

Manuel Vicente Rodríguez Alonso

De la Ilustración al Romanticismo: teatro y
espectáculo italianos en España a caballo entre los
siglos XVIII y XIX a través de Pietro Metastasio y
Vittorio Alfieri



Tesis doctoral dirigida por el prof. Dr. Victoriano Peña Sánchez

Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filologías Románica, Italiana, Gallego-Portuguesa y
Catalana

Programa Oficial de Doctorado en Teoría de la Literatura y del Arte y
Literatura Comparada

2015

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Manuel Vicente Rodríguez Alonso
ISBN: 978-84-9125-146-0
URI: <http://hdl.handle.net/10481/40314>

El doctorando Manuel Vicente Rodríguez Alonso y el director de la tesis D. Victoriano Peña Sánchez garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección del director de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

De la Ilustración al Romanticismo: teatro y
espectáculo italianos en España a caballo entre los
siglos XVIII y XIX a través de Pietro Metastasio y
Vittorio Alfieri

Índice

INTRODUCCIÓN: CONTEXTO SOCIOCULTURAL Y EL TEATRO NACIONAL [13]

PRIMERA PARTE

La ópera en España: la llegada del
nuevo género de la mano de Farinelli y Metastasio [27]

CAPÍTULO 1

El espectáculo en la corte [29]

CAPÍTULO 2

Metastasio y su difusión en España:
relación de obras y representaciones [49]

2.1. Las primeras representaciones:
de *Demetrio y Artaserse* a *Artajerjes* o
Dar el ser el hijo al padre y
Por amor y por lealtad y *Demetrio en Siria* [56]

2.2. De *Alessandro nell'Indie* a
Alejandro en las Indias [64]

2.3. De *Demofonte* a *Demofonte* [68]

2.4. De *La Clemenza di Tito* a
La Clemencia de Tito [71]

2.5. De *Siroe rè di Persia* a *Ciro,*
rey de Persia [73]

2.6. De *Achille in Sciro* a
Aquiles en Sciro [76]

- 2.7. De *L'Olimpiade* a *La Olimpiada*,
la más heroica amistad y el amor más verdadero [77]
- 2.8. De *L'Asilo d'Amore* a *Asilo de amor* [78]
- 2.9. De *Armida Placata* a *Armida aplacada* [79]
- 2.10. De *Le cinesi* a *La fiesta chinesca* [80]
- 2.11. De *Didone abbandonata* a *Dido abandonada* [81]
- 2.12. De *Il natale di Giove* a *El nacimiento de Júpiter* [84]
- 2.13. De *Semiramide riconosciuta* a *Semíramis reconocida* [84]
- 2.14. De *Il sogno di Scipione* a *El sueño de Escipión* [85]
- 2.15. De *L'isola disabitata* a *La isla deshabitada*
o *La isla desierta* [86]
- 2.16. De *Ezio* a *Ezio* [91]
- 2.17. De *L'eroe cinese* a *El héroe de la China* [93]
- 2.18. De *La Nitteti* a *La Nitteti* [94]
- 2.19. De *Il Re pastore* a *El Rey pastor* [95]
- 2.20. De *Adriano in Siria* a *Adriano en Siria* [96]
- 2.21. De *Temistocle* a *Temistocles* [98]
- 2.22. De *Catone in Utica* a *Catón en Útica* [100]
- 2.23. De *Antigono* a *Antígono* [101]
- 2.24. De *Alcide al bivio* a *Alcide entre los dos caminos* [102]

- 2.25. De *Zenobia* a *Cenobia* [103]
- 2.26. De *Ciro riconosciuto* a *Ciro reconocido* [104]
- 2.27. De *Attilio Regolo* a *Atilio Regulo* [105]
- 2.28. De *L'Endimione* a *Endimión* [106]
- 2.29. De *Ipermestra* a *La Ipermestra* [107]
- 2.30. De *Issipile* a *Ipsipile* [107]
- 2.31. De *Siface* a *Amor, constacia y muger* [108]
- 2.32. De *Angelica* a *Angelica y Medoro* [109]
- 2.33. De *Atenaide, ovvero gli affetti generosi* a *La Atenea* [110]
- 2.34. De *Il trionfo di Clelia* a *Clelia triunfante* [110]
- 2.35. De *La Galatea* a *Galatea* [111]
- 2.36. De *La morte d'Abele* a *La muerte de Abel* [111]
- 2.37. De *Il Parnaso accusato e difeso* a *El Parnaso* [111]
- 2.38. De *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine* a *Rugiero* [111]
- 2.39. Composiciones breves [112]
- 2.40 Tabla bibliográfica de melodramas [115]

CAPÍTULO 3

La crítica metastasiana [129]

CAPÍTULO 4

De Jerónimo Val a la impostura metastasiana
de *Farnace* en la península ibérica [159]

SEGUNDA PARTE

Vittorio Alfieri: la influencia del
teatro italiano en España [183]

CAPÍTULO 5

Las diversas influencias
extranjeras y el teatro al modo italiano:
entre la traducción y la adaptación [185]

CAPÍTULO 6

Alfieri y su contexto:
una introducción al autor [199]

CAPÍTULO 7

Alfieri y su recepción en España [219]

7.1. De *Bruto primo* a *Roma libre* [221]

7.2. De *Polinice* a *Los hijos de Edipo* [223]

7.3. De *Virginia* a *Virginia* [224]

7.4. De *Oreste* a *Orestes* [228]

7.5. De *Sofonisba, Timoleone* y *Antigone*
a *Sofonisba, Timoleón* y *Antígona* [233]

7.6. De *Filippo* a *Felipe II* [238]

7.7. De *Merope* a *Mérope* [240]

7.8. De *Mirra* a *Mirra* [244]

7.9. De *Rosmunda* a *Rosmunda* [248]

7.10. *Della Tirannide* a *De la Tiranía* [249]

7.11. De la *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* a *Victor Alfieri, su vida escrita por él mismo* [252]

7.12. Sobre otras traducciones y el *Saul* de Sánchez Barbero [255]

7.13. Sobre las adaptaciones [266]

7.14. *Saul* de ultramar [271]

7.15. Tabla de representaciones y traducciones de obra alfierianas [272]

CAPÍTULO 8

La crítica sobre Alfieri
y su relación con España [277]

8.1. La primera mitad del siglo xx
y los primeros estudios [279]

8.2. De la segunda mitad del siglo xx
a nuestros días [285]

CAPÍTULO 9

Alessandro Pepoli (1757-1796),
tras la obra de Alfieri [291]

9.1. Su obra [296]

9.2. Pepoli y Alfieri [297]

9.3. Dos vidas paralelas [301]

CONCLUSIONES [309]

BIBLIOGRAFÍA [317]

La fortuna indiscussa dell'Alfieri appartiene già al nuovo secolo. Ed ecco così esemplificata la mancanza di sincronia suaccennata, perché Alfieri e Metastasio saranno tra gli autori più noti delle origini del Romanticismo spagnolo: il secondo, negli ultimi lustri della sua lunga vita (1698-1782) e per un mezzo secolo ancora; il primo, durante una cinquantina d'anni dopo la morte (1803)¹

¹ Arce, Joaquín (1968): «La letteratura romantica italiana nella Spagna nel primo Ottocento», en *Il romanticismo; atti del sesto congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana*, Budapest y Venecia, 10-17 de octubre de 1967. Edición de V. Branca y T. Kardos, p. 396.

Introducción: contexto sociocultural y teatro nacional

La época que discurre entre los siglos XVIII y XIX deja en España una gran marca, no sólo histórica, en cuanto a la ingobernabilidad política del momento, o la firma de la nueva Constitución en 1812, reflejo de un espejismo de lo que pudo haber sido pero que nunca llegó a consolidarse; sino que esta época supone también una lucha de identidades por la consolidación de una forma de hacer teatro, el neoclásico, más proclive a la permeabilidad de corrientes externas, como es el caso de la gran influencia que la escena francesa tiene por toda Europa, seguida de Alemania e Italia. Frente a este gusto por lo que se acerca de allende de nuestras fronteras, existe también la necesidad y la realidad de construir un propio argumento teatral basado en la revisión de modelos anteriores y que de forma más indirecta —sobre todo con los viajes de autores españoles por tierras italianas— se impregnará poco a poco de la tradición europea, de manera recíproca. Recíproca porque, incluso antes del Romanticismo, es decir, antes de que España se convierta en el paraíso de los viajeros europeos y se difunda el retrato de la España más costumbrista, ya viajaron por nuestro país otros artistas, como algunos dramaturgos, que venían con la intención de hacer espectáculo —teatro y melodrama— y que contaban con el apoyo de la corona, una de las grandes abanderadas, y a veces también detractora, de la cultura durante todo el siglo XVIII y la primera mitad del XIX.

En España, este siglo estaría dominado por la publicación de *La poética* de Luzán en 1737, los diferentes tipos de teatro neoclásico de la época, como la tragedia o la comedia lacrimosa; o las nuevas formas de hacer teatro que iban calando entre las clases más populares de la sociedad a través, por ejemplo, del servicio que prestaban las denominadas «comedias ambulantes»¹.

Los constantes cambios políticos llevarán a la creación de gobiernos inestables, un contexto bélico, como las guerras de Independencia con los

¹ Para más información véase Catena, E. (ed.) (1969): *Teatro español del siglo XVIII*, Madrid: Muralla, y también Johnson, J. L. (ed.) (1972): *Teatro español del siglo XVIII*, Barcelona: Bruguera.

diferentes estados americanos², o la invasión cultural francesa. Esta invasión no sólo se va a producir con las tropas de Napoleón, sino que llega también a través del teatro, como ya había sucedido, por ejemplo, en Italia a lo largo de todo el siglo XVIII con las traducciones de obras francesas y la utilización del francés como lengua franca para un público culto y afrancesado³, como ocurriría después también en España.

Desde Francia viene otra manera de hacer teatro que tendrá en Racine y Corneille⁴ sus mejores representantes, quienes despertarán en algunas literaturas europeas el deseo por la creación de un nuevo género literario, la tragedia, que, como señala Antonio Prieto⁵, suscitará un gran interés en España e iniciará la búsqueda de un género con identidad propia lejos de la reinterpretación o imitación del teatro francés dominante.

Si hiciéramos un repaso a la escenografía española del siglo XVIII en Madrid, epicentro (junto con Barcelona) de la gran mayoría de las representaciones que se hacían en la época, podríamos hacernos una idea de cuáles eran las obras más representadas y el género que gozaba de más éxito entre los madrileños. Durante la primera mitad de este siglo los teatros madrileños se llenan de espectadores que querían ver *Diablos son los cacahuetes y el espíritu foletto*⁶, de Antonio Zamora; o algunas comedias de José Cañizares como *El montañés en la Corte* o *También por la voz hay dicha*, donde comenzará a haber espacio para los dramas musicales, por ejemplo, para uno de Metastasio, la ópera *Demetrio en Siria*, traducida en 1736 por Vicente Camacho⁷, de la que luego nos ocuparemos en el primer capítulo de esta tesis.

2 Incluso otras más cercanas, como la reconquista de Menorca en 1782 o la guerra contra Inglaterra en Portugal unos años antes, en 1762.

3 Un ejemplo de esta paradoja va a ser Vittorio Alfieri, quien conocía en profundidad, no sólo la lengua francesa, sino también su literatura.

4 AA. VV. (1962): *Maestros italianos*, selección y estudios de Antonio Prieto, vol. I, Barcelona: Editorial Planeta, p. 89.

5 *Ibidem*, p. 19.

6 Véase Andioc, René (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Juan March y Editorial Castalia, pp. 36 y ss.

7 *Ibidem*.

Ya para entonces, todas estas publicaciones tendrían que estar también en la Biblioteca Nacional, creada unos años antes, en 1711 y apoyada por la Real Orden de 1716, por la que se obligaba a los autores al depósito de una copia de cada publicación que se hiciese en el reino⁸.

Este siglo fue también el siglo de la expulsión de los jesuitas en el año 1767⁹; ordenada por Carlos III, lo que provocó una emigración desde tierras españolas a Italia, donde muchos de ellos consolidarían la creación de una vida artística, colaborando después en la difusión de las ideas literarias en España. Entre los cuatro mil jesuitas expulsados¹⁰ se encontraban, por ejemplo, el padre Arteaga, Antonio Eximeno o Juan Andrés. Además, como veremos cuando hablemos de Metastasio, parte del éxito del libretista romano se debe a Arteaga y sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, publicada por Antonio de Sancha en Madrid en 1789, realizando una labor crítica muy importante, en este caso, no sólo de Metastasio¹¹, sino también como crítico de Alfieri a través de dos cartas dedicadas al trabajo del autor piemontés, una sobre *Mirra*¹² y otra sobre *Filippo*¹³.

8 Glendinning, N. (1993): *Historia de la literatura española, 4, El siglo XVIII*, Madrid: Ariel, p. 53.

9 Meregalli en su *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna*, señala que «solo a Bologna i gesuiti spagnoli erano, nel 1775, novecento; circa dieci anni dopo, quando a Bologna si fermò Leandro Fernández de Moratín, erano ancora circa seicento», reflejo de la importancia que tuvo la ciudad para los jesuitas emigrados, y los jesuitas para la vida cultural de la ciudad *rossa* italiana, en Meregalli, Franco (1962): *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna, parte III: 1700-1859*, Venecia: Libreria Univesitaria, p. 30.

10 Sala Valldaura, Josep María (1994): «Los jesuitas expulsos y la tragedia entre España e Italia», en *Bulletin Hispanique*, tomo 96, n.º 1, p. 155.

11 Molina Castillo, Fernando (1999): «Esteban de Arteaga, crítico de Metastasio», en *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 22, n.º 1, pp. 61-76.

12 Arteaga, Stefano, (1826): «Lettera dell'abate Stefano Arteaga alla signora Isabella Teotochi Albrizzi intorno La Mirra tragedia del Conte Alfieri», en *Ritratti scritti da Isabella Teotochi Albrizzi, quarta edizione arricchita di due ritratti di due lettere sulla Mirra di Alfieri e della vita di Vittoria Colonna*, Pisa: Niccolò Capurro, pp. 107-138.

13 Arteaga, Stefano (1811): «Lettera dell'abate Stefano Arteaga a Monsignore Antonio Gardoui intorno il Filippo», en *Opere di Vittorio Alfieri da Asti, T. XXII*,

No fue Arteaga el único jesuita que trabajó sobre las figuras de Metastasio y Alfieri, también lo hizo, sobre Metastasio, Antonio Eximeno en su *Dell'origine e delle regole della musica*¹⁴:

Il Metastasio si serve delle dolcezze della lira greca per far amabile la virtù: l'amor filiale, l'amor paterno, l'amor coniugale, l'amor degli amici, l'amor della Patria, tutti sono per lui egualmente teneri ed interessanti: [...] In somma il Metastasio, questo caro figliolo della Natura, à accordato insieme estremi, che ni un Filosofo avrebbe mai pensato di potersi combinare, quali sono le dolcezze della lira greca co' sentimenti romani¹⁵.

En las páginas siguientes Eximeno habla de la literatura española, por un lado de la poesía (pp. 423-425) y por otro del teatro (pp. 425-427), donde se centra en las comedias de Lope de Vega, como gran representante del teatro, para terminar añadiendo que «Il *Tartufe* di Moliere, e la *Serva amorosa* di Goldoni farebbero nel teatro spagnuolo reputate una freddura; questo però ful principio; che alla fine, siccome la nazione à fondo di buon senso, s'avvede, e mette da se stessa in ridicolo i suoi pregiudizi»¹⁶; quizás echamos en falta una reflexión también sobre la tragedia, como instrumento dramático, pero no debemos olvidar que el objeto de su estudio es la música y Metastasio, ya que «la Musica è assolutamente debitrice della massima

Comentari sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti, Piacenza, pp. 109-175.

14 De este trabajo se ocupa Giuseppe Carlo Rossi en su obra «Metastasio, Godoni, Alfieri e i gesuiti spagnoli in Italia. AION-SR, VI (1964)», fasc. 1, pp. 71-116. Refundado en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. (Temas españoles, temas hispano-portugueses, temas hispano-italianos)*, Madrid: Gredos, 1967, pp. 248-301. Nosotros hemos usado la misma edición consultada por Rossi, la editada en Roma en 1774 en la imprenta de Michel Angelo Barbileini.

15 Esta misma cita aparece en el libro de Rossi pero traducido al castellano. En este caso hemos creído interesante reproducir la cita original en italiano, tal y como aparece en Eximeno, Antonio (1774): *Dell'origine e delle regole della musica*, Roma: Imprenta de Michel Angelo Barbileini, p. 422.

16 Eximeno, *op. cit.*, p. 427.

perfezione, a cui giunta in questo secolo, all'immortal Metastasio»¹⁷. La influencia de los jesuitas y de la cultura italiana también se debe, como señala Sala Valldura, a las connotaciones que durante la época tenía todo lo que provenía de Francia.

La expulsión de la compañía de Jesús, no sería el único acontecimiento relevante del siglo XVIII en el que participaría el conocido Conde de Aranda, ya que en su época como presidente del Consejo de Castilla (1766-1773) con Carlos III, llevó a cabo numerosas reformas legislativas relacionadas con el teatro como, por ejemplo, fomentar las traducciones, sobre todo del francés¹⁸, actividad traductora que recorrerá todo el siglo XVIII y parte del XIX¹⁹, de la que podemos ver numerosos ejemplos en la obra de Sempere y Guarinos, *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*²⁰, con traductores como Ramón de la Cruz y Francisco María Nifo, esencialmente conocidos por las traducciones de Metastasio. Aranda tenía la tarea de llevar a cabo una reforma del teatro que lo pusiera a la «altura de la política reformista ilustrada»²¹, para ello diseñó un plan que «estaba centrado en dos puntos clave: la transformación material (construyó en 1768 los teatros de los Reales Sitios y mejoró los equipamientos de los dos coliseos públicos), y la creación de un nuevo repertorio (tragedias y comedias traducidas al español, y la nacionalización de óperas extranjeras convirtiéndolas en zarzuelas)»²². Ahora bien, como señala Romero Peña, al caer Aranda la reforma terminó, ya que con la llegada de Floridablanca se cerraron los teatros aristocráticos y se «prohibió los bailes de máscaras, por mezclarse en ellos las diferentes clases sociales»²³.

17 *Ibidem*, p. 442.

18 Lafarga, Francisco (1986-1987): «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español», en *Anales de literatura española*, n.º 5, p. 221.

19 *Ibidem*, p. 222.

20 Madrid: Imprenta Real, 1789.

21 Romero Peña, María Mercedes (2004): «Dos nuevos planes de reforma teatral a principios del siglo XIX (1801-1805)», en *Cuadernos de la Ilustración y el Romanticismo*, n.º12, p. 30.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

El teatro del siglo XVIII estará marcado por un cambio constante en la legislación que comenzará con la publicación en 1705 con la Real Orden de 12 de octubre, firmada por Felipe V, por la cual se les daba licencia a los comediantes españoles e italianos para que pudieran representar sus obras en la corte²⁴. Siguiendo la bibliografía legislativa que Cotarelo y Mori recopila para su obra *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, en 1715 se permite ya la representación en todo el reino, gracias a la publicación del «Decreto de Felipe V de 17 de octubre permitiendo formar compañías de representación para las provincias», con lo que las anteriores compañías que trabajaban para la Corte cuentan ahora con licencia para representar sus obras por todo el territorio. Esta orden duraría hasta 1720, en la que debido a la peste de Marsella se cancelan todo tipo de representaciones durante un año, hasta que en 1721 se publica una nueva orden «mandando continuar las representaciones». En 1777 se dicta una Orden Real a través de la cual «se prohibía todo tipo de espectáculo, obligando a disolver las compañías líricas y a cerrar los coliseos»²⁵. Será nueve años después, también durante el reinado de Carlos III, cuando se publique una nueva Orden, esta vez en 1786, a través de la cual se permitían las representaciones en el Coliseo de los Caños, situación que daba un soplo de aire a todas aquellas compañías instaladas en Madrid. Dos años después, en 1788 se prohíbe la representación de «comedias de santos y de magia [...] y las que hablasen de religión, de Escritura y hubiese papel de demonios»²⁶. La siguiente nueva orden ya sería en 1799, con Carlos IV, en la que vetaba el uso de cualquier otra lengua que no fuese el español para las representaciones teatrales, obligando a traducir al castellano todas las obras con más éxito de la época. La intención de este nuevo decreto era «crear un repertorio lírico original en español»²⁷. Este mismo año se aprueba el «Plan de

24 Cotarelo y Mori, Emilio (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivo, Bibliotecas y Museos, p. 636.

25 Pagán Rodríguez, Victor Manuel (1997): *El teatro de Goldoni en España*, Tesis, Departamento de Filología II, Madrid: Universidad Complutense, p. 102.

26 Cotarelo y Mori (1904), *op. cit.*, p. 682.

27 Pagán Rodríguez, *op. cit.*, p. 102.

reforma de los teatros de España»²⁸ propuesto por Santos Díez González, que ocuparía el cargo de censor en la junta directora, cuyo director sería Leandro Fernández de Moratín, quien renunciaría pronto a su cargo²⁹. El plan presentado por Díez González tenía la intención de crear la colección del Teatro Nuevo Español del que se publicaron seis tomos en la imprenta de Benito García en 1800-1801³⁰. Entre las traducciones que aparecen, podemos destacar en el volumen II *El avaro* de Molière, «traducida libremente por don Damaso de Isusquiza», o *Argamenón* del francés Luis Lemencier.

Entre los bandos municipales y demás órdenes que no hemos citado se encuentran las de establecimiento de precios de los espectáculos, o también «Órdenes que están mandadas observar en los teatros, de esta corte, para la mejor observancia, compostura y tranquilidad pública».

El siglo XVIII es una época de un gran auge cultural, sobre todo gracias a dos monarcas, Felipe V (1700-1746) y Fernando VI (1746-1759) que incentivan la llegada de nuevas corrientes literarias y la creación de un red de academias, como la de Historia en 1738 o la Real Academia Española (de la lengua) en 1714. Parte de esta labor cultural y literaria³¹, se encuentra recogida en el libro del Marqués de Valdeflores, *Noticia del viage de España hecho de orden del Rey...*³² donde en el prólogo a la obra señala que:

Esta expedición literaria fue parte de una gran revolución del Espíritu humano acaecida en España en el Reynado del Augusto

28 Su título completo era *Idea de una reforma de los Theatros Públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasa su perfección y estaría vigente hasta 1802*.

29 Soria Tomás, Guadalupe (2009): «La junta de reforma de teatro y la instrucción actoral (1799-1804)», en *Acotaciones*, 23, julio-diciembre, p. 10.

30 Lafarga, *op. cit.* p. 226.

31 Mora, Gloria (1998): *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

32 Hemos consultado la edición de 1765 de Velázquez de Velasco, Luis José, *Noticia del viage de España hecho de orden del Rey. Y de una nueva historia general de la nación desde el tiempo mas remoto hasta el año 1516*, Madrid: Gabriel Ramírez.

Hermano [Fernando VI] de V. M. en que el genio Español parecía volver a recobrar su antiguo acendiente [sic] en las Artes, y en las Ciencias; y cuyos rápidos progresos, que tubieron [sic] en espectacion [sic] á lo restante de la Europa, serán para siempre memorables en los Fastos de nuestra literatura³³.

Este progreso no se dará sólo en la literatura, sino también en la historia, la pintura, la escultura, la arquitectura o en la arqueología, con la realización de numerosas excavaciones, sobre todo en lo que entonces era el reino de Valencia y en Andalucía³⁴. Así comenzó a trabajarse, por ejemplo, en Sanguito (Valencia) o en Munigua e Itálica, en Andalucía, o la propia Mérida en Extremadura.

También durante este siglo, coincidiendo con el reinado de Carlos III, en Nápoles comienzan los viajes de los españoles por Italia, ayudados por el diplomático José Nicolás de Azara, durante sus treinta y dos años de servicio en Roma³⁵. Así, se potenciaron las excavaciones de arqueólogos españoles en Herculano o Pompeya³⁶ o la realización, por parte de escritores españoles, de viajes por tierras italianas. Entre las amistades de Azara en Roma, no aparecen únicamente escritores y arqueólogos, sino también pintores, como Antonio Rafael Mengs, o grabadores como Tomás Francisco Prieto y Manuel Salvador Carmona³⁷, lo que propiciaría la creación de algunos proyectos:

33 Velázquez de Velasco, *op. cit.*, sin página. Reproducimos la ortografía.

34 Mora, *op. cit.*, p. 89.

35 Jordán de Urries, Javier (2007): «La embajada de José Nicolás de Azara y la difusión del gusto neoclásico», en Hernando Sánchez, Carlos José (coord.): *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2007 (2 Vols.), pp. 951-973.

36 Mora, *op. cit.*, p. 107.

37 Jordán de Urries, *op. cit.*, p. 953.

como las ediciones italiana y española de las *Obras* de Mengs, la difusión en Italia de noticias de los arquitectos españoles por medio de las *Memorie*³⁸, la erección de un templo clásico para las exequias romanas de Carlos III, los estudios arqueológicos y la formación de una “società” que tendría finalmente su centro en el Palacio de España en Roma, sede de nuestra embajada en la Santa Sede³⁹.

Azara llegó a tener en Roma una biblioteca con más de 5.800 volúmenes de temas muy diversos, entre los que no podía faltar la literatura, la arqueología, las ciencias naturales o la religión y la historia del arte⁴⁰. Por último, nos gustaría indicar también dos aspectos más de la personalidad de Azara y que ya han quedado reflejados de forma intrínseca en la labor que ejerció en Roma: por un lado, su faceta de mecenas del arte español en Italia, siendo uno de los más importantes protectores de pintores y escultores que acudían a la Ciudad Eterna para terminar su formación; y, por otro lado, su dedicación a la literatura y edición, en primer lugar como traductor al castellano de la obra de Conyers Middleton, *Historia de la vida de Marco Tulio Cicerón* y en segundo lugar con su intención de editar a los clásicos latinos de Bodoni⁴¹.

Para terminar con este breve repaso sociocultural al siglo XVIII habría que citar varios aspectos más, tanto de la vida cultural de la época, como del ámbito teatral. Por un lado, en este siglo empiezan las primeras representaciones de ópera en palacio, al igual que las primeras zarzuelas, con lo que comienza un flujo de compañías y actores italianos hacia España para divertimento de una corte influenciada por la cultura italiana, sobre todo a partir del primer reinado de Felipe V. Por lo que respecta al teatro, en este siglo, concretamente en 1737, se publica en Zaragoza la primera edición de la obra de Ignacio de Luzán *Poética o reglas de la poesía en general y de*

38 Se refiere a la obra *Memorie degli Architetti antichi e moderni*, de Francesco Milizia, el «mayor amigo» de Azara en Roma, en Jordán de Urríes, *op. cit.*, p. 953.

39 *Ibidem*, p. 954.

40 *Ibidem*, p. 958.

41 *Ibidem*, p. 959.

sus principales especies, como ya hemos indicado al principio, obra sobre la que girará toda la discusión de los géneros teatrales y la creación literaria a lo largo, al menos, de todo el siglo XVIII; y también la obra de Agustín de Montiano y Luyando *Discurso sobre las tragedias españolas*⁴², en 1750. Así, podemos cerrar nuestra época de estudio en la firma de la Constitución de Cádiz en 1812 que se festejó con la representación de una de las tres tragedias de la libertad de Vittorio Alfieri, *Roma libre* (traducción al castellano de *Bruto primo*), en la ciudad gaditana.

El reinado de un joven Felipe V, de origen francés, acompañado después por una reina, también joven, de origen italiano, María Luisa Gabriela de Saboya, hacía pensar, como señalaba Cotarelo y Mori, que ya podían las «musas dramáticas castellanas y sus intérpretes en la escena buscar albergue en otra parte»⁴³. A partir de aquí comienzan a llegar a Madrid y Barcelona, los dos focos más importantes de la ópera en España, compañías italianas para satisfacción de una corte que se sentía muy lejos del teatro español, importando en un primer momento la ópera, como nuevo género dramático musical, y continuando con la zarzuela, como adaptación castellana de la forma italiana.

Cotarelo y Mori sitúa la primera representación de una obra cantada en España en 1702, gracias a una compañía que Felipe V trajo consigo desde Nápoles. Dicha representación se haría, a diferencia de las actividades teatrales que se realizaban en la época, en el Coliseo Real del Buen Retiro, y al ser íntegramente en italiano, solía entregarse un «extracto o resumen del asunto para inteligencia de los que no hablaban aquel idioma»⁴⁴. Las dos obras representadas fueron dos comedias; la primera *El pomo de oro para la más hermosa*, que se representó en italiano, francés y castellano, y la segunda *La guerra y la paz entre los elementos*, ambas puestas en escena a cargo de

42 Montiano y Luyando, Agustín (1750): *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid: Imprenta del Mercurio.

43 Cotarelo y Mori, Emilio (1917): *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid: Tipografía de la Revista Archivo, Biblioteca y Museos, p. 26.

44 *Ibidem*, p. 29.

una compañía italiana, conocida como los «Trufaldines»⁴⁵ que comenzarían también a dar espectáculos en un espacio de la calle Alcalá⁴⁶. A partir de aquí empieza a haber una mayor difusión de la ópera en España, aumentan el número de representaciones y se extienden a otros teatros, como los corrales del Príncipe y de la Cruz, que conseguirán un gran público gracias a los esfuerzos del marqués Scotti, quien se encargó de la calidad de las obras representadas y de que los actores tuviesen un sueldo⁴⁷. Este interés por la ópera aumenta con la llegada de compositores como Francesco Corradini o Francesco Corselli; fue la compañía de este último, según Cotarelo y Mori, quien intentó representar un drama de Metastasio, traducido por uno de los actores, Vicente Camacho y «hecho ópera por gracia del maestro napolitano don Juan Bautista Mele, que también vino, aunque temporalmente a esta nueva metrópoli del arte»⁴⁸. La obra era *Demetrio en Siria*⁴⁹, en cuya portada «el autor dice ser traducción de Metastasio y la primera vez que se cantará en español»⁵⁰. Este es el ambiente sociocultural que existía

45 *Ibidem*. El nombre viene, como es sabido, del *truffaldino*, el personaje de la comedia del arte. Además, según recoge Cotarelo y Mori, la compañía se llamó así por introducir este personaje en las dos primeras comedias que representaron en España. La compañía estaba dirigida por Francesco Bartoli, diferente al Francesco Bartoli (1745-1806), también dedicado a la *commedia dell'arte* que escribiría las *Notizie storiche de' comici italiani*. El propio Cotarelo y Mori ya señalaba que estas obras «estaban escritas en italiano, en tres actos, y tenían parte de canto y baile», p. 29.

46 *Ibidem*.

47 *Ibidem*, p. 57.

48 *Ibidem*, p. 72.

49 *Por amor y por lealtad y Demetrio en Siria. Drama para representar en música (en el Teatro del Corral de la Cruz) la compañía de Manuel de San Miguel. Compuesta por Vicente Camacho, quien la dedica a la Excma. Sra. D.^a Leonor Pío de Saboya, duquesa de Atri, dama de la Reyna n.^a s.^a, puesta en música por D. Juan Bautista Melle, maestro de capilla italiano. Con lic. en Madrid, en la imprenta de Juan de Zúñiga. Año de 1736. 8.º; 6 hojas y 56 páginas.*

50 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 73. Con estas pinceladas sobre la ópera en España no hemos querido hacer una introducción al género en nuestro país, ya que en este caso nos tendríamos que haber ido a la corte de Felipe IV y hablar sobre la representación de algunas obras teatrales, sobre todo una de Lope de Vega, a la que se le ponía música. Con estos datos sobre la ópera queremos alcanzar dos objetivos, por un lado dar fe de otras manifestaciones artísticas que se daban en

en la España de los siglos XVIII y principios del XIX, donde desarrollarán su influencia nuestros dos autores objetos de estudio: Pietro Metastasio y Vittorio Alfieri.

España en los siglos XVIII y XIX —nuestro ámbito de estudio— para estructurar el contexto sociocultural de la época; y por otro lado mencionar qué manifestaciones procedían de Italia y en cuáles de ellas se veían inmersos los autores que ocupan esta tesis: Metastasio y Alfieri.

PRIMERA PARTE

La ópera en España: la llegada del nuevo género de la mano de Farinelli y Metastasio

Capítulo 1

El espectáculo en la corte

El siglo XVIII en España y la primera mitad del siglo XIX está estructurado por la ida y venida de reyes que durante casi un siglo y medio, hasta 1833, año de la finalización del reinado de Fernando VIII, se irán alternando en el trono. Durante este tiempo se vive, además de un gran movimiento dinástico, un flujo cultural, sobre todo de Francia e Italia, que tendrán en España a uno de sus máximos receptores.

Este flujo se basa, en gran parte, en el teatro italiano y francés, que más allá de sus fronteras consigue crear en este lado de los Pirineos una masa lo suficientemente crítica para poner en duda, como ya hemos visto en la introducción, toda la base cultural española establecida a través del espectáculo. Lo mismo sucederá con la influencia italiana, que verá en un nuevo género, *il melodramma*, transformado después en ópera, en su estructura seria y cómica, una nueva forma de difundir las artes escénicas y el espectáculo, que alcanzaría tanto los estratos más elevados de la sociedad, es decir, la corte, como también los más humildes, quienes a través de imitaciones de obras de otros autores, como, por ejemplo, en el caso de Metastasio, podrán disfrutar de dichas representaciones. En el caso de la influencia italiana, tal y como señala Carreira, debemos hablar de «la falsedad del mito de la italianización de la corte, entendida como la primacía de las compañías operísticas italianas»¹. Tal vez esta falsa italianización se deba a los viajes de Felipe V por Nápoles y Milán entre 1702 y 1703, que como señala Carreras, son motivos de las primeras ideas de traer el género italiano a España, a la vez que «la aparición de la ópera italiana desencadenó una crisis inmediata en la producción dramática nacional y fue, en última instancia, la causa de una decadencia de la cultura musical que no se detuvo hasta el surgimiento del nacionalismo musical a finales del siglo XIX»².

En la corte del siglo XVIII, este espectáculo dependía en cada momento del regente, o de su esposa; así encontramos reyes más afines a la música y

1 Carreira, Xoán M. (2000): «Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica», en Boyd, Malcolm y Juan José Carreras (eds.) (2000): *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, p. 34.

2 Carreras, Juan José (2000): «De Lites a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad», en *Ibidem*, p. 19.

al teatro, como pasaría con Felipe V o Fernando VI, y otros más aficionados a la caza, como, por ejemplo, Carlos III o Carlos IV. Con los reinados había diferentes formas de gestionar la cultura, mientras unos construían teatros³ y acogían compañías que provenían de Francia o Italia; otros promulgaban leyes para el cierre de los teatros, prohibiendo los espectáculos que no fuesen en castellano. Es en este ambiente, como iremos viendo a lo largo de esta parte, donde se desarrolla en España el desembarco de un nuevo género: *il melodramma* italiano, y de un libretista: Pietro Metastasio.

Pero antes de pasar directamente a Metastasio y a lo que supuso para la corte española del siglo XVIII contar con Farinelli, el gran amigo (*gemello*) de nuestro libretista, es necesario hacer un recorrido por la cultura que protegían los regentes, así como dibujar el ambiente cultural que se vivía, o las influencias que la cultura francesa e italiana tendrían sobre ella.

Si antes comentábamos que el desarrollo del ambiente cultural de la época dependía de la corte y su interés por la cultura, durante el siglo XVIII ya se promueven los primeros representantes culturales, como fue el caso del famoso Carlo Broschi, Farinelli, personaje transversal a los diferentes reinados de esta época, e importantísimo para entender el éxito de Metastasio en el teatro de la época, en particular, y de la ópera italiana en general, sobre todo en lo que fueron los años más fructíferos para el melodrama en España, entre 1734-1777 y 1787-1799⁴, cincuenta años que ocupan los reinados

3 «El favor real continuó en el reinado de Fernando VI, que abrió el teatro del Buen Retiro con una representación de *La Clemenza di Tito* en la traducción al castellano de Luzán. Carlos III estaba demasiado entregado a los placeres de la caza para interesarse por la ópera italiana, pero permitió que los melodramas siguieran llevándose a escena hasta 1777, cuando las representaciones operísticas fueron por decreto temporalmente prohibidas», en Fucilla, Joseph G. (1953): «Poesías líricas de Metastasio en la España del siglo XVIII y la octavilla italiana», en *Relaciones Hispanoitalianas*, Madrid, anexo LIX de la *Revista de Filología Española*, pp. 203-204

4 *Ibidem*, p. 204.

de Felipe V, Fernando VI y Carlos IV. En este periodo de tiempo, Farinelli⁵ no estaría en el reinado de Carlos IV, ya que Carlos III lo enviaría al exilio⁶.

Farinelli había llegado a España en agosto de 1737, desde Londres, como director de los festejos de la corte, en sustitución del marqués Anibal Scotti⁷, quien desde 1720 era «juez protector y director de las compañías italianas» en los teatros madrileños. La llegada de Farinelli se produce por expreso deseo de Felipe V y de su segunda esposa, Isabel de Farnesio⁸, quien hizo traer al gran cantante para que le ayudara a huir de esa melancolía he-

5 Farinelli dejó constancia de toda su época en España en su libro *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro. De las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos, y encargos, según se expresa este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los Reyes Nrs. Sers. en el Real Sitio de Aranjuz. Dispuesto por D. Carlos Broschi Farinelo. Criado familiar de S. M. Año 1758*. Obra indispensable para entender su labor en la corte y su influencia en la difusión de la ópera, sobre la que volveremos en el siguiente este capítulo.

6 «Philip V died in 1746 but Farinelli continued in favor at the court through the reign of Ferdinand VI. The queen died Augut 28, 1758, and after that Farinelli never again sang in the palace. Ferdinand VI died Augut, 10, 1759, and one of the first acts of the new king Charles III was to exile Farinelli, after Farinelli had resided in Spain twenty-two years», en Sterling, A. (1941): «Metastasio in Spain», en *Hispanic Review*, IX, p. 185.

7 «[Scotti] muy vinculado a la reina Isabel de Farnesio, en las labores de director de festejos musicales de la corte había ya iniciado la preparación de una compleja y perfecta infraestructura que haría del Coliseo del Buen Retiro el mejor teatro musical de Europa y un auténtico foco de espectáculos de vanguardia», en Fernández Fernández, Olga (2001): «*La Clemencia de Tito* en Metastasio en la traducción de Luzán y la visión de la ópera a través de los neoclásicos españoles del siglo XVIII», en *Dieciocho*, 24.2, p. 219.

8 «El advenimiento de la nueva dinastía de los Borbones, su primer monarca, Felipe V, acostumbrado al esplendor y confort de la corte francesa, trató, una vez concluida la contienda derivada de la sucesión de Carlos II, de disponer los Reales Sitios de una manera acorde con las exigencias de la nueva sociedad europea, lo que habría de iniciar una fecunda actividad que ya no habrá de cesar en los diferentes reinados de sus sucesores. Una circunstancia especialísima vino a constituir la: el segundo casamiento del monarca con Isabel de Farnesio, clave definitiva para el desarrollo de las artes plásticas y acústicas en España, y cuya capacidad organizativa y formación supo infundir a sus descendientes, sus hijos Carlos III y el infante don Luis», en Morales y Marín, José Luis (2000): «La escenografía durante el reinado de Felipe V», en Boyd y Carreras, *op. cit.* p. 287.

reditaria que afloraba en los borbones⁹. Antes de la llegada de Metastasio, Farinelli, e incluso de Scotti, sobre todo desde 1703¹⁰, ya había una compañía italiana de cómicos que se dedicaría a hacer representaciones por varias ciudades, se trata de la conocida popularmente como I Trufaldini, es decir la Compañía Real Italiana, que representaron en 1703 la obra *El pomo d'oro para la más hermosa*¹¹. Esta Compañía Real Italiana se establecería a partir de 1708 en los Caños del Peral. Farinelli tendría, entre sus obligaciones, la de actuar únicamente ante el rey y la reina con un sueldo que llegaba a los ciento treinta y cinco mil reales de vellón al año¹²:

No hay dudas que entre los trufaldines había actores que cantaban y bailaban, aunque no fueran *virtuosi*, diferencia, como sabemos, fundamental. No obstante, es igualmente cierto que las relaciones entre comedia y ópera fueron muy importantes desde sus orígenes y que la supervivencia de las compañías de *commedia dell'arte* dependían en buena medida de sus capacidad para adaptarse a los gustos cambiantes de sus patronos cortesanos y del público general. Como la popularidad de la música italiana se incrementó en España durante las primeras décadas del siglo, es perfectamente comprensible que los trufaldines intentaran explotar la ópera como una alternativa rentable. Dos libretos documentan ese interés ocasional por la ópe-

9 «Sin entrar aquí en el funcionamiento de este sistema bajo los Austrias, es preciso resaltar que, al heredar tal mecánica de la vida de Corte, Felipe V la utilizó para huir de la melancolía, de la enfermedad nerviosa que le aquejaba, mediante el continuo entretenimiento y cambio, mediante la caza, mediante el canto; y que, hasta el final del siglo, sus hijos emplearon contra el mal hereditario el mismo medio, aunque con variaciones que respondían a sus diferentes gustos y personalidades: Felipe V utilizó a gran escala tanto las grandes monterías como la música, para la que contrató al gran Farinelli en 1737; Fernando VI, sin abandonar la caza, prestó atención muy preferente al canto; Carlos III, aborreciendo la música, se dedicó con frenesí a la caza», en Sancho Gaspar, José Luis (2000): «Los Sitios Reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini», en Torrión, Margarita (dir.) (2000): *España festejante. El siglo XVIII*. Málaga: Diputación de Málaga, p. 176.

10 Fernández Fernández, *op. cit.*, p. 222.

11 Carreras, *op. cit.*, p. 22.

12 Morales y Marín, *op. cit.*, p. 289.

ra: *L'interesse schernito dal proprio inganno* (1722) y el hasta ahora desconocido *L'Ottone in villa* (1723)¹³.

Por lo tanto, podemos añadir que I Trufaldini, quizás por una cuestión de supervivencia de la compañía, llevaron a cabo también representaciones de óperas, la primera de las que cita Carrera con música de Gioacchino Landi y dedicada a la reina Isabel de Farnesio¹⁴; y la segunda, también con música de Landi, posiblemente se trate de la obra de Sebastiano Biucardi¹⁵. Después de la clausura de los Caños del Peral, y hasta su reapertura por Carlos III en 1786, las óperas que se representaban se hacían para la corte y en el Teatro Real del Buen Retiro¹⁶. Es interesante este dato, ya que como señala Robinson, no se llevaron a cabo representaciones públicas de las óperas, sino representaciones para la corte. Estas actuaciones, algunas de ellas en los corrales de La Cruz y el Príncipe, durarían hasta 1799, concretamente el 28 de diciembre, cuando Carlos IV prohibió cualquier representación que no fuera en español; prohibición que duraría hasta 1808, fecha en la que los franceses la anularon¹⁷.

Paralelamente a las actuaciones que se harían en los dos corrales, los concejos municipales iban tomando protagonismo en sus representaciones, se «consideraba el teatro (ya fuera cantado, declamado o danzado) como un poderosísimo instrumento de educación popular»¹⁸, otra de las finalidades

13 Carreras, *op. cit.*, p. 22.

14 *L'interesse schernito dal proprio inganno: capriccio boscareccio da rappresentarsi nel nuovo Teatro de Comici Italiani, dedicato alla S.R.C.M. d'Isabella Farnese Regina delle Spagne posto in musica dal signor Gioacchino Landi*, Madrid: 1722, s.n.

15 Biucardi, Sebastiano (1723): *Ottone in Villa. Drama posto in musica dal signor Gioacchino Landi. Madrid, per Nicolao Rodriguez, impr. Reale, 1723.*

16 Robinson, Michael F. (2000): «Aspectos financieros de la gestión del teatro de Los Caños del Peral, 1786-1799», en Boyd y Carreras *op. cit.*, p. 41. Robinson señala que la única excepción a estas representaciones se dio entre 1743 y 1746 en la que, compañías españolas, traducían óperas italianas y las representaban también en Los Caños.

17 Carreira, *op. cit.*, p. 42.

18 *Ibidem*, p. 31.

que cumplía el denominado teatro del pueblo, frente al diferente teatro de la corte.

Anibal Scotti sería uno de los que incentivarían en 1737, durante el reinado de Felipe V, la reconstrucción del teatro de los Caños del Peral, inaugurado con una obra de Metastasio, *Demetrio*, con música de Hasse, el día 16 de febrero de 1738, aunque cerraría sus puertas sólo un año después¹⁹. Anteriormente, en el Carnaval de 1736 se habían adaptado dos obras de Metastasio, se trata de *Dar el ser el hijo al padre*²⁰, y *Por amor y por lealtad, recobrar la majestad: Demetrio en Siria*²¹. La primera se trata de una traducción del *Artaserse* de Metastasio, estrenada en Roma en 1730; y la segunda una traducción del *Demetrio*, estrenada en Viena en 1731; una representada en el Corral del Príncipe y otra en el Corral de la Cruz, sobre las que volveremos más adelante²². Este teatro de los Caños del Peral se encontraría ubicado justo donde ahora está el Teatro Real²³. También se le conocía como «corral de Trufaldines», ya que era sobre todo la compañía de Francesco Bartoli quien hacía uso de su escenario²⁴. Pero no sería el teatro

19 *Ibidem*, p. 34. Según comenta Carreira el teatro fue «inaugurado el 16 de febrero de 1738 con la representación de *Demetrio* de Hasse a cargo de una compañía bajo la dirección de Giovanni María Mazza y Giovanni Antonio Pierazzini»

20 *Dar el ser el hijo al padre: Melodrama harmonica, que se ha de representar en el Coliseo del Príncipe, en el Carnabal de este Año de 1736. Puesta en musica por D. Francisco Corradini. Con Permiso y Licencia del Ilustrisimo Señor Don Fray Gaspar de Molina y Oviedo, Governador del Consejo.* En Madrid: en la Oficina de Don Gabriel del Barrio, Impresor de la Real Capilla de Su Magestad.

21 *Por amor, y por lealtad y Demetrio en Syria. drama para representar en música (en el Theatro del Corral de la Cruz) la compañía de Manuel de San Miguel. Compusta por Vicente Camacho quien la dedica a la Ec.ma Señora Doña Leonor Pio de Saboya, Duquesa de Atri, Dama de la Reyna Nuestra Señora. Puesta en música por Juan Baptista Mele, Maestro de Capilla, Italiano.* Con licencia. En Madrid. En la Imprenta de Zúñiga. Año de 1736.

22 Queda más que claro la hegemonía metastasiana en las representaciones operísticas, exceptuando dos obras que se presentan en el Coliseo del Buen Retiro en los años 1748 y 1749, se trata de *El Polifemo* de Pablo Rolli (1748) y *El Vellochino de oro* de Pico de la Mirandola (1749), vid. Fernández Fernández, *op. cit.*, p. 217.

23 Morales y Marín, *op. cit.*, p. 292.

24 *Ibidem*.

de Los Caños del Peral el único que alzaría Scotti, ya que Isabel de Farnesio le ordenaría construir un nuevo teatro, el Real Sitio de San Idelfonso²⁵.

Al año siguiente de la apertura del teatro de los Caños, sufriría una renovación «con el fin de adaptarlo a las exigencias de un género pujante, sofisticado y elitista: el drama musical u ópera seria»²⁶. La apertura de este nuevo teatro, quizás también tenga que ver con la inauguración en 1737, por parte de la corte de Nápoles, del teatro San Carlo y sobre el cual «Isabel de Farnesio se mostraba maternalmente celosa»²⁷, de ahí la idea de Felipe V e Isabel de Farnesio de que Madrid tuviese la misma capacidad teatral que tenían otras ciudades europeas, como por ejemplo París²⁸. A partir de ahora existirán dos espacios para el teatro, por un lado el Coliseo del Buen Retiro²⁹, más orientado a la corte, y por otro lado los Caños del Peral para las clases más populares. Situación que duraría poco, ya que el teatro, como hemos comentado antes, se cerraría en 1739³⁰ y «a partir de enero de 1740 el Coliseo del Buen Retiro se convirtió en centro exclusivo y templo del drama musical»³¹. Antes de las representaciones en los teatros de la capital madrileña, las representaciones de algunas serenatas, o incluso óperas, se daban en «residencias nobiliarias madrileñas»³².

Los Caños del Peral acogerían los mejores músicos y directores de teatro del siglo XVIII, por ejemplo Domenico Rossi, quien gestionaría el teatro

25 *Ibidem*, p. 287.

26 Torrión, Margarita (2000): «El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida», en Torrión, *op. cit.*, p. 304.

27 *Ibidem*.

28 Morales y Marín, *op. cit.*, p. 292.

29 Construido por el arquitecto Alonso de Carbonell en el siglo XVII, sería dirigido por Farinelli, a petición de Fernando VI, hasta 1758.

30 Como señala Margarita Torrión, Los Caños del Peral se cerró hasta el carnaval de 1767, fecha en la que abriría sus puertas, junto con el Coliseo del Príncipe para «aquellos bailes de máscaras (prolongados de Navidad a Cuaresma, a pesar de la austera voluntad de Carlos III)», *op. cit.*, p. 306.

31 Torrión, *op. cit.*, p. 306.

32 Carreras, Juan José (2000): «En torno a la introducción de la ópera de corte en España: Alessandro nell'Indie (1738)», en Torrión, *op. cit.*, p. 336.

hasta finales del siglo XVIII, y «contrató a las voces más prestigiosas (incluida Brigida Banti en 1792-1793) y a grandes bailarines (Salvatore Viganò, Gaetano Gioia, Pietro Angiolini, Jean Dauverbal) para los Caños del Peral»³³, de esta forma traía obras que habían gozado de un gran clamor en los mejores teatros europeos, como París o Viena.

Situándonos en 1739, se nos dibuja un paisaje operístico muy interesante, por un lado el cierre de los Caños del Peral, hecho que concentrará toda las representaciones operísticas en los denominados Reales Sitios; a la vez que la llegada de Carlo Broschi, Farinelli, en 1737, otorga a la ópera su verdadero espacio en el espectáculo de los teatros españoles, que por un lado se irá estructurando en un «teatro erudito», aquellos que componían las obras teatrales en castellano, y los que desarrollaban sus obras en el denominado «teatro popular»³⁴, es decir aquellos que traducían o adaptaban obras italianas o francesas. En este último caso sería interesante marcar una diferencia entre las traducciones y las adaptaciones, ya que como veremos a continuación, cada una de ellas, a su vez, tenía un público diferente y se representaba en un teatro diferente. Cristina María Puente en su trabajo sobre las obras de la historia de Roma de Metastasio lo explica de la siguiente forma:

Dado que el público del siglo XVIII, en gran medida analfabeto, era un ávido consumidor de teatro, los gobernantes, políticos, autores y traductores de cualquier ideología consideraron que la escena ofrecía una herramienta muy poderosa para hacer una lectura partidista del presente, difundir sus ideas e influir en los espectadores. La reforma teatral del Conde de Aranda y algunos ilustrados prohibió los autos sacramentales y quiso acabar con el teatro barroco, pero no erradicó el llamado teatro popular, que gozó de gran éxito y contribuyó a que el género dramático evolucionase. Tanto los que cultivaban el llamado teatro erudito (Eriarte, Moratín, etc.), como los que cultivaban

33 Carreira, *op. cit.*, p. 38

34 Martín Puente, Cristina (2013): «Las obras sobre la historia de Roma de Metastasio y sus traductores al español con especial atención al jesuita Benito Antonio de Céspedes», en *Cuadernos de Investigaciones Filológicas*, n.º 39, p. 188.

el llamado teatro popular (Ramón de la Cruz, Luciano Francisco Comella, Gaspar Zavala y Zamora, etc.) tradujeron (o adaptaron) obras francesas e italianas y refundieron obras españolas del Siglo de Oro con fines políticos, ideológicos, educativos, etc.³⁵

El desarrollo de una doble corriente operística basada en la adaptación y traducción busca el adoctrinamiento ideológico de un público a través de su entretenimiento. Junto con esta dualidad existente entre adaptación y traducción, también influye la ciudad en la que se representa la obra y el tipo de compañía que hacía la representación, entre las que podemos destacar «compañías italianas, cortesanas, de cantantes profesionales o de actores-cantantes»³⁶, a las que podríamos añadir las compañías propiamente españolas; y los cómicos que hacían sus versiones de algunas obras.

Un caso muy parecido se dará también con las compañías que ejecutaban las representaciones, ya que en el caso de la ópera podían ser o bien una compañía con cantantes españoles representando la obra en español; cantantes españoles representando la obra en italiano; o, por último, una compañía italiana con cantantes italianos. Para este último caso habría que esperar hasta 1738 para que llegue a Madrid «la primera compañía profesional italiana, representando cinco óperas de Metastasio en el teatro comercial de los Caños del Peral y participando además en la suntuosa producción cortesana *Alessandro nelle Indie* en el Buen Retiro para celebrar la boda de Carlos de Borbón, aparece de una manera bastante distinta de la que normalmente se nos venía diciendo»³⁷.

35 *Ibidem*, p. 188.

36 Baldissera, Andrea (2007): «Metastasio en España, entre traducciones y adaptaciones», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXIII, p. 153. Baldissera añade también que «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», en Baldissera, *op. cit.*, p. 153.

37 Carreras, *op. cit.*, p. 23,

De forma paralela a este desarrollo de los modelos de compañías, se da también un desarrollo de la imprenta, en lo que se refiere a la traducción y publicación de las óperas que se representaban.

Este «teatro del pueblo» sucedía en los corrales de la Cruz y del Príncipe³⁸, donde ya se hacían representaciones desde el siglo XVI, y posteriormente parte de lo que podríamos denominar esa «ópera del pueblo» se representaría también en los Caños del Peral, pensado para dar cabida al nuevo género del *melodramma*, todo ello apoyado por Felipe V, quien tenía «una decidida intención de transformar estos espacios en teatros modernos, muy a la italiana, modelo que habría de perdurar hasta el siglo XIX»³⁹. Este teatro de la corte ya se ponía en escena durante el siglo XVII de la mano de los mayores representantes de la época, Calderón y Lope⁴⁰, destacando la gran importancia que la música tenía para las representaciones, la música «tanto de solistas como la coral e instrumental dentro del conjunto de elementos que integran el espectáculo total»⁴¹. Quizás para el teatro de corte, el momento de mayor esplendor se dará con el reinado de Fernando VI, entre 1751 y 1758, y sobre todo en el Coliseo del Buen Retiro y el palacio de Aranjuez⁴².

La distinción entre estos dos tipos de teatros, y por tanto en la celebración de dos tipos de fiestas, es el desarrollo del modelo que se llevaba a cabo durante el barroco, donde las fiestas se realizaban en función de las diferentes clases sociales. Como señala Serrano, mientras que existía

38 Morales y Marín, *op. cit.*, p. 287. Estas representaciones se llevaron a cabo durante el reinado de Felipe V.

39 *Ibidem*, p. 291.

40 Sabik, Kazimierz (1997): «La función de la música en el teatro de corte en España a finales del siglo XVII (1670-1700)», en Virgili Blanquet, María Antonia; García-Luengos, Germán Vega y Carmelo Caballero Fernández-Rufee (eds.) *Música y literatura: en la península Ibérica: (1600-1750)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, p. 459.

41 *Ibidem*, p. 466.

42 Lolo, Begoña (2000): «Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI. Conforto y Farinelli, una fructífera colaboración teatral (1751-1758)», en Torrión, *op. cit.* p. 365.

una «fiesta caballeresca» protagonizada por los nobles, frente a ella se desarrollaban también las «fiestas de las corporaciones o instituciones intelectuales», como por ejemplo las universidades, las cuales se construían sus propios teatros o creaban certámenes literarios. A estos dos modelos de fiestas tendríamos que añadir otros dos, por un lado el que organizaban los conventos y parroquias, por ejemplo las procesiones; y por otro lado la «fiesta popular y carnavalesca de los gremios; cada gremio concurría con sus cuadrillas y comparsas de a pie y eran los encargados de la generalización del bullicio»⁴³. A esto añade Serrano que se produce un «retraimiento bien visible en las clases altas y, frente al bullicio, se recogerán en salones principales»⁴⁴. Este recogimiento da lugar también a un mayor desarrollo del número de espectáculos para las clases populares que no tienen que invertir su tiempo en la preparación de eventos ajenos, sino en los suyos propios, a la vez que los salones de la corte comienzan a recoger eventos alejados de la tradición barroca, como, por ejemplo, las representaciones de ópera. Un impulso al teatro de corte se desarrolla con la creación de compañías que únicamente trabajaban en los salones de palacio, como por ejemplo la compañía los Reales Sitios, creada por el Conde de Aranda y que tenía «dos secciones, una para el teatro hablado en francés y otra para la danza y cantos italianos»⁴⁵, de forma que la representación operística se encuentra totalmente consolidada.

Así, a mediados del siglo XVIII el panorama teatral en Madrid converge entre las representaciones de géneros tradicionales, las representaciones de la zarzuela⁴⁶, acompañado por otro tipo de representación que se va hacien-

43 Serrano, Martín (2000): «La lealtad triunfante. Fiesta, política y sociedad en España en la primera mitad del siglo XVIII», en Torrión, *op. cit.*, p. 30.

44 *Ibidem*.

45 Carreira, *op. cit.*, p. 35

46 «For the existing public attending the theatre in Madrid, the musical genre closest to opera was the zarzuela. This genre, characterized both by the alternation between sung and spoken sections and by its mythological subject, had emerged from court circles in the mid-17th century; by the beginning of the 18th it was a completely integrated part of the regular seasons. Both genres, zarzuela and opera, influenced one another: although opera scores do not survive from this period, it is quite likely that the structure and style of the arias was more or less

do en la corte, *il melodramma*, ejecutado tanto por compañías españolas, como por compañías italianas a partir de la llegada de Farinelli a la corte española. De esta forma podemos destacar, a principios del siglo XVIII, tres tipos de propuestas musicales:

Hoy nos resulta evidente que en los primeros años del siglo coexisten 1. la propuesta comercial de géneros musicales tradicionales, como la zarzuela: en la Cruz y el Príncipe siguen los montajes de espectáculos de tipo español, pero también derivados de textos metastasianos, con las actrices intérpretes; 2. Presencia de compañías italianas con oferta pública de ópera «italiana»: como hemos visto, en la temporada 1738-39 en Los Caños, virtuosos italianos regidos por un nuevo sistema empresarial, proponen óperas en italiano, casi todas de Metastasio; 3. confluencia de los dos géneros en las producciones «privadas» de la corte⁴⁷.

En estas tres propuestas se engloban por un lado la tradición española de las nuevas representaciones que se hacían en Zarzuela y sus representaciones en forma de teatro cantado. Frente a ella la «opera italiana» que con la llegada de Farinelli conseguirá un mayor impulso y difusión en la capital del reino, a la vez que se divide en dos, por un lado las traducciones, más orientadas a la corte y al divertimento de los males regios, como sucederá con Fernando VI; y por otro lado, un teatro más orientado al resto del pueblo donde se sitúan las adaptaciones de las óperas italianas al género español, a veces utilizando el mismo argumento y otras convirtiéndose en imitaciones, como tendremos oportunidad de ver en las páginas siguientes. Todas estas imitaciones y traducciones comparten un común denominador,

the same. It is highly significant, in his respect, that the same composers wrote in both genres», en Leza, José-Máximo (1998): «Metastasio on the Spanish stage. Operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s», in *Early Music*, november, p. 626.

47 Profeti, Maria Grazia (2001): «El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII», en *La ópera en España e Hispanoamérica, Madrid*, p. 266.

el autor, ya que la gran mayoría de las que se hacen a lo largo del siglo XVIII y que darán una gran difusión al *bel canto* en España, serán obras de Metastasio. Evidentemente mucho tendrá que ver, como ya hemos citado, la presencia de su *gemello* Farinelli en la corte española.

Ahora nos podemos hacer una idea de la situación que existe en España a lo largo del siglo XVIII en lo que se refiere a disposiciones de espacios para el espectáculo⁴⁸, legislación sobre la representación de las obras, de las que ya hablamos en la introducción, o también de la diferencia de práctica entre la traducción y la adaptación, así como entre un teatro y una ópera de corte, o un teatro más popular con una orientación más general. A partir de ahora nos centraremos, por un lado, en la definición del término ópera, así como en definir quiénes eran los músicos, además del ya mencionado Metastasio, que harían de ciertos periodos de este siglo, una época importantísima para el desarrollo de la ópera en España.

Es indudable que algo se movía durante el siglo XVIII en los teatros del reino, tanto en lo que se refiere en las representaciones más cortesanas, como en aquellas que iban destinadas a un público más general. Llegados a este punto tendríamos que definir qué es realmente lo que está aconteciendo, es decir, se trata de una forma nueva de teatro, de piezas de teatro cantado, será el *melodramma* italiano, etc. El hecho de que podamos concretar estas definiciones nos servirá también para establecer qué periodos han sido

48 A estos lugares de representación que hemos citado, y que se encuentran todos en Madrid, habría que añadir también los teatros de otras ciudades prósperas del reino que también realizaban representaciones operísticas y, como veremos a continuación, en ellas también se desarrolló una proyección melodramática, ya que «Como es natural, la ópera vivió un esplendor particular en aquellas ciudades económicamente prósperas o en pleno proceso de expansión, fruto del comercio marítimo (Cádiz y La Coruña) o de la industria de construcción de buques (Ferrol, Oporto y El Puerto de Santa María), y donde se daba una notable presencia extranjera y los potentados locales estaban divididos o carecían de importancia. En cambio, en otras ciudades más antiguas, la introducción de la ópera solo fue posible mediante la intervención del capitán general (como en Jerez de la Frontera y Santiago de Compostela); del gobernador (en Sevilla); directamente del gobierno central (en Pamplona y Valladolid) o a través de la presión de nobles ilustrados radicales de la zona (como sucedió en Córdoba, Granada y Palma de Mallorca)», en Carreira, *op. cit.*, p. 33

aquellos en los que el género operístico ha tenido un mayor éxito a lo largo del siglo XVIII, así como para evaluar los cambios que se dan en la época, como, por ejemplo, el paso del recitativo al aria, o la creación e inclusión de los entremeses como divertimento, sin olvidar la labor que tienen las adaptaciones de las obras, sobre todo en la adecuación de un género, y también en el desarrollo de una estructura neoclásica teatral vertebrada, en gran parte, por los caprichos de la corte.

Carreras distingue tres usos diferentes para el término ópera, por un lado «el género dramático y musical importado en bloque e interpretado en italiano por cantantes profesionales (*virtuosi*)»; por otro lado «un género teatral cantado en español, basado en modelos musicales y dramáticos italianos»; a diferencia del anterior, tal y como señala, éste estaría, sobre todo, interpretado por cantantes españolas; y por último, en lugar de referirse a un género, se refiere a un estilo, el «operístico», que según Carreras, se trata de «un estilo relacionado tanto con la composición como con la interpretación, aparece asociado con la ópera de Italia, aunque también puede aplicarse a otros géneros establecidos, como la música sacra»⁴⁹. Dentro de este abanico de definiciones se engloban todas las representaciones que se hacían en la corte, por ejemplo, las interpretadas por cantantes italianos, en su mayoría bajo la protección de Farinelli, quien se encargaba de dibujar el esquema de la ópera cortesana, pidiendo traducciones (si no él la reina, como por ejemplo en el caso de *Alessandro nell'Indie* de Val) y atrayendo la atención de los mejores compositores, como, por ejemplo, Conforto, que desarrollaría gran parte de su labor profesional de la mano de Farinelli. Con la segunda definición del término «ópera» se recogen⁵⁰ todas aquellas representaciones, la mayoría adaptaciones, de obras de Metastasio que se llevaban a cabo en los dos corrales de la ciudad, el del Príncipe y el de la Cruz. Por su parte, Carreras destaca también que dentro de este segundo estilo se encuentran cambios formales en la estructura del género, pasando

49 Carreras, *op. cit.*, p. 20.

50 *Ibidem*, p. 23.

de secciones de «estribillo-copla», de la zarzuela, a «secciones de recitativo y aria» de la ópera⁵¹.

A partir de aquí el término ópera, o quizás más el de melodrama, empieza a tener una mayor difusión, ya que muchos libretos españoles se comienzan a denominar «drama» y «melodrama», mientras venían a la corte nuevos compositores italianos.

Con el género casi definido, las épocas y acontecimientos que rodean la difusión de la ópera van a jugar un papel muy importante para su consolidación como género teatral y del espectáculo en el siglo XVIII. Carreira⁵² destaca cuatro épocas para la ópera a lo largo de este siglo: la primera durante el reinado de Felipe V (1700-1746); la segunda entre 1750-1755, donde se producen los cierres de los teatros por orden de Fernando VI; la tercera fase entre 1760-1778, la última fase del Teatro de los Reales Sitios; y por último entre 1787-1800, con la reapertura de los Caños del Peral.

En estos periodos no siempre se podía representar en los teatros, algunas veces porque las compañías no contaban con los privilegios necesarios para ello, o porque el teatro estuviera gestionado por la compañía y no podían pagar la cuotas que suponían actuar en otros lugares. Paralelamente a este tipo de actuaciones, en la corte o en los corrales, abundaban también las actuaciones en hospitales y lugares públicos, cuyo beneficio solía ser íntegramente para la compañía⁵³.

Este desarrollo de la ópera no tuvo lugar únicamente en las grandes ciudades, como Madrid o Barcelona, sino que toda ciudad próspera, sobre todo aquellas que tenían una gran relación con el comercio, como era el caso

51 Carreras señala que «en este sentido la primera ópera representada en la corte española fue *Decio y Eraclea* producida para celebrar el primer aniversario del príncipe heredero don Luis, el 25 de agosto de 1708, y dedicada a la camarera mayor, la Princesa de los Ursinos, principal figura política de la corte hasta su exilio en 1712 y gran admiradora de la música de Alessandro Scarlatti», *Ibidem*, p. 22.

52 Carreira, *op. cit.*, p. 31

53 Carreras, *op. cit.*, p. 32.

de las ciudades costeras que desarrollaban una elevada actividad industrial, contaron con un desarrollo cultural importante. Tal es el caso de Cádiz, donde Joseph Jordán, empresario de la ciudad, «construyó sin licencia un teatro [...] el único situado fuera de la capital española hasta 1750»⁵⁴. Dichas representaciones también aumentaron en otras ciudades, como por ejemplo, Valencia⁵⁵, La Coruña, Ferrol o El Puerto de Santa María donde «existía una notable presencia extranjera», seguramente constituida por Nicolà Setaro, empresario del teatro quien marchó con una parte de su compañía a Jerez y El Puerto de Santa María, donde propuso la creación de un teatro⁵⁶. Dentro de las ciudades más grandes involucradas con la ópera, Barcelona disfrutó durante la década de 1750 de una gran efervescencia operística debido, sobre todo, al Marqués de Mina⁵⁷.

Con la historia de las compañías de teatro o la creación de nuevos espacios para la representación está también la historia de los músicos que durante el siglo XVIII ponen música a la escena teatral. Estos músicos venían muchas veces convencidos por Farinelli, quien posiblemente será el máximo responsable, pero también a veces se habían convertido en maestros, por ejemplo de las reinas, y viajaban con ellas. Esto será lo que le pase a Domenico Scarlatti, que trabajaría con la reina Bárbara de Braganza hasta su muerte. Durante este tiempo fue incluso maestro de clave del rey Fernando⁵⁸. Junto con Scarlatti podemos citar a todos aquellos músicos que pusieron melodías a los libretos de Metastasio que se representaron en la corte, como Conforto, Mele, Corradini o Hasse il Sassone. También pode-

54 Carreira, *op. cit.*, p. 35.

55 En el caso de Valencia, señala Carreira que «contaba con una gran cantidad de inmigrantes» y que en ella Antonio Solís, de quien hablaremos como traductor de Alfieri, dirigió «desde 1790 una compañía española que presentaba ballets d'action y ópera italiana», en *Ibidem*, p. 39.

56 *Ibidem*, p. 35.

57 *Ibidem*.

58 Sancho Gaspar, José Luis (2000): «Los Sitios Reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini», en Torrión, *op. cit.*, p. 179.

mos descatar otros músicos que trabajaron para las óperas, como es el caso de Baldassare Galuppi il Buranello o Pergolesi⁵⁹.

Además de los anteriores, Farinelli consiguió reunir a los mejores compositores e intérpretes que se paseaban por los teatros europeos, así contó con las cantantes Vittoria Tesi, Ana Maria Peruzzi, Lucia Facchinelli, el castrato Caffarelli, o el tenor Annibale Fabbri, junto con Saletti, Mancini o Uttini. De todos los músicos, el que más veces sería representado fue Conforto, seguido de Mele y Galuppi, como señala Begoña Lolo en su estudio sobre las representaciones en el reinado de Fernando VI⁶⁰. El periodo de mayor presencia de Conforto será entre 1751 y 1758, que, como veíamos antes, se trata del periodo de tiempo donde se produce un mayor número de representaciones en los teatros de la corte, repartidos entre el Coliseo del Buen Retiro y el palacio de Aranjuez.

Como señala Lolo, Conforto representará todos los años obra nueva. Destacando a Metastasio como el autor del que más libretos se representarían, mostrándonos el auge que el binomio Metastasio-Farinelli alcanzaría durante todo el siglo XVIII. Algunas de estas obras contarían con un gran éxito, como por ejemplo *La Nitteti*, encargada expresamente por Farinelli a Metastasio, que contaría con 14 representaciones⁶¹ a lo largo de los dos años que estuvo en cartel. Hay que destacar que la labor de Conforto como músico de la corte no sería sólo la de representar las óperas de Metastasio, sino también se encargaría de celebrar los grandes acontecimientos de la corte, como por ejemplo los cumpleaños y onomásticas⁶².

59 *Ibidem*, p. 180.

60 Lolo, *op. cit.*

61 *Ibidem*, p. 374.

62 *Ibidem*.

Capítulo 2

Metastasio y su difusión en España: relación de obras y representaciones

La idea de trazar un recorrido de la obra metastasiana en España hay que buscarla, en parte, en la historiografía musical de nuestro país. Quizás las obras más interesantes para marcar este itinerario comienzan ya en el mismo siglo XVIII y continuarán en el siglo XIX, entre todas ellas nos gustaría destacar tres. Por un lado la *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro de las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente: de sus yndividuos, sueldos y encargos según se expresa en este primer libro...*, de Carlo Broschi, Farinelli, el gran difusor y promotor del talento metastasiano en la península ibérica, publicado en Madrid en 1758. A ésta le seguiría uno de los estudiosos de la ópera más importantes del siglo XIX, Luis Carmena y Millán, quien en 1878 publicaría su *Crónica de la ópera italiana en Madrid, desde el año 1738 hasta nuestros días*, para terminar con la obra de Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, 1917. A partir de aquí, se han buscado nuevas fuentes que nos ayuden a desarrollar investigaciones sobre los orígenes de este género, lo que ha generado toda una rica bibliografía que esperamos recoger y dar cuenta en este trabajo, recopilando el mayor número de documentos posibles y organizándolos en torno al éxito de nuestro libretista por tierras españolas. De todos estos trabajos nos gustaría citar uno de Patrizia Garelli, «Traducciones de tragedias italianas», dentro de *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, que nos ha servido de referencia para ver aquello que estaba, y que no, en las bibliotecas españolas, para a partir de ahí actualizarlo⁶³.

La primera referencia de la obra de Metastasio en España no la encontramos en la capital de reino, como era de esperar teniendo en cuenta el aspecto cortesano de las óperas de Metastasio, sino que lo encontramos en Valencia en 1734 y se trató de una representación de *Artaserse*⁶⁴.

63 Dentro de esta bibliografía no queremos dejar fuera el Proyecto Boscan, Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>>.

64 Fucilla, *op. cit.*, p. 204. Señala Fucilla también que «La primera referencia a sus obras menores que ha podido ser encontrada se remonta a 1747, cuando su *canzonetta La libertà. A Nice* alcanzó un gran éxito musical en Madrid. Tres años más tarde

A partir de aquí entran en escena dos figuras vitales para la difusión de Metastasio, por un lado Isabel de Farnesio, esposa de Felipe V, gran aficionada a la ópera, como también le pasaría a su hija Mariana Victoria, de la que hablaremos en el último capítulo de esta primera parte; y por otro lado Farinelli⁶⁵, el gran castrato amigo de Metastasio, *il suo gemello* como él lo llamaba, quien difundirá su obra por los Reales Sitios.

Si ya en 1734 tuvo lugar en Valencia la primera representación de Metastasio en España, dos años después las representaciones ya se trasladan a Madrid, concretamente en el Carnaval de 1736, donde se representan *Artetense* y *Demetrio* en los corrales del Príncipe y de la Cruz, respectivamente, como señala Sommer-Mathis⁶⁶. A partir de este año el mapa operístico en España cambia drásticamente con la llegada, en 1737⁶⁷, procedente de

(1750) se menciona esta composición como la canción favorita de la reina española», en *Ibidem*.

65 La relación de Metastasio y Farinelli destaca ya desde los primeros trabajos del libretista, por ejemplo desde su obra *Angelica*, compuesta en 1720 con música de Porpora y que fue interpretada por el propio Farinelli, en Turina Gómez, Concha (2009): «Metastasio y el teatro musical», en Sanfilippo, Marina (coord.): *Perfiles del teatro italiano*, Roma: Aracne, p. 78.

66 Sommer-Mathis, Andrea (2001): «La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna», en AA. VV. (2001): *Il melodramma di Pietro Metastasio, la poesia, la musica e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne, p. 864. Señala también Sommer-Mathis que «in entrambi casi si trattava di traduzioni spagnole, o meglio di adattamenti dei libretti metastasiani. Si era operata una riduzione dei tre atti a due, secondo la consueta struttura drammaturgica del genere drammatico-musicale spagnolo della "zarzuela"», en *Ibidem*; además de que muchas de estas traducciones/adaptaciones también tendrían lugar en otras ciudades españolas, como por ejemplo Cádiz, Barcelona, Valencia o, como acabamos de ver, todas ellas con una prosperidad económica vinculada, por ejemplo, al comercio cuyas representaciones o se hacían en teatros construidos para dar cabida a la ópera italiana, o en «palazzi privati di alcuni nobili» como señala el propio Sommer-Mathis. Estas dos obras se tradujeron, como hemos visto en la introducción, con los títulos de *Dar el ser el hijo al padre* y *Por amor y por lealtad y Demetrio*.

67 Diez años más tarde, en 1747, Farinelli, por orden de Fernando VI, sería ya el responsable de preparar las fiestas reales, en Sommer-Mathis, A. (2000): «Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio-Farinelli: dirección de escena y dirección artística», en Torrión, *op. cit.*, p. 385. Señala también Sommer-Mathis que ese mismo año «en Viena se tomó la decisión de convertir los teatros del palacio imperial en salones de baile, ya que estaban sin uso desde hacía tres años. En su

Londres y gracias a los esfuerzos de Isabel de Farnesio⁶⁸, de Farinelli, «para aliviar con su arte la melancolía de Felipe V»⁶⁹, dándose a partir de este momento todos los elementos necesarios para la efectiva difusión de Metastasio en nuestros teatros, tanto en forma de traducciones, como en forma de adaptaciones, como tendremos oportunidad de ver, y que duraría hasta la llegada de Carlos III al poder y el consiguiente destierro de Farinelli en 1760, después de más de veinte años al servicio de la corte. A partir de aquí el melodrama continuará, pero sufrirá un nuevo revés en 1777, cuando el mismo rey cerrase, de forma temporal, los Reales Sitios⁷⁰.

Durante el tiempo que Farinelli estuvo en la corte, Metastasio, a través de su *gemello* «no se limitó a dar instrucciones sobre montaje, sino que aceptó también varios encargos para la corte española: revisó cuatro de sus antiguas óperas —*Didone abbandonata*, *Semiramide riconosciuta*, *Adriano in Siria* y *Alessandro nell'Indie*— cortándolas y modificándolas de manera considerable y escribió dos libretos nuevos —*L'isola disabitata*, *Nitteti*»⁷¹. Aunque esto sería sólo una parte del éxito de Metastasio en nuestros teatros, o quizás tendríamos que decir en nuestra corte; junto a ello estaría también el éxito que tendría de la mano de sus traducciones, en este sentido tenemos que destacar a un jesuita, Benito Antonio de Céspedes, el autor que más traducciones haría de Metastasio⁷².

lugar el nuevo teatro público ofreció las antiguas óperas de Metastasio en nuevas puestas en escena. [...] Con este cambio profundo de un teatro exclusivamente cortesano en teatro abierto a un público que pagaba sus entradas, cambiaron también las actividades del poeta imperial Metastasio».

68 Como señala Patrizia Garelli «magistralmente asistida por el ministro plenipotenciario del duque de Parma, Anibal Scotti», en Garelli, P. (1977): «Metastasio y el melodrama italiano», en Lafarga, F. (ed.): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida: Universidad, p. 127.

69 Sancho Gaspar, *op. cit.*, p. 179.

70 Fernández Cabezón, Rosalía (1989): «Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gaspar de Zavala y Zamora», en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 12, 9.81.

71 Lolo, *op. cit.*, p. 384. Las dos últimas óperas, *L'isola disabitata* y *Nitteti*, escritas por Metastasio, a petición de Farinelli, en 1752 y 1756, respectivamente.

72 Martín Puente, *op. cit.*, p. 189.

Como señalan algunos estudiosos, el éxito de Farinelli está, además de traer a España la ópera, en crear en los teatros españoles todo una cultura operística, como ya sucedía en los grandes teatros de las más importantes ciudades europeas y con ello dar a la propia corte una mayor proyección cultural; en definitiva, Farinelli⁷³ «convertirá las fiestas de la corte fernandina en un auténtico mito europeo»⁷⁴. Farinelli aporta también una serie de innovaciones, por ejemplo en lo que se refiere a los montajes teatrales, a los que incluye «una mayor solemnidad y mayor imaginación escenográfica»⁷⁵, además de la formación de agrupaciones estables, sobre todo instrumentistas de la Capilla Real, para los teatros⁷⁶.

El mito europeo de Metastasio comenzó en Italia en 1724, año del estreno de *Didone abbandonata*, al que le seguirá *Siroe* en 1725 para entrar quizás en su época más fructífera, la que va desde 1727 a 1730 con *Catone in Utica* en 1726, *Ezio* en 1728, *Semiramide riconosciuta* en 1728, y en 1730 *Alessandro nell'Indie* y *Artaserse*, con música de Leonardo Vinci⁷⁷. Después

73 «[...] Metastasio's librettos were know and appreciated in Spain in the 1730s and especially so during the reign of Ferdinand VI (1746-59), when the collaboration between Farinelli and the poet was at its closest. This marked the culmination of a process by which, since the accession of the new Bourbon dynasty at the beginning of the 18th century, Italian opera had gradually come to dominate the musical side of court festivities», en Leza, *op. cit.*, p. 623.

74 Torrione, *op. cit.*, p. 296.

75 Morales y Marín, *op. cit.*, p. 289.

76 «La orquesta, que como sucede en la mayoría de los teatros de corte de la época no existe todavía como agrupación estable (será precisamente una de las aportaciones de Farinelli en su gestión del Buen Retiro, a partir de 1746), se formará con instrumentistas provenientes tanto de la Capilla Real, para lo cual habrá que pedir el perceptivo permiso al Patriarca de las Indias, como de la orquesta del teatro de los Caños», en Carreras, Juan José (2000b): «En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nell'Indie* (1738)», en Torrione, *op. cit.*, p. 334.

77 Turina Gómez, *op. cit.*, p. 79.

vendrían obras más «maduras»⁷⁸: *Demetrio* en 1731, *L'Olimpiade* y *Demofonte* en 1733, *La Clemenza di Tito* en 1734 o *Attilio Regolo* en 1740⁷⁹.

Entre traducciones y adaptaciones, Metastasio consigue una amplia representación en los teatros de la corte, los denominados Reales Sitios, y los teatros más populares de Madrid, como por ejemplo el Corral del Príncipe o el de la Cruz. Las adaptaciones, aunque en un principio podían mostrar una mayor variación del texto con respecto a la obra italiana, realmente no era así, incluso a veces se le acusaba de todo lo contrario, es decir, de presentar una escasa variación con respecto al texto original⁸⁰, arraigado al octosílabo como forma métrica⁸¹ y con leves variaciones en los personajes, si acaso introduciendo alguno, normalmente cómico⁸², o modificando las escenas, añadiendo unas o eliminando otras, es lo que Patrizia Garelli ha definido como un acercamiento a la comedia para un público determinado.

Estas nuevas adaptaciones se movían entre el drama, la tragedia y la comedia, recibiendo nombres como «comedia nueva», «comedia heroica» o «drama trágico»⁸³, así esta «ópera de corte italiana se ve como una expre-

78 *Ibidem*, p. 82.

79 A partir de estos años, exceptuando los dos encargos que le hace Farinelli, que también los englobamos dentro de las obras para la corte, según Turia Gómez, «en los últimos años disminuyeron los *Drammi per musica*, y aumentaron los textos para la música que acompañaba cualquier acontecimiento cortesano», en Turina Gómez, *op. cit.*, p. 82

80 Según Patrizia Garelli, «El hecho de que la mayor parte de las adaptaciones no hayan introducido variaciones en las tramas demuestra que no sólo se consideraba que pudieran satisfacer los gustos del público acostumbrado a un teatro de acción, sino sobre todo que se ha pretendido acercarlo a una comedia sujeta a una mayor regularidad respecto a la de comienzos del siglo XVIII», en Garelli, *op. cit.*, p. 133. Por su parte Baldissera añade que «Adaptaciones-traducciones [...] se somete a 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 variación pierde en veracidad», en Baldissera, *op. cit.*, p. 163.

81 Garelli, *op. cit.*, p. 134.

82 Baldissera, *op. cit.*, p. 163.

83 *Ibidem*, p. 162.

sión de modernidad europea»⁸⁴ frente a la zarzuela, con un carácter más tradicional basado «on mythological themes rarely introduced the type of elevated plot on politico-moral issues to be found in works such as *Artaserse* or *Demetrio*»⁸⁵.

2.1. Las primeras representaciones: de *Demetrio* y *Artaserse* a *Artajerjes* o *Dar el ser el hijo al padre* y *Por amor y por lealtad* y *Demetrio en Siria*

Las dos primeras obras de Metastasio que se representan en España son *Artaserse* y *Demetrio*, compuestas ambas por nuestro libretista en 1730 y 1731, respectivamente. La primera de las dos fue una representación de *Artaserse* que se hizo en Valencia en 1734, se trata de *Artaserse, opera en musica, traducida en Idioma español, i en ocasion de celebrarse el cumplimiento de años de la Reina Nuestra Señora: egecutada en el italiano por los musicos del Exc.mo Señor Principe de Campoflorido, Governador, i Capitan General del Egercito, i Reino de Valencia, en el Real Palacio de dicha ciudad, este año de 1734*⁸⁶.

La siguiente representación que encontramos es en Madrid en el carnaval de 1736 en el Corral del Príncipe, así aparece una traducción de *Artaserse* con el título *Dar al ser el hijo al padre. Melodramma Harmonico que se ha de representar en el coliseo del Príncipe en el Carnabal [sic] de este año de 1736. Puesta en música de Francisco Coradini. En Madrid, Oficina de D. Gabriel del Barrio*⁸⁷. Coratelo y Mori señala también que la obra estuvo 15 días seguidos en cartel y que se estrenó el 31 de enero de 1736.

Posteriormente, la siguiente representación sería en 1738, para tener que esperar después una década para volverla a ver representada. Así, en 1738,

84 Carreras, *op. cit.*, p. 20.

85 Sommer-Mathis, *op. cit.*, p. 864.

86 Garelli, Patrizia (1997): «Traducciones de tragedias italianas», en Lafarga, Maduell (coord.) (1997): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida: Universitat de Lleida, p. 331. Fue impresa en Valencia por Antonio Bordazar. Existe una copia en la Biblioteca de Cataluña.

87 Cotarelo y Mori, E. (1917): *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, p. 71.

con motivo de la celebración del cumpleaños de la reina Isabel de Farnesio, es decir, un 25 de octubre, encontramos *El Artaseres. Drama en música que se ha de representar en el nuevo regio coliseo de los Caños del Peral, en este año de 1738. Dedicase a V. A. R. de D. Fernando, príncipe de Asturias. Con licencia. En Madrid año de 1738*⁸⁸. El texto aparece tanto en castellano como en Italiano, pero no aparecen datos ni del traductor ni tampoco del compositor que le puso música. Según Cotarelo y Mori la música podría ser de Hasse, il Sassone, o Duni, para ello se basa en que ambos estrenaron obra en 1730 y 1731 en Venecia⁸⁹. Basándonos en esta teoría de Cotarelo y Mori la música también podría ser de Leonardo Vinci, gran conocedor de la obra de Metastasio que representaría un *Artaserse* en Nápoles en 1730⁹⁰. Además, a esto podríamos añadir las buenas relaciones que existían entre la corte de Nápoles y Madrid, ya que desde la ciudad italiana vendrán a España los primeros representantes de este nuevo género.

Tendríamos que esperar diez años para volver a ver representada la obra de Metastasio en nuestro país, concretamente hasta 1749⁹¹ y de nuevo sería en un carnaval. Se trata de la obra *El Artajerjes. Opera dramática del Sr. Abad D. Pedro Metastasio para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, por orden de S. M. el Rey nro. Sr. D. Fernando VI, en estas Cartesnolendas del año MDCCXLIX. En la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados*. Al igual que la

88 *Ibidem*, p. 89. Existe una copia en la Biblioteca Nacional.

89 *Ibidem*.

90 *Artaserse drama per musica di Pietro Metastasio romano fra gli Arcadi Artino Corasio. Da rappresentarsi nel Teatro detto delle Dame nel carnevale dell'anno 1730. Presentato alla maestà di Clementina regina della Gran Brettagna*. La música era de Leonardo Vinci, segundo maestro de la Capilla de Nápoles.

91 Farinelli en su obra *Descripción del estado actual del Real Theatre del Buen Retiro de las funciones hechas en él desde el año 1747 hasta el presente: de sus yndividuos...* recoge la cantidad de dinero que pagaron a Mele por la obra en el teatro del Buen Retiro, así señala que «La de Artaxerxes, puesta en Música el año de 1749. Los rezitados fueron hechos por Dn. Juan Bap.ta Melle. Las Arias, fueron algunas del mismo compositor, y las mas, escogidas de otros autores, y todas al gusto de los mismos virtuosos, con la devida aprobacion. Con este motivo se dieron a Mello 90000 Rs.», en Farinelli, *op. cit.*, p. 45. El libro de Farinelli no tiene paginación, con lo que sigo la numeración de página del documento disponible en la biblioteca de Patrimonio Nacional.

anterior, el texto aparece en castellano e italiano y la representación será en uno de los Reales Sitios, y ya de la mano de Farinelli, de ahí que esas «decoraciones nuevas, dispuestas y pintadas por don Santiago Pavía» que cita Cotarelo y Mori se deban ya a la labor del *gemello* de Metastasio. También existe una copia en la Biblioteca Nacional.

A partir de estos años la obra de Metastasio se difunde a lo largo del territorio y aparecerán representaciones en otras ciudades, como era el caso de Barcelona, Cartagena, Palma de Mallorca o incluso de nuevo Valencia. Así, en 1754 se estrena en Barcelona *Artaxerses, rey de Persia. Dramma en música para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año de 1754. Dedicado al muy ilustre Sr. Marqués de Almodóvar, mayordomo de semana de S. M. Barcelona, por Pablo Campins, impresor*⁹². El texto aparece en castellano e italiano y la música, como señala Cotarelo y Mori fue de Ferradini. Unos años más tarde, en 1763, también en la misma ciudad, se vuelve a representar con el título de *Artaxerxes. Drama en musica del celebre abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la M. Ile. Ciudad de Barcelona en el año de 1763. Para celebrar el dia natalicio de S. M. el Rey Nuestro Señor Don Carlos III. Dedicado al Mui Ilustre Señor D. Pedro Onofre Duot de Lacaulerie; Coronel, y Theniente Coronel del Regimiento Infantería de Flandes. Barcelona: Por Francisco Generas, Impresor y Librero*. Se trata de una edición en castellano e italiano del que existe un ejemplar en la Biblioteca de Cataluña. Al consultar la obra, en la parte donde señala los actores indica también que la música es «Nicolás Piccini Maestro Napolitano», excepto algunas escenas que son de Joseph Duràn Catalan, también «Maestro Napolitano».

La representación del *Artaserse* de Metastasio se realizará a continuación en 1767 en la isla de Palma de Mallorca, así aparece en el título *Artaxerxes. Drama en música del célebre abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Palma en este año de 1767. Dedicado a la muy ilustre Sra. D.^a Josefa de Alós Brú Ríus y Sansó, condesa del Pinar*. Según Cotarelo y Mori se trata de una reimpresión de las ediciones de Barcelona. Dos

92 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 227.

años más tardes, en 1769, la obra se vuelve a representar en las ciudades de Valencia y Cartagena por la misma compañía que ya la había representado en Palma de Mallorca⁹³. En Valencia se trata de *Artaxerxe. Drama en música del celebre Abate Pedro Metastasio, para representarse en el nuevo teatro de la sala del Exc.mo Señ.or Duque de Gandia, en la muy Ilustre Ciudad de Valencia. En las Canestolendas de este Año 1769. Dedicado a la Nobleza de dicha Ilustre Ciudad. En Valencia: Por Francisco Burguete*. Según Stoudemire la representación se llevó a cabo el día 20 de enero con música de Antonio Maria Gaspere Sacchini⁹⁴. Ese mismo año se llevó a cabo la representación en Cartagena, *Artaxerxe. Dramma en música del célebre abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la ciudad de Cartagena en el día de nuestro español monarca: 30 de mayo de 1769. Dedicado al Sr. Pedro de Silva Meneses y Sarmiento. Con licencia. En Murcia, por Felipe Teruel*⁹⁵ con música también de Sacchini, probablemente se trate de la misma compañía italiana que viaja desde Valencia a Cartagena para llevar a cabo las representaciones.

A estas representaciones habría que añadir la que se representó en Zaragoza el día 12 de noviembre de 1778 y de la que tenemos pocos datos. Aunque no conocemos la compañía, sí sabemos que ese día hubo un incendio en el teatro, tal y como señala Cotarelo y Mori⁹⁶, a la que tenemos que añadir otra noticia que hemos encontrado en el *Semanario Pintoresco Español*, hablando de la ciudad de Zaragoza, que dice «El teatro es también elegante y digno de Zaragoza. Está situado en la calle del Coso, y se construyó nuevo en 1799, de resultas de haberse quemado en 1778, durante la representación del Artajerjes de Metastasio»⁹⁷.

93 *Ibidem*, p. 287.

94 Stoudemire Sterling, A. (1941) «Metastasio in Spain», en *Hispanic Review*, IX, p. 187. Una misma copia de esta obra se encuentra también en la Biblioteca Nacional de Francia.

95 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 288.

96 *Ibidem*, p. 284.

97 *Semanario Pintoresco Español*, n.º 17, 23 de abril de 1843, p. 135.

A las traducciones habría que añadir la *Artaxerxes* de Benito Antonio de Céspedes que aparece en la Biblioteca Pública de Toledo⁹⁸ dentro de las *Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio Céspedes, Prebístico, natural de Casasimarro. Obra póstuma*. No tiene año de publicación, y parece que todas tienen el mismo origen, la primera traducción de 1734. En relación con Benito Antonio de Céspedes, señala Cristina Martín Puentes que:

[...] también hubo autores que no eran hombres de teatro y trasladaron las piezas de Metastasio, sobre todo jesuitas como Benito Antonio de Céspedes. Este admirador de Metastasio, buen conocedor de los historiadores y poetas grecolatinos, prefirió acercar las obras del italiano a sus alumnos y al círculo en el que se movía a escribir obras originales⁹⁹.

Aunque no sería la única sin fecha, en la Biblioteca Nacional contamos con la obra *Artabano ó La jura de Artaxerxes Rey de Persia*¹⁰⁰, de Lorenzo María Villarroel y Velazquez, s. a., quien en 1784 llevaría a cabo otra adaptación de Metastasio, *El Rey pastor*, como veremos más adelante.

Por último, por lo que respecta a esta primera obra que analizamos de Metastasio nos gustaría citar una adaptación de la obra de nuestro libretista, se trata de la obra de Antonio Furmento Bazo, *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artajerjes*, una adaptación de la obra metastasiana estrenada el 28 de octubre de 1762 en el Corral del Príncipe¹⁰¹. Esta misma obra se representaría también más tarde, concretamente

98 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 332.

99 Martín Puentes, *op. cit.*, p. 200.

100 La edición no está fechada, pero se publicó en Barcelona, en la Imprenta de Carlos Giberte y Tusó.

101 La fecha de estreno proviene de Andioc, René y Mireille Coulon (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, Presses Universitaires du Mirail, T IV, p. 823. Aunque en la misma ficha de la publicación que se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, señala que es de la Imprenta de Francisco Xavier García y que su fecha de impresión fue entre 1762 y 1781. Existe otra copia en

en 1784, tal y como aparece en el *Memorial literario, instructivo y curiosos de la corte de Madrid, correspondiente al mes de octubre de 1784*, que menciona dicha representación en el Coliseo de la Cruz, a cargo de la Compañía de Manuel Martínez, entre el 3 y el 5 de septiembre: «*La piedad de un hijo, vence la impiedad de un padre; y jura de Artaxerxes, Rey de persia*: Comedia de D. Antonio Bazo»¹⁰². A continuación, añadiendo información de la representación, indica que «Esta, que en realidad es Tragedia, es imitada de una Opera de Metastasio, intitulada Artaxerxe; pero D. Antonio Bazo quiso acomodarla al Teatro Español, introduciendo varios lances impertinentes de los Graciosos»¹⁰³, características que vimos anteriormente y que cumplían gran parte de las adaptaciones de las obras metastasianas que se realizaron en la época. A estas características habría que añadir otras como el uso del octosílabo o la reducción de escenas, por ejemplo.

Un año después de *Artaserse*, 1731, Metastasio daría luz a otro de sus grandes éxitos, *Demetrio*, que contaría con una primera traducción de manos del actor Vicente Camacho¹⁰⁴ en 1736, para ser representada, igual que la anterior, en el carnaval de ese año, en el Teatro de la Cruz bajo el título de *Por amor y por lealtad y Demetrio en Siria. Drama para representar en música (Theatro del Corral de la Cruz) la compañía de Manuel de San Miguel. Compuesta por Vicente Camacho, quien la dedica a la Excm. Sra. D.^a Leonor Pío de Saboya, duquesa de Atri, dama de la Reyna n.^a s.^a, puesta en música por D.*

la Biblioteca Nacional que se trata de la edición valenciana con el siguiente título *Comedia Famosa. La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre, y el jura de Artaxerxes de Don Antonio Bazo. Con Licencia, en Valencia, en la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, Calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio de Corpus Christi, en donde se ballará esta, y otras de diferentes Titulos. Año 1765.*

102 *Memorial literario, instructivo y curiosos de la corte de Madrid, correspondiente al mes de octubre de 1784*, n.º 10, 1784, p. 115.

103 *Ibidem*, p. 117.

104 Baldissera señala que en «*Por amor y por lealtad y Demetrio* de Vicente Camacho (1731, pero estrenado en 1736), que es la primera traducción de *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)» en Baldissera, *op. cit.*, p. 157.

Juan Bautista Melle, *maestro de capilla italiano. Con licencia. En Madrid en la imprenta de Juan de Zuñiga. Año de 1736.* La obra, con música de Melle, se representó el día 31 de enero, y según Cotarelo y Mori estuvo 15 días en cartelera¹⁰⁵. Dos años más tarde, en 1738, se volvería a representar la obra para celebrar la inauguración del teatro de los Caños del Peral, con música de Hasse il Sassone, que también puso música a *Artaserse*. Esta edición cuenta con el texto en castellano e italiano y el título completo es *El Demetrio. Drama en música, que se ha de representar en el nuevo Teatro de los Caños del Peral*¹⁰⁶ *en Carnestolendas de este año de 1738. Dedicado a la Sac. R. C. Magestad de Felipe Quinto, rey de España. Con licencia. En Madrid*¹⁰⁷. Esta ópera dedicada a Felipe V será posiblemente la primera en la que Farinelli trabaja¹⁰⁸, ya que él llegaría un año antes, en 1737.

La siguiente vez que veríamos representado *Demetrio* en España sería en 1751¹⁰⁹ en ocasión del cumpleaños de Fernando VI, como puede leerse en la propia obra, *El Demetrio. Opera drammatica del Sr. Abad D. Pedro Metastasio para representarse en el real coliseo del Buen Retiro, festejándose el gloriosísimo día natalicio de su Magestad Catholica el Rey nuestro señor D. Fernando VI. Año de 1751. En Madrid. En la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, en la calle Angosta de S. Bernardo.* El texto, que aparece en italiano y castellano, cuenta con una dedicatoria del propio Farinelli a Fernando VI para continuar con la explicación del argumento, los personajes que com-

105 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 73.

106 Según Stoudemire «possibly the most important date in the establishment of the Italian opera in Madrid; for the opening and dedication of the new theatre», en Stoudemire, *op. cit.*, p. 186.

107 Maria Grazia Profeti señala que «En 1738 la compañía italiana de Pieracini da tanto *Demetrio* como *Artaserse* en Los Caños, algo recortados, música de autores desconocidos», en Profeti, *op. cit.*, p. 276.

108 Cotarelo da el nombre de todos los integrantes de la compañía, entre los que destaca, por ejemplo, Fabri, una de las primeras incorporaciones de Farinelli a la corte española.

109 Antes de esta de 1751, Farinelli recoge también una representación en 1750 en el Buen Retiro, así señala que «La de Demetrio puesta en Musica el año de 1750 por Dn. Nicolás Jomelli, por cuya composición se le remitieron...», en Farinelli, *op. cit.*, p. 46.

ponen la obra y los cambios de escenas. La música de esta representación es de Niccolò Jomelli, «maestro napolitano». A continuación de la música, y antes de comenzar con la primera escena, viene una parte que nos parece muy interesante y es una explicación de por qué se recortan ciertas escenas, así se explica que «il presente Dramma è stato scorciato, non già per corregere la sublime Opra di sì grande Autore, ma solamente per ridurlo a quella brevità che s'è creduta più convenevole. E s'avverte che il Duetto è componimento dello stesso Signor Metastasio». Otra característica más de algunas de las variaciones que sufrían las traducciones y adaptaciones de las obras de Metastasio¹¹⁰ al ser representadas al castellano, aunque en este caso contaría con el beneplácito del *gemello* de Farinelli. Después de esta representación tenemos que mencionar dos adaptaciones, la primera se trata de la adaptación de Antonio Furmento Bazo en 1758 con el título de *Comedia nueva. Intitulada. Sacrificar el afecto en las aras del honor es el mas heroico amor. Cleonice y Demetrio. Su autor Dn. Antonio Bazo (1758)*¹¹¹; y la segunda se trata de *La gran comedia nueva. Sacrificar el afecto en las hasas del honor es el mas heroico amor; y Demetrio en Siria*. Garelli comenta también que aparece escrito a mano «Es de Manuel Calderón y Salazar. Se copió en Granada a 2 de febrero de 1769»¹¹².

Tendrían que pasar más de cuarenta años para que el *Demetrio* se representase y para que volviese al teatro de los Caños del Peral, concretamente en 1794, el 20 de abril de ese año, dentro de las celebraciones de la Pascua tuvo lugar la representación de *Demetrio. Drama serio en música para repre-*

110 Sobre estos cambios señala José-Máximo Leza que «which has important implications for the Spanish librettos, was the addition of ensembles (duos, trios and even quartets) which are really arias for more than one person. These ensembles were well established in zarzuelas of the time, and were also incorporated in operas at the end of the first act. Act 1 of *Por amor y por lealtad*, for instance, ends with an aria sung by Olinto, Alceste and Fenicio in a clear example of how an ensemble can substitute for three consecutive arias in the original text» en Leza, *op. cit.*, p. 628. De forma que en la reducción de la obra interviene también el uso de los dúos o tríos que pueden recoger varias arias consecutivas y la extensión de la obra.

111 Garelli, (1997), *op. cit.*, p. 356.

112 *Ibidem*.

*sentarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de L. M. N. è I. Asociación, Siendo Director del Teatro y Compositor de bayles el señor Domingo Rossi, la primavera de laño de 1794*¹¹³. Con licencia. Madrid, en la imprenta de González. La música es de Carlos Guglielmi y el texto es en español e italiano. Cotarelo y Mori da el listado de los actores que participan en la representación, entre ellos destaca Luisa Todi llegada a la compañía de ópera de los Caños del Peral el 25 de agosto de 1792¹¹⁴, participando en su primera representación en dicho teatro, *Dido abandonada*, también de Metastasio.

A las traducciones de *Demetrio* nos queda la que haría el jesuita Benito Antonio de Céspedes que aparecería en su *Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio Céspedes, Prebístico, natural de Casasimarro. Obra póstuma* en la Biblioteca Pública de Toledo¹¹⁵. Sin año de traducción, aunque podría ser, al igual que hemos señalado para el *Artaserse*, de 1734. Por último, me gustaría añadir que la elección de los títulos en la traducción, como señala Sommer-Mathis, demuestra todavía unas características «típicamente barocchi per le loro opere»¹¹⁶.

2.2. De *Alessandro nell'Indie* a *Alejandro en las Indias*

Alessandro nell'Indie, compuesta por Metastasio en 1729, es una de las obras de nuestro libretista que mayor éxito obtuvo por tierras ibéricas, aunque la primera traducción tardaría en llegar y no sería hasta 1738 gracias a un encargo de Isabel de Farnesio a Jerónimo Val¹¹⁷, por entonces secretario de la Presidencia del Consejo de Castilla, nos referimos a *Alexandro en las Indias. Drama en música de Pedro Metastasio, traducido al idioma castellano de orden*

113 Señala Baldissera que Aguilar Piñal le atribuye la traducción a Juan de Agramont y Toledo, en Baldissera, *op. cit.*, p. 157.

114 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 345.

115 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 332.

116 Sommer-Mathis, *op. cit.*, p. 864.

117 Para saber más sobre esta figura véase el último capítulo de esta primera parte, «De Jerónimo Val a la impostura metastasiana de *Farnace* en la península ibérica».

de S. M. por D. Gerónimo Val, secretario de la Presidencia de Castilla, para representar en el real teatro del Buen Retiro en ocasión de solemnizar la imperial Villa de Madrid la gloriosa conclusión de la boda de Carlos de Borbón, Rey de las Dos Sicilias y Jerusalem, primero infante de España, Duque de Parma, Plasencia, Castro y Gran príncipe heredero de la Toscana, con María Amelia, princesa de Saxonia. Dedicase a la Católica Majestad de Phelipe Quinto, rey de España, siendo corregido D. Urbano de Ahumada, marqués de Montealto, de el Consejo Real de Hacienda, y Comissarios Sebastián Pacheco Cavallero del Orden de Calatrava, y Ayuda de Camara de Su Magestad; Don Antonio Bengoa, Don Ambrosio Negrete, y Don Francisco Cañaveras Cavallero del Orden de Santiago. Puesta en música por D. Francisco Corselli, maestro de de la Capilla Real, y de Musica de los Serenísimos Señores infantes è Infantas. En Madrid, por Antonio Sanz, año 1738¹¹⁸. La música de la obra es de Francesco Corselli y se realiza para la celebración de la boda de Carlos III de España, como acabamos de ver; la primera representación fue el día 9 de mayo¹¹⁹. Cuenta Cotarelo y Mori que la obra se volvió a repetir el 5 de junio de ese año¹²⁰. Posteriormente a esta fecha, la obra se representaría el 19 de diciembre¹²¹ para la que se hizo una nueva traducción, se trata de *Alexandro en las Indias, dramma en musica de Pedro Metastasio, traducido del idioma italiano al castellano, para representarse en el nuevo Real Teatro del Buen Retiro, en ocasión de solemnizar la imperial Villa de Madrid el glorioso día del Nacimiento de Phelipe V. Rey de España, siendo corregido D. Urbano de Ahumada, Marqués de Monte-Alto, Gentil-Hombre de Camara de S. M. de su Consejo en el Real de Hacienda, y Superintendente General de Rentas Reales de su Provincia: y Comissarios Sebastián Pacheco Cavallero del Orden de Calatrava, y Ayuda de Camara de S. M. Don Antonio Bengoa, Don Ambrosio Negrete, y Don Francisco Cañaveras Cavallero del Orden de Santiago. Puesta en música por D. Francisco Corselli,*

118 Según Carreras, «[...] la producción del Alessandro de 1738, ópera que, indudablemente, marcó un cambio decisivo en la configuración de la fiesta cortesana, además de tener importantes consecuencias en la música palatina», en Carreras (2001), *op. cit.*, p. 326.

119 Carmena y Millan, Luis (1878): *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, Madrid, 87.

120 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 111.

121 *Ibidem*.

*maestro de la Capilla Real, y de Musica de los Serenísimos Señores infantes è Infantas. En Madrid, por Antonio Sanz. El texto, al igual que en la anterior ocasión también es en italiano y castellano y la música de Corselli*¹²².

Los siguientes datos que encontramos sobre la representación de *Alessandro* fue en El Puerto de Santa María, concretamente en 1753, se trata de *Alexandro en las Indias. Damma en musica de Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la muy Ilustre Ciudad del Puerto de Santa María, en el año de 1753, con la intención de solemnizar el día del glorioso nacimiento de su Magestad Maria Barbara, Reyna de España. Con licencia en Barcelona: y por su original en el Puerto de Sta. Maria, por Francisco Rioja y Gamboa. No aparece el nombre del traductor y al igual que la versión de Val, el texto aparece en castellano e italiano*¹²³; la música es de Giuseppe Scolari. En la ciudad condal será la siguiente representación de *Alessandro*, concretamente en 1762, se trata de *Alexandro en las Indias. Drama en música para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año 1762. Dedicado al Mui Ilustre Señor D. Joseph Ultrico, Reding de Biberregg, Brigadier de los Reales Exercitos, y Coronel del Regimiento de Suizos de su Nombre, y Apellido. Barcelona. Por Francisco Generas Impressor y Librero. Véndese en su misma casa, en la Bajadade la Carcel. Barcelona y Septiembre 20 de 1762. El texto aparece en italiano y castellano y la música es de Joseph Scolari, al igual que la representación de El Puerto de Santa María.*

La obra se movía entre Barcelona y Cádiz, tanto que en 1764 se recoge una nueva representación, pero esta vez en Cádiz, se trata de *Alessandro en las Yndias. Damma en musica del Ab. Don Pedro Metastasio: para representarse en el teatro italiano de esta nobilissima ciudad de Cádiz, en el Año de 1764.*

122 El Proyecto Boscán recoge también otra traducción fechada en 1740 ca., de Vicente Camacho, con el título *Alejandro o el generoso vencedor de Oriente*, localizada en la Biblioteca Municipal de Madrid, en PROYECTO BOSCÁN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>> [27 de abril de 2015].

123 Respecto a esta obra, y teniendo en cuenta que la licencia es de Barcelona, Cotarelo y Mori señala que se podría haber representado el año antes, en 1752, en Barcelona, en Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 221.

En Cádiz, por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina. La próxima representación sería dos años más tarde en la ciudad de Palma de Mallorca, aunque sin año de publicación en el libreto, la obra debía representarse en el teatro de la ciudad en 1766, *Alexandro en el Idaspe, o en Indias. Poema del Celebre Abate Don Pedro Metastasio. Traducido en idioma español, para representarse en el Theatro de la M. ILe. Ciudad de Palma, en el año 1766. En ocasión de celebrarse el Día del Glorioso nombre de S. M. el Rey N. Señor D. Carlos III. Dedicado al Muy Ilustre Ayuntamiento de la mesma Nobilissima Ciudad. En la oficina de Ignacio Sarià y Frau Impresor del Rey Nuestro Señor*¹²⁴.

Tendremos que ir hasta 1790 para ver nuevas ediciones de la obra, en primer lugar una que se edita en Barcelona en la Oficina de Juan Francisco Piferrer, *Comedia heroica, Alexandro en las Indias: en tres actos*, al final de la misma aparece «Barcelona: en la oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería administrada por Juan Sellent»¹²⁵. La hemos comprobado con la de Val para ver si se trataba de una copia de la de éste, pero no es así, con lo que posiblemente se trate de una adaptación de la de Metastasio o de la propia traducción de Val. Mientras que la de Barcelona comienza con las siguientes palabras de Poro, rey de la India «Volvéd á la lid, cobardes; / no con vuestra fuga vil / querais comprar una vida / infame; (ay de mí!) / con quién hablo, quando veo / que en todo aqueste confin / no me ha quedado un soldado», la edición de Val lo hace de la siguiente forma: «Bolved cara, cobardes; no es el modo / de salvarse el huir. Tanto en el Cielo / se teme un Alexandro, / Que los Dioses por él se hacen injustos! / Muerase pues, se prive / Su triunfo siquiera».

Dos años más tarde, en 1792, la obra vuelve a Madrid de manos de Luisa Todi y con música de Luigi Caruso, *Alexandro en la India. Drama serio en musica del celebre Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de los Caños del Peral, baxo auspicios de la M. N. y M. I. Asociacion de Operas, el*

124 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 327.

125 Parece que de esta misma edición se imprimió otra en 1797, como podemos ver en la Biblioteca de Cataluña, pero en la Oficina de Pablo Nadal e impresa por la Compañía y también atribuida a Jerónimo Val.

dia 14 de noviembre del año 1792. En celebridad de los felices dias de Nuestro Catolico Monarca el Señor D. carlos IV (Que Dios Guarde): Siendo Director el Señor Domingo Rossi. Madrid. En la Imprenta de la viuda de Ibarra. El texto aparece en italiano y castellano y según Cotarelo y Mori estuvo en cartel los días 5, 6, 12, 13, 25, 28 y 30 de noviembre, además del 2 de diciembre de ese mismo año¹²⁶. Llegados a este punto nos queda la traducción de Benito Antonio de Céspedes que se encuentra en su *Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio Céspedes, Prebítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma* en la Biblioteca Pública de Toledo¹²⁷, al igual que en los casos de *Demetrio* y *Artaserse*, anteriormente citados. Por último nos quedaría el título de otra adaptación, *Comedia nueva. Mas que las armas conquista el agrado y la piedad*¹²⁸, que se encuentra en la Biblioteca Nacional.

2.3. De Demofonte a Demofonte

La primera edición del *Demofonte* en castellano es de 1738 en una traducción de Joseph Poma con el texto en italiano y castellano, se trata de *El Demofonte. drama en música, que se ha de representar en el nuevo regio coliseo de los Caños del Peral, en este año de 1738. Dedicase a A. L. S. C. R. M. de Isabel Farnesio, Reyna de España. Con licencia: En Madrid. Año de 1738*. Como podemos ver la obra está dedicada a Isabel de Farnesio y se representa en la reinaguración del teatro de los Caños del Peral. La dedicatoria la firma el empresario Juan Antonio Pierachini. Según cita ya Cotarelo y Mori «La censura, del 16 de mayo, dice que el drama está traducido por D. Joseph Poma, prebítero siciliano, capellán de honor del Rey de las dos Sicilias. Licencia: 19 de mayo. Erratas: 21 de mayo de 1738. Argumento. La música de los recitados es del Sr. Cayetano Schiassi y la de las arias de diferentes maestros»¹²⁹.

126 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 349.

127 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 332.

128 *Ibidem*, p. 349.

129 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 89.

La siguiente edición del libreto lo encontramos en 1755¹³⁰ para la celebración de un acto en la corte, el cumpleaños de Fernando VI, el 23 de septiembre, se trata de *El Demofonte. Drama para musica de representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro. Festejandose el gloriosissimo dia natalicio de su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Por orden de su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año MDCCLV*¹³¹. En Madrid: en la Imprenta de los Herederos de Lorenzo Francisco Mojados. La edición, con el texto enfrentado en italiano y castellano, como la de 1738, cuenta con una dedicatoria de Farinelli, y con la composición musical de Galuppi, exactamente dice «Es de Don Baltasar Galuppi, llamado el Buranelo, Maestro de Musica del Piadoso Hospicio de los Mendicantes en Venecia, con algunas Arias de otros Maestros». La obra, además, cuenta con dos aspectos que caracterizan las representaciones de Farinelli, por un lado la importancia que se le da a la puesta en escena, insistiendo que éstas «son nueva invención del tanto nombrado Pintor, y Arquitecto Don Antonio Jolli, Modenés»; así

130 Al igual que sucedió con *Demetrio*, antes de esta de 1755, Farinelli señala que en 1750 se representó en el Buen Retiro la obra con música de Gallupi y Melle, así señala que «La de Demofonte, puesta en musica el año de 1750 por Dn. Balthasar Gallupi, a quien se remitieron 156000 Reales. Dn. Juan Bap.ta Melle, tubo en esta misma Opera que hacer varias composiciones, por lo qual se le gratifico con 60000 Rs.», en Farinelli, *op. cit.*, p. 46. Sobre esta representación existe una carta de Metastasio a Farinelli, del 28 de enero de 1750, en la que Metastasio le felicita por el éxito de la representación, así «Tutti i foglietti son pieni della magnificenza reale con la quale avete prodotto il mio Demofonte. In somma Madrid, mercé la vostra cura, ha occupato il primo luogo fra tutti i teatri d'Europa. Questo succede quando i principi hanno buon odorato per conoscere i poponi, e non commandano ai calzadori di far parrucche né ai parrucchieri di fare stivali», en Metastasio, Pietro (1968): *Opere, a cura di Mario Fubini con un saggio introduttivo su «l'opera metastasiana» di Luigi Ronga*, Milano: Riccardo Riccardi, 1968, p. 674.

131 Tanto Cotarelo y Mori (p. 142) como Carmena y Millán (p. 12) citan antes de la de 1755 una edición en 1750 en la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados compuesta de 149 páginas. Seguramente sería esta versión la que cinco años más tarde se volvería a reimprimir. Stoudemire recoge también una de 1751 en Barcelona con música de Galuppi e impresa por Pablo Campins que sería representada el 30 de mayo de ese año, en Stoudemire, *op. cit.*, p. 186. Se trata de una citada en Cotarelo y Mori que dice *El Demofonte. Opera dramática del Sr. Abad Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año de 1751, para festejar el día del glorioso nombre de S. m. Fernando Sexto. Dedicada al Marqués de Moya, de la ilustre familia de Copons, Mariscal de Campo de los Exércitos de S. M. Barcelona. Por Pablo Campins*, en Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 217.

como a la reducción de la obra que normalmente se le solicitaba al propio Metastasio, como indica al inicio del primer acto «Se advierte, que el presente Drama ha sido cortado, no con intento de corregir la sublime Obra de tan grande Autor, sino solo para reducirla à la brevedad, que se ha tenido por conveniente»¹³².

Después de la representación de 1755 tendremos que esperar nueve años para ver una nueva edición de la obra metastasiana y esta vez en Cádiz, con la música del mismo Galuppi, se trata de *El Demofonte. Drama en musica del cel. Ab. Pedro Metastasio, para representarse en el teatro italiano de la nobilísima ciudad de Cádiz en el Año de 1764. En Cádiz: por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina*. El texto aparece en italiano y castellano. Tres años más tarde, en 1767, la obra se volvería a representar en Palma de Mallorca, se trata de la edición *El Demofonte. drama en musica del cel. Ab. Pedro Metastasio para representarse en el Teatro de la mui Ilustre Ciudad de Palma en el año 1767. Dedicado al Mui Ilustre Seor Don Manuel Antonio de Larrea. Palma: Por Guillermo Bausa, Impresor y Librero*¹³³. La música de esta representación sería de nuevo de Baltasar Galuppi.

132 Entre la edición de 1755 y la de 1764 se encuentra, posiblemente, la adaptación sevillana de Ramiro Díaz Sirigo, nos referimos a *Comedia nueva. El Demofonte, compuesta por don Ramiro Diaz Sirigo, En Sevilla: por Manuel Nicolás Vazquez* que podría ser, según la ficha de la BNE, entre 1758 o 1796, teniendo en cuenta la producción del impresor. De esta misma obra aparece una referencia en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, concretamente la música para esta comedia, parece que puesta en escena en 1775 por la compañía de Manuel Martínez, la cual ya había llevado a escena otras obras de Metastasio. En la ficha, citando a Rainer Kleiser y su *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, comedia, zarzuela*, Kassel: Reichenberger, 2003, vol II, p. 44, añade «El Demofonte o Mas vale el amor que un reino, en traducción de Ramiro Díaz Sirigo, sobre el drama de Il Demofonte de Pietro Metastasio».

133 Garelli, (1997), *op. cit.*, p. 339. Dos años más tarde, en 1769, como señala Cotarelo y Mori, la obra se representará de nuevo en Valencia, pero esta vez con el libreto únicamente en Italiano, *Il Demofonte. Damma serio per musica, del signor abate Pietro Metastasio, a rappresentarsi in giorno 4 de novembre, colla occasione di celebrare il glorioso Nome del Regnante Monarca delle Spagne, nel teatro della sala degli eccellentissimo signore Conte di Sayve... Valenza, MDCCLIX, appresso la Vedova di Giuseppe di Orga*, en Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 277.

La siguiente traducción¹³⁴ y edición, aunque no aparece fecha en el pie de imprenta, podría ser, si nos atenemos al título, de 1791, *El Demoofonte del Ab. Pedro Metastasio, traducido en castellano, y representado por la Compañía de Eusebio 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*¹³⁵. La traducción es de I. García Malo, quien «adopta una perspectiva de fidelidad al texto, hasta filológica»¹³⁶. Después de esta representación, habría en Madrid al menos dos más, así aparece en el *Diario de Madrid* del día 21 de diciembre de 1799, donde dice en la sección «Teatros» lo siguiente: «En el de la calle de la Cruz por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la comedia titulada: El Demofonte, traducción del célebre Abate Pedro Metastasio, en tres actos, de teatro». La misma información aparece al día siguiente en el mismo *Diario de Madrid*, con lo que al menos durante estos dos días la obra estuvo en escena.

Por último, a estas traducciones habría que añadir la de Benito Antonio de Céspedes, que se encuentra en sus *Obras dramáticas de Pedro Metastasio*, ya citadas anteriormente y presentes en la Biblioteca de Toledo.

2.4. De *La Clemenza di Tito* a *La Clemencia de Tito*

La primera traducción de *La Clemenza di Tito* (la versión de Metastasio es de 1734) tuvo lugar en 1739, se trata de *La Clemencia de Tito. Drama en música, de Pedro Metastasio que se ha de representar en el nuevo real coliseo de los Caños del Peral en este año de 1739. Dedicado a S. A. R. Doña María Teresa*,

134 A finales del siglo XVIII pertenece también la adaptación de Manuel Daniel Delgado sobre la obra de Metastasio, titulada *El Demofoonte: Opera dramática / del Sr. Abad Don Pedro Metastasio; reducida a zarzuela con el título: La más infeliz fortuna y el más venturoso amor*, disponible en la Biblioteca Nacional.

135 Garelli, (1997), *op. cit.*, p. 339. Garelli menciona otras dos sin fecha, además de la póstuma de Benito Antonio Céspedes, y que se encuentran en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca Municipal de Madrid, se trata de *El Demofoonte. Opera dramática del Sr. abad Don Pedro Metastasio, reducida a zarzuela con el título: La más infeliz fortuna y el más aventuroso amor. Por don Manuel Daniel Delgado y Comedia nueva intitulada. Demofonte Rey de Tracia*. Las dos son manuscritos.

136 Baldissera, *op. cit.*, p. 160.

*infanta de España. Con licencia. En Madrid, Año de 1739*¹³⁷. Con música de Hasse il Sassone, a quien Farinelli le encarga explícitamente la composición; es una traducción de Pío Félix Quazza.

Habría que esperar hasta 1747 para volverla a ver sobre los escenarios, esta vez en una traducción de Ignacio de Luzán, *La Clemenzia de Tito. Opera dramática de D. Pedro Metastasio para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, por orden de S. M. Catholica, en las Carnestolendas del año MDCCXXXVII (1747)*¹³⁸. En la imprenta de Lorenzo Mojados. Texto en italiano y castellano y con música de varios compositores, «el primer acto es de D. Francisco Corselli, maesro de la Real Capilla y de sus Altezas los Reales Infantes. El segundo acto es de D. Francisco Coradini, napolitano. El tercer acto es de D. Juan Bautista Mele, napolitano»¹³⁹.

A ésta le seguirá la adaptación de Gaspar Zavala y Zamora *La Clemencia de Tito. Comedia en tres actos. Su autor Don Gaspar Zavala*¹⁴⁰, sin año ni lugar de edición, el ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional. Del mismo autor aparece, al menos, un ejemplar en la Biblioteca Británica: *Zavala y Zamora, G.: 1810. La clemencia de Tito: Comedia en tres actos. Madrid. Lib. de A. González*. La fecha, aunque aproximada, probablemente se acerque a la

137 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, pp, 90 y 91; Garelli (1997), *op. cit.*, p. 335.

138 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, pp, 129 y 130; Garelli (1997), *op. cit.*, p. 336. Esta obra sería la que inauguraría el teatro del Buen Retiro en este año de 1747, en la que, como señala John Cook, únicamente los espectadores eran españoles, «The operas were sung in Italian; the actors with only one exception were Italian; and all of the workmen employed in stage decoration and machinery came from Italy. Only the spectators were Spanish, and in order to enable them to follow the performance with some comprehension, it was found necessary to translate the plays and to distribute these translations at the first performance», en Cook, John (1959): «Early attempts to improve the theater», en *Neo-classic drama in Spain*, Dallas: Sourthem Methodist University Press, pp. 150-151.

139 También Farinelli recoge las composiciones de «los tres maestros» para la representación de la obra, así «La clemencia de Tito, fué executada en el año de 1747 y puesta en Musica por los tres Maestros compositores, que se expresarán: El primer acto fué hecho por el Sor. Corceli, 66000, El segundo por el Sor. Coradini, 66000, El tercero por el Sor. Melle, 66000», en Farinelli, *op. cit.*, p. 45V.

140 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 336.

verdadera, ya que la obra de Zavala y Zamora se representó por primera vez en el cumpleaños de José I Bonaparte, el 19 de marzo de 1810¹⁴¹, convirtiéndose «no en una mera traducción o refundición, sino una versión genuinamente personal de una obra conocida»¹⁴², concretamente *La Clemenzia di Tito* de Metastasio, de 1734.

Además de la adaptación de Zavala y Zamora tenemos también tres traducciones más sin fechas, por un lado *La Clemencia de Tito. Drama trágico traducido por Luis Francisco Ameno*¹⁴³; a esta tenemos que sumar *Metastasio, Pietro (1698–1782), n.d. Comedia heroica: la Real clemencia de Tito, en 3 actos [de P. B. Metastasio]. (s.l.): impr. de C. Gibert y Tutó (Barcelona)*, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia y que ya fue citada por Stoudemire en su trabajo¹⁴⁴; y por último la de Benito Antonio de Céspedes *La Clemencia de Tito en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio Céspedes, Prebitero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. I hb. 200–229* que se encuentra en la Biblioteca de Toledo¹⁴⁵.

2.5. De *Siroe rè di Persia* a *Ciro, rey de Persia*

La primera traducción de *Siroe*, compuesta por Metastasio en 1726, es de 1739, con una traducción de Quazza, que ya había traducido ese mismo año *La Clemenza di Tito*, se trata de *El Siroe. Drama en musica, que se ha de*

141 Fernández Cabezón, *op. cit.*, p. 85.

142 *Ibidem*.

143 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 336 y Biblioteca Nacional.

144 Stoudemire, *op. cit.*, p. 187. Dentro de las traducciones de *La Clemenza di Tito* faltaría también la traducción perdida de Joaquín María de Eguía, marqués de Narros, con el título de *La Clemencia de Tito*, 1764, en PROYECTO BOSCÁN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>> [27 de abril de 2015].

145 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 336. Señala Martín Puente que la «*Clemenza di Tito* (1734) es una obra en cuyo argumento Metastasio cita como fuentes a Suetonio, Aurelio Víctor, Dio. (Dion Casio) y Juan Zonaras, aunque también pudo tomar como fuente *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1642) y *Tite et Bérénice* (1670) de Corneille y *Andromaque* (1667) de Racine», en Martín Puente, *op. cit.*, p. 192.

representar en el nuevo regio Coliseo de los Caños del Peral en este año de 1739. Dedicase a S. A. R. el Señor Don Phelipe de Borbón, Infante de España. Con licencia: En Madrid. Año de 1739¹⁴⁶. En la librería de Lorenzo Francisco Mojados¹⁴⁷. El texto, como era habitual en la gran mayoría de las traducciones, aparece en italiano y castellano; en este caso la música fue de Hasse il Sassone.

La siguiente representación sería ya en 1751, en Barcelona, bajo el título de *Siroe Rey de Persia. Dramma por musica de Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona en el año de 1751. En ocasion de celebrar el dia del glorioso nacimiento de Su Magestad Fernando Sexto, Rey de España. Dedicado al muy Ilustre Señor el Cavallero D. Pedro Dubarlé, Mariscal de Campo de los Exercitos de S. M. y Comandante del Regimiento de Reales Guardias Walonas. Barcelona: Por Pablo Campins Impresor*¹⁴⁸, de la que desconocemos el nombre del compositor.

Un año más tarde la obra se representaría en Madrid, en el teatro del Buen Retiro con el nombre de *El Siroe. Opera drammatica para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro. Por orden de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI en este Año MDCCLII. En Madrid: En la imprenta de Lorenzo Mojados en la calle Angosta de S. Bernardo*¹⁴⁹. Texto en italiano y castellano, cuenta con una dedicatoria de Farinelli. «La musica es de Nicolàs Conforto, maestro Napolitano», según aparece en la edición. La obra ha sufrido algunos cambios con respecto a la edición original, concretamente se han reducido actos, tal y como nos indica antes del primer acto «Se advierte, que el presente Drama ha sido cortado, no con intento de

146 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 358-359. Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 90.

147 Stoudemire, *op. cit.*, p. 187

148 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 359.

149 *Ibidem*. Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 157. Carmena y Millán *op. cit.*, p. 14. Existe también un ejemplar en la Biblioteca de Cataluña. De esta representación Farinelli recoge la cantidad pagada a Conforto por ponerle música, así señala que «La de Siroe puesta en Musica el año de 1752 por Dn. Nicolás Conforto, aquien se remitieron 96025 rs», en Farinelli, *op. cit.*, p. 47v.

corregir la sublime Obra de tan grande Autor, sino solo para reducirle à la brevedad, que se ha tenido por mas conveniente».

Casi diez años tendríamos que esperar para verla en uno de los centros operísticos más interesantes del sur, en Cádiz, se trata de la obra *El siroe. Opera dramática para representarse en el nuevo Teatro de esta M. Noble Ciudad de Cádiz en el año de 1761. Cádiz: Por D. Manuel Espinosa Impresor Real de la Marina*¹⁵⁰. Texto en italiano y castellano. A esta le seguirá la traducción de Francisco Mariano Nipho de 1765, con el nombre de *Tragedia. Representación Ilustre. Siroe Rey de Persia. Acomodada al Teatro Español por Don Francisco Mariano Nipho. Ephigraphe: Es el parcial injusto amor de un padre arriesgado al amado y al amante (1765)*¹⁵¹.

A continuación de la edición de 1765 encontramos una adaptación con el título *Acrisolar la lealtad á la vista del rigor por fama, padre y amor, Cosdroas y Siroe. Barcelona. En la Imprenta de carlos Gibert y Tutò Impresor u Librero en la baxada de la Carcel*. La obra, que aparece sin fecha en la Biblioteca Nacional y en Garelli, podría ser de 1785, así aparece en *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid* en su edición de junio de 1785, donde podemos leer en la sección «Teatros» que en el Coliseo del Príncipe, y a cargo de la compañía de Manuel Martínez se llevará a cabo esta representación desde los días 14 al 19 de mayo¹⁵². Dentro de la reseña sobre la obra, se indica también que «Esta comedia es imitada del Siroe de Metastasio, y procurando acomodarla al teatro Español, en un tiempo en el que el vulgo no escuchaba las comedias heroicas ó tragedias sin graciosos, se han introducido dos importunísimos bufones con los nombres de Pregunta y Respuesta»¹⁵³ cumpliendo una de las características de las imitaciones, la de introducir personajes cómicos, como ya hemos visto anteriormente.

150 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 256. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 359.

151 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 359.

152 *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*. Junio de 1785, p. 247.

153 *Ibidem*, p. 248.

Posteriormente aparece también una traducción de la obra al catalán en un manuscrito de 1816 que podemos encontrar en la Biblioteca de Cataluña, se trata de *Siroe: drame en tres actes traduit del original italià de Metastasio al menorquí per D. V. A. y V.*

Después de estas ediciones, nos encontramos dos obras sin fecha de publicación, *Comedia heroica. El Siroe*, un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Madrid¹⁵⁴, y la otra *Siroe* en *Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio Céspedes, Prebitero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. I hb. 200-229* que se encuentra en la Biblioteca de Toledo¹⁵⁵.

2.6. De *Achille in Sciro* a *Aquiles en Sciro*

La primera representación de *Aquiles en Sciro* de la que tenemos datos se llevó a cabo en 1744 en el Coliseo del Buen Retiro, tal y como señala Cotarelo y Mori «El día 8 de diciembre [1744] se ejecutó en el coliseo del Buen Retiro la ópera de Metastasio, *Aquiles en Sciro*, música de Corselli, con igual magnificencia que la de 1739»¹⁵⁶; pero sin descartar que hubiera habido otra representación en 1739, como se puede desprender de las palabras de Cotarelo y Mori. La obra original de Metastasio es de 1736. En este caso la representación no se llevó a cabo con la edición de un volumen en castellano e italiano con la traducción de la obra, sino que se editó el libreto del melodrama pero únicamente en italiano, se trata de *Achille in Sciro. Opera drammatica di Pietro Metastasio da rappresentarsi nel regio teatro del Bon Ritiro per festeggiare il gloriosi sponsoli della Reale infanta di Spagna Maria Teresa con il Delfino di Francia. Nella Stamp. di Anto. Sanz. anno 1744*¹⁵⁷. La música es de Francesco Corselli.

154 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 359.

155 *Ibidem*, p. 336.

156 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 121.

157 *Ibidem*, p. 122. También lo encontramos en Carmena y Millán, *op. cit.*, p. 11.

Después de la edición publicada por Antonio Sanz en 1744 vendrá la adaptación de Ramón de la Cruz que aparece en la Biblioteca de Madrid, se trata de *Aquiles en Sciro comedia nueva del Abate Metastasio acomodada al teatro español y Comp.^a de Rivera en el año de 1778 por D. Ramón de la Cruz*. La primera representación de esta obra sería, según Stoudemire, el 24 de enero de 1779¹⁵⁸.

La siguiente representación de *Aquiles en Sciro* lo encontramos ya en 1791, para representarse en los Caños del Peral, *Aquiles en Sciro. Baile heroico y pantomimo en tres actos, compuesto por el director, el Sr. Domingo Rossi para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo... el día 14 de octubre de 1791, en celebridad del feliz cumpleaños del Serenísimo Sr. Príncipe de Asturias. En la imprenta de González*¹⁵⁹.

Posteriormente a ésta, existe una traducción de la obra al catalán, de 1818, hecha por el mismo traductor que la versión anterior de *Siroe*, se trata de *Aquiles: dràma en tres actes traduit del original italià de Metastasio al menorqui per D. V. A. y V.* que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña.

Lo único que nos quedaría sería la edición póstuma de las obras de Benito Antonio de Céspedes, que hemos citado anteriormente, y que también contiene una traducción con el título de *Achiles en Esciro*¹⁶⁰.

2.7. De *L'Olimpiade* a *La Olimpiada, la más heroica amistad y el amor más verdadero*

La primera edición de *L'Olimpiade* metastasiana fue en 1745, para una representación en el teatro de los Caños del Peral con música de Francesco Corradini y traducción de Manuel Guerrero, nos referimos a *La más heroica amistad y el amor más verdadero. Damma musico que se ha de representar en el Real Coliseo de los Caños del Peral por la compañía de Manuel de San Miguel*

158 Stoudemire, *op. cit.*, p. 188.

159 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 340.

160 *Ibidem*.

ese año de 1745. Dedicado al Excmo. Sr. Marqués Scotti, compuesto por Manuel Guerrero en música por don Francisco Coradini. Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Phelipe Millán: año de 1745¹⁶¹.

La siguiente representación sería en Cádiz en 1762, se trata de *La Olimpiada. drama en música pra representarse en el teatro italiano de la ilustrísima y nobilísima ciudad de Cádiz en el año de 1762. En Cádiz, por D. Manuel Espinosa. Impresor de la real Marina*¹⁶². El texto es en italiano y castellano. Según Cotarelo y Mori el texto es en prosa y la música de Baltasar Gallupi.

Después de la edición de 1762, tendríamos que esperar hasta 1769 para una nueva traducción, esta vez de Ramón de la Cruz, nos referimos a la obra autógrafa *Competencias de amistad, amor, furor y piedad. La Holimpiada. Su autor Don Pedro Metastasio y acomodada al teatro español y traducida por Don Ramón de la Cruz (1769)*¹⁶³. La obra se presentó el día 24 de diciembre de 1769 y el 6 de enero del año siguiente, 1770¹⁶⁴.

Por último, y sin fecha, estaría la traducción de Benito Antonio de Céspedes dentro de su manuscrito de las *Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma*¹⁶⁵.

2.8. De *L'Asilo d'Amore* a *Asilo de amor*

La primera representación en España de *L'asilo de'amore*, cuya primera edición en italiano es de 1732, tendría lugar para la celebración de un evento en la corte, concretamente una boda real, se trata de *El Asilo del Amor. Serenata que se ha de cantar en el Real Palacio del Buen Retiro por orden de S. M. C. al Rey nuestro señor D. Fernando VI. En ocasión de las fiestas que se hacen*

161 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 95. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 348.

162 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 259. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 351.

163 *Ibidem*, p. 336.

164 Stoudemire, *op. cit.*, p. 188.

165 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 352.

para celebrar las bodas de la real infanta D.^a María Antonia Fernanda con el real Duque de Saboya. En Madrid, en la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados¹⁶⁶. El texto es en italiano y castellano.

Carmena y Millán en su *Crónica de la ópera italiana en Madrid* anota otra representación de la obra llevada a cabo el día 12 de abril de 1750, donde dice «serenata con letra de Metastasio y música de Corselli, Carlani, Manzoli, Giovannini y Montagnana»¹⁶⁷.

2.9. De *Armida Placata* a *Armida aplacada*

La primera edición y representación de *Armida placata* en castellano fue en el año 1750, se trata de *Armida aplacada. Composición dramática para representarse en el real Coliseo del Buen Retiro po orden de S. M. C. En Madrid. En la imprenta se Lorenzo Francisco Mojados, en la calle Angosta de San Bernardo*¹⁶⁸. El texto es en castellano e italiano. Según Carmena y Millán la obra se representó el día 12 de abril de 1750, y no se trata de una traducción de Metastasio, sino de una adaptación, o quizás de una obra nueva de Giovanni Ambrogio Migliavacca que contó con la ayuda del propio Metastasio¹⁶⁹. La música es de Giovanni Battista Mele¹⁷⁰.

Las siguientes representaciones que encontramos de *Armida placata* fue en 1751, concretamente dos, por una lado la puesta en escena con música

166 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 144. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 332.

167 Carmena y Millán, *op. cit.*, p. 143.

168 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 154.

169 «En cualquier caso, Farinelli no quedó descontento con el libreto de *Armida placata*, pero pidió un final especial y espectacular con la aparición del palacio de Apolo. De nuevo Metastasio lo esbozó y se lo dio después a Migliavacca para que se lo elaborara según sus indicaciones», en Sommer-Mathis, *op. cit.*, p. 387. Migliavacca se encontraba con Metastasio en la corte de Viena, y según comenta Fubini le ayudó en la copia de varios libretos. En este sentido, en una carta enviada por Metastasio a Farinelli, el 28 de mayo de 1779, le comenta «Feci correggere dal Migliavacca l'Armida placata, e si mandò sollecitamente: vi scrissi su questa e su gli affari miei», en Metastasio (1968), *op. cit.*, p. 648.

170 Farinelli señala que «La de Armida Aplacada, puesta en Música el año de 1750 por Dn. Juan Baptista Melle, a quien se dieron 186823 Rs.», en Farinelli, *op. cit.*, p. 45.

de Mele¹⁷¹ y otra en el real sitio del Buen Retiro con música de Conforto, de la que existe un libreto, publicado en Madrid, en italiano y castellano, por Lorenzo Francisco Mojados¹⁷².

La última representación y edición sería la de 1794 con el título de *Armida. Dragma [sic] serio en muscia para representarse en Madrid, en el teatro de los Caños del Peral, el día 31 de diciembre de 1794, por disposición de la muy e ilustre Asociación de Operas, siendo director del teatro el Sr. Domingo Rossi. Con licencia. En la oficina de Cruzado*¹⁷³. El texto es en italiano y castellano. Señala Cotarelo y Mori que en enero se dieron otras tres representaciones.

2.10. De *Le cinesi* a *La fiesta chinesca*

La primera representación de *Le cinesi*, obra de Metastasio de 1735, se llevó a cabo en Madrid en 1751 con música de Conforto y con una edición realizada por la ya conocida Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, pero con el texto únicamente en italiano: *Festa cinese. Componimento drammatico da rappresentarsi nel regio palazzo d'Aranjuez, festeggiandosi il gloriosissimo nome di Sua Maestà Cattolica la Regina nostra signora, l'anno MDCCLI. In Madrid, nella staperia di Lorenzo Francesco Mojados*¹⁷⁴.

Después de la representación de 1751, seis años más tarde, en 1757 se lleva a cabo la única traducción de *Le cinesi*, con el título de *Fiesta chinesca* con música de Luis Misón, y con el texto en italiano y castellano, se trata

171 Carmena y Millán, *op. cit.* 13.

172 Stoudemire, *op. cit.*, p. 188. En la Biblioteca Nacional se encuentra el ejemplar, que además sale de la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, con lo que seguramente se trata de la misma edición que la de 1750, pero puesta en escena con un compositor diferente.

173 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 371.

174 *Ibidem*, p. 154. También aparece antes en Carmena y Millán, *op. cit.*, 13. Esta serenata la recoge Farinelli en su obra, así «La Fiesta Chinesa, puesta en Musica el año de 1757 por Dn. Nicolás Confoto, y fue representada en Aranjuez en el Quarto vafo del Real Palacio, por cuia composición reicibió Confoto la cantidad de 50 Ducados Napolitanos, acorado assi con el Sor. Principe de Sto. Micandro», en Farinelli, *op. cit.*, p. 48.

de *Fiesta chinesca. Composizione drammatica del célebre e illustre poeta D. Pedro Metastasio. Traducida en lengua española por orden de S. E. el Sr. Marqués de Estepa, por D. Manuel Cavaza. En Madrid, en la imprenta de Francisco Xavier García, calle de los Capellanes*¹⁷⁵.

2.11. De *Didone abbandonata* a *Dido abandonada*

La *Dido abbandonata* (1724)¹⁷⁶ de Metastasio es quizás una de las obras que mayor éxito tendrán en España a lo largo del siglo XVIII, sobre todo en el teatro de corte, como veremos a continuación sobre los lugares en los que se representa.

La primera representación se llevó a cabo en 1752 en el Coliseo del Buen Retiro con música de Galuppi, nos referimos a *Dido abandonada. Opera drammatica para representarse en el real Coliseo del Buen Retiro, festejándose el gloriosísimo día del natalicio de S. M. C. el Rey nuestro señor D. Fernando VI, por orden de S. M. C. la Reina nuestra señora. Año de MDCCLII. En Madrid. En la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, calle Angosta de San Bernardo*¹⁷⁷. El texto es en italiano y castellano y la representación tuvo lugar el 23 de septiembre, la fecha de nacimiento de Fernando VI. Ese mismo año tendría lugar la segunda representación, pero esta vez en Barcelona. La obra en concreto es *Dido abandonada. Drama de Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la ilustre ciudad de Barcelona, en el año de 1752, en ocasión de celebrar el glorioso nombre del Rey. dedicado al excelentísimo Sr. D. Agustín de Abumada, teniente general... gobernador de esta plaza. Sin imprenta*¹⁷⁸. De nuevo el texto aparece en italiano y castellano. Al año siguiente la obra se volvería a representar en Barcelona con el título de *Dido abbandonata. Drama de Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona, en el año de 1753. Dedicado al muy ilustre señor D. Martín*

175 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 178. Garelli, (1997), *op. cit.*, p. 343-344.

176 El éxito de esta obra fue tal que en siglo XVIII contabilizaron en sesenta y tres los autores que le pusieron música a la obra, en Martín Puente, *op. cit.*, p. 95.

177 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 159. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 340.

178 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 219. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 340.

*Sendin y Ribero, coronel del regimiento de dragones de Lusitania. Barcelona, por Pablo Campins*¹⁷⁹. Según Cotarelo y Mori la obra se representó el día 21 de octubre y la edición del texto fue en castellano e italiano, al igual que se hizo en la edición anterior. Años más tarde, en 1757, se lleva a cabo la adaptación de Joseph Ibañez y Gassia, se trata de *Ybañez en el teatro con la comedia nueva, intitulada. El valiente Eneas, por otro titulo: Dido abandonada. Compuesta por Don Joseph de Ibañez y Gassia, Cavallero Noble de Aragon. Quien le dedica Al Exc.mo señor Conde de Aranda. Con licenci. En Madrid. En la imprenta de la viuda de josph de Orga, calle de Bordadores. Año de 1757*¹⁸⁰.

Aunque tendríamos que esperar hasta 1791 para volver a ver este drama metastasiano representado en Madrid, el público madrileño ya lo conocía, y sobre todo el de los Caños del Peral, ya que en las representaciones de *El Medonte* de Giovanni de Gamerra, con música de Giuseppe Sarti, que durante enero y febrero de 1787 se representó en este teatro, se interpretaron también algunos intermedios procedentes de *Dido abbandonata*, como señala la noticia aparecida en el *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, del 27 de enero de 1787, en la sección «Ópera»:

En el Coliseo de los Caños del Peral empieza hoy á las siete y media de la noche, á representarse la Opera Italiana: El Medonte, cuya música es del célebre Sarti. Se acompaña con dos bayles: En el 1.º se figura la embajada de Yarba, Rey de Nigrícia, á Dido, y abandono de estas por Eneas, tomado el asunto de la Opera de Metastasio: Dido abandonada¹⁸¹.

Después de los intermedios, ya se lleva a cabo la primera representación en Madrid, era el año 1791 y sería en los Caños del Peral, se trata de *Dido abandonada. Drama serio en música para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociación de Operas, siendo Di-*

179 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 224. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 341.

180 *Ibidem*, p. 361.

181 *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, Madrid, 27 de enero de 1787, p. 8.

rector el Señor Domingo Rossi en el verano del año de 1791. Con licencia. Madrid: En la imprenta de González¹⁸². La música es de «Cayetano Andreozzi, Maestro de Capilla Napolitano». El texto es en italiano y castellano. Al año siguiente, en 1792, se volvería a representar la misma obra, pero esta vez con música de Giuseppe Sarti, quien pondría música a los intermedios de *Didone abbandonata* representados en 1787 en el mismo teatro. En este caso la obra es *Dido abandonada. Drama serio en música para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociación de Operas del día 25 de agosto del año de 1792. En celebridad de los felices dias de la Reyna nuestra Señora siendo director el Señor Domingo Rossi. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Con licencia*¹⁸³. Se trata de una versión en castellano e italiano y con música de Sarti y Paisiello, como señala Cotarelo y Mori.

Después de estas representaciones vendría la adaptación de Vicente Rodríguez de Arellano para la Compañía de Navarro, representada en 1795. Se trata de *Dido abandonada. Pieza heroica nueva. Por D. V. R. D. A. Representada por la Compañía de Navarro en este año de 1795*¹⁸⁴.

Por último nos quedaría la obra póstuma de Benito Antonio de Céspedes donde también aparece una *Dido abandonada* en *Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma*¹⁸⁵.

182 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 339. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 341. Stoudemire señala que la representación fue el día 13 de agosto de 1791, en Stoudemire, *op. cit.*, p. 188.

183 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 347. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 341.

184 *Ibidem*, p. 341. Stoudemire añade también que una *Dido abandonada* se representó el día 25 de agosto de 1795 en los Caños del Peral, con música de Giuseppe Sarti y Giovanni Paisiello, en Stoudemire, *op. cit.*, p. 188.

185 Garelli, (1997), *op. cit.*, p. 341. «*Didone abbandonata* (1724) es traducida con el título de *Dido abandonada*, no se sabe si la traducción de Céspedes es anterior o posterior a una representada en 1752 en Barcelona y otra representada ese mismo año en Madrid (modificación hecha quizá por el propio Metastasio), a *El valiente Eneas*, por otro título *Dido Abandonada* (1757) de Joseph Ibáñez Gassía [...] y a *Dido abandonada* de Manuel Lassala Sangermán [...] Con toda seguridad la de Céspedes es anterior a al traducida por Vicente Rodríguez de Arellano con

2.12. De *Il natale di Giove* a *El nacimiento de Júpiter*

Il Natale di Giove (1740) de Metastasio tuvo una menor difusión por España, concretamente aparece una representación de esta serenata en el palacio del Marqués de Estepa. Se trata de *El Nacimiento de Júpiter. Cantata a cinco voces, que se ha de cantar en casa del excelentísimo señor Marqués de Estepa. Puesta en música por D. Manuel Pla. En la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, en la calle Angosta de San Bernardo. Año de 1752*¹⁸⁶. El texto es en italiano y castellano y está compuesto de un único acto. La música, según señala Farinelli, es de Cayetano Latilla¹⁸⁷.

2.13. De *Semiramide riconosciuta* a *Semíramis reconocida*

El primer dato que tenemos de la representación de la *Semiramide riconosciuta* de Metastasio es de 1753, año en el que se pone en escena la obra en el teatro del Buen Retiro, el 23 de septiembre, para celebrar el cumpleaños de Fernando VI, se trata de *Semíramis conocida. Opera drammatica para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro. Festejandose el gloriosísimo día natalicio de su magestad catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Por orden de sus Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año de MDCCLIII. En Madrid en la Imprenta de Lorenzo Mojados, calle angosta de San Bernardo*¹⁸⁸. El texto es en italiano y castellano. Cuenta con una dedicatoria inicial de Farinelli a la que le sigue el argumento, los cambios de escena, los personajes y en último lugar la música y las escenas. La música «es de Nicolàs Jomeli, Maestro Napolitano»¹⁸⁹.

el título *Dido abandonada* (escrita en 1791 y publicada en 1795 y en 1812)», en Martín Puente, *op. cit.*, p. 198.

186 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 195.

187 «La intitulada el nacimiento de Jupiter, puesta en Musica el año de 1752 por Dn Cayetano Latilla, y fue representada en Aranjuez en el quarto [...] por cuja composición se entregaron a este Maestro 66625 rx. y 30 m.», en Farinelli, *op. cit.*, p. 49V.

188 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 161. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 357.

189 Farinelli nombra también una representación en 1754, que creemos será la misma que se representó en 1753. Así señala que «La de Semiramides puesta en Musica

Después de la traducción de 1753 existe una adaptación publicada en 1769, *Comedia nueva. Con la virtud y el valor tiene el trono duración. Semiramis conocida. Sacada de la Opera que con este titulo escribió el celebre poeta Pedro Metastasio. Para la Compañía de la Viuda de Guerrero. Año de 1769*¹⁹⁰.

La siguiente representación tendría lugar en 1774 y ya no sería en Madrid, sino en Valencia, nos referimos a *La Semíramis reconocida. Drama en música para representarse en el teatro de la ilustrísima y nobilísima ciudad de Valencia en el año 1774. Dedicado a la muy ilustre señora Condesa de Villagonzalo. En Valencia, imprenta de José y Tomás de Orga*¹⁹¹. El texto aparece en italiano y castellano, y la música es de Gallupi, quien también pone música a otras obras metastasianas. Después de esta representación, tendríamos que esperar hasta 1800 para verla una vez más sobre el escenario: *Semiramis reconocida. Traducción de la del celebre Poeta Dn. Pedro Metastasio. Esta comedia se estrenó el día de San Luis el año de 1800 en la celebridad de los días de la Reyna N. S. la hizo de galan Manuel Garcia despues de un gran tabardillo que habia tenido y nogustó, se hizo en cuatro días*¹⁹². Por último nos quedaría la traducción que se encuentra dentro de las *Obras de dramáticas de Pedro Metastasio*, traducida por Benito Antonio de Céspedes; esta traducción se conoce con el nombre de *Semíramis*.

2.14. De *Il sogno di Scipione* a *El sueño de Escipión*

De esta obra, *Il sogno di Scipione* (1735), al igual que de la anterior, existen pocas representaciones y/o ediciones, concretamente dos. La primera es de 1753: *El sueño de Scipion. Cantata a cinco voces; que se ha de cantar en casa de Excmo. Sr. Marqués de Estepa. La música es del Sr. D. José Mir de Llussa. En Madrid, en la Imprenta de Francisco Javier García, año de 1753*¹⁹³. El texto

el año de 1754 por Dn Nicolas Jomelli, por cuya composición se le remitieron 156058 rx y 28 m», en Farinelli, *op. cit.*, p. 47v.

190 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 337.

191 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 278. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 357.

192 *Ibidem*.

193 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 195. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 360.

aparece en castellano e italiano. A ésta habrá que añadir la traducción póstuma de Benito Antonio de Céspedes en sus *Obras dramáticas de Metastasio* con el título de *El sueño de Escipión*.

2.15. De *L'isola disabitata* a *La isla deshabitada* o *La isla desierta*

*L'isola disabitata*¹⁹⁴ (junto con *La Nitteti* en 1756, es uno de los dos trabajos que la corte española le encargó a Metastasio) la compuso Metastasio en Viena en 1752 y ese mismo año sería representada en la corte vienesa con música de Giuseppe Bonno¹⁹⁵. Ya al año siguiente se representó en España, concretamente en el teatro de Aranjuez¹⁹⁶ para la celebración del onomás-

194 Esta obra ha sido objeto en los últimos años de varias revisiones, y con ello la edición de textos muy interesantes. Por un lado, en 2010, se llevó a cabo a cargo de la Compañía del Príncipe de Aranjuez, dirigida por Pablo Heras-Casado, una representación de esta obra en el XVI Festival de Música Antigua de Aranjuez, recuperando para ello la música compuesta por Giuseppe Bonno para su estreno en 1753, como puede verse en Bonno, Giuseppe y Pietro Metastasio (2010): *L'isola disabitata*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Címbalo Producciones. También es interesante la edición de *L'isola disabitata* de Juan Pablo Fernández-Cortés, compuesta por una introducción, un comentario crítico, así como la edición del libreto y de la música, y que iremos desgranando a lo largo de este capítulo, se trata de Fernández-Cortés, Juan Pablo (Ed.) (2013): *L'isola disabitata*, Madrid: Dairea ediciones, y cuyo trabajo nace también a partir del Festival de Música Antigua de Aranjuez.

195 Según comenta Fernández-Cortés en su obra, parece ser que en un principio la música de esta obra era para Nicola Porpora y no para Bonno, ya que «Junto con el encargo del libreto, Farinelli adjuntó una nota para Nicola Porpora, que residía en aquel momento en Viena, con el fin de que este se hiciera cargo de la composición de la música. Metastasio prefirió, sin embargo, no entregarle la nota a Porpora hasta que él mismo no finalizara el libreto», en Fernández-Cortés, *op. cit.*, p. 12.

196 Aunque la primera edición y traducción de la obra *L'isola disabitata* (1752) de Metastasio sería en Barcelona y no tendría lugar hasta 1761, la obra ya era conocida en la corte, apenas un año después de que Metastasio la finalizara. Y es que se representaría en 1753 en Aranjuez para celebrar el onomástico de Fernando VI, aunque en un edición únicamente en italiano y sin traducción, nos referimos a *L'isola disabitata. Azione per musica da rappresentarsi in Aranjuez. Festeggiandosi il giorno del glorioso nome di sua Maestà Cattolica il Re Nostro Signore D. Fernando VI. Per comando di sua Maestà Cattolica la Regina Nostra Signora. L'anno MDC-CLIII*, del que se encuentra una copia en la Biblioteca Nacional. La obra sigue la misma estructura de todas las que hemos visto hasta ahora: dedicatoria de Fa-

tico de Fernando VI, aunque esta representación sería en italiano y sin traducción¹⁹⁷, aunque la obra tuvo, ese mismo año de 1753, una gran difusión por toda Europa, lo que preocupaba al propio Metastasio, tal y como señala Fernández-Cortés:

Antes de finalizar el año de 1753 salieron a la luz cuatro ediciones del libreto en Italia (Milán, Roma, Roma y Palermo y Venecia) que transcriben en su portada los datos de la fiesta de Aranjuez. En una carta de agosto del mismo año, el propio Metastasio reconocía lo difícil que le resultaba controlar la propagación de sus libretos y tener constancia de las ediciones que se realizaban fuera de su control directo¹⁹⁸.

Sin embargo, habría que esperar hasta 1761 para ver la primera traducción de la obra al castellano¹⁹⁹. La siguiente traducción sería en Madrid cuatro años después: *La Isla Desierta. Serenata del Señor Abate Pedro Metastasio, Poeta Cesareo. Con Permiso. En Madrid: En la Imprenta de D. Antonio*

rinelli, *argomento, apparenze, personaggi e comparse*. El texto, como hemos dicho, es únicamente en italiano y la música es de Giuseppe Bono. A esta obra también se refiere Stoudemire, pero la fecha en 1754, al igual que Farinelli en su obra, quien dice que «La intitulada la Isla Desierta, y se representó en el nuevo teatro de Aranjuez, puesta en Musica el año de 1754 por Dn Joseph Bono, maestro de Viena, por una composición se le remitió por maon del sr. Metastasio en un bollo de cholocate la cantidad de 100 doblones de oro: Demostración que se aplaudió mucho por el modo con que fue hecha 16529 sr.», en Farinelli, *op. cit.*, p. 45.

197 *L'isola disabitata. Azione per musica da rappresentarsi in Aranjuez. Festeggiandosi il giorno del glorioso nome di sua Maestà Cattolica il Re Nostro Signore D. Fernando VI. Per comando di sua Maestà Cattolica la Regina Nostra Signora. L'anno MDCCLIII.*

198 Fernández-Cortés, *op. cit.*, p. 15. Para la difusión de los libretos de Metastasio, en Sartori, Claudio (1992): *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, números 13.855, 13.856, 13.857 y 13858. Añade también Fernández-Cortés que Sartori no recoge el libreto de 1753.

199 *La Isla deshabitada. Drama en música para representarse en el teatro de la muy Ilustre ciudad de Barcelona en el año 1761. Para celebrar el día del glorioso nombre de S. M. el Rey Nuestro Señor D. Carlos III. Dedicado al Mui Ilustre Señor Don Joaquín de Sarasa, Coronel del Regimiento de Infantería de Zamora. Con licencia. Barcelona: Por Francisco Generas Impresor, y Librero, en Cotarelo y Mori (1917), op. cit., p. 238. Garelli (1997), op. cit., p. 347.*

*Muñoz del Valle. Año de 1765*²⁰⁰, que se encuentra en la Biblioteca Nacional. A continuación, habría que esperar hasta el 23 de mayo 1781²⁰¹, en el Teatro de la Cruz de Madrid, para ver la última representación de la misma se trata de una adaptación de Ramón de la Cruz; la obra en un solo acto titulada *Pequeña pieza intitulada. La ysla desierta. Año de 1781*²⁰², que se encuentra en la Biblioteca Municipal de Madrid. Aunque ésta no sería la última, ya que Francisco Sánchez Barbero en su *Obra selecta*, ca. 1820, un manuscrito (MS 11355) que se encuentra en la Biblioteca Nacional, recoge, entre otras, la «traducción libre», como señala el propio Sánchez Barbero de la obra de Metastasio, realizada en 1817, su título es *La Isla deshabitada. Opereta en un acto traducida libremente del italiano. Melilla. 1817*. La traducción de la obra de Metastasio la realizó Sánchez Barbero durante su estancia en el penal de Melilla, donde moriría en 1819.

La obra del salmantino presenta algunas curiosidades, como por ejemplo que la compuso en veinticuatro horas²⁰³, que consta de dos prólogos, uno serio y otro plagado de ironía, una loa; el elenco de actores que llevarían a cabo la primera representación de la obra, que no eran actores profesionales, sino un editor, un exdiputado, una enfermera y la hija de un oficial. Además, la obra cuenta con varias notas del copista y otra sobre su representación.

Después del título, encontramos una nota del copista donde puede leerse: «Nota del copiante: El original de Sánchez Barbero está como queda indicado; y con efecto en mui pocas horas la tradujo, y posteriormente la limó. / La primera con que la tradujo, provino de que se pensó en representarla; y con efecto así se hizo en Natividad de 1817, aunque sin cantado. La

200 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 347.

201 Stoudemire, *op. cit.*, p. 189.

202 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 347.

203 Así lo cita el copista de la obra que menciona: «Al márgen puso tambien lo siguiente: “esta loa se compuso para la representación de la Isla deshabitada de Metastasio (traducia en 24 horas por mí) y el sainete de Manolo. Se ejecuto esta función para los Guindos y algunos amigos mas en las navidades de 1817. (Melilla)”, en Sánchez Barbero, Francisco (ca. 1820): *Obra selecta*, folio 32.

representaron»²⁰⁴. Con lo que nos da una pista sobre la representación que tuvo lugar en Melilla en la Navidad de 1817.

A continuación aparecen los personajes y los actores que interpretan cada uno de ellos, que son los siguientes:

Constanza, D.^a Francisca Sánchez, esposa de don José Godoi, practicante del hospital.

Silvia, D.^a M.^a Diaz Capilla, hija de d. Jose Diaz Capilla, oficial de las compañías fijas.

Enrique, D. Bernabe Garcia, editor que fue del periódico: El Redactor, en Madrid.

Fernando, D. José Calatrava, ex-diputado en Cortes²⁰⁵.

Como vemos, no parece que se trate de actores profesionales, ya que cada uno procede de un ámbito muy diverso. De todos ellos es curiosa la historia de José Calatrava, cuyo nombre completo es José María Calatrava Peinado (1781-1846), exdiputado y expresidente del Tribunal Supremo, quien en 1836 fue presidente del Gobierno y ministro de Estado²⁰⁶. José Calatrava compartió cárcel con Sánchez Barbero en Melilla, llegando, junto con Ramajos, el mismo día a Melilla, el 4 de enero de 1816²⁰⁷.

204 Sánchez Barbero, Francisco (ca. 1820): *op. cit.*, 30.

205 Los personajes de la obra de Metastasio son:

Costanza, moglie di Gernando

Silvia, di lei sorella minore

Enrico, compagno di Gernando

Gernando, consorte di Costanza.

206 Díaz Sampedro, Braulio (2004): *La politización de la justicia: el Tribunal Supremo (1836-1881)*, tesis doctoral, Madrid, 2004, p. 301.

207 «En la polacra de guerra “Carmen” llegaron D. José María Calatrava exdiputado a Cortes, D. Francisco Sánchez Barbero, editor de “El Ciudadano” y D. Manuel Pérez Sobrino y Ramajos, que lo había sido de “El Conciso”, destinados a ocho

A continuación, tras el elenco de actores que forman el reparto aparece otra nota que nos aporta más información sobre las representaciones, en ella dice: «Se repitió varias veces la representación en un pequeño teatro que se formó en el Conventillo, y á presencia de unas cuarenta personas, que componían la sociedad de la Alonzita. / Otra sociedad de representantes caseros tuvo la maña de sonsacar una copia de esta pieza y la representaron también al mismo tiempo»²⁰⁸. Con lo que parece que la propia obra se representó por primera vez en Melilla, quizás en alguna parte de la cárcel que se preparó para tal fin. Tras esta nota, aparece el primero de los dos prólogos de la obra; se trata de un prólogo hecho para la diversión del propio autor, como indica en la nota que sigue: «El anterior [prólogo] se hizo por juguete nada mas; y asi no se representó sinó el siguiente»²⁰⁹. Tras este prólogo vendrá el segundo y un poema dramático en forma de loa sobre la representación de la obra.

y diez años de presidio por “doceañistas”. En el mismo barco venían D. Manuel García Herreros, exministro de Gracia y Justicia y D. José Zorraquín, exdiputado, destinados a Alhucemas, D. Francisco Martínez de la Rosa, exdiputado, que iba al Peñón, y D. Agustín Argüelles y D. n. Álvarez Guerra, a Ceuta, todos por igual motivo y en el mismo concepto», en Morales, Gabriel de (1996): *Efemérides de la historia de Melilla: 1497-1913*, Melilla: Universidad Nacional de Educación a Distancia, p. 209, efeméride 1003.

208 Sánchez Barbero, Francisco (ca. 1820), *op. cit.*, folio 30. El conventillo o conventico, donde murió Sánchez Barbero el 24 de octubre de 1819 (véase Morales, Gabriel de (1996): *Efemérides cit.*, p. 212, efeméride 1023), es el nombre que recibía el Convento de los Capuchinos. «[...] sigue en pie la Casa del Pagador don Miguel de Perea, que durante muchos años fue Conventico de Capuchinos, Casa Parroquial y finalmente y de nuevo Convento-Residencia de Menores Capuchinos. / En ella se hospedaron los Diputados Liberales de las Cortes de Cádiz(48) y en una de sus habitaciones, es decir la que da a la plazuela de la iglesia, murió el diputado Sánchez Barbero(49)», en Blasco López (1993): «Estudio y documentación de los Capuchinos en Melilla y Vélez de la Gomera», en *Revista Aldaba*, n.º 22, junio de 1993, p. 195. Por último, las notas 48 y 49 aportan también una información muy interesante, la primera nos dice la cárcel en la que estuvieron Calatrava, Ramajo y Sánchez Barbero, así señala «48. Calatrava, Ramajo y Sánchez Barbero, en 30 de junio de 1816. Aparte sufrieron prisión en el Fuerte de Victoria Grande»; y la siguiente nota nos indica la fecha de la muerte de Sánchez Barbero, «49. Precisamente el hecho ocurrió el día 24 de octubre de 1819», en Blasco López, *op. cit.*, p. 203.

209 Sánchez Barbero, Francisco (ca. 1820), *op. cit.*, folio 31.

El argumento de la obra obra de Metastasio, estructurada en un solo acto, catorce escenas y cuatrocientos ocho versos, narra el abandono que creen sufrir dos jóvenes hermanas, Costanza y Silvia, en una isla perdida, de manos del marido de la primera, Germando, y cómo al final el propio Germando, acompañado de su amigo Enrico, las rescatan. Cuenta Metastasio que navegando Germando con su esposa, Costanza, y la hermana de ella, Silvia, para econtrarse con los padres de él, decidieron resguardarse de una tormenta en una pequeña isla («costretto a discender in un'isola disabitata») hasta que el mar estuviese en calma. Mientras las mujeres respiraban en un cueva, Germando y algunos de sus marineros fueron secuestrados por piratas y hechos esclavos, pero Costanza pensaba que había sido abandonada por su marido, de ahí que pasara de amarle a despreciar a todos los hombres, desprecio que transmitió a su joven hermana Silvia. Finalmente, después de trece años de esclavitud, Germando consigue escapar de los piratas y volver, junto con su amigo Enrico, a la isla para buscar a su esposa, aunque sin esperanza de encontrarla; pues bien, como menciona el propio Metastasio «L'inaspettato incontro de' teneri sposi è l'azione che si rappresenta».

La traducción libre, que no adaptación, que realiza Sánchez Barbero es muy fiel al original metastasiano, con algunas variantes tanto en las acotaciones a la obra como en algunos versos.

2.16. De *Ezio* a *Ezio*

La primera representación de la *Ezio* (1728) metastasiana tuvo lugar en la ciudad de Barcelona, en abril de 1754²¹⁰, aunque se desconoce el autor de la música, la obra es *Ezio. Dramma en musica para representarse en el teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en la primavera de este año de 1754. Dedicado al Muy Ilustre Señor Don Juan Miguel Faxardo, Cavallero de la Orden de Santiago, del Consejo de S. M. y Secretario del Exercito en la Secretaria del Despacho de Guerra. Barcelona: Por Pablo Campins Impressor*²¹¹. El texto aparece en italiano y castellano.

210 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 225.

211 *Ibidem*, p. 225-226. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 342.

La obra se vuelve a representar en Barcelona en 1767 y se publica el libreto en castellano e italiano, pero no todo; en la edición consultada aparece únicamente en italiano el título, el *argomento* y los *personaggi*, mientras que la dedicatoria aparece sólo en castellano. A partir del primer acto toda la obra es en italiano y castellano. La música es «Sig. Trajeta Maestro di Capella Napolitano», y el título de la obra es *Ezio. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro della molto Illustre Città di Barcellona l'anno 1767. Dedicato al molto illustre signore D. Alessandro O-Reylly*²¹². *Barcellona: per Francesco Generas Stampatore e Libraro.*

La siguiente obra que nos gustaría destacar es la adaptación de Ramón de la Cruz, de la que no conocemos la fecha de edición, aunque creemos que sería anterior a 1795, ya que en el *Diario de Madrid* de 29 de septiembre de ese año aparece la siguiente noticia: «En el Coliseo de la calle del Principe, por la Compañía del Sr. Luis Navarro, se representa la Comedia intitulada: Ezio triunfante en Roma, con una tonadilla nueva»²¹³. La misma noticia se repetirá unos años más tarde, también en el *Diario de Madrid*, pero en el Coliseo de la Cruz: «En el de la Cruz, a las 6 de la tarde, se ejecutará la comedia heroica en 3 actos del célebre Metastasio, y traducida por D. Ramón de la Cruz, titulada *El triunfo de Teidsila*²¹⁴, ó *Ecio triunfante en Roma*, adornada con todo su aparato teatral»²¹⁵. La obra de Ramón de la Cruz conoció dos ediciones diferentes en Barcelona: *Tragedia Ecio triunfante en Roma. En tres actos. Barcelona. En la Imprenta de Carlos Gilbert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros*²¹⁶; y *Ecio Triunfante en Roma. En tres actos. Barcelona. Por la Viuda Piferrer, vendese en su librería administrada por Juan Sellent: y en Madrid en la de Quiroga*²¹⁷.

212 O-Reylly, como dirá en la siguiente página, es Mariscal de Campo de los Reales Ejercitos de S. M., e Inspector General de la Infanteria.

213 *Diario de Madrid*, n.º 272, 29 de septiembre de 1795.

214 No se lee con claridad el nombre.

215 *Diario de Madrid*, n.º 243, 11 de agosto de 1811.

216 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 342.

217 *Ibidem.*

Por último quedaría la traducción de Benito Antonio de Céspedes, incluida en sus ya citadas *Obras dramáticas de Pedro Metastasio*, con el título de *Ecio*; y la imitación de Vicente Camacho, sin fecha de publicación, titulada *Comedia nueva. Ambición, riesgo y traicion vence una muger prudente*²¹⁸.

2.17. De *L'eroe cinese* a *El héroe de la China*

Otra de las obras de Metastasio estrenadas en España es *L'eroe cinese*, de 1752, que tendría su primera representación en la corte en 1754, concretamente el 23 de septiembre, cumpleaños del rey Fernando VI, se trata de *El Héroe de la China. Opera drammatica para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, festejándose el gloriosísimo día natalicio de Su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año de MDCCLIV. En Madrid, en la imprenta de Lorenzo Mojados, calle Agnosta de San Bernardo*²¹⁹. El texto está en italiano y castellano; cuenta con una dedicatoria de Farinelli y con la música del maestro napolitano Nicolás Conforto, según Cotarelo y Mori, aunque también añade que «ningún musicógrafo cita esta obra de Conforto», lo que todavía nos puede quedar la duda. Al año siguiente se volvería a representar, también para la celebración del cumpleaños de Fernando VI pero en Barcelona, se trata de la obra *El Eroe de la China. Drama en musica para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año de 1755. Festejandose el gloriosísimo día natalicio de Su Magestad Catholica D. Fernando VI. Dedicado al Muy Ilustre Señor D. Fernando Deville Mariscal de campo de los Exercitos de s. m. y capitán Comandante del Regimiento de Rales Guardias de Infantería Walona*²²⁰. La música es de Joseph Bono.

A continuación tendremos que esperar hasta 1799 para ver publicada otra traducción o adaptación de la obra, se trata de *Comedia heroica. El héroe de la China. En tres actos. Representada por la Compañía de Francisco Ramos.*

218 *Ibidem*, p. 329.

219 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 166. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 346. «La del Héroe cinese puesta en musica el año de 1754 por Dn Nicolás Conforto, a quien se remitieron 96035 rs y 10 m», en Farinelli, *op. cit.*, p. 47V.

220 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 229. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 345.

Madrid. Por Antonio Cruzado: calle del Prado. Año de MDCCXCIX. A esta edición de 1799 le siguen otras dos sin fecha de publicación. La primera es *El héroe de la China. Drama heroico. Traducción de la Opera de este nombre del Abate Metastasio. Arreglada al teatro español por Joseph Ibarro*²²¹.

A estas ediciones hay que añadir la de Benito Antonio de Céspedes y *El Héroe de la China*, en *Obras dramáticas de Pedro Metastasio*, que ya hemos visto anteriormente.

2.18. De *La Nitteti* a *La Nitteti*

La siguiente será un encargo que Farinelli hará a Metastasio, estrenándose en Madrid el mismo año de su composición, 1756. La obra es *La Nitteti. Drama para música de representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro Festejándose el gloriosísimo día natalicio de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Por orden de Su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. En este año de MDCCLVI. En Madrid: en la Oficina de los Herederos de Lorenzo Francisco Mojados*²²². La fecha de celebración, por tanto, será el 23 de septiembre con música de Conforto. Esta obra contiene también un soneto dedicado a Farinelli, y el texto es en italiano y castellano.

A esta le seguirá una edición en 1772 en Valencia, se trata de *N.º 172. Comedia famosa. No hay en amor fineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante. La Nitteti. de un ingenio. Con licencia. En Valencia. En la Imprenta de Josepg y Thomàs de Orga. Año 1772*²²³. Una adaptación de la obra metastasiana a cargo de Francisco Mariano Nipho, cuya primera representación sería en Sevilla, unos años antes, con el título de *Comedia nueva. No*

221 *Ibidem*, p. 345.

222 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 175. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 350. Farinelli también la recoge de la siguiente forma «La Niteti, puesta en musica el año de 1756 por Dn. Nicolás Conforto», en Farinelli, *op. cit.*, p. 47. Más adelante señala que «Dn. Nicolás Conforto Maestro de Capilla Napolitano, vino de Nápoles para poner en musica el nuebo Drama intitulado La Niteti ajustado por su honorario en 400 doblones de oro y 100 de la misma especie por su viage».

223 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 350.

*hai amor mineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante. La Niteti. Con licencia. En Sevilla. Por Manuel Nicolás Vazques, en calle de Genova*²²⁴. A ésta le vendría una edición más tardía, probablemente en 1780, como indica la ficha de la obra en la Biblioteca de Cataluña, de la *Comedia heroica. La Niteti. En tres actos. Corregida y enmendada en esta segunda impresión. En la imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y librero*²²⁵. Por último nos queda la traducción de Benito Antonio de Céspedes, dentro de sus *Obras dramáticas de Pedro Metastasio*, con el título de *Niteti*.

2.19. De *Il Re pastore* a *El Rey pastor*

Il Re pastore, compuesta por Metastasio en 1751, llegará a la corte española en 1757 bajo el título de *El Rey pastor. Drama para musica. De representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro. Por Orden de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. En Madrid, en la Imprenta de los Herederos de Lorenzo Francisco Mojados*²²⁶. Texto en italiano y castellano con música de Antonio Mazoni.

A ésta le seguirá la adaptación de Ramón de la Cruz sobre la obra de Metastasio, nos referimos a *Comedia nueva. No hai mudanza, ni ambición, donde hay verdadero amor, y Rey pastor. [Manuscrito] escribió esta Comedia Don Ramón de la Cruz el año de 1767*. El ejemplar se encuentra en la Biblioteca Histórica de Madrid. En la misma biblioteca se encuentra otro ejemplar puesto en escena por la compañía de Juan Ponce, y posteriormente una nueva edición en el año 1784, más la edición de 1799 que cita Garelli. Entre estas obras está la adaptación de Lorenzo María Villarroel y Velázquez de 1784, se trata de *El rey pastor o Abdolomino*²²⁷.

224 *Ibidem*.

225 *Ibidem*.

226 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 176. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 355. Farinelli señala que «La del Rey Pastor, puesta en musica el año de 1756 por Dn. Antonio Mazzoni, a quien se entregaron...», en Farinelli, *op. cit.*, p. 47.

227 Sala Valldaura, Josep Maria (1994): «Los jesuitas expulsos y la tragedia entre España e Italia», en *Bulletin Hispanique*, Tomo 96, n.º 1, p. 159. Villarroel haría una adaptación, como hemos visto anteriormente, de *Artaserse* con el nombre de

Por último, como sucedió con las anteriores, faltaría la traducción de Benito Antonio de Céspedes para sus *Obras dramáticas de Pedro Metastasio*, bajo el título de *El Rey pastor*²²⁸; y otra adaptación más, también sin año de publicación, con el título de *Comedia nueva. El valor sin ambición; y el amor afortunada. Abdalomino*²²⁹.

2.20. De *Adriano in Siria* a *Adriano en Siria*

La primera representación de *Adriano en Siria* la enmarca Cotarelo y Mori el 30 de mayo de 1737 en el teatro de los Caños, se trata de una traducción de la obra metastasiana (1732) con música de José Nebra. La obra es *Melodrama escénico, intitulado: Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Syria. Escrito por un ingenio de esta corte. Puesto en música por D. Joseph Nebra, organista primero de la Real Capilla de Su Magestad. Con licencia. En Madrid. Año de 1737*²³⁰. Para la siguiente representación y edición de una obra con el libro de *Adriano in Siria*, tendríamos que esperar veinte años, hasta el 23 de septiembre de 1757, en la celebración del cumpleaños del rey Fernando VI, se trata de la obra *Adriano en Syria. Opera dramatica para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro. Festejándose el gloriosissimo dia natalicio de su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI, por orden de Su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año de MDCCLVII*²³¹. Esta obra, que se encuentra en la Biblioteca Nacional, cuenta con el texto en castellano e italiano, una dedicatoria de Farinelli al Rey y música de «Don Nicolàs Conforto, Napolitano. Maestro de Musica de la Real Camara de S. M. C.». Interesante también la nota que tiene la obra en la página dedicada a la música y las escenas, en ella señala que «Se advierte, que el presente

Artabano ó La Jura de Artaxerxes Rey de Persia. Existe también en la Biblioteca Nacional otra obra que podría tratarse de una adaptación de *El Rey pastor*, nos referimos a *El valor sin ambición y el amor afortunado. Adbolomino [Manuscrito]: comedia nueva de Santos Díez González, s.a.*

228 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 355.

229 *Ibidem*, p. 362.

230 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 75.

231 Farinelli también la recoge en su obra, así «El Adriano en Siria, puesta en Musica el año de 1757 por Dn. Nicolás Conforto», en Farinelli, *op. cit.*, p. 47.

Drama, está reducido elegantemente a una debida brevedad, para la comodidad de este Real Teatro por su mismo celebre Autor, sin perjuicio de su noble composicion, y natural acontecimiento de la Acion».

Después de la traducción de 1757, vendría una obra nueva basada en el texto de Metastasio, la *Comedia nueva intitulada. Vencer la propia pasión en las lides del amor es la fineza mayor y Adriano en Siria. Su autor Dn. Antonio Bazo*²³².

La siguiente traducción se llevará a cabo en Baelona en 1763, se trata de *Adriano en Siria. Drama en musica del celebre abate Pedro Metastasio. Para representarse en el Teatro de la mui Ilustre Ciudad de Baelona en el año de 1763. Dedicado Al Ilustre Señor Don Luis Bernardino de Ardena, Aragón, Aybar, y de Montornés, Olim de Tabarnér, y Codol, Conde de Darnius y de las Illas, Baron de Monroig, Señor de Lavayol, y los Tors, Alguazil Mayor de la Real Audiencia del presente Principado de Cataluña. Baelona. Por Francisco Generas, Impresor y Librero. Baelona, y Mayo à 6 de 1763*²³³. El texto es en italiano y castellano; y la música es de Gregorio Sciroli, maestro de capilla napolitano.

La última traducción que se publica en el siglo XVIII en España de una obra de Metastasio, y de la que tengamos fecha, se realiza en 1798, cuando sale a la luz la adaptación realizada por Gaspar Zavala y Zamora sobre la obra metastasiana, se trata de *El Adriano en Siria. Comedia en tres actos. Por Don Gaspar Zavala y Zamora. Madrid. En la Imprenta de Cruzado. MDC-CXCVIII*.

Por último nos quedará la traducción de Benito Antonio de Céspedes publicada en sus *Obras dramáticas de Pedro Metastasio* con el título de *Adriano en Siria*, sin año de publicación, como ya hemos estado viendo.

232 La obra se encuentra en la Biblioteca Nacional y cuenta con aprobaciones de 1762. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 362.

233 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 241. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 326.

2.21. De *Temistocle* a *Temistocles*

La primera representación del *Temistocle* (1736) de Metastasio en España tuvo lugar en Barcelona en 1756 para el onomástico de Fernando VI, se trata de la obra *El Tesmitocle. Dramma del Señor Abate Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1756 por los comicos italianos en el día del Nombre de su Magestad Fernando VI, Rey de España. Dedicado a la Excelentisima Señora, la Señora Doña Maria Agustina, Zapata de Calatayud, Fernandez de Hijar y Marquesa de la Mina. Barcelona: Por Pablo Campins Impresor*²³⁴.

La siguiente representación sería también en Barcelona, en 1762, concretamente el 4 de noviembre para celebrar la onomástica de Carlos III, con música de Joseph Durán y el texto en castellano e italiano, la obra es *El Temistocles. Dramma en musica del celebre Abate Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la M. Ile Ciudad de Barcelona en el año 1762. En ocasion de celebrarse el día del Gloriosissimo Nombre de S. M. el Rey Nuestro Señor Don Carlos III. Dedicado al Muy Ilustre Señor Don Carlos Joseph Chicheri Teniente Coronel del Regimiento Suizo de Don Joseph de Redig. Barcelona: Por Francisco Generas Impresor y Librero*²³⁵. Dos años más tarde tiene lugar la adaptación de Cañizares²³⁶, se trata de *Comedia nueva. No hay con la patria venganza, y*

234 *Ibidem*, p. 360. Existe una copia en la Biblioteca de Cataluña, al igual que una copia de la edición de 1762.

235 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, pp. 240-241. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 360.

236 Cañizares será uno de los mayores representantes del denominado «gusto italiano»; como señala Carreras «El estrecho vínculo entre el teatro comercial y el cortesano, así como entre el villancico religioso y el gusto italiano, está elocuentemente representado por José de Cañizares (1676-1750), uno de los principales autores teatrales de la España dieciochesca, quien escribió regularmente para los teatros madrileños, fue responsable de los textos de villancicos para la Capilla Real a partir de 1707 y participó también en 1738 como consejero literario en la primera producción cortesana de de ópera italiana», en Carreras, *op. cit.*, p. 23. John Cook señala también algunas características más de la obra de Cañizares que eran comunes a las traducciones y adaptaciones de tragedias italianas que se estaban haciendo, así «After Italian influence had become prevalent at the Spanish court, Cañizares attempted to turn Metastasio's *Temistocles* into a comedy with music; but again he adapted his play so completely to Spanish taste and manners tha only the subject matter distinguishes it form his other works. He

*Themistocles en Persia. De don Joseph de Cañizares. Con licencia. En Valencia. En la Imprenta de la viuda de Joseph de Orga. Año de 1764*²³⁷. Probablemente esta adaptación sería la que unos años más tarde, en 1788, se representara en el Coliseo de la Cruz, en Madrid, de la mano de la compañía de Manuel Martínez, como leemos en el *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, tomo XIV, referido a mayo de 1788 en la sección «Teatros» donde señala que se representará «No hay con la Patria venganza y Temistocles en Persia: Comedia en Música»²³⁸. En la misma noticia señala que «Este drama que fue algun tiempo una celebre Opera de Metastasio se halla hoy transformado en una Comedia á la moda del Teatro Español con agudezas, conceptillos y con bufonadas de los Graciosos. Conserva no obstante varias escenas en que se muestra la grandeza de Temistocles»²³⁹. Cumpliendo todas las características de una adaptación, como hemos visto anteriormente. La misma noticia se lee en el *Diario de Madrid* del 4 de mayo de 1788, también en la sección «Teatros», con lo que la obra estuvo en cartel al menos esa semana.

Después de esta representación encontramos otras tres sin fechas de publicación. La primera es la traducción de Vicente Rodríguez de Arellano, se trata de *El temistocles. Traducción del celebre Metastasio. Por Dn. Vic.te Rodriguez de Arellano*²⁴⁰. La siguiente sin fecha es la traducción de Benito Antonio de Céspedes en sus *Obras dramáticas de Pedro Metastasio*, en la que se encuentra también un *Temistocles*²⁴¹. Por último nos queda una traducción anónima y sin fecha que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia, se trata de *Tragedia: El Temistocles, en 3 actos [de P. B. Metastasio], corregida y*

increased the number of characters, made them act and talk like Spaniards, added to the complication of the plot, and even introduced a graciosos to increase the popular appeal», en Cook, *op. cit.*, p. 151.

237 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 351.

238 *Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid*, tomo XIV, mayo de 1788, Imprenta Real, pp. 165 y ss.

239 *Ibidem*, p. 167.

240 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 361.

241 *Ibidem*.

enmendada en esta 2a impresión, Barcelona: impr. de C. Gilbert y Tutó, s. a. que Stoudemire también cita²⁴².

Ya a principios del siglo XIX encontramos una nueva representación de una parte del *Temistocles* de Metastasio, concretamente el acto 2.º de la 3.ª escena con música de José Nonó, se trata de «Voz: Aria, y Armonía 5ª, Caprichosa de Nonó. La letra de la Aria es de Metastasio en la Opera del Temistocles. acto 2.º. Escena 3ª.», los versos:

Quando parto e non rispondo,
se comprendermi pur sai,
Tutto dico il mio pensier.

Il silenzio è ancor facondo,
e talor si spiega assai
Chi risponde col tacer

En la portada de la composición puede leerse «Dedicada al Ilustrísimo Señor Infante don Francisco de Paula Por J. Nonó»²⁴³.

2.22. De *Catone in Utica* a *Catón en Útica*

De esta obra de Metastasio de 1728 encontramos únicamente dos referencias en España, una es la traducción, que con el título de *Catón en Útica*, lleva a cabo Benito Antonio de Céspedes en su trabajo póstumo, *Obras dramáticas de de Pedro Metastasio*, que se encuentra en la Biblioteca de Toledo. La otra edición y representación de esta obra es de 1763 y tiene lugar en Barcelona, se trata de *Catón en Utica. Drama en musica del celebre Abate Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la Mui Ilustre Ciudad de Barcelona en el año 1763. Dedicado al Mui Ilustre Señor Don Juan Antonio de*

242 Stoudemire, *op. cit.*, p. 191.

243 José Nonó le dedicaría también al Infante Francisco de Paula su obra, de 1829, *Gran mapa armonico que contiene todos los materiales de la ciencia de la música ó de la composición moderna dedicado al Ser.mo Sr. Ynfante Dn. Fco. de Paula*. Siendo José Nonó Director del Real Conservatorio de Música de Madrid.

Orense. Barcelona: Por Francisco Generas Impressor, y Librero²⁴⁴. El texto es en italiano y castellano.

Esta obra contará con una adaptación de Gaspar Zavala y Zamora con el título de *Comedia nueva. Ser vencido y vencedor, Julio Cesar y Catón* en 1793²⁴⁵. Esta misma obra será reeditada en Barcelona en la Oficina de Pablo Nadal. Por último nos quedaría la traducción de José López de Sedano localizada en la biblioteca de la Real Academia Española, se trata de *Comedia nueva heroica: Ser vencido, y vencedor Julio Cesar, y Catón [P. Metastasio; traducida por José López de Sedano]* Barcelona: Juan Francisco Piferrer: véndese en su Librería administrada por Juan Sellent, sin año de publicación²⁴⁶.

2.23. De *Antigono* a *Antígono*

Algo muy parecido al caso anterior sucede con *Antigono*, de la que hemos encontrado únicamente tres referencias, una sin fecha de publicación, que es la traducción de Benito Antonio de Céspedes en sus *Obras dramáticas de Pedro Metastasio*; otra de 1764²⁴⁷ que vamos a ver a continuación. Se trata de la obra *Antígono. Drama en muscia, del cel. Ab. Petro Metastasio, Para re-*

244 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 242. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 334.

245 «Zavala y Zamora no sólo adapta a la escena española la obra del italiano, sino que lleva a cabo una versión personal para acomodarla a lo que el público español espera de él, e incluso a las circunstancias históricas en las que se estrena. Este es quizás el motivo de una serie de rasgos que el dramaturgo español añade o modifica. En primer lugar, advertimos —ya desde el título— el coprotagonismo que le da a Julio César, frente al héroe único del melodrama; este coprotagonismo le llevará a caracterizar a Julio César no como el dictador que presenta la historia y la obra italiana, sino como un político dialogante, transigente y dotado de prudencia», en Fernández Cabezón, *op. cit.*, p. 82.

246 En la ficha de la obra, aparece una nota referida al periodo en el que la imprenta estuvo abierta, ca. 1819-1847, con lo que esta tragedia se enmarcaría en este periodo.

247 Coratelo y Mori señala que ya en 1760 hubo una representación de esta obra, así comenta que «Sin embargo, en Barcelona, en este mismo año y sucesivos, se presentaron óperas serias y jocosas, como *El mercado de Malmantile*, *Buovo d'Antona*, *Antígono*, *Los Cazadores* y *Las bodas de Dorina*, que todas son de 1760, y no se comprende qué casta de Gobierno era el que prohibía en la capital diversión que autorizaba en las provincias», en Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 193.

*presentarse en el teatro italiano de esta nobilissima ciudad de Cadiz, en el año de 1764. En Cadiz: Por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina*²⁴⁸. Añade Cotarelo y Mori «Cádiz y septiembre 4 de 1764. Imprímase». El texto aparece en italiano y castellano; y la música de diversos autores, pero Cotarelo y Mori no cita los nombres.

Por último está la traducción estrenada el 7 de julio de 1768, *Antígono y Demetrio. Comedia heroica. Traducción de la Opera de este nombre del Abate Pedro Metastasio. Acomodada al gusto del teatro español (7 de julio de 1768)*²⁴⁹. A ésta habrá que añadir la obra *Comedia heroyca. Premiar al hijo mejor: veniendo amor, por amor. Antigono, y Demetrio. Berenize en Tesalonica, traducción e José Ibarro, Barcelona: Imprenta de Carlos Gilbért y Tutó*. Hay un ejemplar disponible en el Museo Nacional del Teatro.

2.24. De *Alcide al bivio* a *Alcide entre los dos caminos*

De *Alcide al bivio* (1760) de Metastasio, existen datos sobre una única representación en España, se trata de *Alcide entre los dos caminos. Fiesta de Theatro para representar en muscia por las felices bodas de Sus A.A. R.R. Don Carlos, Principe de Asturias y Doña María Luisa, Princesa de Parma. En casa del Exc.mo Sr. Duque de Béjar, Mayordomo Mayor de S. A. R. el Príncipe de Asturias, Ayo que ha sido suyo, y lo es de los Reales Infantes. En Madrid. En la Imprenta de Antonio Sanz de 1765*. El texto aparece en italiano y castellano con una reducción del libreto, como indica Cotarelo y Mori: «La letra es de Metastasio, muy abreviada para reducirla a un acto. La música, de D. Nicolás Conforto, maestro de Capilla de S. M. C.». En el ejemplar que hemos consultado aparece también una parte, antes del texto, titulada «Protesta», en la que señala que «Este poema es obra del cèlebre Ingenio del Señor Abate Pedro Metastasio, abreviado para conformarse à la estrechez del tiempo, mas no con idèa de alterar en la mas leve cosa la produccion de tan venerado Autor»; de nuevo la sombra de la reducción de la obra se

248 *Ibidem*, p. 261. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 330.

249 *Ibidem*.

enmarcar como una característica destacada de las traducciones y adaptaciones de la obra mestastasiana en España durante el siglo XVIII.

2.25. De *Zenobia* a *Cenobia*

La primera traducción y representación de la *Zemobia* metastasiana fue en 1762 en Cádiz, de la mano de Juan Pedro Maruján, «poeta gaditano de fama, sobre todo en lo satírico y jocoso»²⁵⁰ y con música de David Perez, que entonces era maestro de la Real Capilla de Portugal. La obra es *La Cenobia. Dramma armonica, para representarse en el Teatro Italiano de Cadiz, en este presente año de 1762. Traducido de el idioma italiano al Español, en metro castellano Por Don Juan Pedro Marujan y Zeron. Cadiz: Por D. Manuel Espinosa, Impressor de la Real Marina*²⁵¹. El texto aparece en italiano y castellano.

Posteriormente, en 1766, se representa la obra en Barcelona con el título de *Zenobia. Drama per musica da rappresentarsi nel teatro della molto Illustre Città di Barcellona l'anno 1766 dedicato al molto illustre signore Don Giuseppe Gomez de la Torre. Barcellona: per Francesco Generas Stampatore e Libraro*. En la obra que hemos consultado, aparece el título únicamente en italiano, pero a continuación le sigue la dedicatoria en castellano, una explicación del traductor llamada «El traductor al que leiere», en la que explica por qué esta traducción es en prosa, para continuar con la explicación de los bailes, en castellano, y los personajes, señalando que «La musica è d'un Sig. Dilettante Catalano», para empezar con el texto tanto en italiano como en castellano. La obra se encuentra en la Biblioteca de Cataluña.

La misma obra de 1762 se representaría unos años más tarde, en 1769, de nuevo en Cádiz, se trata de *La Zenobia. Dramma per musica da rappresentarsi nel teatro italiano (de Cádiz, el dia 9 de diciembre de 1769, en celebridad del natalicio de la Princesa de Asturias. Cádiz, por Manuel Espinosa*²⁵². El texto es en italiano y castellano y la música de varios autores.

250 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 256.

251 *Ibidem*, p. 257. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 334.

252 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, pp. 265.

Un año antes de la segunda representación gaditana está la adaptación de Ramón de la Cruz de 1768, se trata de *Comedia nueva. Mas puede el hombre que amor, o querer a dos y ser firme. Su autor Dn. Ramón de la Cruz. Para la compañía de Juan Ponze. Año de 1768*²⁵³. A esta habría que añadir otro ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional con el título *Zenobia de Palmira: drama serio en música, s.l., s.a.*

Por último nos faltaría por mencionar la traducción de Benito Antonio de Céspedes incluida en su *Obras dramáticas de Pedro Metastasio* con el título de *Zenobia*²⁵⁴.

2.26. De *Ciro riconosciuto* a *Ciro reconocido*

La primera traducción de *Ciro riconosciuto* (1736) de Metastasio se realizó en Barcelona entre los años 1746 y 1773, se trata de la obra *Ciro reconocido. Drama tragico en tres actos compuesto en italiano, por el Señor Abate Pedro Metastasio Romano, Poeta Cesario. Traducido por el Abate Teodoro Cacéres, i Laredo, Barcelonés. Con licencia. Barcelona: En la Oficina de Pablo Nada, en el Torrente de Junqueras; donde se allarán diferentes títulos. Empieza con un resumen del argumento, a continuación los personajes y por último la traducción; el texto aparece únicamente en castellano. Este ejemplar se encuentra en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca Histórica de Madrid. Posteriormente a ésta tenemos la edición de 1773 que se representó en Cádiz, se trata de *Ciro reconocido. Dramma del señor abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro italiano de esta muy noble y leal ciudad de Cádiz, celebrándose el real nombre de la serenísima señora D.^a Luisa de Borbón, princesa de Asturias, en el año de 1773. En Cádiz, por D. Manuel Espinosa*²⁵⁵. Cotarelo y Mori señala que la música es de varios autores, pero no indica quiénes.*

A estas dos les seguirán tres obras más sin año, la primera la de Benito Antonio de Céspedes, incluido en su traducción *Obras dramáticas*, con el

253 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 349.

254 *Ibidem*, p. 334.

255 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, pp. 265.

título de *Ciro reconocido*²⁵⁶. La adaptación de A. M. Quadrado, se trata de *Comedia. Giro reconocido*²⁵⁷. Y por último la traducción que se encuentra en la biblioteca de la Real Academia Española con el título *Ciro reconocido: drama trágico en tres actos compuesto en italiano por Pedro Metastasio y traducido por el abate Teodoro Cáceres i Laredo, Barcelona, en la Oficina de Pablo Nadal, s.a*²⁵⁸.

2.27. De *Attilio Regolo* a *Atilio Regulo*

La primera noticia que tenemos del *Attilio Regolo* (1740) de Metastasio es de 1763, se trata del manuscrito *Tragedia famosa. Intitulada. Atilio Regulo (1763)*²⁵⁹; posterior a ésta es el ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Nacional, se trata de *Attilio Regolo: dramma per musica da rappresentarsi nel teatro della molto illustre città di Barcelona l'anno 1766: dedicato al molto illustre signore Don Filippo Cabanes. Barcelona: per Francesco Generas, si vendono in sua medesima casa*. El texto aparece en italiano y castellano.

Años más tarde, en 1778 Ramón de la Cruz llevaría a cabo su adaptación, *Tragedia. Entre la Patria, y la vida, no hay más vida que la Patria. Atilio Regulo*, a la que le compondría también, el mismo año, el sainte *El Café extranjero: saynete para la comedia nueva de Atilio Regulo* que llevaría a cabo la Compañía de Rivera²⁶⁰. Aunque no sería la única adaptación, ya que existe otra de J. Pisón y Vargas con el título de *Comedia heroica en tres actos. Sacrificar por la patria la libertad, y la vida*²⁶¹.

256 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 335.

257 *Ibidem*.

258 La imprenta de Pablo Nadal ejerció desde 1753 a 1798, con lo que en este periodo podemos incluir la obra. De esta misma época es también la adaptación de José Concha con el título *Ciro. Príncipe de Persia*, 1790 ca., en PROYECTO BOS-CÁN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>> [27 de abril de 2015].

259 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 333.

260 Stoudemire señala también otra obra más, *Perder la vida y amor por el honor de la patria: Marco Atilio Régulo*, que sería adaptación de Ramón de la Cruz, pero no hemos encontrado más información, en Stoudemire, *op. cit.*, p. 191.

261 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 357.

2.28. De *L'Endimione* a *Endimión*

La serenata metatasiana *L'Endimione* (1720), gozó de un relativo éxito en España, cuyas primeras representaciones fueron en las bodas de los hijos de Carlos III, según señala Cotarelo y Mori, de ahí la primera representación de la que tenemos fecha fue en 1763, se trata de *L'Endimione. Serenata. Da cantarsi in casa dell'Excmo. Signore conte de Rosenberg, ambasciatore cesareo. In occasione di festeggiare i reali sponsali del Seren. Archiduca Pietro Leopoldo d'Austria con la reale Infanta di Spagna Donna Maria Luisa (1763)*²⁶². El texto es únicamente en italiano y la música de Conforto, en aquel momento Maestro de la Real Capilla de Madrid. Posterior a ésta encontramos la adaptación de Trigueros de 1775, se trata de *Endimion. Ecloga teatral. 1775. Por Cándido María Trigueros*²⁶³.

A partir de aquí todas las versiones que aparecen son sin fecha, tal y como indica Garelli²⁶⁴, que son las siguientes:

- *El Endimion. Serenata. En Madrid: En la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados*. Texto en italiano y castellano. La música se divide en dos partes, la primera de Manuel Plà y la segunda de Francisco Montali.
- *Endimion y Diana. Serenata*. El texto en italiano y castellano. La música es de Mele²⁶⁵.
- *Endimion y Diana. Fiesta armonica por Manuel guerrero, en Operas y Zarzuelas del siglo XVIII*.
- *Comedia famosa. Endimion, y Diana*.

262 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 195.

263 Garelli (1997), *op. cit.*, p. 343.

264 *Ibidem*, pp. 342-343.

265 También aparece en Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 140.

2.29. De *Ipermestra* a *La Ipermestra*

La primera traducción de la *Ipermestra* de Metastasio (1744) aparece en 1793 en los Caños del Peral, se trata de *La Ipermestra. Drama serio en música para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociacion de Operas, en el Carnaval del Año de 1793. Siendo director el Señor Domingo Rossi. Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Con licencia. El texto aparece en castellano e italiano y la música es de Paysello*²⁶⁶.

La siguiente es sin año y aparece dentro de la traducción de Benito Antonio de Céspedes, *Obras dramáticas de Pedro Metastasio* con el título de *Ipermestra*²⁶⁷. Además de esta obra de Céspedes, tenemos otras dos sin año, la primera la adaptación de Cándido María Trigueros, se trata de *Tragedia nueva. Buena esposa, y mejor hija, la Necepsis. En cinco actos. Barcelona. En la imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero en la baxada de la carcel*, y la siguiente sería *Tragedia nueva. La Necepsis. En cinco actos. Corregida y aumentada en esta segunda impresión. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, impresor y librero*²⁶⁸. A estas dos copias, que se encuentran en la Biblioteca Nacional, habrá que sumar una tercera, que hemos consultado, y que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña, se trata de *Tragedia nueva. La necepsis. En cinco actos. Corregida y enmendada en esta segunda impresión. En Barcelona: por Juan Francisco Piferrer. Véndese en su librería adminsitrada por Juan Sellent*. En la ficha de la biblioteca indica como fecha c. 1800.

2.30. De *Issipile* a *Ipsipile*

La primera reminiscencia de *Issipile* (1732) la encontramos en 1764, se trata de una adaptación de Francisco Mariano Nipho, nos referimos a *Drama heroyco, representacion ilustré. Hypsyphyle, princesa de Lemnos. Opera de Pedro Metastasio, poeta cesareo, acomodada al teatro español por D. Francisco Maria-*

266 *Ibidem*, p. 350. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 345.

267 *Ibidem*, p. 346.

268 *Ibidem*, p. 350.

no Nipho. Con Licencia. En Madrid. En la Imprenta de la viuda de Manuel Fernández. Año de 1764. La obra comienza con un epígrafe en el que dice «Gloria es de un Padre un buen Hijo, y deshonor el que es malo»; le seguirá el argumento, los personajes y el inicio de la obra. La edición es en castellano. Aunque no tenemos más datos de ninguna otra edición, aparte de traducción de Benito Antonio de Céspedes, hemos encontrado en el *Memorial literario* de agosto de 1789 datos sobre una nueva representación de la obra en ese mes, es decir, veinticinco años después de su estreno. Así en la sección de «Teatros» señala que la obra se representará en el Coliseo de la Cruz a cargo de la compañía de Eusebio Rivera²⁶⁹. Una vez explicado el argumento, el periodista nos da algunas notas más sobre la obra y su traducción, aunque de sus palabras las sitúa más en una adaptación al drama metastasiano, así, «conocido es el mérito de Metastasio, de quien es el original de esta traducción, la qual por la languidez de muchos versos, y redundancia de voces y expresiones sin necesidad, se halla muy distante de la concisión y energia de dicho original, al qual tampoco es conforme en todo la castastrofe»²⁷⁰.

A ésta hay que añadir la traducción de Benito Antonio de Céspedes dentro de sus *Obras dramáticas de Pedro Metastasio* con el título de *Ipsipile*.

2.31. De *Siface a Amor, constancia y muger*

De la tragedia *Siface*, compuesta por Metastasio en 1726 existe una traducción que se representó en el carnaval de 1737, se trata de *Amor, constancia y muger. Drama, para representarse en Musica en el Theatro de los Caños del Peral para diversion de las Dmas en este carvabal de 1737. Dedicado a la Ilustrissima Señora Doña Maria Theresa de Torrezar y Ibarburu, Marquesa de Villareal. Con Licencia: En Madrid, en la Ofcina de de Antonio Marín*²⁷¹. La música es de Mele y el texto aparece en castellano e italiano.

269 *Memorial literario*, agosto de 1789, parte primera, n.º XCI, T. XVII, p. 626.

270 *Ibidem*.

271 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 73. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 329.

2.32. De *Angelica* a *Angelica* y *Medoro*

La serenata *Angelica*, compuesta por Metastasio en 1720, es una obra importante para Farinelli, se trata de una «pieza-fetiche», como comenta Margarita Torrione, ya que fue en el estreno napolitano de esta obra donde Farinelli y Metastasio se conocieron²⁷². Cotarelo y Mori²⁷³ recoge la primera representación en 1722 y la segunda en 1724 evidentemente a las órdenes de Scotti, ya que Farinelli aún no había llegado a España.

Después de 1722 y 1724 la siguiente representación se llevaría a cabo en 1747, con música de Mele, para celebrar el día de la Reina, se trata de la obra *Angelica*, y *Medoro*. *Fiesta teatral del Sr. Abad Don Pedro Metastasio para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro festejándose el gloriosísimo nombre de la Reyna Nuestra Señora por orden de sus Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. EN la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados Red de San Luis. Año 1747*²⁷⁴. El texto de la edición viene en castellano e italiano. Esta misma obra tendrá una nueva adaptación en 1776 con el título de *Las furias de Orlando*. *Pastoral de Dn. Cándido Maria Trigueros*. 1776²⁷⁵.

Después de la adaptación de Trigueros, hay una nueva representación en 1791, en el teatro de los Caños del Peral de Madrid: *Angelica* y *Medoro*. *Drama serio en música para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de la muy noble y muy ilustre Asociación de Operas, siendo sus protectores comisionados el Excmo. Sr. Príncipe de Castelfranco*

272 Torrione, *op. cit.*, p. 318. Continúa Torrione «Ambos debutaban en el mundo de la ópera: Farinelli con 15 años y su divina voz de soprano: Farinelli con 22 y su primeras rimas belcantistas. El simbólico estreno de esta fiesta teatral en el Buen Retiro sellaba ahora, entre dos antiguos amigos, el comienzo de la estrecha colaboración escénica que a través de una correspondencia de once años mantendrán el empresario de Corte y el poeta cesáreo entre Madrid y Viena», en *Ibidem*.

273 «En 1722, por ejemplo, fueron al teatro de este Real Sitio [Buen Retiro] a cantar la ópera escénica *Angélica y Medoro*, a fin de solemnizar el santo del Rey, y en 1724 para festejar la subida al trono del malogrado Luis I», en Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 61.

274 *Ibidem*, pp. 129 y 130. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 329.

275 *Ibidem*, p. 344.

y el Sr. D. Jerónimo de Mendinueta, en la presente primavera del año de 1791. Con licencia. Madrid, en la imprenta de González. MDCCXCI²⁷⁶. La música es de Cayetano Andreozzi. La obra se volvió a representar en 1792²⁷⁷. A esta hay que añadir otra traducción con el título de *Angélica y Medoro* realizada por el jesuita Andrés Marcos Burriel López, según nos comenta Martín Puente²⁷⁸, pero de la que nosotros nos hemos encontrado más datos.

2.33. De *Atenaide, ovvero gli affetti generosi* a *La Atenea*

De *Atenaide, ovvero gli affetti generosi*, compuesta por Metastasio en 1762 existe una única adaptación de la mano de Vicente Rodríguez de Arellano, se trata de *La Atenea. Por D. Vicente Rodríguez de Arellano. Representada por la Compañía del Señor Eusebio Ribera. En la Librería del Cerro, calle de Cedaceros, y en su puesto en Alcalá*²⁷⁹.

2.34. De *Il trionfo di Clelia* a *Clelia triunfante*

Compuesta por Metastasio en 1762, existe en castellano una adaptación y una traducción. La adaptación, sin fecha, es, según Garelli, de J. Ibarro: *Clelia triunfante en Roma. Comedia heroica. Con licencia. Barcelona. Por Carlos Sapera, y Pi Impresor, Calle de San Pablo*²⁸⁰. Esta obra también cuenta con una traducción de Benito Antono de Céspedes con el título *El triunfo de Clelia*.

276 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 337.

277 «*La Fedra* duró hasta fin de año; a principios del siguiente, 1792, volvióse a la *Angélica y Medoro*», en Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 341.

278 Martín Puente, *op. cit.*, p. 195.

279 Garelli (1997), *op. cit.*, pp. 332-333.

280 *Ibidem*, p. 335.

2.35. De *La Galatea* a *Galatea*

De *La Galatea* metastasiana de 1722, existe una única traducción al castellano, publicada en Madrid, *La Galatea. Serenata. En Madrid: En la Imprenta de Lorenzo Mojados*²⁸¹.

2.36. De *La morte d'Abele* a *La muerte de Abel*

Dos ejemplos encontramos de esta obra de Metastasio compuesta en 1732. Por un lado la adaptación de Cándido María Trigueros, en 1773, de *La muerte de Abél. Oratorio tomado del italiano. Por Dn. Cándido María Trigueros de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, resid.te en Carmona. Año de 1773*²⁸². A ésta habría que sumar la traducción de Benito Antonio de Céspedes titulada *La muerte de Abel*, dentro de sus *Obras dramáticas de Pedro Metastasio*.

2.37. De *Il Parnaso accusato e difeso* a *El Parnaso*

De esta obra, *Il Parnaso accusato e difeso* (1738) existe una única traducción recogida por Garelli, *El Parnaso. Serenata que se ha de cantar en obsequio de los desponsorios de los Serenissimos Señores Infantes de Portugal y España la Serenisima Señora Doña Mariana con el Serenisimo Señor Don Gabriel, y la Serenisima Señora Doña Carlota con el Serenisimo Señor Don Juan. En la noche del día 5 de julio, en el salon de la casa del Excelentissimo Señor Margues de Louriçal, Gentilhombre de Camara, del Consejo de S. M. Fidelissima, Embajador extraordinario y plenipotenciario cerca de S. M. Católica. En Madrid: Por D. Antonio de Sancha. Año de MDCCLXXXV*²⁸³.

2.38. De *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine* a *Rugiero*

De la obra *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine* (1771), existen dos traducciones en el siglo XVIII, la primera en Cádiz el mismo año en la festividad

281 *Ibidem*, p. 344.

282 *Ibidem*, p. 349.

283 *Ibidem*, p. 352.

de San Luis, el 25 de agosto, en honor de la Princesa de Asturias²⁸⁴, *Rugiero. Damma en musica para representarse en el teatro italiano de la Exc.ma y Nob.ma Ciudad de Cadiz en el año de 1771. En Cadiz: Por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina*²⁸⁵. El texto aparece en italiano y castellano con «musica de Pedro Guglielmini, napolitano». A ésta le seguirá la traducción póstuma y sin fecha de Benito Antonio de Céspedes dentro de sus *Obras dramáticas de Pedro Metastasio* con el título de *El Rugiero o la gratitud heroica*.

2.39. Composiciones breves

Además de los «drammi per musica» mencionados y de las tragedia adaptadas por autores españoles, la obra de Metastasio también llega a España en forma de «obras breves», que curiosamente, tal y como menciona Fucilla, tuvieron su gran éxito a la vez que se producía la decadencia de la ópera italiana, durante el reinado de Carlos III. El éxito de estos «poemas menores» alcanzará hasta principios del siglo XIX²⁸⁶. Una de estas obras es la que Carlos III le pide a Metastasio, en julio de 1765, a través del embajador de España en Viena. A partir de esta petición Metastasio compuso, y envió a través del embajador la serenata *La Pace fra le tre Dee* para su representación en la corte española²⁸⁷.

A ésta habría que añadir las *canzonette* de Metastasio traducidas, quizá la más famosa sea *La libertà. A Nice*, traducida por Meléndez Valdés con

284 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 266.

285 *Ibidem*, p. 266. Garelli (1997), *op. cit.*, p. 356.

286 Fucilla, *op. cit.*, p. 205.

287 Cian, Vittorio (1896): *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, S. Lattes & C., Editori: Torino, p. 118.

el título de *La libertad. A Lice*²⁸⁸ traducida en torno a 1777²⁸⁹. Meléndez Valdés en su manuscrito menciona también otra traducción de esta obra del Duque de Béjar. A ésta le seguirán otras como *La Primavera*, *El Primer amor* y *El convite del pescado*²⁹⁰, traducción del jesuita Alberto Lista y *La partida. Letra para un dúo italiano*²⁹¹ de Tomás de Iriarte de 1779, aunque no serán las únicas.

De estas obras hemos encontrado algunas referencias muy interesantes, por ejemplo existe una crítica aparecida en el *Diario de Madrid* del día 8 de octubre de 1797 sobre *La libertad. A Lice* que duda sobre la calidad de la traducción. Así señala que:

Con qué disimulo se nos entra el dia 18 el traductor de la Libertà a Nice de Metastasio, queriendola sin duda vender por original! Dé gracias á un poderoso empeño que se ha interesado a su favor, que si no, le había de decir, que su traducción no puede ser peor; que estropea todos los pensamientos del original; que algunos no los han entendido; que en todos falta la gracia del Metastasio; que

288«La canzonetta aparece con diversos títulos en los manuscritos de Meléndez: a) “Canción famosísima de Metastasio llamada Grazie agl’inganni tuoi, traducida por Batilo”; b) “Oda del Abate Metastasio intitulada La perfecta indiferencia, traducida en castellano por el Sr. Meléndez Valdés” y c) “La Libertad a Lice”, en Díez Taboada, María Paz (1999): *La despedida. Estudio de un subgénero lírico*, Madrid: CSIC, p. 154. Joseph G. Fucilla en su «Poesías líricas de Metastasio en la España del Siglo XVIII y la octavilla italiana» comenta que «La primera referencia a sus obras menores que ha podido ser encontrada se remonta a 1747, cuando su canzonetta La Libertà. A Nice alcanzó un gran éxito musical en Madrid», en Fucilla, *op. cit.*, p. 204.

289 La fecha la recoge Fucilla de una carta de Meléndez Valdés a Jovellanos fechada el 6 de octubre de 1777 en la que habla de las obras de Metastasio.

290 Fucilla, *op. cit.*, p. 211.

291 Esta *canzonetta* se la envía Metastasio a Farinelli, probablemente en 1749, recién compuesta, o en los primeros meses de 1750, con lo que podría haber sido conocida en la corte española. Este envío se lo recuerda Metastasio a Farinelli en otra carta «Vi mandai molto tempo fa una canzonetta che incomincia: *Ecco quel fiero istante ecc...* [primer verso de *La partenza*] non so né pur se l’avete ricevuta», en Metastasio (1968), *op. cit.*, pp. 553

la fuerza del consonante le obliga á meter mucho ripio, al mismo tiempo que omite muchos pensamientos del original; que su vesificación es miserable, dura y arrastrada; en fin le diría tales cosas, que para otra ocasion tendria más miramiento presentar al público sus traducciones²⁹².

Meléndez Valdés volvería a imitar a Metastasio en varias ocasiones, por ejemplo, con la obra *La despedida*, donde se encuentran huellas de la canzonetta *La partenza*²⁹³. No nos detendremos en esta parte en definir las influencias metastasianas en la obra de Meléndez Valdés, porque creemos que queda suficientemente claro en el texto de Fucilla; por lo que a nosotros respecta nos interesan las adaptaciones más directas y traducciones de la obra breve metastasiana.

Ya dentro del siglo XIX, hasta principios de 1880 se siguen llevando a escena numerosas representaciones de estas obras menores; por ejemplo *La partenza* tendrá nuevas representaciones en ca. 1818²⁹⁴, 1842²⁹⁵ o 1866²⁹⁶ como puede verse en la Biblioteca Nacional, pero éstas ya sin traducción del texto al castellano. Paralela a estas representaciones se hacían otras, también con obras de Metastasio, en las que sí se traducían los textos. La primera tiene lugar en 1820 se trata de «Ah, ritorna! (Ah, vuelve!) Romanza. Parole di Metastasio, música di A. de la Cruz» en este caso no nos indica el nombre del traductor, pero la obra aparece con la sección *voce* con el texto en italiano y castellano. Esta *romanza* está dentro de *Ecos del cantante. Colección de música escojida para canto y piano. Madrid. Almacén de música y pianos de Pablo Martín. Editor*, en la Biblioteca Nacional. A mano tiene escrita la

292 *Diario de Madrid*, 8 de octubre de 1797, n.º 281, p. 1189. Ese mismo año de 1797 Juan Meléndez Valdes publica una edición de sus poesías en Valladolid, se trata de *Poesías de el Dr. D. Juan Melendez Valdes. Valladolid: Viuda é hijos de Santander, 1797*. Se encuentra una copia en la Biblioteca Nacional.

293 Fucilla, *op. cit.*, p. 205.

294 Se trata de *La partenza: canzonetta di Metastasio posta in musica e didicata come pegno d'amicizia a sua Altezza Reale l'Infante di Spagna Don Francesco di Paula / da Ridolpho Arciduca d'Austria*.

295 *La partenza*, con música de Cleto Moderati.

296 *La partenza*, con música de Paulina Cabrero Martínez.

fecha: 1820. Las tres siguientes traducciones son de 1879, de las que dos son traducciones de Antonio Arnao²⁹⁷ y se engloban dentro de *Tres composiciones para piano y canto de Antonio de la Cruz*. Madrid. Pablo Martín editor, la primera es la canzonetta *Sospiri dell'anima*, en cuyo interior dice «Parole di Metastasio. Poesia castellana de D. A. Arnao. Música de A. de la Cruz»; y la misma descripción para la segunda *romanza*, se trata de *La luce del tuo sguardo*, en la que el texto también aparece en italiano y castellano. Ambas se encuentran en la Biblioteca Nacional. Junto con estas dos tenemos la obra *Seis melodías para canto y piano por Ruperto Chapí*, en la que una de las melodías es una adaptación de *La partenza* metastasiana, tal y como dice al inicio «La despedida. Traducción libre de Metastasio por D. E. Blasco».

Después de estas representaciones nos encontramos con la traducción de tres poemas, uno de 1869, *La felicidad: traducción de Metastasio* de Ángel Avilés; y dos sin fecha: *Celebra un amante mal tratado su libertad recobrada*, sin traductor; y por último la cantata *El consejo*, con traducción de Gavino Martorell y Fivaller. Estas tres composiciones se encuentran en la Biblioteca Nacional.

2.40 Tabla bibliográfica de melodramas, en la que se recoge la fecha de las ediciones en castellano, la representación, el traductor, la música y el título original (en las adaptaciones hablamos de autor en lugar de traductor)

Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Artaserse</i>			Valencia	1734	<i>Artaserse</i>
<i>Dar al ser el hijo al padre</i>		Francesco Corradini	Madrid	1736	
<i>El Artaseres</i>		Johann Adolph Hasse o Egidio Romualdo Duni?	Madrid	1738	
<i>El Artajerjes</i>			Madrid	1749	

297 Su nombre completo es Antonio Arnao y Espinosa de los Monteros.

<i>Artaxerxes</i>		Antonio Ferradini	Barcelona	1754	
<i>Artaxerxes</i>		Niccolò Piccinni y Joseph Durán Catalán	Barcelona	1763	
<i>Artaxerxes</i>			Palma de Mallorca	1767	
<i>Artaxerxe</i>		Antonio Maria Gaspere Sacchini	Valencia	1769	
<i>Artaxerxe</i>		Antonio Maria Gaspere Sacchini	Cartagena	1769	
<i>Artajerjes</i>			Zaragoza	1778	
<i>Artaxerxes</i>	Benito Antonio de Céspedes		s. l.	s. a.	
<i>Artabano ó La jura de Artaxerxes Rey de Persia</i> (adaptación)	Lorenzo María Villarroel y Velazquez		Barcelona	s.a.	
<i>La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artajerjes</i> (adaptación)	Antonio Furmento Bazo		Madrid	1762	
<i>La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artajerjes</i> (adaptación)	Antonio Furmento Bazo		Madrid	1784	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Por amor y por lealtad y Demetrio en Siria</i>	Vicente Camacho	Giovan Battista Melle	Madrid	1736	<i>Demetrio</i>
<i>El Demetrio</i>		Johann Adolph Hasse	Madrid	1738	
<i>El Demetrio</i>		Niccolò Jommelli	Madrid	1751	
<i>Sacrificar el afecto en las aras del honor es el mas heroico amor. Cleonice y Demetrio</i> (adaptación)	Antonio Furmento Bazo		Madrid	1758	
<i>Demetrio</i>		Carlo Guglielmi	Madrid	1794	

<i>Demetrio</i>	Benito Antonio de Céspedes		s. l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Alexandro en las Indias</i>	Jerónimo Val	Francesco Cor-selli	Madrid	1738	<i>Ales-sandro nell'Indie</i>
<i>Alexandro en las Indias</i>		Francesco Cor-selli	Madrid	1738	
<i>Alexandro en las Indias</i>		Giuseppe Scolari	El Puerto de Santa María	1753	
<i>Alexandro en las Indias</i>		Giuseppe Scolari	Barcelona	1762	
<i>Alessandro en las Yndias</i>			Cádiz	1764	
<i>Alexandro en el Idaspe, o en Indias</i>			Palma de Mallorca	1766	
<i>Alexandro en las Indias (adaptación)</i>			Barcelona	1790	
<i>Alexandro en la India</i>			Madrid	1792	
<i>Alexandro en las Indias</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
<i>Comedia nueva. Mas que las armas conquista el agrado y la piedad (adaptación)</i>			s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>El Demofonte</i>	Joseph Poma	Gaetano Schiassi	Madrid	1738	<i>Demofonte</i>
<i>El Demofonte</i>		Baldassare Galuppi	Madrid	1755	
<i>El Demofonte</i>		Baldassare Galuppi	Cádiz	1764	
<i>El Demofonte</i>		Baldassare Galuppi	Palma de Mallorca	1767	
<i>El Demofonte</i>	I. García Malo		Madrid	ca. 1791	
<i>El Demofonte</i>				1799	

<i>Demofonte</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>La Clemencia de Tito</i>	Pío Félix Quazza	Johann Adolp Hasse	Madrid	1739	<i>La Clemenza di Tito</i>
<i>La Clemencia de Tito</i>	Ignacio de Luzán	Francesco Cor-selli	Madrid	1747	
<i>La Clemencia de Tito</i> (adaptación)	Gaspar Zavala y Zamora		Madrid	ca. 1810	
<i>La Clemenza di Tito</i>	Luis Francisco Ameno		s.l.	s.a.	
<i>La Real clemencia de Tito</i>			s.l.	s.a.	
<i>La Clemencia de Tito</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>El Siroe</i>	Pío Félix Quazza	Johann Adolp Hasse	Madrid	1739	<i>Siroe</i>
<i>Siroe, Rey de Persia</i>			Barcelona	1751	
<i>El Siroe</i>		Niccolò Conforto	Madrid	1752	
<i>El Siroe</i>			Cádiz	1761	
<i>Siroe Rey de Persia</i>	Francisco Mariano Nipho		Madrid	1765	
<i>Acrisolar la lealtad á la vista del rigor por fama, padre y amor, Cosdroas y Siroe</i> (adaptación)			Barcelona	ca. 1785	
<i>Siroe</i>	D.V.A.V.		s.l.	1816	
<i>El Siroe</i>			Madrid	s.a.	
<i>Siroe</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	

Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Aquiles en Sciro</i>			Madrid	1739	<i>Achille in Sciro</i>
<i>Achille in Sciro</i> (representación, libreto únicamente en italiano)		Francesco Cor-selli	Madrid	1744	
<i>Aquiles en Sciro</i> (adaptación)	Ramon de la Cruz		Madrid	1778	
<i>Aquiles en Sciro</i>			Madrid	1791	
<i>Aquiles</i>	D.V.A.V.		s.l.	1818	
<i>Aquiles en Esciro</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>La más heroica amistad y el amor más verdadero</i>	Manuel Guerrero	Francesco Corradini	Madrid	1745	<i>Olimpiade</i>
<i>La Olimpiada</i>		Baldassar Gallupi	Cádiz	1762	
<i>Competencias de amistad, amor, furor y piedad. La Holimpiada</i>	Ramón de la Cruz			1769 y 1770	
<i>La Olimpiada</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>El Asilo del Amor</i>			Madrid	s.a.	<i>L'asilo d'amore</i>
<i>El Asilo del Amor</i>		Corselli, Carlani, Manzoli, Giovannini y Montagnana	Madrid	1750	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Armida aplacada</i> (adaptación)	Giovanni Ambrogio Migliavacca	Giovanni Battista Melle	Madrid	1750	<i>Armida placata</i>

<i>Armida placata</i>		Giovanni Battista Melle	Madrid	1751	
<i>Armida placata</i>		Niccolò Conforto	Madrid	1751	
<i>Armida</i>			Madrid	1794	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Fiesta chinesca</i>		Luis Misón	Madrid	1757	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Dido abandonada</i>		Baldassare Galuppi	Madrid	1752	<i>Didone abbandonata</i>
<i>Dido abandonada</i>			Barcelona	1752	
<i>Dido abandonada</i>			Barcelona	1753	
<i>El valiente Eneas, por otro título: Dido abandonada</i>			Madrid	1757	
<i>Dido abandonada</i>		Gaetano Andreozzi	Madrid	1791	
<i>Dido abandonada</i>		Giuseppe Sarti, Giovanni Paisiello	Madrid	1792	
<i>Dido abandonada</i>	Vicente Rodríguez Arellano		Madrid	1795	
<i>Dido abandonada</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>El nacimiento de Júpiter</i>		Gaetano Latilla	Aranjuez	1752	<i>Il natale di Giove</i>
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Semíramis conocida</i>		Niccolò Jomelli	Madrid	1753	<i>Semiramide riconosciuta</i>

<i>Con la virtud y el valor tiene el trono duración</i> (adaptación)			Madrid	1769	
<i>La semíramis reconocida</i>		Baldassare Gallupi	Valencia	1774	
<i>Semiramis reconocida</i>			s. l.	1800	
<i>Semíramis</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>El sueño de Scipión</i>		José Mir de Llusa	Madrid	1753	<i>Il sogno di Scipione</i>
<i>El sueño de Escipión</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Isla deshabitada</i>			Barcelona	1761	<i>L'isola disabitata</i>
<i>La Isla Desierta</i>			Madrid	1765	
<i>Pequeña pieza intitulada. La ysla desierta</i> (adaptación)	Ramón de la Cruz		Madrid	1781	
<i>La isla deshabitada</i> (adaptación)	Francisco Sánchez Barbero		Melilla	1817	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Ezio</i>			Barcelona	1754	<i>Ezio</i>
<i>Ezio</i>			Barcelona	1767	
<i>El triungo de Teidsila ó Ecio triunfante en Roma</i> (adaptación)	Ramón de la Cruz		Madrid	1795	
<i>Ecio</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	

<i>Comedia nuva. Ambición, riesgo y traición vence a una mujer prudente (adaptación)</i>	Vicente Camacho		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>El héroe de la China</i>		Niccolò Conforto	Madrid	1754	<i>L'eroe cinese</i>
<i>El Eroe de la China</i>		Joseph Bono	Barcelona	1755	
<i>El héroe de la China</i>			Madrid	1799	
<i>El heroe de China</i>	Joseph Ibarro		s.l.	s.a.	
<i>El Héroe de la China</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Nitteti</i>		Niccolò Conforto	Madrid	1756	<i>Nitteti</i>
<i>Comedia famosa. No hay en amor fineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante. La Nitteti de un ingenio (adaptación)</i>	Francisco Mariano Nipho		Valencia	1772	
<i>Comedia famosa. No hay en amor fineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante. La Nitteti de un ingenio (adaptación)</i>	Francisco Mariano Nipho		Sevilla	s.a.	
<i>La Niteti. En tres actos. Corregida y enmendada en esta segunda impresión.</i>			s.l.	ca. 1780	
<i>La Niteti</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	

Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>El rey pastor</i>		Antonio Mazoni	Madrid	1757	<i>Il re pastore</i>
<i>No hai mudanza, ni ambición, donde hay verdadero amor, y Rey pastor</i> (adaptación)	Ramón de la Cruz		Madrid	1767 1784 1799	
<i>El rey pastor o Abdolomino</i> (adaptación)	Lorenzo María Villarroel y Velázquez		s.l.	1784	
<i>El Rey pastor</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Más gloria es triunfar en sí. Adriano en Siria</i>		Joseph Nebra	Madrid	1737	<i>Adriano in Siria</i>
<i>Adriano en Siria</i>		Niccolò Conforto	Madrid	1757	
<i>Vencer la propia pasión en las lides del amor es la fineza mayor y Adriano en Siria</i> (adaptación)	Antonio Furmento Bazo		s.l.	s.a.	
<i>Adriano en Siria</i>		Giorgio Sciorlil	Barcelona	1763	
<i>El Adriano en Siria</i>	Gaspar Zavala y Zamora		Madrid	1798	
<i>Adriano en Siria</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>El Temistocle</i>				1756	<i>Temistocle</i>
<i>El Temistocles</i>		Joseph Durán		1762	

<i>No hay con la patria venganza, y Themistocles en Persia</i> (adaptación)	José Cañizares		Valencia	1764	
<i>El temistocles</i>	Vicente Rodríguez Arellano		s.l.	s.a.	
<i>Themistocles</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
<i>El temistocles</i>			Barcelona	s.a.	
<i>Acto 2.º, escena 3.ª de Themistocles</i>		José Nonó		ca 1800	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Catón en Útica</i>			Barcelona	1763	<i>Catone in Utica</i>
<i>Catón en Útica</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
<i>Ser vencido y vencedor, Julio Cesa y Catón</i>	Gaspar Zavala y Zamora		Madrid	1793	
<i>Ser vencido, y vencedor Julio Cesar, y Catón</i>	José López de Sedano		Barcelona	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Antígono</i>			Cádiz	1764	<i>Antigono</i>
<i>Antígono y Demetrio</i>				1768	
<i>Premiar al hijo mejor: venciendo amor, por amor. Antígono, y Demetrio. Berenize en Tesalonica</i>	José Ibarro		Barcelona	s.a.	
<i>Antígono</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	

Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Alcide entre los dos caminos</i>		Niccolò Conforto	Madrid	1765	<i>Alcide al bivio</i>
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Cenobia</i>	Juan Pedro Maruján		Cádiz	1762	<i>Zenobia</i>
<i>Zenobia</i>			Barcelona	1766	
<i>Más puede el hombre que amor, o querer a dos y ser firme</i> (adaptación)	Ramón de la Cruz		Madrid	1768	
<i>Zenobia</i>			Cádiz	1769	
<i>Zenobia</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Ciro reconocido</i>				1746-1773	<i>Ciro riconosciuto</i>
<i>Ciro reconocido</i>			Cádiz	1773	
<i>Ciro reconocido</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
<i>Ciro reconocido</i> (adaptación)	A. M. Quadrado		s.l.	s.a.	
<i>Ciro reconocido</i>	Teodoro Cáceres i Laredo		Barcelona	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Tragedia famosa. Intitulada. Attilio Regulo</i>			s.l.	1763	<i>Attilio Regolo</i>
<i>Attilio Regolo</i>			Barcelona	1766	
<i>Entre la Patria, y la vida, no hay más vida que la Patria. Attilio Regulo</i> (adaptación)	Ramón de la Cruz			1778	

<i>Comedia heroica en tres actos. Sacrificar por la patria la libertad, y la vida</i> (adaptación)	J. Pisón y Vargas		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>L'Endimione</i> (representación)		Niccolò Conforto	Madrid	1763	<i>Endimión</i>
<i>Endimión</i>	Candido María Trigueros		Madrid	1775	
<i>El Endimión</i>		Manuel Plà y Francisco Montali	s.l.	s.a.	
<i>Endimión y Diana</i>		Giovan Battista Melle	s.l.	s.a.	
<i>Endimión y Diana</i>		Manuel Guerrero	s.l.	s.a.	
<i>Comedia famosa. Endimion y Diana</i>					
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Ipermestra</i>		Paysello	Madrid	1793	<i>Ipermestra</i>
<i>Ipermestra</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
<i>Tragedia nueva. Buen esposa, y mejor hija, la Necepsis</i> (adaptación)	Cándido María Trigueros		Barcelona	c.a. 1800	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Hypsypyle, princesa de Lemnos</i> (adaptación)	Francisco María Nipho			1764	<i>Issipile</i>
<i>Ipsipile</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	

Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Amor, constancia y muger</i>		Giovan Battista Melle	Madrid	1737	<i>Siface</i>
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Angélica y Medoro</i>			Madrid	1722	<i>Angelica</i>
<i>Angélica y Medoro</i>			Madrid	1724	
<i>Angélica y Medoro</i>		Giovan Battista Melle	Madrid	1747	
<i>Las furias de Orlando</i> (adaptación)	Candido María Trigueros		s.l.	1776	
<i>Angélica y Medoro</i>		Gaetano Andreozzi	Madrid	1791, 1792	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>La Atenea</i> (adaptación)	Vicente Rodríguez Arellano				<i>Atte-naide, ovvero gli affetti generosi</i>
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Clelia triunfante</i> (adaptación)	J. Ibarro		s.l.	s.a.	<i>Il trionfo di Clelia</i>
<i>El triunfo de Clelia</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Galatea</i>			Madrid	s.a.	<i>Galatea</i>
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>La muerte de Abel</i> (adaptación)	Candido María Trigueros		Sevilla	1773	<i>La morte d'Abele</i>

<i>La muerte de Abel</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>El Parnaso</i>			Madrid	s.a.	<i>Il Parnaso</i>
Título castellano	Traductor / autor	Música	Ciudad	Año	Título original
<i>Rugiero</i>			Cádiz	1771	<i>Ruggiero ovvero Leroica gratitudine</i>
<i>Rugiero o la gratitud heroica</i>	Benito Antonio de Céspedes		s.l.	s.a.	

Capítulo 3

La crítica metastasiana

La salud del *melodramma* en España, tal y como habíamos comentado al inicio de esta primera parte, dependía en gran medida del monarca que gobernase y su afinidad hacia las artes. Farinelli sería testigo de los caprichos reales, además de víctima, lo que le llevó a ser expulsado del reino en el año 1760 de la mano de Carlos III, el mismo rey que expulsaría a los jesuitas en 1767, generando toda una emigración intelectual y cultural que acabaría, en su mayoría, en Italia. Con la expulsión de Farinelli, Metastasio perdía al gran protector y difusor de su obra en tierras ibéricas.

Si tuviéramos que establecer una fecha de inicio de la crítica metastasiana, tal vez el momento más correcto para situarla sería a finales del siglo XVIII, sobre todo porque gran parte de esta crítica vendrá de los jesuitas expulsos, convirtiéndose, como tendremos oportunidad de ver, en los críticos más importantes de Metastasio; destacando figuras como el gran Esteban de Arteaga o Antonio Eximeno. El primero con *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, cuya primera edición fue en Bolonia entre 1783 y 1788; o en sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal considerada como objeto de las artes de imitación*²⁹⁸ en 1789. El segundo, Antonio Eximeno, con su obra, originariamente publicada en italiano en 1774 con el título de *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, que contaría con una traducción en castellano en 1796. Tampoco podemos olvidar, aunque aquí no lo vamos a desarrollar, a Juan Andrés con sus siete volúmenes de *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, publicados entre 1782 y 1799, y que recoge parte del trabajo de Arteaga.

En el caso de Antonio Eximeno, como tendremos oportunidad de ver, Patrizia Garelli habla de una «reprobación polémica y nacionalista» de este

298 Como señala Fernández Fernández: «Buena parte de las reflexiones de Arteaga, sobre todo las del Libro I y III de *Le rivoluzioni*, aparecen resumidas casi literalmente en ciertos capítulos del libro del también jesuita Juan de Andrés, *Origen y progresos de toda la literatura*, escrito también primero en italiano y traducido al castellano en 1787, y un resumen aún más breve de la obra de Arteaga es la de Santos Díez González, *Instituciones poéticas* (1793)», en Fernández Fernández, *op. cit.*, p. 224. Nos parece muy interesante que Arteaga despertase ya un primer interés que sería replicado por otros jesuitas.

intelectual hacia la ópera²⁹⁹. Estos jesuitas que vivían en Italia, además de críticos de Metastasio fueron también traductores de libretos, como por ejemplo el jesuita Andrés Marcos Burriel y López, un historiador que trajo *Angélica y Medoro*³⁰⁰; o Benito Antonio de Céspedes³⁰¹, como ya hemos tenido oportunidad de ver en el capítulo sobre la recepción de Metastasio en España. Así, tal y como señalan otros críticos, la figura de los jesuitas es importante porque:

Curiosamente los estudios de poética aplicados a la ópera comienzan verdaderamente en el momento en que la ópera italiana va cediendo terreno ante formas musicales autóctonas, es decir, el reinado de Carlos III, quien expulsó a Farinelli, un capón que no podía someterse. Entenderemos esto, si tenemos en cuenta que precisamente son jesuitas expulsos por el mismo rey que destierra a Farinelli los principales responsables del estudio de la ópera y su inclusión ya en las poéticas o en los tratados científicos de música. Vivir en Italia, cuna del melodrama, supone una mayor cercanía a este género y también la relación con círculos de intelectuales preocupados por el estudio y reforma de este espectáculo³⁰².

Junto con los jesuitas, tal vez podamos distinguir, sobre todo en el siglo XVIII, otro crítico importante para la obra de Metastasio, se trata de Ranieri Calzabigi, de quien hablaremos en el capítulo dedicado a Alfieri en relación con sus trabajos sobre algunas de las tragedias del autor de Asti, quien

299 «Lo que sí nos corresponde subrayar es que el melodrama, que como espectáculo musical ha encontrado en España muy pocas reservas (si se exceptúa la reprobación, polémica y nacionalista, de Antonio Eximeno), ha preparado el gusto del público, ya particularmente sensible al encanto de la música, a la recepción de nuevos géneros, como por ejemplo, a finales del siglo XVIII, el melólogo», en Garelli, Patrizia (1997): «Metastasio y el melodrama italiano», en Lafarga, F. (ed), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida: Universidad de Lleida, p. 129.

300 Martín Puente, *op. cit.*, p. 195.

301 *Ibidem*.

302 Fernández Fernández, *op. cit.*, p. 224.

junto con Bertola y Baretti formará el segundo grupo de críticos de la obra metastasiana.

El tercer gran crítico de Metastasio será él mismo, sobre todo con su reescritura de la obra y la redacción de su inacabado estudio sobre la *Poética* de Aristóteles³⁰³ que sentará las bases para un análisis aristotélico de sus propios libretos, o con la revisión de algunas de sus cartas, por ejemplo las que envía al propio Calzabigi sobre sus obras, y que pueden darnos un punto de vista muy interesante sobre la visión del autor de su propio trabajo (véase los *Pareri* de Alfieri).

A estas tres modalidades de crítica añadiremos una más, que será la información que encontremos en la prensa de la época, muy prolífica en cabezas periodísticas, y a través de la cual encontraremos otro tipo de crítica, la referida a las representaciones de sus obras. Con estas versiones sobre la crítica metastasiana nos gustaría intentar recoger parte de esta labor intelectual llevada a cabo a lo largo del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Dentro de este tipo de crítica, podemos incluir también la relacionada con la creación de los libretos y la definición de su música que se utilizará en las representaciones; así como en su relación con la corona austríaca, que durante años será quien le mantenga como poeta cesáreo entregado a la diversión de la corte.

Ben pochi hanno invece saputo distinguere tra le differenti epoche e palesare la natura didattica tutt'altro che adulatoria dei capolavori di Metastasio, sostenitore per convinzione dell'ordine sociale vigente in quanto tale. Le conseguenze sono palesi: se il dramma stesso era un idillio insulso, anche le arie, scritte per orecchie effeminate, per il prevalere della musica considerata dai letterati arte non-imitativa e non-razionale, non potevano che risultare sconnesse dalla trama.

303 Nos referimos a la obra de Metastasio *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile, e volgarizzamento di quella d'Orazio fatti entrambi dall'abb. Metastasio con considerazioni sulla prima, e note sulla seconda, il tutto inedito fin al presente*, Venezia: Antonio Zatta, 1784.

Questo giudizio negativo, questa critica dell'idilliaco, elegiaco, del mondo pastorale approfondita e imparziale dei suoi drammi³⁰⁴

Otros investigadores de la figura de Metastasio, como es el caso de Molina Castillo³⁰⁵, establecen, para la obra publicada sobre el libretista, tres tipos de crítica que se mueven en torno a su figura. Por un lado los denominados «escritos de carácter biográfico y encomiástico»³⁰⁶; en segundo lugar una «crítica literaria sobre el conjunto de la obra metastasiana»³⁰⁷, y en tercer lugar «análisis de obras concretas»³⁰⁸. Según Molina Castillo, autores como Calzabigi, Baretti, o el propio Arteaga³⁰⁹, se cuentan dentro del segundo grupo, el referido a la crítica literaria. Nosotros, en definitiva, proponemos un sistema para el estudio de la crítica metastasiana dividida en cuatro partes: en primer lugar la crítica venida de los jesuitas emigrados a Italia; en segundo lugar, la de intelectuales como Calzabigi, Baretti o Bertola; en tercer lugar, la crítica basada en la obra del propio Metastasio; y por último, la localizada en la prensa de la época.

La publicación de *Le rivoluzioni*, como tendremos oportunidad de ver en las referencias de Arteaga, sirvió también para sacar a la luz dos facetas del propio crítico. Por un lado su participación en las obras completas de Metastasio; y por otro lado la faceta de «hábil polemista» que desarrolla en sus disputas sobre la historia del teatro, el origen de la lírica provenzal, o la que mantiene con Calzabigi sobre el género melodramático³¹⁰.

304 Maeder, Costantino (1993): *Metastasio, L'«Olimpiade» e l'opera del settecento*. Bologna: Il Mulino, p. 50.

305 Molina Castillo, Fernando (1999): «Arteaga, crítico de Metastasio», en *Dieciocho*, 22.1.

306 *Ibidem*, p. 62.

307 *Ibidem*.

308 *Ibidem*.

309 Sobre Arteaga, Molina Castillo destaca el capítulo XI de *Le rivoluzioni del teatro italiano* que analiza en el artículo citado.

310 «La fama y el prestigio que obtuvo por la publicación de esta obra [*Le rivoluzioni*] le abrieron las puertas para participar en la edición de obras completas del poeta Pietro Metastasio, recientemente fallecido, que se publicaba por entonces en Niza. Allí aportó Arteaga la reedición de una parte del capítulo que había dedica-

Dentro de *Le rivoluzioni* nos gustaría destacar dos capítulos, por un lado el capítulo VII, «Rapida propagazione del Melodramma dentro e fuori d'Italia. Azioni musicali in Francia, Inghilterra, Germania, Spagna, e la Russia», a través del cual estableceremos un marco musical anterior a la llegada de la ópera; y por otro lado estudiaremos el capítulo XI, sobre el que trabaja Molina Castillo, centrado ya en la crítica metastasiana, «Epoca di Metastasio. Vantaggi recati da lui alla poesia e lingua italiana. Esame de' suoi pregi. Riflessioni sulla sua maniera di trattar l'Amore. Suoi difetti. S'abbia egli condotto il Melodramma al maggior grado di perfezione possibile».

Dentro del capítulo VII, Arteaga, con respecto a España, señala la influencia de la música árabe dentro de la música española, así como «le rappresentazioni sacre chiamate Villancicos»³¹¹; a continuación Arteaga busca el origen de los intermedios teatrales, «romances», para centrarse en la zarzuela y sainetes muy utilizados en la comedia, destacando a autores como Luis de Benavente o Ramón de la Cruz. A estas composiciones teatrales les seguirán las tonadillas, «ovvero siano recitativi accompagnati dalle arie buffe, che vi si cantano, possono gareggiare nella vivacità comica con qualsivoglia componimento musicale delle altre nazioni»³¹². Según Arteaga

do al poeta, con el título Difetti del Signor Abate Metastasio, más otro ensayo sobre el melodrama Ruggiero. [...] [Arteaga] se demostró como un hábil polemista, aunque a veces con valoraciones teóricas y críticas inspiradas en un clasicismo ya defasado. La primera de ellas fue ya en 1783, con Pietro Napoli-Signorelli, sobre cuestiones relativas a la historia del teatro; la segunda, con el también jesuita expulso español Juan Andrés, sobre el origen árabe de la lírica provenzal, que Arteaga negaba. [...] También polemizó con el músico Manfredini, que refutaba la superioridad de la música antigua sobre la moderna, como defendía Arteaga. Y la cuarta polémica, quizá la más agria, fue con el poeta Ranieri de' Calzabigi, quien respondió, en 1791, con un irónico ensayo en forma de novela satírico-picaresca, a los juicios poco favorables que Arteaga había formulado sobre su melodramaturgia», en Molina Castillo, Fernando (2009): «Arteaga, Esteban de», en REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Diccionario Biográfico Español*. Vol. V, pp. 662-663. Molina Castillo ha estudiado también la figura polemista de Arteaga en «Esteban de Arteaga y la polémica sobre el "gusto presente" en la literatura italiana», en *Studi Ispanici*, n.º 1, pp. 103-119.

311 Arteaga, Stefano (1783): *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine al presente*, Bologna: Carlo Trenti, p. 239.

312 *Ibidem*, p. 240.

serían Felipe III y Felipe IV, en el siglo xvii, con las denominadas «comedias nacionales», y con autores como Calderón, Moltabán o Solís, de los que hablaremos en la parte de Alfieri, o el propio Lope de Vega quienes despierten el interés del público por un nuevo teatro, señalando Arteaga que «l'Opera in musica fosse stata trapiantata fra gli spagnuoli quasi subito dopo la sua invenzione. Ma per quante ricerche abbio io fattte [...] nè ho ritrovato notizia alcuna del dramma musicale avanti ai tempi di Carlo Secondo»³¹³, quien trajo a Madrid los primeros músicos y cantantes italianos para representar el *melodramma*.

En el capítulo XI las referencias a Metastasio son más numerosas, tanto a su poética, como también los ejemplos de sus libretos, como harán después otros críticos como Calzabigi. Arteaga desgrana cuáles son sus objetivos en este capítulo, así señala que «senza pretendere che il mio giudizio faccia autorità, anzi lasciando il lettore in piena libertà di non dargli alcuna, io seguirò ad esporre le mie riflessioni su questo punto colla stessa schiettezza, e imparzialità, che finora ho procurato di fare sugli altri argomenti»³¹⁴. A ello añade que el realizar un trabajo exhaustivo de la obra de Metastasio sería una labor extensa, y que en este caso, debido a la obra donde se engloba este texto, debe referirse a los temas con una «discreta brevità», señalando que en otros trabajos como el de Calzabigi, los temas han sido ya tratados, así, indica Arteaga «Tanto più che a cotal impegno si è soddisfatto egregiamente dal Signor Riniero de' Calsabigi in una dissertazione sulle opere drammatiche di questo poeta»³¹⁵.

Centrándonos en el estudio poético de la obra metastasiana, el primer rasgo que destaca Arteaga es la composición de los versos³¹⁶ y su relación

313 *Ibidem*, p. 241.

314 *Ibidem*, p. 335.

315 *Ibidem*, p. 336.

316 Con respecto a la composición de los versos, Arteaga señala más adelante que «Metastasio è da osservarsi la destrezza, colla quale ha egli saputo dare a' suoi versi quel grado di armonia, che è necessaria affinché la melodia musicale vi si possa insieme accoppiare senza renderli troppo sostenuti e sonori, come sono comunemente i versi dei poemi non cantabili», en Arteaga (1783), *op. cit.*, p. 345. Intere-

con la capacidad del texto para despertar el interés en el lector/espectador, en este sentido, añade:

[...] per dar al periodo la varietà combinabile coll'intervallo armonico, e colla lena di chi dee cantarlo: era smozzando i versi nella metà affinché s'accorcino i periodi, e più soave si renda la posatura: ora usando discretamente, ma senza legge fissa, della rima, servendo così al piacere dell'orecchio, e a schivare la soverchia monotonia: ora finalmente adattando con singolar destrezza la diversità de' metri alle varie passioni, facendo uso dei versi curti negli affetti, che esprimono la languidezza, allorché l'anima, per così dire, sfinita non ha forza, che basti a terminar il sentimento³¹⁷.

La construcción de los personajes será un tema muy recurrente en la poética de Metastasio, tratado también por Calzabigi, como veremos a continuación, y con un carácter diferenciador con respecto a los personajes trágicos construidos hasta ahora en la tragedia.

La tradición griega también se encuentra presente en el estudio que lleva a cabo Arteaga, así señala que «Niuno ha saputo meglio di lui adattare sulla lira italiana le corde della greca investendosi di tutta l'anima dei greci poeti più felicemente di quanti precedettero in Italia finora»³¹⁸, a la vez que adapta «lo stile lirico alla drammatica in maniera»³¹⁹ acompañado de «lo stil figurato nelle narrazioni, e nelle partiture, e lo tralasci del tutto ove parla l'affetto»³²⁰.

Una vez vista la construcción de los personajes y la composición poética, Arteaga se centrará también en la elección de los argumentos por parte

sante la diferencia que marca Arteaga entre el recitativo y el aria que Metastasio irá incorporando a su obra, dejando atrás un aspecto más barroco del melodrama.

317 *Ibidem*, pp. 337-338.

318 *Ibidem*, p. 338.

319 *Ibidem*, p. 342.

320 *Ibidem*.

de Metastasio, en este sentido la «scelta de' suoi argomenti, meraviglioso è il cambiamento introdotto da lui nel dramma musicale. Si pensava per l'addietro, che questo fosse un poema consecrato alle favole, e da cui per istatuto se ne dovesse sbandire il buon senso»³²¹, considerando a Metastasio «il primo poeta filosofo della sua nazione»³²².

No queremos terminar este análisis sin mencionar las mejoras de Metastasio, desde el punto de vista de Arteaga, a la puesta en escena del melodrama. Así, señala el jesuita que «Nè di meno gli è debitrice l'arte della decorazione teatrale. Questo pregio inosservato fino da quasi tutti coloro, che leggono Metastasio, meriterebbe un ragionamento a parte per far vedere con quanta destrezza abbia egli maneggiato un ramo così interessante del melodramma»³²³. De la misma forma, me parece muy interesante una definición que aporta Arteaga para el nuevo género y la importancia de figuras como Metastasio, de esta forma añade:

L'opera, non iscompagnandosi mai dalla musica, dal canto, dalla danza, e da gran decorazione, ha per oggetto il piacere non meno che alla ragione, all'orecchio, e all'immaginazione. Quindi dee render lo stile più lirico, frammetter gran illusione teatrale, sfuggire i nodi troppo complicati, troncar molte circostanze, pasar in somma rapidamente da una situazione in un'altra, acciochè si renda più brillante, e più viva l'azione. Lo che il poeta cesareo ha mirabilmente ottenuto. Onde la quistione pende dubbiosa, e l'Italia potrà sempre contrapporre ai francesi il suo Metastasio senza temerne il paragone³²⁴.

321 *Ibidem*, p. 345.

322 *Ibidem*, p. 357.

323 *Ibidem*.

324 *Ibidem*, p. 361. En este sentido señala Molina Castillo que «En cuanto a la elección de los argumentos, Arteaga valora positivamente el empleo de temas históricos, en tanto que contribuyen, en la línea ya señalada por Stampiglia y Zeno, a ennoblecer el género melodramático aproximándolo a la tragedia, sin perder, por otra parte, un ápice en los caracteres que diferencian ambos géneros. Diferencias que pesan lo suficiente para que Arteaga, por cuando considere obras maestras del

El texto y la música se complementan, ambas forman parte de una misma estructura que tiene al melodrama como la máxima representación³²⁵, así:

La poesia e la musica sono, come il testo d'un'orazione, e il commento; ciò che dice questo non è, che un'amplificazione, uno sviluppo di quanto accenna quell'altra, e siccome è impossibile o almeno difficile lavorar una musica espressiva sù parole insignificanti, così un compositore ed un cantante trovano per metà risparmiata la fatica qualora il poeta somministra loro varietà e ricchezza d'inflessioni musicali³²⁶.

En definitiva, Metastasio supone un cambio en la tragedia con respecto a la hegemonía francesa existente en Europa en todo el siglo XVIII, que supo recoger la tradición greco-latina y aportar cambios sustanciales para mejorar el género, como por ejemplo la variación en los coros, la incorporación cada vez más del aria por el recitativo, los cambios en los personajes y la búsqueda de argumentos bajo otro punto de vista, todo ello sin olvidar los cambios en la propia escena, como era el caso de los vestuarios y las decoraciones de las obras³²⁷.

género las creaciones de Metastasio, se oponga en firme a la pretensión de algunos críticos de su tiempo a considerarlas tragedias», en Molina Castillo (1999), *op. cit.*, p. 63.

325 Como señala Olga Fernández, «En consecuencia, la música parece más limitada que la poesía, que puede llegar a la razón y al sentimiento reproduciendo la naturaleza. Arteaga, en sus *Reflexiones sobre la belleza ideal* parece darle supremacía a la poesía por su capacidad para pintar la realidad», en Fernández Fernández, *op. cit.*, p. 224.

326 *Ibidem*, p. 373.

327 Gabriele Muresu, en su estudio «Il Metastasio di Ranieri de' Calzabigi: le ragioni di un'abiura», señala que «La straordinaria fortuna dei drammi metastasiani dipese certamente, oltre che dalla vastissima rinomanza di chi li aveva scritti (niente ha successo più del successo), dalla loro innegabile teatrabilità; ma resta quanto mai problematico (né mi risulta che qualcuno l'abbia fatto) indicare con precisione quali fossero in concreto gli ingredienti contenutistici, stilistico-retorici, lessicali e via dicendo, che li rendevano (e perché tutti indistintamente?) più di altri disponibili ad essere con tanta frequenza musicati», en Muresu, Gabriele (2001): «Il Metastasio di Ranieri de' Calzabigi: le ragioni di un'abiura», en Sala di

El otro texto de Arteaga, las *Investigaciones filosóficas*, se publicó por vez primera en Madrid en 1789, y tiene todo un capítulo dedicado al canto, «Ideal en la música, y en la pantomima» del que queremos destacar un párrafo sobre una definición de ópera:

Además de esta Belleza ideal específica, propia de cada una de las artes que componen la música, hay otra que es propia del conjunto de todas ellas, cuya aplicación se deduce fácilmente de unos mismos principios. La belleza mayor en este género sería la unión perfecta de la música, de la poesía, de la danza, y de la perspectiva en el espectáculo teatral que los Italianos llaman *ópera*, último esfuerzo del ingenio humano y complemento de perfección en las artes imitativas, si una multitud de causas no contribuyera a estorbar los progresos del drama músico, y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante union³²⁸.

Con respecto a Arteaga, podemos concluir que «La crítica metastasiana de Arteaga, en definitiva, puede ser calificada de arriesgada e innovadora, por cuanto, lejos de hacer una simple apología, fue pionero a la hora de manifestar sus juicios negativos en torno a determinados aspectos de la creación de un poeta enormemente popular y prestigioso en Italia, abriendo

Felice, E. y R. M. Caira Lumetti (eds) (2001): *Il melodramma di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*, Roma: Aracne, p. 735.

328 Arteaga, Esteban (1999): *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, edición a cargo de Fernando Molina Castillo, Madrid: Tecnos, p. 139. Añade Molina Castillo en una nota que «La ópera concebida como la unión de las bellas artes dio lugar a una amplia tópica a lo largo del siglo XVIII (Voltaire, André, Batteux, Lessing, Diderot, etc.). En Arteaga, sin embargo, aparte de pasajes como el que nos ocupa y algún otro en *Le rivoluzioni* (vol I, p. XLI), predomina una concepción más jerarquizada de esta modalidad artística, en la cual la poesía predominaría sobre la música, y ambas a su vez, sobre la decoración; respecto a la pantomima (*Rivoluzioni*, cap. XVI), concluye en la conveniencia de relegarla como episodio conclusivo de toda la representación. La “multitud de causas” que, según Arteaga, corrompen el melodrama es objeto de un exhaustivo análisis en *Le rivoluzioni* (caps. XII-XVI)», en *Ibidem*, p. 212.

el camino a la tónica habitual que caracterizaría la crítica metastasiana de los años 90 del siglo XVIII y, más aún, del período romántico»³²⁹

El otro jesuita sobre el que vamos a hablar es Antonio Eximeno, quien publicó, también en italiano, en 1774, *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, y cuya primera edición en castellano fue en 1796. Con respecto a Eximeno me detendré únicamente en la segunda parte de su obra, de la «Rinovazione della musica» la parte dedicada a la «Poesia italiana», donde destacaremos algunas referencias, como, por ejemplo, las que exaltan la figura del libretista; como cuando considera que «Questo Genio [Metastasio] divino à rinnovata la fora dell'espressione, e la soavità della lira greca con tal maestria, che basta aver letto una volta i suoi Drammi per sentire rinnovate nell'animo le ferite solo con sentir mentovare l'Artaserser, la Zenobia [...]»³³⁰. O aquellas donde Eximeno continúa con su comparación entre la poesía griega y las composiciones de Metastasio, estableciendo, por ejemplo, algunas diferencias que ya comentarán otros críticos, como son los argumentos de las obras, que hemos visto en Arteaga, o el uso de las emociones, así señala Eximeno que «il Metastasio si serve delle dolcezze della lira greca per far amabile la virtù: l'amor filiale, l'amor paterno, l'amor coniugale [...] In somma il Metastasio, questo caro figlio della Natura, à accordato insieme estremi, che niun Filosofo avrebbe mai pensato di potersi combinare, quali sono le dolcezze della lira greca co' sentimenti romani»³³¹.

El segundo grupo de crítica metastasiana que habíamos comentado era el formado por Calzabigi, Baretti y Bertola. En el caso de Calzabigi, su tarea como crítico de nuestro libretista comienza en 1755 con la publicación de la *Dissertazione*, pero no terminará hasta 1790, fecha en la que verá la luz la *Risposta*, veamos por qué. En un primer momento nos parece muy interesante el lugar donde se publican los dos textos de crítica de Calzabigi sobre Metastasio; el primero se publica en una impresión que se hace de sus obras

329 Molina Castillo, *op. cit.*, p. 72.

330 Eximeno, Antonio (1774): *Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso, decadenza, e rinnovazione*, Roma: Michel Angelo Barbielini, p. 421.

331 *Ibidem*.

en París y de las que Calzabigi es el editor. Se trata de los nueve volúmenes que forman parte de las *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, publicados por la Viuda Quillau en la capital francesa entre 1755 y 1759³³². Como introducción a la obra de Metastasio, Calzabigi incluye su *Dissertazione di Ranieri de' Calzabigi, dell'Accademia di Cortona, su le Poesie Drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio*, donde se exponen las ideas de Calzabigi sobre la obra metastasiana, así como elementos importantes para su poética, como, por ejemplo, discusiones sobre la unidad de tiempo y lugar. El se-

332 Aunque la edición francesa no tendría lugar hasta 1755, Calzabigi y Metastasio en su correspondencia habían intercambiado opiniones sobre este trabajo, incluso sobre la propia *Dissertazione*. Así, en una carta que envía Metastasio a Calzabigi el 20 de diciembre de 1752, señala que «Fra le molte edizioni delle opere mie, delle quali forse in castigo de' miei peccati è stato inondato il pubblico, non ve n'ha né pure una fatta sotto gli occhi dell'autore, e che però non abbondi di gravi e vergognosi errori»; pero ésta no será la única carta. En 1754, un año antes de su publicación Metastasio escribe, al menos, dos cartas a Calzabigi en relación con esta edición francesa; en la primera del 9 de marzo de 1754, quejándose Metastasio de que las ediciones suyas de Nápoles, Roma o Milán siempre eran copias de la primera edición de sus obras venecianas y le envía a Calzabigi originales de sus melodramas, en algunos casos inéditos, para que los incorpore, «Ma perché tutto il mio aiuto non si riduca a consigli, eccovi in primo luogo un correttissimo originale di mie cantate, o non pubblicate finora con le stampe, o vendicate affatto dalle ingiurie che da tante imperite mani hanno ormai troppo lungamente sofferto». El 15 de octubre de ese mismo año Metastasio envía otra carta a Calzabigi, donde ya cita expresamente la *Dissertazione*, valorándola y agradeciéndola, así, señala que «La vostra prefazione non ha qui solamente il mio voto; io ne ho trovato altri, e d'un peso che bilancia quello della mia amicizia per voi, e quello del mio naturale amore per me medesimo». Ya en la carta Metastasio destaca algunos elementos sobre los que después Calzabigi pondrá su atención, como por ejemplo la unidad de lugar o el coro y, como veremos, sobre los que el propio Metastasio también escribirá en su *Estratto*. En este caso, en la carta, Metastasio señala que «I miei pareri che oggi non ho tempo di comunicarvi sull'unità del loco e su coro avaranno molto maggior forza come vostri che come miei, essendo io parte principale; onde con pace della vostra delicatezza di coscienza, guardatevi di citarmi». Para las cartas hemos recurrido a la edición de la obra de Metastasio a cargo de Mario Fubini, véase bibliografía. A este respecto, Guido Nicastro señala que «Sembra anzi che Metastasio abbia offerto al suo critico molti dei concetti che riceveranno un'elaborazione organica nell'Estratto dell'arte poetica di Aristotile e considerazioni su la medesima, iniziato nell'47, ma portato a termine più tardi nel 1772, e nelle postume Osservazioni sul teatro greco (1795)», en Nicastro, Guido (2001): «Calzabigi e il melodramma metastasiano», en Sala di Felice y Caira Lumetti *op. cit.*, p. 744.

gundo trabajo de crítica sobre Metastasio lo publica Calzabigi en 1790 y a diferencia del anterior, no forma parte de ningún encargo que le hagan, sino que ve la luz después de la publicación de *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente* de Esteban de Arteaga, aparecido en Bolonia entre 1783 y 1788. Se trata de la *Risposta di Don Santigliano*, cuyo título completo es la *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato Don Santigliano di Gilblas, y Guzman, y Tormes, y Alfarace, discendente per linea paterna, e materna da tutti quegli insigni personaggi delle Spagne; alla critica ragionatissima delle poesie drammatiche del C. de' Calzabigi, fatta dal baccelliere D. Stefano Arteaga suo illustre compatriotto*³³³, publicada en Venecia en 1790, «dalla stapemperia Curti». Como señala Guido Nicastro, se trata de una «palinodia»³³⁴, donde Calzabigi, como veremos a continuación, cambia alguno de los elementos críticos que había esbozado en el primer trabajo. Nos cabe la duda si también este cambio de opinión crítica de Calzabigi se deba a un mayor compromiso con la autoridad de la *Risposta*, al no estar ligado a un encargo editorial.

La *Dissertazione* expone los argumentos más importantes de la poética metastasiana apoyada con ejemplos concretos de algunos de los melodramas de nuestro libretista; nosotros en este caso nos centraremos en los casos de referencia de su poética para, posteriormente, compararlos con la *Risposta* y ver los cambios argumentales de Calzabigi con respecto a la obra de Metastasio.

Si anteriormente mencionábamos la muy buena relación y complacencia que existía entre Metastasio y su editor, éste deja constancia en el inicio de su *Dissertazione*, señalando que «[...] il Signor Metastasio come uno di que' fenomeni che compariscono di repente nel cielo, e dopo breve giro s'ascondono, e lo lasciano talvolta per secoli interi colla scarsa luce delle

333 Nosotros utilizaremos la edición de Anna Laura Bellina de 1994 dividida en dos tomos, nos referimos a Calzabigi, Ranieri (1994): *Scritti teatrali e letterati*, edición a cargo de Anna Maria Bellina, 2 vols., Roma: Salerno editrice.

334 Nicastro, *op. cit.*, 754.

stelle comuni»³³⁵, siendo este, en su mayoría, el tono que seguirá a esta introducción. A continuación Calzabigi señalará cuáles son los objetivos de su *Dissertazione*, entre los que se encuentra enseñar la «bellezza che essi non veggono»³³⁶ de la obra de Metastasio.

Desde un tono más general a uno más concreto, Calzabigi estudia la idea de Metastasio como la defensa de la literatura italiana frente a influencias extranjeras, sobre todo francesa como ya sucedía en el resto de Europa, así señala que:

[...] a torto il nostro teatro disprezzano, che le poesie del signor Metastasio adornate di musica sono poesie musicali, ma senza l'unione di questo ornamento sono vere, perfette, e preziose tragedie, da compararsi alle piú celebri di tutte le altre nazioni, tragedie corredate di unitá, di costume, d'interesse, di sublime linguaggio poetico, di spettacolo, di maravigliosi accidenti, di maneggio singolar di passioni [...]³³⁷

Interesante en un primer momento la definición del *melodramma* como «poesie musicali» y su comparación con la tradición greco-latina al indicar «tutte le altre Nazioni», señalando un poco más adelante que «i nostri drammi dopo che dal celebre Zeno, e poi dal nostro Poeta nella regular forma in cui oggi si veggono sono stati ridotti, possono chiamarsi una perfetta imitazione delle tragedie greche e latine, perchè tutte le regole di queste vi sono esattamente osservate»³³⁸. Esta idea ya la encontrábamos también en el *Estratto*, como veremos a continuación, sobre todo en lo que se refiere a la estructura de ciertos elementos de la tragedia clásica, como por ejemplo la función de los coros. De ahí que Calzabigi indique que no es él «il primo

335 Calzabigi, Ranieri (1994a): «Dissertazione...», en Calzabigi, Ranieri: *Scritti teatrali e letterati*, edición de Anna Maria Bellina, Tomo I, Roma: Salerno editrice, p. 22.

336 *Ibidem*, p. 24.

337 *Ibidem*.

338 *Ibidem*, p. 25.

che la rigorosa unità del luogo abbia pensato di mettere in controversia. Altri mi han prevenuto ed han già da lungo tempo osservato, che il precepto della ristretta unità ne' maestri dell' arte non si ritrova»³³⁹, en este caso Calzabigi defiende su ampliación, y no pensarla como una estrutura cerrada e inamovible; para defender su teoría se basa en los melodramas de Metastasio, en los que la «unità di luogo» sufre «leggierissima mutazione»³⁴⁰. Estos cambios que lleva a cabo Metastasio, ya han sido realizados por otras literaturas, continuará Calzabigi, destacando que el gran éxito en la reestructuración del nuevo drama metastasiano está en la nueva función del coro; así, añade que «a noi soli appartiene la gloria del felice cambiamento che abbiamo introdotto nell'uso de' cori. Questi i fine d'oggi atto supplivano nell greche, e nelle latine tragedie all'intervallo in cui lasciavam muta la scena gli attori»³⁴¹, indicando las diferencias en el uso de las voces del coro, en cuanto que se parezcan más o menos al recitativo actual y la convergencia hacia el aria, dejando detrás otras formas barrocas. Así queda resumida la nueva función del coro y la incorporación del aria:

Ma noi con somma lode siamo usciti d'impaccio. Ci siamo liberati dall'abuso del coro, senza rinunziare alle bellezze fomministra. L'impieghiamo numeroso quando si adatta all'azione, non ne guasta l'ordine, ne l'interrompe; e piú comunemente poi lo collochiamo alla fine delle scene in bocca a' personaggi nelle nostre arie che altro non sono che perorazioni del discorso, o conclusioni della scena [...]³⁴²

Calzabigi, a lo largo de su discurso, insiste en los cambios que Metastasio lleva a cabo con respecto a la tradición greco-latina en las reglas de la tragedia, pero va a dejar de lado la unidad de tiempo, centrándose en lo que denomina «la condotta, e l'interesse, e il costume»³⁴³ sin llevar a cabo

339 *Ibidem*, p. 26.

340 *Ibidem*, p. 30.

341 *Ibidem*.

342 *Ibidem*, p. 33.

343 *Ibidem*, p. 34.

un estudio exhaustivo de todos los melodramas de Metastasio, pero sí de algunos que tomará de ejemplo. Nosotros no nos detendremos, como ya mencionamos antes, en los estudios de Calzabigi sobre los melodramas³⁴⁴, pero sí en los aspectos más generales que de ahí se extraen, por ejemplo, los que se hacen en relación con el carácter y construcción de los personajes; tal y como señala Calzabigi, «voglio però asserire che colui che di somiglianti sentimento, di sí dolci espressioni, di affetti sí ben condotti vede meglio in altre composizioni teatrali, di qualunque tempo, di qualunque nazione elle siano, ben può giudicarsi da passione prevenuto»³⁴⁵.

Si hemos mencionado los personajes, o las unidades de lugar y tiempo, no podemos olvidarnos tampoco del argumento de los melodramas, como en el caso de *Zenobia* o *Demofonte*, «non potendo porre sotto gli occhi de' lettori la condotta delle sue tragedie senza che dell'interesse che vi domina, del suo maneggio, dell'energia sua, del movimento che alle passioni comunica a prima vista non si rendano accorti»³⁴⁶.

La labor crítica de Calzabigi se engloba dentro de la edición que realiza de su obra en París entre 1755 y 1757; en este sentido, Calzabigi dedica una parte de su *Dissertazione* a defender a Metastasio de aquellos que piensan que su «tragedia» es una copia de la francesa³⁴⁷ que en el siglo XVIII dominaba Europa, en ese sentido, añade nuestro editor que:

È comune l'opinione in Francia fra coloro che le lettere non coltivano, che il nostro Poeta abbia prese da' Francesi quasi intere le sue Tragedie; e come è il solito delle cose che lusingano di voce in

344 Calzabigi analiza obras como *Achille in Sciro*, comparándola, por ejemplo, con una versión francesa; o *Demofonte*, entre otras.

345 Calzabigi (1994a), *op. cit.*, p. 67.

346 *Ibidem*, p. 70.

347 «Ma il vero obiettivo polemico della *Risposta* non è il poeta cesareo. A Calzabigi interessa soprattutto difendere la propria opera; perciò attacca Metastasio, per rivendicare la diversità e l'originalità della propria drammaturgia, come nella *Dissertazione* lo aveva elogiato in funzione antibarocca e antifrancese per dare forza e credibilità al suo progetto di riforma», Nicastro, *op. cit.*, p. 754.

voce va ella giornalmente nuove forze acquistando. Ma se si chiama a severo esame sarà facile il riconoscere che non ha ella alcun fondamento, poichè per condannare come plagiatario uno scrittore della qualità, e forza del nostro non basta lo strepito ancor che dissuso di accusatori che non dimostrano. Bisogna addurre in comprova non sentimenti, non qualche verso, ma scene intiere cavate di pianta, e servilmente trasportate, delle quali sfido chicchessia trovarn pur una nelle composizioni drammatiche del Signor Metastasio³⁴⁸.

Para ir concluyendo, nos gustaría señalar que al propio Calzabigi le «basta d'aver provato ne' brevi termini che mi son presisso quel tanto che nel principio ho avanzato, cioè: Che le drammatiche composizioni del signor Metastasio sono perfette Tragedie lavorate sulle vere leggi che dagli antichi ci sono state prescritte, e che al pari delle più celebri ricolme sono di tutte le bellezze che in questa sorte di componimento possan desiderarsi»³⁴⁹, poniendo en valor el teatro italiano, y con ello el nacimiento de un nuevo género, ya plenamente constituido, el *melodramma*, añadiendo creer que «non possa rivocarsi in dubbio, che la poesia più adattata alla musica sia la più bella poesia, e che la musica la più adattata alle parole sia la più bella musica, e che in conseguenza quella nazione che avrà più espressiva poesia per la sua musica, avrà pur anche musica più efficace»³⁵⁰.

Como comentábamos anteriormente, junto con la *Dissertazione*, el otro texto de crítica metastasiana es la *Risposta*. La parte más importante, y donde se centrará nuestro análisis está en el capítulo IX, «Risposta del P. A. L. D. alle critiche di D. Stefano Arteaga alle *Poesie Drammatiche* del C. de C.».

Las críticas de Calzabigi a Arteaga son muy contundentes, como por ejemplo ésta que citamos a continuación y que tiene como referencia la *Dissertazione* de Calzabigi; u otras referidas al desconocimiento que de la

348 Calzabigi, (1994a), *op. cit.*, p. 87.

349 *Ibidem*, p. 135.

350 *Ibidem*, p. 136.

obra de Metastasio se tenía en Francia hasta que nuestro crítico lleva a cabo la edición de la obra metastasiana:

Che se il S. A. pensasse, o riflettesse quando scrive; si sarebbe certo astenuto di mettere in bocca al suo Idolo M. un detto insulso, e fratesco, come questo; il quale oltre il degradare l'ingegno suo, diffamava pur anche il suo carattere nel lanciare una buffoneria plebea contro il C., a cui doveva una buona porzione della celebrità, che aveva ottenuta, mediante la dissertazione, ch'egli premesse alla ristampa delle di lui poesie in Parigi del 1757. Dissertazione dal M. medesimo richiesta, e sollecita. Niuno faceva conto allora in Francia de' Drammi del M. che in una miserabili traduzione correvano; e il C. sfidò arditamente tutti que' Letterati a guerra paragonandone, con prendere un'ingegnoso vantaggio, alcuni squarci con quelli delle Tragedie dell'immortale Racine. [...] E tanto più grande fu il merito, che allora per quello scritto si fece col C. Poeta il C. quanto ch'egli era nell'interno suo di opposte ide, come ne addurrò in seguito di questa Apologia le riprove evidenti a proposito di un'altra maliziosa accusa del Critico³⁵¹.

La comparación de los melodramas de Metastasio con la tradición greco-latina será constante a lo largo de la *Risposta*, como sucedía también en la *Dissertazione* de Calzabigi, o en *Le Rivoluzioni* de Arteaga, aunque en el caso de este último, Calzabigi le criticará el no haber leído con profundidad los textos; así refiriéndose a un texto de Arteaga, añade Calzabigi: «Ecco una prova che il S. A. non legge gli autori che critica. Accusa d'inconsegueza il C. riguardo al piano de' suoi drammi. Priego i miei lettori di osservare come egli spiega verso il fine della sua Dissertazione a quelli del Metastasio dal Censore citata»³⁵², para continuar con la cita de la explicación de Arte-

351 Calzabigi, Ranieri (1994b): *Risposta che ritrovo casualmente nella gran citta di Napoli il licenciato don Santigliano di Giblas, y Guzman, y Tormes, y Alfarace*, en Calzabigi, Ranieri: *Scritti teatrali e letterati*, edición a cargo de Anna Maria Bellina, tomo II, Roma: Salerno editrice. pp. 397-398.

352 *Ibidem*, p. 417.

aga sobre que «non v'ha dubbio, che dal coro numeroso, dal ballo, dalla scena maestrevolmente unita colla musica, un tutto sommamente unita colla musica, un tutto sommamente dilettevole risultar non dovesse in cui i sensi più vivi dello spettatore verrebbero successivamente allettati dalla varietà e magnificenza degli oggetti»³⁵³.

Es interesante la reflexión de Calzabigi sobre la influencia tan importante de Apostolo Zeno en el *melodramma*, sobre todo, en el establecimiento de criterios poéticos utilizados ya en otras literaturas. Así, señala Calzabigi que:

Il nostro Teatro drammatico fu alquanto posto in regola, ed innalzato dall'Apostolo Zeno. Lo spogliò dell'antica sua barbarie: é discaccio i buffoni, che all'uso di Spagna vi erano stati introdotti: essi li chiamano *Graciosos*; noi meglio potremmo chiamarli sgraziati. Il Zeno imitando i Tragici Francesi, ne adottò la lor maniera di sceneggiare. Osservò talora i caratteri, e i costumi de' suoi personaggi; maneggiò con qualche filosofia le passioni grandi, e gli sconvolgimenti teatrali; ma questi talvolta gli riuscirono puerili³⁵⁴.

Nos gustaría destacar de este capítulo la crítica que hace Calzabigi a Arteaga sobre si éste ha entendido bien o no el origen de la obra metastasiana o su relación con la tradición europea. En ese sentido Calzabigi cree que Arteaga confunde el *melodramma* italiano de Metastasio con la tragedia francesa, negándole al nuevo género su originalidad, señalando Calzabigi:

Il fatto è che prende sbaglio il S. A. Confonde la Tragedia alla maniera de' Francesi, e il Melodramma. È improprio l'assolutamente favoloso alla Tragedia alla maniera di Rotrou, e di Cornelio, perché se non è persuaso lo spettatore, che quello che se gli rappresenta sia succeduto realmente, con difficoltà vi prende interesse. Però

353 *Ibidem*, p. 418.

354 *Ibidem*, p. 470.

egli è tanto difficile di render verissimile quello, che si aggiunge all'istorico per renderlo più proprio alla scena!

Vi è pure una distinzione da farsi nel favoloso. Quello che i Greci, o per motivo religioso, o per orgoglio nazionale credevano de' loro antenati antichissimi (eroi, da loro poi divinizzati) non è favoloso, e improprio al Teatro, sebben falso o in parte, o in tutto, purchè non sia assolutamente inverisimile, trasportandoci a que' rimoti secoli, ne' quali si credeva, che gli Dei si accomunassero co' mortali³⁵⁵.

La *Risposta* de Calzabigi se va convirtiendo no únicamente en una defensa de la obra de Metastasio, sino también en una defensa de su propia *Dissertazione*. En este sentido tanto Nicastro como Muresu, en sus artículos sobre Calzabigi, otorgan a las obras de éste nuevas funciones que van en la defensa del melodrama metastasiano, en la *Dissertazione*, por ejemplo. En este caso Guido Nicastro comenta que:

La *Dissertazione* gli era servita per porre le basi di un melodramma riformato. Durante il soggiorno vienesi, poi, a contatto con Gluck, aveva avuto modo di attuare il suo programma. A quel punto non aveva più ragione di difendere il melodramma metastasiano, doveva anzi segnare il proprio distacco da un modo ormai obsoleto di fare teatro e musica. Al tempo della *Risposta*, Metastasio appariva come uno scrittore del passato alle nuove generazioni più propense a condividere i furori libertari di Vittorio Alfieri, non a caso elogiato da Calzabigi fin dalla prima stampa delle tragedie³⁵⁶.

Por otro lado Moresu se centra más en la diferencia en el tratamiento de los argumentos en las dos obras, y su relación con el lenguaje poético, de ahí que:

355 *Ibidem*, p. 474-475.

356 Nicastro, *op. cit.*, p. 755.

[...] se nella *Disertazione* era stata magnificata l'abilità mostrata da Metastasio nel diversificare il linguaggio poetico in rapporto alla diversità delle passioni rappresentate e di operare una scelta sapientemente e sempre convenientemente variata di termini e di espressioni, nella *Risposta* egli viene invece accusato di far parlare tutti i suoi eroi nell'unico modo, lezioso e affettato, che era a lui noto per evidente carenza di vera pratica di mondo³⁵⁷.

Entre estas dos obras de Calzabigi sobre la crítica metastasiana me gustaría destacar también la de otros críticos que entre 1763 y 1785 publicaron, cada uno de ellos de forma diferente, dos obras sobre Metastasio. El primero de ellos fue Giuseppe Baretti quien publicó, en 1763 en su revista *La Frusta Letteraria*, una reseña sobre las *Opere drammatiche dell'abate P. M.*; el segundo sería Aurelio Bertola quien en 1785 publica su obra «Osservazione sopra Metastasio» en el tomo segundo de sus *Operette in verso*.

El documento de Baretti se presenta como una defensa de Metastasio, ya que «si può veramente dire che fra i nostri Poeti sia l'unico Originale senza copia, e il solo d'essi che miriti *ad litteram* il raro appellativo d'*inimitabile*. Quanti Drammi non sentiamo noi tutt'ora cantati, che furono evidentemente composti con intenzione di metastasiare?»³⁵⁸; interesante esa construcción verbal, «metastasiare» que reúne las características de las obras metastasianas. Junto con el éxito de Metastasio en Italia vendrá también su difusión por el resto de Europa y su éxito en otros países como Francia. De esta manera, señala Baretti que «e così in Francia molti sanno a mente quella Canzonetta, ma a pochissimi è noto che lo stesso Voltaire, oltre a molt'altri, l'abbia fatta francese con una sua Traduzione, perchè Voltaire l'ha tratta dal Metastasio, e non l'a ha tratta dal centro del proprio cuore, come si può dire che Metastasio ha fatto»³⁵⁹. Añade Baretti la importancia de la música para la construcción de una buena obra, por lo que:

357 Muresu, *op. cit.*, p. 706.

358 Baretti, Giuseppe (1763): «Opere drammatiche dell'abate P. M.», en *La Frusta Letteraria*, n.º III, p. 31.

359 *Ibidem*, p. 32.

il buon effetto d'un Dramma si fa che dipende in gran parte dalla Musica, al servizio della quale essendo principalmente ogni Dramma destinato, è forza che il Poeta, desideroso di ottener quell'effetto, abbia riguardo alla Musica e alle ristrette Facoltà di quella, forse più che non conviene alla propria dignità. [...] È forza che ogni Scena sia terminata con un'Aria. È forza che un'Aria non esca dietro un'altra dalla bocca dello stesso Personaggio. È forza che tutti i Recitativi sieno brevi, e rotti assai dall'alternare di chi appare in iscena. È forza che due Arie dello stesso carattere non si sieguano immediatamente, ancorchè cantate da due diverse voci³⁶⁰.

La importancia de la música para la construcción de un *dramma* está presente a lo largo de la reseña, al igual que la comparación del melodrama con un cuadro y el arte de la pintura, como ya sucedía en el *Estratto* de Metastasio, o en la *Risposta* de Calzabigi, de la que acabamos de hablar. Para terminar Baretti elogia la lengua italiana como constructora de los libretos y por poseer un muy rico vocabulario que le permite la renovación de la tragedia hacia el *melodramma*.

Por último, por lo que respecta a las «Osservazioni sopra Metastasio» de Bertola, éstas se dividen en cuatro partes, por un lado una introducción al texto, seguido de tres composiciones poéticas: «Versi al Sepolcro di Metastasio», «Alcune arie di Metastasio» y por último «Alcune ottave del Tasso»; nosotros nos centraremos únicamente en la primera parte, la introducción. En primer lugar Bertola comienza estudiando, como ya habían hecho los otros críticos, las fuentes que constituyen el itinerario poético de Metastasio, en este caso me parece muy interesante lo aportado con respecto a Apostolo Zeno, por ser, no únicamente su predecesor en la corte vienesa, sino también el primero en desarrollar el *melodramma* convirtiendo a la música en una arista más del género dramático, así señala Bertola que «tre furono le maniere da cui trasse più studiosamente e copiosamente che altronde i materiali per la sua fabbrica; la Gerusalemme liberata, il Pastorfido, e le

360 *Ibidem*, p. 33.

migliori opere del Marino»³⁶¹. Sobre sus fuentes, Bertola comienza a definir las diferencias con respecto a sus antecesores, qué cambios han llevado a cabo y cómo estructura Metastasio un nuevo discurso poético, utilizando «una maggior consistenza, varietà, e melodia ne' periodi e nelle cadenze; e in una più naturale maestà, energia e nitidezza di linguaggio tragico»³⁶².

Bertola utiliza también el *Estratto* de Metastasio para aportar datos sobre la manera de hacer tragedia, a la vez que utiliza temas tratados por Artega en su *Rivoluzioni* y que buscan, junto con las palabras de Bertola defender el uso de la música dentro del teatro. Más adelante, ya casi cerrando su introducción utiliza la unidad de acción y lugar, así como el «maneggio delle passioni» para probar el interés que los dramas de Metastasio han despertado en el público.

Dentro de la crítica precedente del trabajo del propio Metastasio, debemos destacar la obra *Estratto dell'arte poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*³⁶³. Se trata de un análisis y apología de la *Poética* de Aristóteles, trayéndola al siglo XVIII y mostrando su vigencia en las artes.

Para Metastasio la obra de Aristóteles es un referente obligado para todo autor; referente al que hay que acercarse con las mayores consideraciones posibles. Así, comienza nuestro libretista añadiendo que «fin dagli anni più floridi dell'età mia di questo inevitabile nostro dovere, proposi d'instruirmi fondamentalmente de' dogmi poetici d'un tanto maestro»³⁶⁴; es decir cuan-

361 Bertola, Aurelio (1785): «Osservazione sopra Metastasio», en *Operette in verso e in prosa dell'Abate de' Giorgi-Bertola*, Bassano, T. II, pp. 186-187.

362 *Ibidem*, pp. 189-190.

363 Según Mario Fubini, en su edición sobre la obra de Metastasio: «È probabile che l'*Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile e considerazione sulla medesima* fosse già compiuto nel 1773, anno in cui Metastasio, in una lettera a Mattia Damiani, illustrando le reazioni della mancata pubblicazione di questa sua opera e della traducción dell'*Arte poetica* di Orazio [...]», en Metastasio (1968), *op. cit.*, pp. 553. Parece que este *Estratto*, únicamente se publicó en la edición parisina de su obra, 1780-1783. La que vamos a citar nosotros a continuación es el trabajo de Franco Gavazzeni en Metastasio, Pietro (1968b): *Opere scelte di Pietro Metastasio*, a cura di Franco Gavazzeni, Torino: UTET.

364 Metastasio (1968b), *op. cit.*, p. 1031.

do siente que está preparado afronta la lectura de Aristóteles, aunque a continuación añadirá también que por una falta de tiempo no lo hizo antes³⁶⁵.

La lectura y análisis de la *Poética* supone para Metastasio una evaluación de sí mismo³⁶⁶, a través de la comparación de las reglas que desarrolla Aristóteles con el estado actual del *melodramma* italiano. Para ello, Metastasio se basa inicialmente en un estudio más general de las artes, posteriormente añade ejemplos y su comparación con el mundo de la pintura, para terminar con algunas referencias, y defensas, del canto, tanto en la tradición griega, que correspondía al coro, como en la nueva forma de representación actual.

La primera parte del *Estratto* cita Metastasio la necesidad del metro para la distinción de los géneros³⁶⁷, así como la importancia que tiene la imitación para la creación artística. Es interesante porque en este punto Metastasio habla también de la necesidad de que las obras se basen en una imitación histórica para que se pueda definir como poesía: «Sarà a parer mio un eccellente narratore d'avvenimenti inventat, coi quali imita gl'istorici, narratori di avvenimenti veri. Ma non basta la sua imitazione per annoverarlo fra' poeti; poiché se ogni specie di poesia è imitazione, ogni specie d'imitazione non è perciò poesia»³⁶⁸. Las comparaciones entre las distintas artes son continuas, sobre todo entre la pintura y la poesía, para ello añade que «Tutto ciò che può spiegarsi con parole sottoposte alla legge de' metri, tutto è materia del poeta: tutto ciò che può rapresentarsi coi colori sul

365 «Gl'indispensabili doveri dell'impiego al quale mi ritrovo da tanti anni fortunatamente destinato mi avean mai lasciato fin ora tutto l'ozioche bisogna alla compiuta esecuzione di tal disegno», en Metastasio (1968b), *op. cit.*, p. 1033.

366 «Per sottrarmi in qualche modo a tante e tant dubbiezze, e per non perder tutto miseramente fra queste il frutto delle applicazioni da me in tale studio impiegate, mi determinai a fare un rigoroso esame di me medesimo, e riandando da bel principio tutta l'Arte Poetica di Aristotile, estrarne esattamente capitolo per capitolo tutto ciò che a me era paruto limpidamente d'intenderne», en Metastasio (1968b), *op. cit.*, p. 1033.

367 «[...] poiché se altri scrivesse per avventura una tragedia in verso esametro, la qualità del verso eroico non farebbe che fosse poema eroico i suo componimento», en Metastasio (1968b), *op. cit.*, p. 1035.

368 *Ibidem*, p. 1037.

piano, tutto é materia del pittore. Può essere così il poeta, come il pittore, eroico, pastorale, grande, umile, serio o giocoso»³⁶⁹.

Insiste Metastasio, continuando con estos símiles con la pintura, en la tendencia del hombre hacia la composición artística, que se puede convertir en una necesidad de hablar hacia un público, sin olvidar que el verdadero objetivo de las artes en su búsqueda de la imitación, por lo tanto «Il poeta, o narratore o drammatico o di qualunque specie egli sia, parla sempre ad un pubblico: non si può da un pubblico essere inteso se non si sostiene più dell'usato e non si spinge la voce con impeto molto maggiore di quello che s'impiega comunemente parlando»³⁷⁰. Se está refiriendo Metastasio a lo que él denomina un «nuovo regolamento»³⁷¹, la música, ya que:

[...] e questa musica è così necessaria a chi parla ad un pubblico, che, se l'arte non la somministra, la suggerisce la natura. Non v'è oratore che non canti; non banditore alcuno, non alcun pubblico venditore di qualunque merce, che non sia costretto, per farsi intendere, o di adottare o di formarsi a capriccio qualche sua cantilena; e quegli attori medesimi che professano di recitar versi senza musica, si trovano obbligati ad impiegarne una che chiamano declamazione: musica assai mal sicura, perché non ha altra guida che l'incerto giudizio dell'orechio d'un recitante. Questa fisica e tanto vera quanto lucida prova, aggiunta alle infinite altre che la confermano, rende visibile l'errore di quei critici che hanno francamente deciso che degli anti-chi drammi non si cantavano se non se i cori [...]»³⁷².

Posiblemente ésta sea la parte del *Estratto* que mejor refleja la idea y la necesidad del canto para la construcción de un arte, tanto si se basa en la imitación de la naturaleza como si no, ya que existen comportamientos implícitos en el hombre que no se amoldan a unas reglas. Al margen de lo que

369 *Ibidem*, p. 1036.

370 *Ibidem*, p. 1039.

371 *Ibidem*, p. 1040.

372 *Ibidem*, p. 1040.

hasta entonces se había hecho para distinguir entre los diferentes géneros literarios, Metastasio encuentra la música en todas partes, y a cada una de ellas le otorga su valor.

A partir de aquí Metastasio llevará a cabo una defensa de la tragedia en general, y del *melodramma* en particular. Defiende nuestro libretista el drama musical frente a los que piensan que es «inverosímil»³⁷³. Con la verosimilitud como una de las características más importantes del *melodramma*, Metastasio establece las unidades de lugar, tiempo y acción para el desarrollo del drama³⁷⁴. El tiempo tiene que ser aquel de la representación, idea que también veremos en las nuevas características que introduce nuestro Alfieri al definir la tragedia alferiana. Junto con el tiempo se debe añadir lo que Metastasio denomina, refiriéndose a Aristóteles, «il terzo suo canone della immutabilità del luogo». Para la acción, continúa la división de los dramas griegos en *actus*.

En definitiva, Metastasio acoge con gran tranquilidad la modernidad de la *Poética* de Aristóteles, a la vez que se sirve de ella para traer esa poética al *melodramma*, el género más difundido en el siglo XVIII, del que era su máximo precursor. Para terminar con esta parte del *Estratto* de Metastasio, me gustaría resaltar el valor que nuestro libretista le aporta al espectador³⁷⁵, como gran valedor y por tanto objetivo de toda la *Poética*, en tanto en cuanto se vuelquen sus premisas en una obra, en este caso un drama/*melodramma*.

373 «E da questa ignoranza della natura dell'imitazione nasce la disprezzante sentenza d'alcuni, che trattano d'inverosimile e sciocco il dramma musicale perché in esso gli attori vanno cantando a morire [...] È imitazione la tragedia d'una azione illustre e memorabile», en Metastasio (1968b), *op. cit.*, p. 1047.

374 «Dopo aver ingenuamente esposto fra quei limiti, secondo la corta mia perspicacia, possa esser contenuta un'azione senza perdere i vantaggi dell'unità, convien far parola del *tempo* e del *luogo* nel quale dal poeta imitatore possa essa, a creder mio, figurarsi passata», en Metastasio (1968b), *op. cit.*, p. 1055.

375 «Ci dimostra la continua esperienza che lo spettatore, anche più malvaggio, ammira i grandi esempi dell'eoriche virtù, che secondano le utili o trionfano delle dannose passioni: e si compiace di vederle rappresentare», en Metastasio (1968b), *op. cit.*, p. 1066.

Por último, por lo que respecta a las noticias aparecidas en los periódicos, nos parecen muy interesantes en primer lugar porque no se centran únicamente en el estudio de una obra de Metastasio, sino que muchas veces suponen un estudio del género operístico en España. Un ejemplo de este tipo de crítica es la aparecida en el *Diario curioso, erudito, económico y comercial* del jueves 18 de enero de 1787³⁷⁶. En la sección «Continuación de las noticias sobre la Ópera», el autor del artículo (no aparece firmado), nos hace una introducción a la ópera en España; en primer lugar analizando el término ópera como «toda composición dramática puesta en música», distinguiendo por un lado entre melodrama y ópera bufa. A continuación cita a Metastasio como uno de los grandes compositores del melodrama, añadiendo que «Metastasio, como sabio imitador de los Griegos, procuró siempre en sus óperas guardar á la poesía el decoro que la es debido, y nunca permitió que la música excediese en ellas los límites de buena compañera»³⁷⁷. El exceder los límites significaría cambiar a un género cómico, ya que los «autores de estas últimas [la comedia] han atropellado las leyes de la poesía dramática». De la misma forma es interesante también este artículo desde el punto de vista de la comparativa de la obra de Metastasio con Aristóteles, como tuvimos ocasión de ver en el *Estratto* de nuestro libretista. Para el autor de dicho artículo Aristóteles ya define las partes del «melodrama moderno» que se crearían a partir del siglo xvi³⁷⁸. Desde el siglo xvi el género comenzó su expansión por toda las cortes europeas teniendo como máximos representantes, según el autor del artículo, a Zeno y Metastasio.

376 Páginas 74, 75 y 76.

377 *Diario curioso, erudito, económico y comercial*, jueves 18 de enero de 1787, p. 74.

378 En el artículo dice «Prescindiendo ahora de si las tragedias y pastorales de los Griegos eran melodramas, aunque no puede dudarse hubo entre ellos coros de música, formando estos una parte del drama, que como dice Aristóteles en su Poética, part. 64, se componía de prólogo, episodio, exórdio y coro, pasaremos á decir que los melodramas modernos se conocen desde el siglo xvi. Oracio Vecchi, Modenés, a un mismo tiempo poeta y maestro de Capilla, viendo la buena union que resultaba de la música y poesía quiso experimentar todo su efecto. Con este fin trabajó una composicion poética, que intituló *Anfiparnaso*, y poniéndola en música la hizo executar para los cómicos de su tiempo en el año de 1597», en *Ibidem*.

Capítulo 4

De Jerónimo Val a la impostura metastasiana de *Farnace* en la península ibérica

La historia de la recepción de Metastasio en España está formada tanto por los músicos que llevaban a cabo sus representaciones, como también por aquellos —actores, autores o miembros de la administración real— que realizaban las adaptaciones y traducciones de las obras del libretista italiano. Entre ellos destacan algunos como Benito Antonio de Céspedes, traductor de una versión *Alessandro nell'Indie*, entre otras, dentro de sus *Obras dramáticas de Pedro Metastasio*; Ramón de la Cruz con sus adaptaciones, como la de *Achille in Sciro* o *L'olimpiade*, y el actor Vicente Camacho con su traducción de *Demetrio*. En este elenco de traductores y adaptadores de obras de Metastasio incluiremos también el nombre de Jerónimo Val, quien no ejerciendo la labor de traductor, como le sucedió a Vicente Camacho, que era actor, o a otros traductores del siglo XVIII, se atrevió con la obra de Metastasio *Alessandro nell'Indie*. En este capítulo no queremos detenernos en dicha ópera, ya estudiada en varios artículos y publicaciones³⁷⁹, sino analizar la figura de Jerónimo³⁸⁰ Val, un traductor en los márgenes de la ópera italiana que supo traer a la escena española las traducciones operísticas con más éxito en el momento: *Alessandro nell'Indie* de Metastasio, o *Farnace*³⁸¹ de Antonio Maria Lucchini; de paso conoceremos el recorrido que la obra de Lucchini realiza en Portugal, desde las diversas traducciones hasta aquellas atribuciones a una obra inexistente de Metastasio. El camino traductológico de Val sería el que llevarían otros intelectuales del siglo XVIII, entre ellos algunos de los que ya hemos citado, como por ejemplo Ramón de la Cruz, quien también tradujo a Metastasio y a Apostolo Zeno³⁸², entre otros.

379 Un ejemplo muy claro es el caso del gran trabajo de Juan José Carreras en su artículo «En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro nell'Indie* (1738)» en Torrión, *op. cit.*

380 O Gerónimo, como aparece en algunas ediciones.

381 *Farnace* había alcanzado su reconocimiento en Europa con la música de compositores como Leonardo Vinci o Antonio Vivaldi.

382 Ramón de la Cruz tradujo en 1769 la obra *Euristeo*, de Apostolo Zeno, con el título de *Antígona y Euristo. Comedia nueva heroyca. Su autor Dn. Ramón de la Cruz para la Compañía de Ponze*. También tradujo *Lucio Papirio dittadore*, con el título de *Comedia heroyca en tres actos. El severo dictador y vencedor delinquente, Lucio Papirio y Quinto Fabio. Escrita en idioma italiano por el famoso poeta Apostolo Zeno. Y acomodada al teatro español por Don Ramón de la Cruz y Cano. Representada por la Compañía de Martínez en este presente año de 1791*. Se puede consultar el listado

Jerónimo Val, a diferencia de otros traductores de Metastasio, no estaba vinculado al mundo del espectáculo, no era actor, ni director de escena. Había ocupado siempre cargos de confianza relacionados con la corona, como el de secretario de la Junta de Obras y Bosques Reales, en 1746³⁸³, o el de secretario del Consejo de Castilla en 1738, año en que Isabel de Farnesio le encarga la traducción de *Alessandro nell'Indie*. Este Consejo de Castilla, del que el Conde de Aranda era el presidente, sería suprimido por Napoleón en 1808 e instaurado de nuevo por Fernando VII el 27 de mayo de 1823. El Consejo de Castilla formaba parte de los denominados «consejos territoriales», que eran los órganos competentes para la gobernabilidad de los «reinos peninsulares», en el caso del de Castilla «tenía atribuciones muy amplias, ya que era alto organismo de gobierno, tribunal supremo de justicia, y órgano de legislación»³⁸⁴.

Además de traductor de italiano, Val fue también traductor de latín, vertiendo al castellano un libro de oraciones en latín: *Breve elogio y ceñida relación de la vida, enfermedad y muerte del Serenísimo Señor Francisco Farnesio, primero de este nombre y séptimo Duque de Parma... padre de la Reyna nuestra Señora (que Dios guarde) y de las exequias que de orden de su Magestad el Rey nuestro Señor (Dios le guarde) se celebraron en el Real Convento de la Encarnación de esta Corte*.³⁸⁵; o autor de una serenata titulada *La controversia más gloriosa*, con Joachi Landi³⁸⁶. Aunque en la edición que existe en la

de tragedias italianas traducidas al castellano en el siglo XVIII en Garelli (1997), *op. cit.*, pp. 325-364.

383 Añon Feliu, Carmen (1987): *Real Jardín Botánico de Madrid sus orígenes, 1755-1781*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, p. 25.

384 De la Fuente Cobos, Concepción (1996): «Consejo de Castilla. Instrumentos de descripción no impresos», en *Boletín ANABAD*, XLVI (1996), Núm. 1, p. 139.

385 «Madrid, Miguel Rezola, 1728. 119 pp. +56 + 64pp. + h gs. 21 cm. Grab. del túmulo, dibujado por Ramón y grab. por Palomino— Texto latino de la oración fúnebre por el capuchino Antonio María de Parma, traducida por Jerónimo Val», en Aguilar Piñal, Francisco (1999): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Francisco Farnesio fue tío de Isabel de Farnesio, y posteriormente su padrastra a partir de 1696.

386 Val, Jerónimo (s. a.): *La controversia más gloriosa*. Serenata escrita por Jerónimo Val y puesta en música por Don Joachi Landi (BN).

Biblioteca Nacional no aparece la fecha de publicación, hemos encontrado dos ejemplares más en la Biblioteca Nacional de Portugal, y ambos con la misma fecha «ca. 1714»³⁸⁷, con lo que sería anterior a la traducción de *Alessandro nell'Indie*. La serenata es un regalo de Felipe V a los reyes de Portugal por el nacimiento de uno de los infantes e hijo de João V, D. José, que después sería José I de Portugal y de quienes Felipe V y su esposa eran los padrinos³⁸⁸.

Quizás la obra con más transcendencia para Jerónimo Val fuera su traducción de *Alessandro nell'Indie* encargada por la propia Isabel de Farnesio. La obra, que tenía prevista su representación el 29 de abril de 1738 para celebrar la boda entre Carlos de Borbón (Carlos III de España) y María Amalia de Sajonia³⁸⁹, se basaba en la representación napolitana de 1736, la realizada en el teatro San Bartolomeo³⁹⁰. El resultado fue el libreto en español e italiano *Alexandro en las Indias*³⁹¹. Luis Carmena y Millán, en su obra

387 *La controversia más gloriosa* [libreto]: serenata a seis voces escrita por don Gerónimo Val; y puesta en música por don Joaquin Landi, Madrid, s. n., ca. 1714.

388 Según el catálogo de la Biblioteca Nacional de Portugal, podemos leer en la portada de la serenata «Con que celebra el Excelentissimo Señor Embiado Extraordinario de su S. M. L. à la Corte de Madrid, el glorioso Nacimiento del Recien nacido Infante de Portugal. Siendo padrinos de este principe las Magestades del Rey Catolico Don Phelipe Quinto, Monarca de las Españas, y la Señora Reyna Viuda Doña Mariana de Neubourg».

389 María Amalia de Sajonia contraería matrimonio por poderes el 9 de mayo de 1738.

390 Carreras, *op. cit.* Según comenta Carreras, Isabel de Farnesio «empezaría las consultas con Pieracini acerca de su acomodamiento del libreto».

391 El título completo sería *Alexandro en las Indias, drama en música de Pedro Metastasio traducido al idioma castellano, de orden de su Magestad, Don Geronymo Val, Secretario de la Presidencia de Castilla, para representarse en el Real Teatro del Buen Retiro, en ocasión de solemnizar en la imperial villa de Madrid la gloriosa conclusión de la boda de Carlos de Borbón Rey de las dos Sicilias y Jerusalem. Primero infante de España, Duque de Parma, Plasencia Castro, y gran príncipe heredero de la toscana, con María Amelia princesa de Saxonia, Dedicase a la Catholica magestad de Phelipe Quinto, rey de España. Siendo corregidor D. Urbano de Abumada Marqués de Monte-Alto/ de el Consejo Real de Hacienda: y comissarios Don Sebastian Pacheco Cavallero del Orden de Calatrava, y ayuda de cámara de su Magestad; Don Antonio Bengoa, D Ambrosio Negrete y D. Francisco de Cañaveras, cavallero del orden de Santiago. Puesta en música por D. Francisco Corselli, Maestro de la Capilla Real, y de música de los Serenísimos señores infantes e infantas.*

de 1878, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, señala que la obra se representó el 9 de mayo de 1738³⁹², y añade también los nombres de los cantantes, algunos de los cuales representarían al año siguiente la otra traducción de Val: *Farnace*. En el caso de *Alessandro* los actores fueron Rosa Mancini, Elisabetta Uttini, Giacinta Forcellini, Annibale Pio Fabri y Lorenzo Saletti. «Se puso en escena esta obra para solemnizar el enlace de Carlo III con María Amalia de Sajonia y volvió a representarse en el mes de Diciembre del mismo año de 1738»³⁹³.

En este caso, y debido al acontecimiento, la representación, que se iba a realizar en el Teatro del Buen Retiro, no sería a cargo de una compañía española, sino que sería a cargo de una compañía italiana. Esta compañía sería la misma que actuaría durante la temporada 1738-1739 en el Teatro de los Caños del Peral, justo antes de que cerraran para la primera remodelación con la que este teatro aspiraba a convertirse en el primer teatro dedicado exclusivamente a las representaciones operísticas de la denominada «ópera seria», tal y como señala Sommer-Mathis:

L'aspirazione ad una qualità artistica eccezionale richiedeva che si chiamassero specialisti esperti nel campo dell'opera seria. Scenografia e musicisti italiani erano stati attivi in Spagna già nel diciassette-

Esta traducción de Jerónimo Val contaría con más ediciones posteriores; en 1797 encontramos una edición impresa en Barcelona, en la Oficina de Pablo Nadal; más tarde la imprenta de Juan Francisco Piferrer sacaría una edición en 1798 y otra en 1846. Pero las representaciones de *Alessandro nell'Indie* no se hacían sólo en Madrid y Barcelona, existían otras ciudades importantes, por ejemplo, a nivel portuario, que tenían representaciones operísticas como en las grandes ciudades europeas. Así, encontramos otra edición de la obra de Metastasio para representarse en El Puerto de Santa María (Cádiz), se trata de *Alessandro en las Indias, dramma en música de Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la muy Ilustre Ciudad del Puerto de Santa María en el año 1753. En ocasión de solemnizar el día del glorioso nacimiento de su magestad, María Bárbara, reina de España, con licencia en Barcelona, y por su original en el Puerto de Sta. María, por Francisco Rioja y Gamboa*. Esta es anterior a las que hemos encontrado en Barcelona; y se trata también de una edición bilingüe en castellano e italiano.

392 Carmena y Millán, *op. cit.*, p. 87.

393 *Ibidem*.

simo secolo; tuttavia, quella ingaggiata al «Teatro de los Caños del Peral» nel 1738/39 fu la prima compagnia d'opera italiana professionistica. Forse fu proprio a causa dell'inesperienza che la corte assoldò questa compagnia, nonostante il suo livello alquanto modesto, per mettere in scena *l'Alessandro nell'Indie* durante i festeggiamenti del 1738³⁹⁴.

Esta situación es reflejo del orden operístico que se respiraba en el Madrid del siglo XVIII, por un lado no será una compañía española la que represente la obra en el Real Sitio, sino una compañía italiana; y por otro lado entra en juego el concepto de «ópera seria» frente a la «ópera cómica» que se desarrolla, entre traducciones y adaptaciones, sobre todo en los Corrales. Objetivos de esta «ópera cómica» fueron también las obras de Metastasio, como, por ejemplo, las adaptaciones que Gaspar de Zavala y Zamora haría más tarde del melodrama metastasiano *Catone in Utica*, convertido en comedia con el nombre de *Ser vencedor y vencido. Julio César y Catón*, en 1793; o en 1798 la comedia *Adriano en Siria*, otra adaptación de la obra homónima metastasiana³⁹⁵.

La traducción de *Alessandro nell'Indie* de Val comienza con una dedicatoria, en castellano e italiano, a Felipe V, padre de Carlos de Borbón, en la que agradece el encargo, a la vez que alaba la necesidad de que el acontecimiento esté a la altura de las circunstancias ya que, al igual que sucede en Europa, estos acontecimientos deben ser objeto de fiesta y júbilo. Así, señala que «chi può mai avere maggiore interesse nella felicità di un Principe così amabile quanto la Regia istessa dove Egli trasse la Cuna». En estas mismas páginas de agradecimiento se rinde homenaje también al traductor, celebrando la fidelidad al texto y a la métrica, añadiendo que «[...] e la traduzione, che fra le continue occupazioni del suo impegno ha composto D. Girolamo Val uniformandola al metro stesso, e senza variare li delicati, e naturali concetti dell'Autore il più celebre del nostro Secolo in questa classe». Pero no será el único lugar en el que se celebre la labor del traductor, ya

394 Sommer-Mathis, *op. cit.*, p. 872.

395 Fernández Cabezón, *op. cit.*, p. 82.

que al final de la obra aparece un soneto en italiano que le dedica a Val el cardenal de Molina, con el título de «Al signor / D. Girolamo Val, segretario de la presidenza del supremo / Consiglio di Castiglia, / xxesso [Ilegible] di sua eminenza il sign. Cardinal di Molina, / e insigne letterato di nuestra età», del que destacamos el primer cuarteto:

Val, cui tal voce il proprio merto diede,
E de l'inclita Penna il gran valore;
Penna, di cui ti sè col Nome Erede
Massimo de la Chiesa il già Dottore.

Ésta no sería la única ópera que Val tradujese para la corte; al año siguiente, en 1739, lleva a cabo la traducción de *Farnace* de Antonio Maria Lucchini. En este caso, la obra se representaría en el enlace entre el infante Felipe de Borbón, que era el tercer hijo de Felipe V e Isabel de Farnesio, con Luisa Isabel de Francia, hija de Luis XV. Dicho enlace se celebraría el 4 de noviembre de 1739. La obra, como no podía ser de otra forma, se representaría en el Teatro del Buen Retiro, siendo Francesco Corselli³⁹⁶ (Francisco Courselle) el encargado de ponerle música, como hizo con *Alessandro nell'Indie*. Esta *Farnace* se publicó el mismo año de 1739 en la imprenta de Antonio Sanz³⁹⁷.

396 Corselli, como maestro de capilla, además de a *Alessandro nell'Indie* de Metastasio o *Farnace* de Lucchini, pondría música también a otras obras de Metastasio, como *Achille in Sciro* en 1744; o a una acto de la traducción de *La Clemeza di Tito* hecha por Ignacio de Luzán en 1749, por ejemplo.

397 El título completo de la ópera es: *Farnace drama en musica traducido al idioma castellano de orden de su Magestad por Don Gerónimo Val, fu secretario, y del Gobierno de Castilla, para representarse en el Real Teatro del Buen Retiro en ocasion de solemnizar Madrid las gloriosas bodas de Felipe de Borbón Infante de España, con Luisa, primera princesa de Francia. Dedicase a sus altezas reales. Siendo corregidor el marqués de Monte-Alto, en el Consejo Real de Hacienda, y Gentil-Hombre de Cámara de S. M. y comisarios don Gabriel de Peralta, Don Ambrosio Negrete Cavallero de el Orden de Santiago, Don Antonio Reynalte, y Don Francisco González Cavallero del Orden de Santiago, y del Consejo de Hacienda por la Diputación del Reino Puesta en musica por don Francisco Corselli Maestro de Capilla Real y la intervención de las escenas se dirigió don Jacome Bonavia Conserge del Real Sitio de Aranjuez. En Madrid. En la imprenta de Antonio Sanz. Año de 1739.*

El libreto de *Farnace*, que se encuentra en castellano e italiano, de nuevo con el texto enfrentado, cuenta con un resumen de la ópera y una nota introductoria sobre una variación de algunas de sus escenas, titulada «Mutaciones de las escenas» en los tres actos, al igual que sucedía con *Alessandro nell'Indie*. Estas «Mutaciones...» ya aparecían en la edición original de Lucchini de 1724³⁹⁸.

El libreto de Antonio Maria Lucchini, *Farnace*, gozaría en Europa de mucho éxito a lo largo del siglo XVIII, por ejemplo, serviría para que Apostolo Zeno, quizás el otro gran libretista de este siglo junto con Metastasio, pudiera preparar su propia variación del texto *lucchiniano*; estrenando en 1751 *Farnace. Drama per musica, da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel carnovale del 1751 alla presenza di Sua Maestà*³⁹⁹, con música de David Perez, maestro de la Capilla Real de Palermo y, posteriormente, de Portugal. Parece que la misma obra se representaría un año más tarde en Roma, con el título de *Farnace dramma per musica da rappresentarsi in Roma nel nobil Teatro di Torre Argentina nel corrente carnevale dell'anno 1752. Dedicato al valoroso ceto degli Arcadi*⁴⁰⁰, con música también de David Perez. En ambos casos, el libreto se trata de una variación de la obra de Antonio Maria Lucchini⁴⁰¹ con algunos cambios importantes. Antes de estas ediciones, en

398 *Farnace dramma per musica da recitarsi nel Teatro Alibert pe'l carnevale dell'anno 1724. Dedicato alla maestà di Giacomo III. re d'Inghilterra &c* [La musica è del sig. Leonardo Vinci maestro di cappella napolitano]. Roma: Stamperia del Bernabò: si vendono nella Libreria di Pietro Leone, 1724.

399 Impreso en Turín, en Pietro Giuseppe Zavala e Figliuoli, 1750-1751.

400 En Roma no aparece el impresor, pero indica la frase de «si vendono da Fausto Amidei libraro al Corso sotto il Palazzo dell'ill. sig. Marchese Raggi». En el caso de la edición de Turín hemos podido consultar el libreto, pero en el caso de la edición de Roma, no nos ha sido posible.

401 La primera edición de la *Farnace* de Lucchini, como hemos citado anteriormente, fue en 1724, se trata de *Farnace dramma per musica da recitarsi nel Teatro Alibert pe'l carnevale dell'anno 1724. Dedicato alla maestà di Giacomo III. Re d'Inghilterra*. La impresión sería en Roma, en la Stamperia Barnabò, y «si vendono a Pasquino nella Libreria di Pietro Leone», 1724. La música de esta primera puesta en escena era de Leonardo Vinci y contaba con la parte de «Mutazioni di scene», como encontraríamos en todas las ediciones siguientes, aunque con algunas variaciones. Entre el listado de cantantes de esta primera representación de 1724 está también Carlo Broschi, Farinelli, en el papel de Berenice.

1739, Val prepara su propia traducción de *Farnace*, basada en la primera edición de la obra de Lucchini, la de 1724.

A partir de la edición de 1724, la obra de Lucchini se difunde por los teatros italianos, representándose en Florencia en 1726⁴⁰², Venecia en 1727⁴⁰³, o en Turín en 1751⁴⁰⁴, en la mayoría de los casos con música de Vivaldi o de David Perez, y siempre en carnaval. Fuera de Italia, la ópera de Lucchini se difundió en España con la traducción de Jerónimo Val para la boda del Infante Felipe, en 1739, en este caso en una traducción directa de la de Lucchini, pero también en Portugal, donde además de la versión de Lucchini, existe asimismo un ejemplar de la obra de Zeno en una edición de 1757 y con música de David Perez⁴⁰⁵, entre otras.

En el caso de la obra de Val, los personajes son los mismos que los que aparecen en la versión original de Lucchini: Farnace, Berenice, Pompeo, Gilade, Tamiri, Selinda, Aquilo y un niño, el hijo de Farnace y Tamiri. En el caso de Zeno, el número de personajes se reduce, eliminando a Aquilo y Berenice, pero insertando a Ariartate, padre de Timiri. La traducción de Val cuenta también con una dedicatoria a los reyes, a los que felicita por el enlace matrimonial, a la vez que les agradece la elección de la ópera para su representación, ya que sitúa a Madrid entre las ciudades con una mayor representación operística. Así, añade que:

402 *Farnace drama per musica da rappresentarsi in Firenze nel teatro di via della Pergola nel carnevale dell'anno 1726 sotto la protezione dell'altezza reale di Gio: Gastone I, Gran Duca di Toscana, In Firenze, per Fabio Benedetto Maria Verdi stampatore dell'Accademia ad istanza di Cosimo Pieri.*

403 *Farnace, dramma per musica da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo nell'auunno 1727. In Venezia appresso Marino Roffetti in Merceria all'Insegna della Pace. La música era de Antonio Vivaldi.*

404 *Farnace drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Torino nel Carnevale del 1751. Alla presenza di sua Maesta. In Torino, appresso Pietro Giuseppe Zappata, e figliuoli stampatori della Societa delli Sign. Cavalieri. Con música de David Perez.*

405 *Farnace. Drama per musica. Da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 20. Gennajo 1768. Alla Sagra Real Maestà di Carlo III Nostro Invitissimo Monarca dedicato. Napoli: Girolamo Flauto, 1757.*

Madrid, pues, para singularizarse entre todos, manifiesta su regocijo hablando en el siguiente Drama (que a Vuestras Altezas dedica) con las voces mas escogidas de toda la Europa; y le será de sumo gusto, si las mismas persuadirán quanto sea grande el obsequio de un Pueblo, que con el mas leal efecto de un corazón rendido, solicita vivamente un benigno agradecimiento.

Dios conceda à Vuestras Altezas Reales aquella Paz, Sucesión, y Felicidad, gracia por Todos se les anuncia, implora y desea.

Siguiendo con los paralelismos y diferencias entre ambas obras (la de Lucchini de 1724 y la de Val), la edición de Lucchini⁴⁰⁶ contiene una descripción del argumento, la cual traduce Val; pero sin embargo, la obra de Val no contiene una *captatio benevolentiae* titulada «Protesta al lettore» donde Lucchini añade que:

406 La escena primera del primer acto de Lucchini comienza de la siguiente forma:

Atto I

Scena I

Riviera dell'Eufino con folta Selva d'arbori
che ingombrano tutta la scena.

Escono Gustadori, che troncando in breve la selva, la ridu-
cono ad un'aperta Campagna nel confine della quale si vede
il Mare, ed in esso l'Armata di Berenice.

Appodano le Navi, e gettati i Ponti, espongono sul lido
Cavalleria, e Fanteria.

Dopo l'Esercito, sbarcano a ricco Naviglio Berenice,
e Gilade con numeroso accompagnamento Reale

Este inicio de obra será también el que aparezca en la versión de Val, y al lado su traducción al castellano.

Incontrerai nella lettura di questo Dramma le solite voci *Idolo*, *Numi*, *Fato*, *Adorare*, e simili, usurpate da nostri Teatri per disprezzo sempre maggiore degl'etnici; e alcune Massime contrarie non meno alla legge Naturale, che alla Divina, adattate a Persone immerse negli errori della cieca Gentilità. Condanna le sudette voci, e i concetti espressi con quelle, come menzogne; e detesta la sudette Massime come inganni di Coloro, che non erano illuminati dalla vera, e saant [sic] Fede Cattolica.

Cotarelo y Mori en su *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800* aporta también algunos datos interesantes sobre la traducción de Val. En primer lugar su estreno, que sería en octubre de 1739⁴⁰⁷, aunque más adelante señala que la obra se estrenaría el día 4 de noviembre «santo del Rey de Nápoles, que era costumbre festejar, dejaron para ese día el estreno del *Farnace*, drama en música, traducido del italiano por D. Jerónimo Val»⁴⁰⁸. En esta misma página indica que la música es de Francisco Corcelli y que los actores serían «Tessi, la Peruzzi, la Mancini, la Uttini y Caffarelli, Fabri y Saletti»⁴⁰⁹.

Mientras que en España se llevaba a cabo una traducción de *Farnace*, en Portugal se desarrollaba todo un acontecimiento en torno a esta obra: nuevas ediciones, impresiones, adaptaciones e incluso imposturas sobre su autoría dirigidas hacia Metastasio. Si buscamos los orígenes de *Farnace* en Portugal, deberíamos remontarnos hasta diciembre de 1735, año en el que en la Praça da Trindade de Lisboa se representa, con música de Gaetano Maria Schiassi, una versión de esta obra dirigida por Paghetti:

407 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 108. Por otro lado, Carmena y Millán indica que la representación de *Farnace* fue el día 29 de octubre de 1739: «*Farnace*; ópera puesta en música por Corcelli; cantada por Anna Peruzzi, Vittoria Tesi-Tramontini, Rosa Mancini, Elisabetta Uttini, Gaetano Mariano (Cafarelli), Annibale Pio Fabri y Lorenzo Saletti. Se representó esta obra con motivo de la llegada a Madrid de Luisa Isabel de Francia primogénita de Luis XV y esposa de Felipe V», p. 87.

408 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 115.

409 Muchos de estos actores son los mismos que habían llevado a escena el año antes *Alessandro nel'Indie*: Saletti, Uttini, Mancini y Fabri.

However, the first public production of an Italian opera which is recorded is that of *Farnace* in December 1735, in the 'sale dell'Academia alla Piazza della Trinità', in the words of the libretto. The company director was Alessandro Maria Paghetti and the composer was Gaetano Maria Schiassi, from Bologna, who had arrived in Lisbon in November⁴¹⁰.

Esta ópera a la que pone música Schiassi procede de Bolonia, se tratará probablemente de una edición del taller de Giuseppe Longi⁴¹¹ que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Portugal. En esta obra impresa por Giuseppe Longi aparece el nombre del autor, sin embargo teniendo en cuenta que Schiassi la había representado en el Teatro do Barrio Alto, hasta que se cerró por la muerte de la infanta Francisca⁴¹², otras óperas de Metastasio, como por ejemplo *Alessandro nell'Indie*, es posible que la primera traducción que se hiciera de la obra (*Farnace*) se le atribuyera a Metastasio,

410 Brito, Manuel Carlos de (2007): *Opera in Portugal in the Eighteenth century*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 15.

411 Quizás sea: «9293 *Farnaces Drama em musica* Para se representar em Lisboa na Salla de Academia na Praça de Trindade no anno de 1735. Dedicado a nobreza de Portugal. [Ornamento tipográfico] Em Bologna por Jozé Longi. M.DCC. XXXV, Con todas as licenças necessarias (12 págs. inum. + 62 + 1 folha em branco). Nas doze págs. inum. vem os rostos, dedicatorias as por Alexandre Maria Pagnetti, argumento e personagens, em italiano e português. Na margem de cada cena, vem o argumento em lingua portuguesa. É seu autor o Abade Pedro de Metastásio.» De esta forma aparece citada en Braga da Cruz, Guilherme (dir.) (1974): *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, vols. LXXVI a CLXXV, Coimbra: Universidade de Coimbra, p. 95.

Del taller de este mismo impresor saldrían, al menos, dos óperas más: *Il Siroe*, en 1738, y *Demetrio* en 1739; los dos son libretos de Metastasio. En la versión del *Demetrio* aparece que la música es de Gaetano Maria Schiassi y el nombre del impresor viene como Joseph Lonje.

412 «*Farnace* was followed by Schiassi's *Alessandro nell'Indie*, which was considered better. It had 'two kinds of Intermezzi' and was performed three times a week. In March the King's second son, the Infante D. Carlos, died. This was soon followed by the death of his aunt, the Infanta D. Francisca. All theatrical performances were suspended until November at least, when *O Labirinto de Creta* by António José da Silva was performed at the Teatro do Bairro Alto», en Brito, *op. cit.*, p. 16.

como aparece en la traducción de Francisco Lucas Alvim⁴¹³ en 1760, que se encuentra en la Biblioteca de la Universidade de Coimbra, donde aparece como «Trata-se de uma tradução de obra homônima de Pietro Metastasio». O como también podemos leer en la copia de 1761 que se encuentra en el Teatro Nacional D. Maria II y donde ya no aparece el nombre del traductor⁴¹⁴. Aunque tuviese todas las licencias para la impresión de la obra,

413 «9619 *Farnace em Eraclea*, opera traduzida da lingua Italiana por Fernando Lucas Alvim [Ornamento Tipográfico] Lisboa, Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno MDCCLX. Com as licenças necessarias (85 págs. + 1 folha em branco). Há várias edições, algumas com outro título, que vão descritas com os n.º 8928, 8929, 8930, 8967, 9009, 9293 e 9591.

Fernando Lucas Alvim é pseudónimo de Francisco Luis Ameno. F. S. n.º 208.», en Braga da Cruz, *op. cit.*, p. 162.

414 Existen varias copias de la obra: Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian; Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; Biblioteca Pública Municipal do Porto. Todas ellas comparten la misma estructura. En la primera página aparece el título y nombre del autor («*Farnace em Eraclea*, Ópera do insigne abbade Pietro Metastasio») acompañado de los protagonistas («Pessoas que fallan nella»). A continuación comienza con el acto I. En la última página aparecen las licencias del Santo Oficio y la censura para su reproducción, donde puede leerse el siguiente texto:

Licenças

Do Santo Oficio:

Pode-se reimprimir a ópera de que se faz menção e depois voltará conferida para se dar licença que corra, sem a qual não correrá. Lisboa, 1 de Abril de 1761.

Trigoso. Silvério Lobo. Carvalho. Melo.

Do Ordinário:

Pode-se reimprimir a comédia de que se trata, e depois de reimpressa e conferida torne. Lisboa, 1 de Abril de 1761.

Dom José [Dantas Barbosa], Arcebispo de Lacedemónia.

Do Paço:

Que se possa reimprimir vistas as licenças do santo Oficio e Ordinário, e depois de impresso tornará à Mesa para se conferir e taxar e dar licença para que corra, que sem ela não correrá. Lisboa, 2 de Abril de 1761.

parece que no se representaría hasta más tarde, y así destaca en varios registros de la obra que se hacen en la oficina el censor en 1771. Por ejemplo el 18 de marzo de ese año encontramos un documento donde se puede leer «Em o dia acima [18 de Março de 1771] ao padre mestre António Pereira foi distribuído a ópera *Farnace em Eraclea* a requerimento de Nicolau Luís. Veio»⁴¹⁵; ese mismo día encontramos otro registro de la ópera «Em o dia acima entregou Nicolau Luís uma ópera intitulada *Farnace em Eraclea*. Veio e se entregou»⁴¹⁶; y por último el 22 de marzo de 1771 encontramos ya el consentimiento para su presentación: «A comédia intitulada *Farnace em Eraclea* nada contém que a faça indigna de se representar. Lisboa, 22 de Março de 1771. António Pereira de Figueiredo. Frei Francisco Xavier de Santa Ana. Frei Luís do Monte Carmelo»⁴¹⁷. Este mismo consentimiento no se volvería a solicitar hasta 1780, concretamente el 27 abril de ese año: «Ao dito [António de Santa Marta Lobo da Cunha] um requerimento de António José da Silva Nobre com duas comédias, *A morte de César* e *Farnace em Aracleia* [sic], para se representarem. Censura verbal. Vieram em 15 de Junho de 1780. Representem-se»⁴¹⁸, otorgándoles la representación a partir del 15 de junio de 1780. De estos datos podemos ver que la obra se representó al menos dos veces más, después de la de Schiassi en la Praça de Trindade, concretamente en 1771 y 1780, quizás vinculadas a algún evento especial.

Tras la traducción de Francisco Lucas Alvim de 1760, tendríamos que irnos hasta 1764 para ver la siguiente traducción de *Farnace*, pero con un

Com quatro rubricas.

Lisboa, na oficina de Manuel António Monteiro. Ano 1761.
Com todas as licenças necessárias.

415 Arquivo Nacional da Torre do Tombo: Real Mesa Censória, Livro 4, f. 267v.

416 *Ibidem*, Livro 11, f. 153v.

417 *Ibidem*, caixa 7, n.º 27.

418 *Ibidem*, Livro 6, f.

título diferente, *Ópera nova intitulada: Ódio, Valor, e Affecto*⁴¹⁹, traducida por M. C. de M. M.⁴²⁰.

Por orden cronológico, a continuación vendría el manuscrito *Farnace em Eraclea* de traductor desconocido y copiada por Antonio José de Oliveira⁴²¹ en 1783; aunque en realidad no se trata de una traducción, sino de una adaptación de la obra de Lucchini de 1727, como ahora veremos.

Para definir esta traducción como una adaptación hemos revisado varias versiones italianas y hemos encontrado algunas coincidencias que nos pueden ayudar a arrojar luz sobre el tema que nos ocupa. En primer lugar comencemos por los personajes. En la obra de Oliveira los personajes son los siguientes: Farnace, Berenice, Tamire, Selinda, Pompeo, Aquilio, Gilade,

419 «8929 *Opera nova intitulada: Odio, valor, e affecto*. Traduzida de Italiano no nosso idioma Portuguez, e ornada ao gosto dos Lusitanos Theatros. Por M. C. de M. M. Interlocutores: Farnace, Rey do Ponto. Tamiris, Rainha, sua esposa. Selinda, iramaã de Farnace. Berenice, Raynha de Capadocia, mãy de Tamiris. Gilade, Principe de sangue Real. General de Berenice. Pompeo, Proconsul Romana na Asia. Aquilio, prefeito das Esquadras. Hum menino, filho de Farnace, e de Tamiris. Coentro, criado de Pompeo. Repolho, criado de Farnace. Pimenta, criada de Tamiris. Lisboa: Na Offic. de Francisco Borges Sousa. Anno de MDCCLXIV. Com todas as licenças necessarias. (47 págs. + 1 inum.). Na pág. inumerada vem uma “Advertencia. Antes de chegar ao Convento das Religiosas de Santa Martha, nas ca fás que ficai ao pé do Ministro de Holanda, junto ao nicho de Santo Antonio, se achará esta Opera, como também as seguintes Comedias, e Operas...” Há outras edições.», en Braga da Cruz, *op. cit.*, p. 25.

420 No hemos encontrado más información del traductor, cuyas siglas pueden responder a un pseudónimo. Sin embargo, sí hemos encontrado que este traductor llevó a cabo una traducción de *Alessandro dell’Indie* de Metastasio, bajo el título «*Vencer-se he mayor valor* (O. n.). Trad. do italiano. Por M. C. de M. M., Lx^a MDCCLXIV, 48 pg. 3 actos» según se recoge en Forjaz de Sampaio, Albino (1920): *Subsidios para a historia do teatro português*, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, p. 80. Después de esta traducción de 1764 se harían en portugués dos traducciones más de *Alessandro nell’Indie*, una en 1789 y otra en 1792. Todas impresas en Off. Francisco Borges de Sousa.

421 Este copista cuenta con más de 200 títulos manuscritos entre 1780 y 1797, entre los que destacan obras de Goldoni, Zeno o Metastasio, con lo que también nos cabe la duda si sería traductor, además de copista. Entre su amplio catálogo encontramos incluso adaptaciones y traducciones de autores españoles y franceses, como era el caso de José de Cañizares o Molière.

Trapo, Melcatrefe, Rodrilha, Areindo y *exercito* de Berenice. Frente a ella, hemos encontrado la edición de Lucchini publicada en 1727 en Venecia que recoge la gran mayoría de estos personajes⁴²² y que presenta algunas diferencias con respecto a la edición de 1724 que sirvió para la traducción de Val⁴²³.

En esta edición de 1727, en la página de personajes de la obra aparecen los siguientes: Farnace, Berenice, Tamiri, Selinda, Pompeo, Gilade, Aquilio, el hijo de Farnace y el coro de soldados; y a continuación aparece «il Luogo dell’Azione in Eraclea».

En mi opinión, donde podemos ver que la obra es una adaptación, y no una traducción es en el análisis de la primera escena del primer acto. La edición en portugués comienza de la siguiente forma:

Farn. Inda (oh Estrelhas!) que vencido
me vejo, e desbaratado,
de Metridate sou filho,
como tal, ressuscitando
sen espirito em meu peito,
e seu valor em meu braço,
arrancarei da cabeça
da soberba Roma os Lauros.

Tam. Meu Rei, meu caro Conforte,

422 Se trata de: *Farnace, dramma per musica da rappresentarsi nel teatro di Sant’Angelo nell’autunno 1727, Venezia: Marino Rossetti*.

La música para la representación fue de Antonio Vivaldi, tal y como indica en la página 6 de la obra «La Musica è del Sign. D. Antonio Vivaldi Maestro di Capella di S. A. S. il Signor Principe Filippo Langravio d’Haffia Darmftath».

423 En la biblioteca del Teatro Nacional D. Maria II aparece la obra «*Farnace em Eraclea, opera do insgne abbade Pedro Metastasio*». No aparece ni el año, ni tampoco el nombre del impresor. Entre las notas de la obra dice «Autoria indevidamente atribuída a Piedro Metastasio». Efectivamente se trata de una traducción de la *Farnace* de Lucchini, concretamente la primera edición de 1724, la misma que uso Val para la suya.

onve-me, detem os passos:
pelas veneraveis chammas
de amor, e de himeneo sacro
per aquella amante fé,
que em rendidos holocaustos
enlaçou as nostras almas
por desempenho do Estado;
repara que estando tu [...]

Este diálogo entre Farnace y Tamiri se dio también en la edición de 1727, aunque el diálogo de Tamiri será más corto que en la versión portuguesa:

Far. Benche vinto, e scofitto,
Perfide Stele, io son Farnace ancora
Di Mitriadate il Figlio
Ha in pugno ancor di Mitridate il brádo,
Ha in seno ancor di Mitridate il core.
Per lacerar i Lauri in su la chioma
Alla superba Roma
Risorgerò, nemico ogn'or più crudo,
Cenere anche sepolte, e spirto ignudo.

Tam. Mio Cõforte, mio Re, deh per la sacre
Venerebili fiamme
D'Amor, e d'Imeneo, per quella fede,
Che ãnodò le nostre alme, arresta il piede

Far. Non ami ben, se l'onor mio non ami.

Tam. Amo, si, l'onor tuo, ma mi spaventa [...]

Con lo que parece que esta obra otorgada a Metasasio se trata de una adaptación de la obra de Lucchini de 1727 para el Teatro Sant'Angelo. Esta misma edición portuguesa manuscrita de la mano de Antonio José Oliveira

aparecerá más tarde en dos ediciones impresas, en 1787, en la Imprenta de Domingos Gonsalves⁴²⁴, y en 1808 en la Typografia Lacerdina, ambas en Lisboa y con el título de *Comedia famoza intitulado Odio, Valor e Affecto, ou Farnace en Eraclea*, pero esta vez no indicará que se trata de una obra de Metastasio, sino de obras anónimas. De la edición de 1787 se conservan ejemplares en la Fundação Calouste Gulbenkian, en el Teatro Nacional D. Maria II o en la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Mientras que la edición de 1808 cuenta con un único ejemplar en el Teatro Nacional D. Maria II.

Además de estas versiones de *Farnace* con su edición en portugués, podemos encontrar en las bibliotecas portuguesas varias ediciones de esta obra únicamente en italiano. Por ejemplo en la Biblioteca Nacional de Portugal aparece una edición de 1757 de la *Farnace* de Zeno, con libreto en italiano y sin traducir, con música de Niccolò Piccinni y David Perez, en cuya portada se puede leer la siguiente dedicatoria «Da rappresentarsi nel Real Teatro di S. Carlo nel dì 20. Gennajo 1768. Alla Sagra Real Maestà di Carlo III Nostro Invitissimo Monarca dedicato». Además, en el *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, vols. LXXVI a CLXXV, señala:

9591 *Farnace Dramma per Mussica* da recitarsi nel Teatro Aliber Pe'l Carnevale dell'Anno MDCCXXIV. Dedicato alla Maestà di giacomo III. Rè d'Inghilterra &c. [Gravura representando um leao

424 «8930 *Comedia famoza intitulado Odio, vallon, e affecto, ou Farnace em Eraclea*. Interlocutores. Farnace, Rei de Ponto. I. Galan. Tamire, Rainha sua esposa. Berenice, Rainha de Capadocia, Mãe de Tamire. Selinda, Irmaã de Farnace. Pompeo, Proconsul Romano. Aquillio, Perfeito das Esquadras. Gillade, Principe e Sangue Real, e General de Berenice. Melcatrese. Criado de Farnace. Trapo, Criado de Berenice. Rodilha, Criada de Tamire. Areindo, Menino filho de Farnace, e Tamire. Tropas de Pompeo, Farnace e Berenice. Sem rosto especial. No fim: “Lisboa. Na officina de Domingos Gonsalves. Anno de MDCCCLXXXVII. Com Licença da Real Mesa Cenforia” (47 págs.). Nas duas últimas págs., vem “Noticia aos curiosos. Sahio á Luz o Livro Intitulado Menina, e Mossa, em oitavo a 400, reis encadernados, e se vendem em casa de Joaquim de Pinna, nas casas dos Religiosos de S. Domingos, na Praça do Rocio...” seguindo-se uma relação de comedias ali à venda. Impresso a duas columnas. F. S. n.º 352.», en Braga da Cruz, *op. cit.*, p. 25.

com a pata esquerda da frente sobre uma bola] Si vedono a Paíqui-
no nella Libreria di Pietro Leone all’Insegna di S. Gio. di Dio. In
Roma, nella Stamperia del Bernabò, MDCCXXIV. Con licenza de’
Superiori. (83 págs.)

É autor de texto Pedro Metastasio e da música Leonardo Vinci. Ha
várias edições desta peça, publicadas em Portugal e até com títulos
diferentes que vão descritas com os n.º 8928, 8929, 8930, 8967 e
9293425.

Con lo que eran numerosas las copias italianas y traducciones que exis-
tían de *Farnace* por tierras lusas, entre las que también se encontraba la ver-
sión de Val⁴²⁶; siendo la *Farnace* de Lucchini la que tenga un gran alcance
en Portugal, sobre todo la edición de 1724, que fue traducida; y la edición
de 1727, que fue adaptada, como hemos visto anteriormente.

Ahora nos queda por ver cómo llegan esas obras a Portugal, y en qué
momento se les atribuyen a Metastasio. Teniendo en cuenta la relación de
la corte con la música, tal vez sería interesante mirar a Isabel de Farnesio,
pero más concretamente a la primera hija de ésta con Felipe V: Mariana
Victoria de Borbón y Farnesio, nacida en 1718, quien se casaría con José
I de Portugal en 1729. Ésta, gracias a su madre, adquirió un gran interés
hacia el melodrama italiano invitando a numerosos músicos italianos a la
corte portuguesa. Entre estos músicos se encuentran los que representaron
la traducción de Val de *Alessandro nell’Indie* en 1738, y que algunos par-
ticiparían incluso en la de *Farnace* al año siguiente, como por ejemplo el
tenor Anibal Pio Fabri, boloñés, quien además de cantar en Madrid, lo hizo
en Nápoles en 1745, y «vino luego a la corte de Portugal, donde fué [sic]
nombrado músico de la Real Capilla, y en Lisboa falleció el 12 de agosto
de 1760»⁴²⁷. Además de Anibal Pio Fabri, otros músicos muy relacionados
con la ópera ocuparían cargos importantes en la esfera musical portuque-

425 *Ibidem*, p.158.

426 *Ibidem*, p. 96.

427 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, pp. 86-87.

sa, como por ejemplo el compositor David Perez, invitado por José I de Portugal en 1755 para celebrar el cumpleaños de Mariana Victoria⁴²⁸, y que ocuparía más tarde el cargo de maestro de Capilla de Portugal. Probablemente esta visita a Portugal en 1755 no fuese definitiva, ya que todavía encontramos representaciones suyas en Italia posteriores a este año, como por ejemplo la representación de la *Farnace* de Lucchini en el Teatro San Carlo de Napoles en 1757⁴²⁹; y más tarde volvemos a encontrarnos a David Perez, en 1762, en España en una representación de *La Genovia* celebrada en Cádiz y en cuyo libreto ya indica «Música de David Perez, maestro de la Real Capilla de Portugal»⁴³⁰, para aparecer dos años después, en 1764, de nuevo en Cádiz pero ahora con una representación de *Alessandro nell'Indie*, realizada el día 17 de diciembre en el denominado «teatro italiano» de la ciudad⁴³¹. A partir de este año las representaciones con música de David Perez son en Portugal, la primera en el Teatro do Barrio Alto, donde en 1765 representa la obra *Didone*⁴³², de Metastasio, entre cuyos cantantes se encontraban Sartori, Mazziotti y Quilici, muy familiares también a la corte española; y la última vez que se interpretó su música fue en 1805 en el Teatro San Carlos de Lisboa, acompañando la ópera *Alessandro nell'Indie*⁴³³.

En mi opinión posiblemente la existencia de las traducciones y adaptaciones de *Farnace* en Portugal se deban a los compositores David Perez y

428 «Foi para estes cantores [Caffarelli, Gizziello, e Raaff, Manzuoli] que o maestro David Perez, mandado vir por D. José, escreveu a sua opera *Alessandro nelle Indie*, que subiu á scena no theatro regio em 31 de março de 1755, dia dos annos da rainha D. Marianna Victoria. Mezes depois, em I de novembro do mesmo anno, era o grande theatro sepultado nas ruinas da immensa catastrophe que derrocou e incendiou grande parte de Lisboa», en Fonseca Benavides, Francisco da (1883); *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa dese a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo histórico*, Lisboa: Typographia Castro Irmão, p. 22.

429 *Farnace, dramma per musica da rappresentarsi nel Regal Teatro di S. Carlo nel dì 8 maggio 1757. Alla sagra real maestà di Carlo nostro invitissimo monarca dedicato. Libretto de Antonio Maria Lucchini y música de David Perez, Nápoles: Girolamo Flauto.*

430 Cotarello y Mori (1917), *op. cit.*, p. 257.

431 *Ibidem*, p. 261.

432 Fonseca Benavides, *op. cit.*, p. 22.

433 *Ibidem*, p. 419.

Gaetano Maria Schiassi. El primero porque desde 1751 a 1757 puso música en Italia a las dos *Farnace* más famosas, la de Lucchini y la de Zeno, para que se representaran en ciudades como Turín, Nápoles o Roma. Es probable que el viaje que realice a Portugal para convertirse en maestro de Capilla lo haga con la *Farnace* de Lucchini bajo el brazo y que en el nombre del libreto no apareciera ningún dato del libretista. A esto habría que añadir que todas las obras para las que Perez compuso su música en Portugal fueron de Metastasio, con lo que el traductor o el copista, responsable de copiar la adaptación, no tuviera dudas a la hora de atribuírsela a Pietro Metastasio. El segundo compositor, Schiassi, porque ya en 1738 se encontraba en Madrid representando, como no podía ser de otro modo, óperas de Metastasio, como por ejemplo una representación del *Demofonte* en los Caños del Peral⁴³⁴, con lo que el intercambio musical⁴³⁵ entre ambos países se basaba también en las idas y venidas de compositores, actores y libretistas. Junto con estos compositores, no debemos dejar de lado la labor de la reina Mariana Victoria de Borbón, hija de Isabel de Farnesio, de la que ya hemos hablado anteriormente.

Por último, nos quedaría por localizar nuevas representaciones de *Farnace*, aparte de las mencionadas en 1735, 1771 y 1780. Estas nuevas representaciones, de haberse llevado a cabo, se habrían hecho entre 1780 y 1792, año de la apertura del Teatro de San Carlos⁴³⁶. Y que lo más normal es que se hubiese representado en algunos de los teatros existentes en la capital lusa por estas fechas y que se utilizaban para óperas, como, por ejemplo, Theatro dos Paços da Ribeira o el Theatro do Barrio Alto, donde ya David Perez había representado un *Didone*. De hecho, David Pérez fue director del Theatro dos Paços da

434 Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, p. 89. En esta obra actúa, entre otros, Anibal Pio Fabri, que ya lo haría en *Farnace* y *Alessandro dell'Indie* como hemos mencionado anteriormente.

435 No olvidemos que en Italia, unos años antes, Schiassi ya había puesto música a varias obras de Metastasio, como por ejemplo un *Alessandro nell'Indie* en 1734; o una *Didone abbandonata*.

436 Pensamos en estas fechas porque si se hubiera realizado alguna presentación después de 1792, ya con el teatro San Carlos abierto, se hubiera llevado a cabo ahí, y estaría recogida en la obra de Benavides.

Ribeira⁴³⁷, también conocido como «A Opera do Tejo» (Este teatro quedaría destruido después del terremoto de Lisboa en noviembre de 1755⁴³⁸) cuya apertura se realizó con una obra de Metastasio *Alessandro nell'Indie*, también con música de David Perez⁴³⁹ en abril de 1755.

437 «Era director d'este extraordinario Theatro dos Paços da Ribeira, ou Opera do Tejo, o afamado David Perez, napolitano, que floresceu em Portugal de 1752 a 1788», en Braga, Theophilo (1871): *História do theatro português. A baixa comedia e a opera no seculo XVIII*, Porto: Imprensa Portuguesa-Editora, p. 36.

438 Braga, *op. cit.*, p. 40.

439 Braga, refiriéndose a *Alessandro*, añade que «A letra era do Abbade Pietro Metastasio, em moda en todas as côrtes da Europa e imitado e traduzido em Portugal», señalando como traductor de este Alessandro a Joao Carneiro da Silva «Vid a traducçao de Joao Carneiro da Silva, Lisboa, na Officina de Simao Thadeu Ferreira, 1783. O traductor era um celebre gravador», Braga, *op. cit.*, p. 38.

SEGUNA PARTE

**Vittorio Alfieri: la influencia del teatro
italiano en España**

Capítulo 5

Las diversas influencias extranjeras y el teatro al modo italiano: entre la traducción y la adaptación

La preocupación por el teatro y la creación de una tragedia neoclásica o, más bien, la búsqueda de una nueva forma teatral impregnada de un carácter más vernáculo, sigue siendo una de las preocupaciones de los escritores de finales del siglo XVIII y principios del XIX, que ven cómo en España se produce la llegada de diversas corrientes europeas que traen consigo otra forma de concebir el teatro. Formas alemanas, italianas o francesas inundarán los teatros de las principales ciudades españolas con adaptaciones y traducciones de Schiller, Maffei, Alfieri o Corneille, entre otros.

Muchos de los escritores de la época continuaban su formación a través de sus viajes por Europa, como por ejemplo sucedió con Ignacio de Luzán, quien continuaría su formación en Italia, lo cual le permitiría conocer a Ludovico Antonio Muratori¹ y dos de sus obras, *Della perfetta poesia italiana: spiegata e dimostrata con varie osservazioni*, y *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, y que luego utilizará en su poética, por ejemplo en el capítulo «De la integridad y otras condiciones de la fábula», cuando cita qué argumentos buscar para el desarrollo de la tragedia:

Una advertencia hacen aquí al poeta con mucha razón algunos autores, y entre ellos el citado Muratori, es a saber: que no saque los argumentos de historias muy modernas, porque los hechos muy recientes se saben con más individualidad, y aunque la historia no haga mención de todas las circunstancias del hecho ni nombre todas las personas que tuvieron parte en él, sin embargo dura todavía entre los hombres la memoria de tales circunstancias y de tales personas².

1 Mérimée lo explica de la siguiente forma: «C'est en ce sens que l'on peut parler d'influences italiennes sur Luzán, qui a également une dette importante à l'égard de Muratori, celui dont il s'inspire le plus et auquel il emprunte beaucoup de ses doctrines générales. On a cru longtemps, et d'abord au dix-huitième siècle, que la *Poétique* était une oeuvre "galoclassique", imitée surtout de Boileau», en Mérimée P. (1983): *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse: Franco-Ibéric Recherche, p. 202.

2 Luzán, Ignacio de (2008): *La poética*, ed. de Russell P. Sebold [1783], Madrid: Cátedra, p. 510.

El logro del género trágico se convierte en una necesidad para la literatura española del siglo XVIII, que a la vez observaba cómo en las plateas aumentaban las representaciones de obras europeas. Así, no es raro que tanto los autores como los críticos más famosos de la época teoricen sobre el desarrollo del teatro y el futuro del género dramático, como sucedió en 1749, cuando se publica en Madrid, en la imprenta de Antonio Marín, *Comedias y entremeses* de Miguel de Cervantes, con un prólogo de Blas Antonio Nasarre³. En este prólogo, Nasarre hace una primera definición del teatro español del siglo XVIII, «y que en él se podría decir algo de lo mucho que hay que prevenir respecto al Theatro de España, que Cervantes vio», es decir, muy diferente, sobre todo por su mayor permeabilidad a corrientes extranjeras, al que tenía lugar varios siglos atrás, y que representará, según Berbel Rodríguez, la «teoría de la corrupción del teatro español»⁴, en cuanto a su futuro como un género alejado de las teorías clásicas.

Nasarre no sería el único autor en escribir sobre el teatro, pronto lo haría también Agustín Montiano y Luyando (1697-1764), autor de las tragedias *Ataúlfo* y *Virginia*, amigo de Luzán y uno de los maestros de Nicolás Fernández de Moratín. Montiano en su *Discurso sobre las tragedias españolas* de 1750 traza una breve historia del teatro, no sólo de la tragedia, sino también de la comedia en España. Comienza citando el origen de las tragedias en España en el siglo XVI, indicando que se basan en la tradición grecolatina, ya que «sus argumentos son tomados de Sophocles, y Eurípedes; los mudó, dispuso, y vistió de suerte, que se consideran por originales, y en todo distintos»⁵. Ignacio de Luzán considera a Montiano como uno de los precursores del género trágico en España, así señala que «Agustín de Mon-

3 Cervantes Saavedra, Miguel de (1749): *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes y Saavedra, el autor del Don Quixote, dividida en dos tomos, con una disertación o prólogo sobre las comedias de España* [a mano aparece «por Blas Antonio Nasarre y Férriz»], Madrid: Imprenta Antonio Marín.

4 Berbel Rodríguez, José J. (2003): *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754). La Academia del Buen Gusto*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 43.

5 Montiano y Luyando, Agustín (1750): *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid: Imprenta de Mercurio, p. 13.

tiano ha tenido el loable intento de despertar a la nación e inclinarla al buen gusto con sus dos tragedias *Virginia* y *Ataúlfo*»⁶.

A lo largo del siglo XVIII y principios del siglo XIX se siguen publicando tratados de literatura que basan sus estudios en la tragedia, como tema principal, o en la definición de la poética de una época en un continuo cambio cultural. En 1797 se publica el *Origen de la poesía castellana* de Luis José Velázquez de Valasco, quien recoge entre sus páginas un breve resumen de algunas de las traducciones más importantes que se han hecho en España de poetas italianos, por ejemplo la traducción de la *Commedia* hecha por Enrique de Villena en el siglo XVI, o más recientemente, en el siglo XVII, de la traducción de la *Mélope* de Maffei hecha por José Antonio de Xaraquemada. También lleva a cabo una relación de traducciones de otras lenguas, por ejemplo del francés destaca las traducciones de *Cinna*, de Corneille, o *Británico* de Racine a cargo de Juan Trigueros⁷. Posteriormente, en 1802, se publica *Origen, épocas y progresos del teatro español*, de Manuel García de Villanueva Hudalge y Parra, que incluye todo un «Resumen de la historia de la tragedia» sobre el origen de la misma. Hugalde, en el capítulo dedicado al teatro italiano recoge una relación de algunas traducciones de tragedias italianas al castellano, entre estas traducciones destaca la *Sofonisba* de Trissino, el *Orestes* de Rucellai o la *Merope* de Maffei.

Entre todos los tratados destaca *La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies* de Ignacio de Luzán⁸, del que ya hemos incluido algunas pinceladas anteriormente. La primera edición fue en 1737 en Zaragoza, y la segunda en 1789 en Madrid, en la imprenta de Antonio Sancha. Luzán, en el tercer libro de su *Poética* se centra en el estudio de la tragedia

6 Luzán, *op. cit.*, p. 462.

7 A estas mismas traducciones se refiere Luzán como un intento de despertar el interés en la tragedia en los teatros españoles, véase Luzán, *op. cit.*, p. 462.

8 Como indica Sonsoles Calvo Martínez, Luzán tradujo una parte del *Arte del teatro* de Francesco Riccoboni, otro de los nuevos tratadistas del teatro del siglo XVIII, en «Luces y sombras en la representación teatral de la tragedia neoclásica (el caso de Alfieri en España)», en Chico Rico, Francisco y Rafael Alemany Ferrer (Eds.) (2012): *Literatura y espectáculo*, Alicante: Unversidad de Alicante, p. 114.

y la comedia; así, en el capítulo primero estructura la tragedia (dramática) en dos, ya que «la dramática española se debe dividir en dos clases: una popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros; y otra que se puede llamar erudita, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos»⁹, más adelante añadirá que la erudita:

comprende las tragedias que se han escrito en España imitando las de los antiguos, o con la mira de observar sus principales reglas. Se pudiera llamar esta clase dramática nueva, para distinguirla de la vieja, que, como se ha visto, no tuvo otro origen que los juegos de escarnio y las escenas pastoriles; no porque sean nuevas las reglas de Aristóteles y Horacio, sino porque la introducción de éstas en España fue posterior a aquellos dramas imperfectos¹⁰.

Es a partir de la *Poética* de Luzán cuando se destapa la situación en la que se encuentra el teatro nacional, siendo también a partir de este momento cuando surge el deseo de una reforma que lleve al teatro a su estado de género, ya que «el teatro nacional no podía seguir rindiendo pleitesía al gusto popular»¹¹.

9 Luzán, *op. cit.*, p. 440.

10 *Ibidem*, p. 459. Merimée hace referencia a estas reglas, así añade que «Les nouveaux genres, ou ceux qu'il considère comme tels, ils les élimine donc: attitude qui ressort à la querelle des Anciens et des Modernes et au problème de la liberté artistique, si débattus alors dans l'Europe pensante... Mais contrairement à ce qui se passait en France, où l'on opposait aux modèles parfaits de l'antiquité, qui commençaient à paraître faux, l'ouvre des écrivains modernes où l'on était en quête d'une vérité plus grande, le mouvement indiqué par Luzán était en sens contraire, reniant au passé, au nom d'ailleurs du même principe de vérité, conçue cette fois comme immuable, correcte et froide», en Mérimée, *op. cit.*, p. 321. Con lo que la búsqueda de un nuevo modelo se convierte no sólo en una realidad del teatro español, sino también de otros países, como es el caso de Francia, pero cada uno definirá su modelo de creación y/o imitación.

11 Rodríguez Sánchez de León, María José (2000): *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua, p. 170.

La necesidad de la defensa de las letras españolas, sobre todo el teatro, de las diversas influencias extranjeras, a la vez que se trata de dotar de una historiografía, lleva a cabo el desarrollo de tratados que marcan la originalidad del teatro español del siglo XVIII y primera mitad del XIX frente a las diversas influencias europeas, sobre todo frente al teatro francés, imperante en la época en todo el continente, y al italiano, que propone, a través de autores como Goldoni, Maffei o el propio Alfieri, otro modo de hacer teatro. Entre estos tratadistas destaca Javier Lampillas, jesuita español que publicó, entre 1778 y 1781, los seis volúmenes de su *Saggio storico-apológico della letteratura spagnuola*¹² *contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*, que realiza una defensa de la literatura española frente a la italiana y a las numerosas intromisiones que ha sufrido, así en el prefacio al tercer tomo destaca:

Ne sono capaci i nobili e religiosi animi degli spagnuoli residenti in Italia di nutrire in seno l'indegna brama d'una men'onesta vendetta, come pretende di far credere il maligno Anonimo. La nobil vendetta degli spagnuoli altra non è, che il disingannare l'Italia de' falsi universali pregiudizi contro il merito letterario della nostra Nazione [...]¹³

El problema de la tragedia se basa también en el establecimiento de un origen español a este género sobre el resto de literaturas europeas, y esto mismo lo intenta Lampillas en su obra, en palabras de Meregalli, «dedica centocinquanta pagine per dimostrare che la Spagna ebbe nel secolo XVI delle tragedie di tal genere prima d'ogni altro popolo, escluso l'italiano»¹⁴.

12 Según Meregalli, «Lampillas designava col termine di “letteratura” ogni espressione culturale scritta; e col termine “spagnolo” intendeva tutto ciò che provenisse dalla penisola ibérica», en Meregalli, *op. cit.*, p. 35.

13 Lampillas, Javier (1781): *Saggio storico-apológico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*, Génova: Felice Repetto, p. 13.

14 Meregalli, *op. cit.*, p. 37.

Como acabamos de ver, a lo largo de la época que nos ocupa, el «problema de la tragedia»¹⁵, como lo llama Rinaldo Froldi, se encuentra muy vigente entre los tratadistas, de ahí que cada uno de ellos proponga medidas para «recoger, renovar y perfeccionar» la tradición española. Esta influencia en España del teatro italiano y francés dará lugar a la proliferación de traducciones y adaptaciones de tragedias que llegarían a los teatros nacionales. Estas traducciones, que parecían contar con el beneplácito del público, no gozaban, sin embargo, de la aprobación de la crítica literaria ya que estas «obras traducidas, lejos de colaborar con el restablecimiento del teatro moderno español, se erigieron en su sustituto»¹⁶, o quizás, como señala la propia Rodríguez Sánchez de León, estas traducciones se convertirían en un «estímulo» para los propios autores nacionales, quienes a través de ellas, sobre todo de obras provenientes del clasicismo francés, irían desarrollando su forma de hacer teatro, su propio estilo creativo basado en el aprendizaje práctico de la traducción. A esto tenemos que añadir que muchas de las traducciones que se hacían de obras francesas «resultaban tan anacrónicas como las comedias de Lope y Calderón. Incluso se hallaban en desventaja

15 Froldi, Rinaldo (1983): «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII», en *Criticón*, n.º 23, pp. 133-157.

16 Rodríguez Sánchez de León, *op. cit.*, p. 128. El mismo Vicente García de la Huerta en su *Theatro Español* [sic], publicado por la Imprenta Real en 1785, elabora un listado con las comedias, tragedias, sainetes y entremeses que comprenden dicho teatro. En el prólogo hace una defensa de nuestro teatro a la vez que critica a todos aquellos que hacen de la traducción un ideal. Así, añade: «Acaso faltarán en este Catálogo algunas de las muchas piezas modernas, que se han publicado ó representado en los Theatros. Debe creer sus autores, que solo puede haber influido en esto el olvido involuntario, ó á la falta de noticia de ellas: pues mi ánimo ha sido solamente, dexar de incluir en él las Traducciones modernas, de que tan miserablemente abundamos sin necesidad; pues, por haberse sin razón considerado el trabajo de traducir, demasiado fácil, se han arrojado á emprenderle ahun las plumas de mas ratero y corto vuelo», en García de la Huerta, Vicente (1785): *Theatro Español*, Madrid: Imprenta Real, p. vi. La publicación de la obra de Vicente García encontró adeptos y detractores, de todo ello se ocupa Cotarelo y Mori en el volumen *Iriarte y su época* (Madrid: Sucesores de Rivadeneira, 1897, pp. 331 y ss.), concretamente en el capítulo XV «Renace ya modificada la contienda sobre la introducción del gusto francés en el teatro; “Theatro Español”, de D. Vicente García de la Huerta; Sus impugnadores; Muerte de Huerta; Iriarte jefe del nuevo movimiento...».

respecto de estas últimas si se tenía en cuenta que eran extrañas al carácter nacional»¹⁷, con lo que cada vez más surge la idea de que la traducción no era el único medio que se podía poner en marcha para crear un teatro propio, para crear un género marcado por la idiosincrasia de una sociedad que no se sentía identificada ni reflejada en el nuevo teatro. De ahí que dicha influencia francesa pierda efecto, ensombrecida por un teatro nacional que ahora se mueve entre la adaptación de obras —francesas, italianas, inglesas o alemanas— y la construcción de un género a las puertas de un prerromanticismo que se desarrollará a finales del siglo XVIII.

La defensa de la literatura española del siglo XVIII se hace a través de dos hitos, por un lado la defensa del teatro nacional, al que con la ayuda de traducciones, sobre todo de Francia, se trata de consagrar un corpus dramático regido por las normas europeas que tienen al teatro francés como ejemplo de la época. Por otro lado, la defensa de un teatro español que tiene en el carácter neoclásico de su obra uno de sus rasgos más importantes, frente a la influencia extranjera. En ambos casos nos encontramos con autores que defenderán la literatura española buscando su origen y estableciendo las bases para la creación de un género, el dramático, que recoja lo mejor de la tradición. De esta parte es consciente un jesuita, el padre Juan Andrés, expulsado de España en 1767. Juan Andrés publicó entre los años 1782 y 1799 los volúmenes que componían su obra *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*¹⁸, traducida al castellano bajo el título de *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*; la traducción es de su hermano Carlos Andrés, en la imprenta de Antonio Sancha entre los años 1782 y 1799. De los siete volúmenes de la obra, aquél que nos interesa es el segundo, el dedicado a la poesía o «buenas letras», como lo llama el propio Andrés, es decir, el tomo II publicado en el año 1784. El resto de volúmenes está dedicado a las ciencias naturales, al origen de la literatura griega y árabe y su relación con España o a los denominados estudios eclesiásticos. En el tomo II destacamos los capítulos XIV y XV, que hablan del origen del teatro español y la literatura del siglo XVIII. Otro dato interesante de estos dos capítulos,

17 Rodríguez Sánchez de León, *op. cit.*, p. 134.

18 Publicado en Parma en la Imprenta Real.

y que citaremos a continuación, es que desvía la atención de la influencia francesa, para centrarla también en la influencia inglesa en el teatro francés y posteriormente su llegada al teatro español.

En el capítulo XIV, cita Juan Andrés el origen de lo que él llama el «teatro moderno», para ello establece la importancia del teatro italiano y español del siglo xvi que continuaría su producción en España, y alcanzaría Inglaterra, desarrollándose en ambos países una nueva forma de hacer teatro en el siglo xvii a través de la cual «corrompieron el estilo con atrevidas metáforas, con hipérbolos, con falsos pensamientos»¹⁹, creando un nuevo teatro que posteriormente en Francia alcanzaría su máxima difusión y de ahí se extendería a toda Europa. De esta forma, según Juan Andrés, el teatro francés que tanto éxito tiene en Europa, es una mejora del teatro italiano y español del siglo xvi, adaptada por el propio teatro inglés del siglo xvii. En las páginas siguientes de este capítulo, establecerá una serie de diferencias y similitudes entre el teatro inglés y el español, así, por ejemplo, añade que si «la disolución y obscenidad rara vez se ve en el teatro español; pero continuamente resuena en el inglés, sin ofensa de las personas cultas, y con deleyte y aplauso del pueblo»²⁰, o también más adelante añade que:

Se encuentra otra diferencia entre estos dos teatros nada ventajosa al inglés, pero que tampoco hace mucho honor al español. Este en la mayor parte de sus composiciones peca por sobrado enredo y trabazon artificiosa en las acciones; aquel está falto de trama y muestra poco ingenio en la continuación de la fábula: en el español la catástrofe es frecuentemente defectuosa por la excesiva complicación de accidentes, y por los lances demasiado sutiles; pero sin embargo se halla mejor preparada, y sale con mayor felicidad que en el inglés²¹.

19 Andrés, Juan (1784): *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Traducción al castellano de Carlos Andrés, Imprenta de Antonio de Sancha, tomo II, p. 297.

20 *Ibidem*, p. 303.

21 *Ibidem*, p. 305.

Siguiendo con su discurso, Juan Andrés argumenta el nacimiento del teatro francés a partir del inglés y del español, como si «de estos dos teatros tomase el francés las semillas del nuevo gusto», añadiendo que varias de las obras más importantes del teatro francés de la época surgen de la imitación del teatro español²², siendo ésta una de las bases según la cual, Andrés justifica la colaboración del teatro español en el desarrollo del teatro moderno, para a continuación señalar que son los franceses los verdaderos creadores del teatro moderno, ya que fueron en ellos, y sobre todo en Corneille, donde «empezó a verse el efecto prodigioso de una buena tragedia, y él fue quien, aunque más debilmente, hizo sentir el gusto de una bien formada comedia; y por consiguiente debe ser sin disputa venerado por todas las naciones como el verdadero padre del teatro moderno»²³, siendo éstas las bases del teatro del siglo xvii que a través de Corneille, Racine o Voltaire impregnarían Europa con una tragedia renovada.

Después de este repaso a través de los orígenes del teatro en el siglo xvi y xvii, Juan Andrés llega al capítulo xv y a la literatura del siglo xviii, mencionando la italiana y su renovación a través de autores como Maffei o Muratori, ya que con estas mejoras «han sabido sacar ventajas de sus mismos errores pasados, y dexando la hinchazon, pompa y sutileza, se ha formado un estilo mas sensato, enérgico y preciso, que el que tenía en los famosos tiempos de su literatura», es decir, la adaptación de los nuevos cambios, y con ello consagración de los géneros ha hecho que tanto la lengua como la literatura italiana en el siglo xviii alcancen dimensiones europeístas, como sucedió en siglos anteriores, y con ello se difunda no sólo la hegemonía francesa, sino también el modo italiano de hacer tragedias del que tomaremos debida cuenta en el capítulo siguiente con la llegada del teatro alferiano a España²⁴.

22 Como ejemplos a esta teoría Juan Andrés señala que *El Cid* de Corneille es una imitación de la obra de Guillén de Castro; entiendo que se refiere a *Las mocedades del Cid*. A esto añade Juan Andrés que «todas las tragedias del joven Corneille pueden llamarse traducciones o imitaciones de las españolas. Por lo cual el teatro español, aunque no de muy buen gusto, ni corregido por el arte, ha hecho nacer de algún modo la tragedia moderna».

23 Andrés, *op. cit.*, p. 314.

24 Las críticas al teatro español provocan también la creación de diversos tratados sobre la defensa de la literatura española, uno de los más conocidos es el del, también jesuita, padre Lampillas publicado en Génova entre los años 1778 y 1781

Durante todo el siglo XVIII y principios del XIX la hegemonía cultural francesa no sólo se ejercerá sobre España, sino también sobre otros países como es el caso de Italia, dando lugar a obras tan características como el *Misogallo* de Alfieri²⁵, aunque no será el único, también encontraremos este carácter antifrancés en otros autores italianos como Parini o Baretta.

En España, sin embargo, la preocupación literaria se basaría durante mucho tiempo en la discusión entre un teatro antiguo o un teatro nuevo, es decir la búsqueda de una nueva forma de hacer la tragedia, o el reflejo en los clásicos; según Luigi Sorrento «questi ultimi [los del teatro nuevo] più grandi artisti e più felici interpreti dell'anima nazionale rendono illustre il teatro spagnuolo»²⁶ y a la vez le permite defenderse de las críticas que provienen de Europa, a las que no sólo Lampillas hace frente, sino también el propio teatro, de donde debe «sicuro il fiorire di una letteratura polemica contro la campagna di discredito e di diffamazione degli stranieri specialmente a cominciare del sec. XVII»²⁷ contra una hegemonía francesa que impregna Europa y que, como señala el propio Sorrento, cada vez más deja de lado la revolución para dirigirse hacia un romanticismo europeo.

Hemos visto que las relaciones del teatro español con el resto de países europeos se convierten por un lado en una adaptación y aceptación en España de esa nueva cultura, sobre todo en lo relativo a qué forma darle a la tragedia para dejar de ser un género elitista, y convertirlo en un forma de

bajo el título, ya citado, de *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*. Está estructurado en seis volúmenes más uno de resupuestas a las críticas recibidas a los seis anteriores. Contaría con una traducción al castellano a cargo de Josefa Amat y Borbón realizada en Zaragoza en 1783, con el título *Ensayo histórico-apologetico de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos*.

25 Sorrento añade que «Si delinea negli intellettuali un aperto atteggiamento d'opposizione alla Francia, che è significativo specie in Piemonte e spiega in certo senso quello dell'Alfieri; così assistiamo a questa curiosa contraddizione che uomini, i quali erano stati a scuola dal filosofismo, si schierano contro il paese d'origine di esso», en Sorrento, Luigi (1924): *Italiani e spagnuoli contro l'egemonia intellettuale francese nel settecento*, Milán: Società editrice Vita e Pensiero, p. 172.

26 *Ibidem*, p. 9.

27 *Ibidem*.

diversión para el público en general. Esto ha dado lugar, a lo largo de todo el siglo XVIII y también durante la primera mitad del siglo XIX a que se publicasen, no sólo recopilatorios del teatro, tanto del traducido como del original, sino también, y como tuvimos oportunidad de citar anteriormente, auténticos tratados que exaltan la literatura española y, en muchos casos, la defienden de sus contemporáneos europeos, sobre todo franceses e italianos que la menosprecian. Así, como dice Luigi Sorrento «si profila quindi il dramma della Spagna, dramma non solo interno, ma anche nei confronti con la vita europea, di cui è segno sicuro il fiorire colà di una letteratura polemica contro la campagna di discredito e di diffamazione di particolari centri e spiriti stranieri fin dallo stesso sec. XVII»²⁸.

28 Sorrento, Luigi (1928): *Francia e Spagna nel settecento. Battaglie e sorgenti de idee*, Milán: Vita e pensiero, p. 14. Parte de esa campaña de descrédito que hacen los franceses hacia los españoles la encontramos también en 1782 con la publicación, por parte de Nicolas Masson de Morvilliers, del artículo «Espagne» dentro de la *Encyclopédie methodique ou par ordre des matières. Géographie moderne*, vol. I, París, Panckoucke, 1782. En el artículo se hace un estudio de la historia, geografía y política española, haciendo también una crítica a las artes que, según el autor, estarían dormidas y necesitarían de personas que se interesasen por ellas. A este artículo le llegarían a continuación, y casi de forma seguida, dos respuestas para la defensa de las artes y letras españolas. El primero sería dos años después de la publicación, en 1784 cuando ve la luz la obra *Observations de M. l'abbé Cavanilles sur l'article «Espagne» de la Nouvelle Encyclopédie*, que se traduciría ese mismo año a cargo de Mariano Rivera (*Observaciones sobre el artículo de la Nueva Encyclopedia escritas en francés por el Doctor D. Antonio Cabanilles, Presbítero; y traducidas al castellano por Don Mariano Rivera*, Madrid: Imprenta Real, 1784.), donde en su defensa de la literatura dice «permítaseme nombrar aquí á algunos de los que cultivan al presente la poesía con mayor distinción», y entre ellos nombra a Tomás de Iriarte, Vicente Garia de la Huerta o Nicolás Fernández de Moratín, entre otros. La siguiente obra en defensa de la España sería la publicada en 1786 por Carlo Denina, quien publica su *Réponse à la question que doit-on à l'Espagne? Discours lu à l'académie de Berlin dans l'Assemblée publique du 26 janvier l'an 1786 pour le jour anniversaire du roi*, Madrid, Imprenta Real, que contaría con una traducción al castellano por parte de Manuel Urgullu, e impresa en Cádiz en la Imprenta de Manuel Ximénez Carreño. En ella Denina comienza su respuesta señalando: «¿Qué ha hecho la Francia por el género humano desde que ésta existe?», señalando, en cambio, la gran contribución que la cultura española ha hecho a la europea.

Capítulo 6

Alfieri y su contexto: una introducción al autor

Si en las páginas anteriores hacíamos un breve recorrido al contexto socio-cultural de los siglos XVIII y XIX y poníamos el acento sobre la definición de la tragedia en España y el recorrido que otras literaturas, sobre todo francesa, italiana y alemana, tuvieron en España, iniciaremos este capítulo centrándonos en uno de los autores que ocuparán parte importante de este trabajo, Vittorio Alfieri, a través del cual analizaremos su relación con España, y lo que es más importante, la influencia de su teatro en la dramaturgia nacional.

Alfieri en España adquiere una gran importancia «a finales del siglo XVIII y alcanza su punto culminante en el segundo y tercer decenio del XIX»²⁹ con las representaciones realizadas, sobre todo, por Isidoro Máiquez en los teatros de Madrid³⁰ y con las traducciones³¹ que se llevan a cabo; por ejemplo la traducción de *Bruto primo*, realizada por Antonio Saviñón con el nombre de *Roma libre* para ser representada en la celebración de la Constitución de 1812³². Con un carácter reivindicativo, esta obra mezclará el deseo de libertad y el mundo clásico, mostrándonos que los argumentos grecolatinos

29 Peers, E. Allison (1973): *Historia del movimiento romántico español*, vol. I, Madrid: Gredos, [1954], p. 318.

30 Durante 1813 y 1814, los dos años siguientes a la firma de la Constitución de 1812, se realizan muchas representaciones en Madrid. Véase Peers, *op. cit.*, p. 318. Pero también encontramos representaciones anteriores, por ejemplo en el *Orestes*, «Representada por la primera vez en el coliseo del príncipe día 30 de mayo de 1807», véase Alfieri, V. (1815): *Orestes*, traducción de Dionisio Solís, Madrid: Imprenta que fue de García.

31 Uno de sus traductores, Dionisio Solís, en la introducción a *Orestes*, comenta la necesidad de la traducción de estas obras para fortalecer el teatro español, así permanecerá «el teatro español enriquecido con el tesoro de estas obras, y con las que a similitud de ellas le consagren otros eminentes ingenios, tendrá menos necesidad de defensa contra la crítica y la mofa de los que no conocen de él, sino es los delirios en que abunda, y con dolor nuestro, no es necesario confesar», en Alfieri (1815), *op. cit.*, p. XXXI.

32 «Representada en el teatro de Cádiz en ocasión de celebrar los profesores cómicos de la publicación de la nueva Constitución de la Monarquía Española», en Alfieri V. (1812): *Roma libre*, tragedia en cinco actos, traducción de Antonio Saviñón, Cádiz: Imprenta Tormentaria. El «Prólogo» de esta obra aparece firmado por B** en la edición de 1812, y no será hasta la edición de 1820 cuando aparece el nombre completo del prologuista, Cristóbal de Beña, un poeta y militar gaditano de la época.

seguían vigentes en el siglo XIX, y que la tiranía y la opresión seguían existiendo, también, en esta época. Sin embargo, las obras de Alfieri padecieron la censura y no siempre gozaron de éxito. Por ejemplo, aparece publicada en el *Diario de Madrid* del día 30 de agosto de 1805 una nota, dentro de la sección «Prohibidos aun para los que tienen licencia», que dice:

7. *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*: 5 volúmenes en 8.º, impresos en Milán año de 1802 en casa de los libreros Pirotta y Maspheo, con otros 3 tomos del mismo autor Alfieri, de la misma imprenta y año de edición, titulados *Opere varie Philosophico-politiche in prosa e in versi*: se prohíben todas las obras por estar llenas de doctrina sediciosa, revolucionaria é impía, injuriosa á los Reyes, á los Papas, á los Cardenales y demás Ministros de la Iglesia, y sembrada de proposiciones escandalosas, heréticas y horribles en tanto grado que llegan hasta el ateísmo³³.

En lo que no se equivocan los censores era en su carácter revolucionario ni en su carácter escandaloso, ya que el hombre es el eje principal de sus obras y de los valores que defiende. Valores, que a veces, no estaban en sintonía con la Iglesia.

La misma censura la encontramos dos años más tarde, en 1807, en el mismo *Diario de Madrid*, y en la misma sección, donde dice:

3. *Sattire* di Vittorio Alfieri da Asti, opere posthume: 3 tomos impresos en Londres año de 1804: por estar llenas, como las demás obras de este autor (prohibidas, aun para los que tienen licencia, en el Edicto del 25 de Agosto de 1805), de doctrina sediciosa, revolucionaria é impía, injuriosa á los Reyes, Papas, Cardenales y demás Ministros de la Iglesia y sembrada de proposiciones escandalosas, heréticas y ateas³⁴.

33 *Diario de Madrid*, n.º 242, 30 de agosto de 1805, Madrid, p. 248.

34 *Ibidem*, n.º 72, 13 de marzo de 1807, Madrid, p. 298.

Así, durante los años anteriores a la firma de la Constitución de 1812, las obras de Alfieri ya eran conocidas a través de sus ediciones originales en Italia, y eran impresas en otros países como Inglaterra. Con estos anuncios, la Inquisición se adelantaba a los directores teatrales y prohibía las obras del poeta de Asti por poseer un carácter revolucionario. Esta censura gozará de una gran tregua desde 1812 hasta la llegada de Fernando VII, que perseguiría no únicamente las obras, sino también a los traductores, como por ejemplo a Antonio Saviñón, que moriría en 1814 en una cárcel a la que llegó por orden del propio Rey.

Durante los años que van desde 1812 hasta 1816, se traducen *Virginia*, *Polinice* y *Oreste*, además de la ya mencionada *Bruto primo*. Es también en esta época en la que se producen más representaciones de la obra de Alfieri, sobre todo en Madrid. Hasta entonces el teatro que se representaba en esta ciudad, al igual que las obras teatrales que se traducían en Italia, era de un carácter muy afrancesado, carácter que se invierte con las interpretaciones de este autor, unido a los acontecimientos históricos que se producían durante el siglo XIX, que es, para España, una época muy agitada que comienza con la invasión napoleónica, la pérdida de la flota española en la Batalla de Trafalgar, la expulsión de los franceses y la firma de la Constitución de 1812. Desde la firma de la Constitución hasta principios del siglo XX, los periodos de ingobernabilidad se irán sucediendo y nos encontramos con gobiernos muy cortos, en el mejor de los casos llegarán a durar dos o tres años —el Bienio Progresista o el Trienio Liberal— y a esto tenemos que unir las guerras de independencia que merman considerablemente las arcas de una administración asfixiante, que necesita continuamente soldados para reprimir los levantamientos que se producen, sobre todo, en el continente americano. Este ir y venir de acontecimientos históricos convierte a este siglo, debido a la debilidad de los gobiernos, en una época fructífera para regímenes absolutistas, gobiernos casi dictatoriales y, posteriormente, gobiernos liberales que aportan un poco de luz al futuro del Estado. Es en este ambiente «revolucionario» donde Alfieri se presenta no sólo como un autor trágico, sino como el defensor de un sentimiento de independencia y antropocentrismo.

Peers, buscando las causas del éxito de las tragedias de Alfieri, señala que «fueron sus ideas sobre la libertad y la autonomía las que cautivaron a un cierto número de escritores españoles»³⁵. En las tragedias de Alfieri —por ejemplo en *Bruto primo*—, se representa a un hombre convertido en un personaje profundo, que luchará por aportar significado a términos como «patria», «nación», «héroe» o «libertad», buscando «una modernización del teatro del siglo XVIII»³⁶. Desde este punto de vista, Alfieri sitúa al hombre ante el concepto de lo nacional y con ello a las puertas del Romanticismo, que lleva a que autores como Antonio Prieto o Cesco Vian consideren a Alfieri como un prerromántico que cree en la obligatoriedad de la escritura, debido al momento histórico que le ha tocado vivir, identificando la escritura como una forma de acción, una forma de hacer frente al absolutismo que le rodea, como señala el autor mismo en el capítulo «La libertad», que sirve de prólogo a *La tiranía*³⁷. El mismo efecto tendrán las representaciones de sus tragedias en los teatros españoles, con personajes que reflejan los ideales de su lucha y que se convierten en un revulsivo contra el absolutismo, en la expresión de un deseo de libertad e independencia³⁸. La construcción de la tragedia viene de la mano de nuevos conceptos, por ejemplo, la idea de libertad ligada al concepto de nación³⁹, que adquiere un papel importante en la obra de Alfieri, como puede verse en el llamado grupo de «tragedias de la libertad», constituido por *Bruto primo*, *Virginia*, *Congiura de' Pazzi*,

35 Peers (1973), *op. cit.*, p. 319.

36 Calvo Martínez, *op. cit.*, p. 114.

37 «Yo, que no quiero imitar semejantes modelos; yo que me veo forzado á tomar la pluma porque el desgraciado tiempo en que vivo me prohíbe la acción; yo, que quisiera en una urgente necesidad arrojarla lejos de mí para tomar la espada, ¡oh libertad! es á ti á quien dedico esta obra», Alfieri, V. (s.a.): *La tiranía*, traducción de Carlos Chies, Barcelona: Casa Editorial Sopena, pp. 5-6.

38 Peers (1973), *op. cit.*, p. 319.

39 «Para que este nuevo proceso especulativo sobre la tragedia se hiciese plena realidad escénica en la obra de Alfieri, fue necesario que éste, prendido en la libertad, sintiera como una idea nueva y viva el concepto de nación», en VV. AA. (1962), *op. cit.*, p. 91. Véase también la página 92 de esta obra para profundizar un poco más en la relación entre nación y libertad.

Timoleone, Agide y Bruto secondo, teniendo en cuenta que todas las tragedias de Alfieri son tragedias de la libertad, ya que todas liberan al alma⁴⁰.

Alfieri hace referencia a la renovación de la tragedia y a la creación de un nuevo concepto de teatro, además de a la recuperación de temas clásicos que llevan a escena la defensa de valores que siempre pertenecen al género humano; una «vuelta» al clasicismo de los contenidos y a la reinterpretación, como en el propio *Orestes* produciéndose su reestructura en la representación: obras con pocos personajes⁴¹, como por ejemplo *Polinice*, que cuenta con seis personajes. Los personajes de las obras de Alfieri son pocos, y se identifican con una «personalidad colectiva»⁴², en el caso de España, con realidades compartidas por un pueblo. En esta nueva estructura teatral el peso de la representación suele recaer sobre el protagonista que trabaja en un hilo argumentativo sin «digresiones», como señala Mercedes Romero, sin que a lo largo de la obra se produzcan desviaciones del tema principal y el texto vaya enfocado en una dirección muy clara, en un sentido «unidireccional»⁴³. Esta nueva forma de hacer teatro en Italia se realiza dejando de lado las formas francesas, que a su vez estaban basadas en el teatro italiano del siglo XVI, porque, «com'è noto, la tragedia italiana del Settecento seguiva i modelli del teatro francese che, a sua volta, aveva fatto proprio lo schema classico della nostra [italiana] tragedia cinquecentesca»⁴⁴. Alfieri conocía lo que era el carácter francés de la tragedia, ya que él había recibido una educación afrancesada, dedicando sus primeros estudios escolares al aprendizaje del francés, para posteriormente dedicarse al estudio del italiano, profundizando tanto en la lengua como en la literatura, adquiriendo

40 Así lo señala Rettori en la introducción a su *Vita*, donde dice que «Pertanto è vano distinguere le cosiddette tragedie di libertà dalle altre. Sono tutte tragedie della libertà dell'anima [...]», en Alfieri, V. (1978): *Vita, rime e satire*, edición de Giuseppe G. Ferrero y Mario Rettori, Turín: UTET, [1965], p. 19.

41 Estas y otras características aparecen también expuestas en Romero Peña, Mercedes (ed.) (2009): *Las tragedias de la libertad*, Cádiz: Biblioteca de las Cortes de Cádiz, p. 36.

42 *Ibidem* p. 36.

43 *Ibidem* p. 36.

44 Alfieri (s.a.): *Vita, op. cit.*, p. 15.

las competencias necesarias para, según su propio método, crear, narrar y versificar tragedias.

Las características de las obras de nuestro autor son más amplias que las citadas anteriormente, y las encontramos también en otra serie de documentos epistolares que le fueron enviados a Alfieri en referencia a las críticas y noticias de sus tragedias. Por un lado, una epístola de Rainieri Calzabigi muestra su benevolencia por su forma de hacer teatro, con su correspondiente respuesta de Alfieri; y por otro lado una epístola de Esteban Arteaga que se muestra más crítico con Alfieri y, sobre todo, con su *Filippo*⁴⁵. Calzabigi es consciente de que en Italia aún no existe la tragedia⁴⁶, lo cual, se trata de un sentimiento real que abarca todo el siglo XVIII, como lo demuestra el hecho de que muchos autores habían intentado, aunque sin éxito, construir la tragedia italiana⁴⁷, como por ejemplo Trissino y su *Sofonisba* en el siglo XVI.

45 Nuestro referente es uno de los últimos volúmenes de las obras completas de Alfieri, concretamente una realizada en Piacenza en 1811. La obra es *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, Tomo XXII, *Comentari sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti. Volume Unico*, Piacenza, 1811. Se trata de un mismo volumen, el último de estas obras completas, donde se encuentra una parte importante de su epistolario. Nosotros trabajaremos sobre los documentos *Lettera di Ranieri de' Calzabigi (sic) all'autore sulle quattro sue prime tragedie*, pp. 7-33; *Risposta dell'autore [Alfieri risponde a la anterior epístola de Calzabigi]* pp. 33-109; y *Lettera dell'abate Stefano Arteaga a Monsignore Gardoqui intorno il Filippo*, pp. 109-175. Sabemos que existe una edición más moderna con todas las obras de Alfieri publicadas por la Fondazione Vittorio Alfieri, y entre esas obras se encuentra el Epistolario en una edición de Lanfranco Caretti; el último volumen de 1989.

46 «[...] noi italiani che siamo stati fin qui tanto vergognosamente poveri della tragedia», en Calzabigi (1811), *op. cit.*, p. 7.

47 Calzabigi es muy claro en este punto e incluso nos desgrana cuáles son los errores que cometieron esos nuevos autores; errores que Alfieri elimina. Para Calzabigi los autores que han intentado esta nueva tragedia se han perdido en buscar «personaggi inutili», en varios focos de acción y en conceptos o demasiado grandes o infantiles, con el uso de una «poesia non armonica o non naturale», en definitiva se trata de un uso muy artificial de la tragedia, en Calzabigi (1811), *op. cit.*, p. 9. No olvidemos que algunas de las características de las tragedias anteriores a Alfieri serán precisamente las opuestas a las del astigiano. Así, Alfieri, al centralizar la acción, concentra la importancia de la obra en un único personaje, marginando a los personajes secundarios.

Para la creación de su tragedia, Alfieri busca en los autores clásicos⁴⁸ una base temática e ideológica. No será únicamente Calzabigi quien destaque la influencia de los clásicos en Alfieri, así, uno de sus traductores y a la vez uno de sus mayores representantes, Antonio Saviñón, en la «Advertencia» a la traducción de la obra *Roma libre*, llamaba a Alfieri el «Eurípides italiano»⁴⁹. Los autores clásicos siempre estuvieron presentes en la vida de Alfieri, y a lo largo de ella el conocimiento del mundo clásico fue una búsqueda constante, de ahí que, por ejemplo, decidiese a la edad de 48 años aprender griego, o que una de las obras que más le impresionase fuera las *Vidas paralelas* de Plutarco. La forma en la que trae a primera línea la tragedia clásica es una de las características importantes de su propia tragedia, personajes con un pasado, como por ejemplo Antígona o Polinice, adquieren una nueva vida, pero esta vez orientada hacia una escena diferente. Para Calzabigi una de las características de la tragedia alferiana es la necesidad de mantener una linealidad en el argumento y evitar las digresiones que pueden hacer que el lector se pierda en la obra. Calzabigi piensa en el espectador, además de en el lector de la propia tragedia, aunque a este argumento de la puesta en escena de la obra ya se refirió al hablar de la importancia de la escenografía y su comparación con la pintura, añadiendo que la figura del espectador da una nueva orientación a la tragedia, la obra se piensa para ser interpretada, además de para ser leída, y para ello debe acercarse a los espectadores:

principalmente muove agita atterrisce o impietosisce lo spettatore
in una azione tragica teatrale, non è il parlare [...] ma dunque il troppo
vagare nel discorso, il declamare, il dissertare nuoce all'interesse;
ma dunque evidente è, che quanto più il poeta fa ciarlare i persona-

48 También en la introducción que hace Dionisio Solís al *Orestes* encontramos que «Esquilo, y Sofocles y Eurípides le acomodaron al teatro de Atenas, cada uno de ellos conforme á su propio carácter y al estado de imperfección, ó perfección del arte; pero las tres en realidad con relación al estado de imperfección de la moral de las familias», en Alfieri, (1815), *op. cit.*, p. XXVI.

49 Alfieri (1812), *op. cit.*, p. V.

ggi che introduce, tanto più si allontana dall'oggetto primario della tragedia⁵⁰.

Por tanto la digresión textual en la tragedia provoca en el espectador una falta de interés que se puede ver perjudicada por el aumento de los personajes, que provocan cierto desconcierto en la representación. Si antes apuntábamos a una influencia del estilo clásico en la obra de Alfieri, ahora podemos añadir dos características más, que son: la creación de una línea progresiva en la obra que no provoque dispersiones en la trama, y la aparición de pocos personajes que no distraigan la atención del espectador o del lector.

En su epístola, Calzabigi aporta también un análisis de las primeras cuatro tragedias de Alfieri: *Filippo*, *Antigone*, *Virginia* y *Polinice* entre las que además, destacará, por ejemplo, que en *Antigone* se hayan reducido los personajes a cuatro⁵¹, así como uno de sus diálogos, concretamente el acto IV, escena I, donde dice:

CREONTE. Scegliesti?

ANTIGONE. Ho scelto.

CREONTE. Emon?

ANTIGONE. Morte.

CREONTE. L'avrai⁵².

50 Calzabigi (1811), *op. cit.*, p. 38.

51 «Non conosco su' teatri tragici soggetto più uno, più semplice, più semplicemente disposto di quello d'Antigone ch'ella ha saputo restringere a quattro personaggi», Calzabigi (1811), *op. cit.*, p. 45.

52 Este mismo ejemplo lo utiliza también Calzabigi para reivindicar el carácter clásico de Alfieri, ya que según él, este diálogo «è degno di Sofocle», en Calzabigi (1811), *op. cit.*, p. 54. El mismo ejemplo lo utiliza Antonio Prieto para destacar la eficacia y monotonía que a veces producen los textos, véase VV. AA. (1962), *op. cit.*, p. 1412.

De *Virginia* destaca la calidad de sus personajes y el rol definido que tienen en la obra. Con todas estas características, Calzabigi confía en que Alfieri consiga perfeccionar su propio estilo trágico, al igual que ya lo consiguieron otros autores, como fue el caso de Eurípides o Sófocles. Pero además de tener su forma de hacer tragedia, Alfieri tiene que intentar crear su propia «escuela» como hicieron otros autores trágicos, por ejemplo los franceses, ya que según señala Calzabigi, «questi due tragici [Corneille y Racine] moderni hanno ciaschedun di loro formata una scuola: quela del primo [...] Crebillon [...]: in quella di Racine non si osserva tragico di gran grido. Voltaire si fece una maniera propria»⁵³. Cada uno tiene su propia forma de componer tragedias, pero el caso italiano será diferente, porque Alfieri no tendrá un Corneille al que imitar, como lo tuvo Crebillon, ya que nuestro autor será el primero, y del que además hay que destacar su estilo, el cual, según Calzabigi, guarda una relación directa con la imagen que cada lector se crea de las palabras⁵⁴. A estas características de la obra de Alfieri tenemos que añadir la narración lineal que se lleva a cabo en la obra⁵⁵. La continuación a esta carta será una respuesta de Alfieri en la que efectivamente comienza diciendo que el género está aún por desarrollar, para a continuación añadir otras características de sus tragedias, por ejemplo al recomendar que debe estar formada por cinco actos⁵⁶ y pocos personajes secundarios. A partir de estas características es donde se encuentra la parte más importante de la respuesta de Alfieri, en primer lugar porque reconoce que Italia no tiene teatro, y que la tragedia como género está aún por construir; y en segundo lugar por la unión que establece entre el teatro y la condición humana, reflexionando sobre cómo aquel puede ayudar en la transmisión de valores. Creo que las palabras de Alfieri a este respecto aportan un significado muy importante a todo su teatro: «Io credo fermamente, che gli uomini debba-

53 Calzabigi (1811), *op. cit.*, p. 58.

54 «Lo stile, ch'io chiamo immaginoso, è quello, in cui la maggior parte delle parole dipingono una qualche immagine alla mente del lettore», en Calzabigi (1811), *op. cit.*, p. 62.

55 «[...] la acción no puede ser más que unidireccional y casi rectilínea, aunque sabiamente retardada con maestría y dominio de la técnica teatral», en Romero Peña, *op. cit.*, p. 36.

56 Alfieri (1811), *op. cit.*, p. 77.

no imparare in teatro ad esser liberi forti generosi trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei proprj diritti...»⁵⁷. Una declaración de intenciones de la relación del teatro, además de con la patria, con la libertad, con el concepto de justicia y con la virtud del ser humano; el teatro como un remedio para la unidad nacional, con un público que será el encargado de verlar por su continuidad⁵⁸.

En la siguiente epístola, Arteaga⁵⁹ destaca que «il teatro diventa il mezzo più valido, che immaginar si possa per rinforzare lo spirito nazionale»⁶⁰. Así fortalece la definición alfieriana de la tragedia y su relación con la nación, como un elemento de cohesión nacional y de creación colectiva, con la tragedia como defensora de los valores colectivos, a la vez que sus personajes no representan sólo a hombres, sino que representan asimismo los valores con los que se identifican. En cambio, en lo que no están de acuerdo Arteaga y Alfieri es en el *Filippo*; Arteaga le critica la falta de rigor histórico hacia la obra, la parca documentación y la poca profundidad de sus personajes. A partir de aquí Arteaga comienza una defensa acérrima de los personajes del *Filippo*, criticando a Alfieri por haber llamado al rey Felipe II «il Tiberio delle Spagne»⁶¹.

El siglo XIX fue también una época propicia para los movimientos migratorios, movimientos que se producen en función del Gobierno que entra o sale; de este modo, nos encontramos con personas que huyen del yugo

57 *Ibidem*, p. 91.

58 «Ma il miglior protettore del teatro, come d'ogni nobile arte e virtù, sarebbe pur sempre un popolo libero», *Ibidem*, p. 93.

59 Recordemos que al principio hablábamos de tres epístolas, una de Calzabigi, acompañada de la respuesta de Alfieri, y una tercera epístola de Arteaga, que será la que tratemos ahora. Comentar, además, que entre otras epístolas de Arteaga sobre las tragedias de Alfieri, podemos destacar *Lettera dell'abate Stefano Arteaga alla signora Isabella Teotochi Albrizzi intorno La Mirra tragedia del Conte Alfieri*. Giuseppe Carlo Rossi habla de esta epístola y de la polémica entre Arteaga y Calzabigi, en Rossi, Giuseppe Carlo (1967): *Historia sobre las Letras en el siglo XVIII*, Barcelona: Madrid, pp. 287 y ss.

60 Arteaga (1811), *op. cit.*, p. 11.

61 *Ibidem*, p. 130.

napoleónico, a la vez que otros se convierten en afrancesados, actitud que también se representa en el teatro. Posteriormente, serán estos afrancesados, muchas veces acusados de traición, los que tendrán que huir, pasando de perseguidores a perseguidos. Este es el panorama histórico español durante el siglo XIX, que será igual de activo que el italiano; en primer lugar porque en Italia durante el siglo XVIII se produce un gran acontecimiento teatral: la creación de la tragedia italiana, por parte de Alfieri en la segunda mitad de siglo, definiendo una nueva forma de hacer teatro. Si así se encontraba el mundo de la platea, los acontecimientos históricos no eran menores en Italia, ya que nos encontramos en vísperas del *Risorgimento* y se empiezan a marcar las pautas que llevarán, en el siglo XIX, a la unificación italiana. De esta forma, las realidades de los dos países se encuentran cada vez más cercanas, propiciando un interés mutuo que se extenderá también a sus escritores. Encontramos viajes de autores españoles por Italia, como es el caso de Moratín, o también autores italianos, como el propio Alfieri, que realizarán un viaje por la Península. A esto sumamos la común inquietud de un pueblo por su futuro, un futuro que pasa por marcar los límites de unos Estados difusos, que en el caso español parecían perderse en un deseo de colonialismo basado en la explotación y el absolutismo gubernamental.

Alfieri llega a España⁶² en primer lugar como viajero, en 1771, para posteriormente llegar como literato y es ahí, en su etapa de viajero donde descubriremos sus impresiones sobre España, sobre las influencias que el viaje produce en él y lo que para nuestro autor significó dicho viaje. Para este

62 Por lo que se refiere al ámbito de estudio del presente trabajo, el tema de Alfieri en España, puede plantear ciertas dudas, y quizás, como bien señala Cristina Barbolani en *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, Módena: Mucchi editore, 2003, tal vez deberíamos hablar de Alfieri y sus traducciones al castellano dentro de la península ibérica, ya que no nos detendremos en sus traducciones al catalán o al gallego; como tampoco lo haremos en lo referente a las traducciones que se hicieron en Hispanoamérica. Dentro de esta aclaración me gustaría indicar que, con respecto a la terminología que usaremos, quiero ser muy cauto con el término Península, ya que no debemos olvidar que dentro de ésta también se incluye Portugal, tema, que sin duda, también daría para otro estudio. Algunas de estas aclaraciones, ya mencionadas por Barbolani, representan, como ella misma señala, interesantes estudios que se podrían realizar sobre la obra de Alfieri, ahora sí, en la península ibérica.

estudio contamos con un documento muy importante la *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso* —de aquí en adelante *Vita*—, que representa un material autobiográfico muy valioso y necesario para comprender a Alfieri⁶³ y que fue escrito, casi en su totalidad, en 1790, excepto la última parte que la escribió en el año de su muerte, 1803.

En 1771 Alfieri llega a Barcelona proveniente de Perpiñán, a lo largo de un viaje que le trae desde Francia y Holanda y que tiene como meta la vuelta a Italia. El viaje por España lo describe con un gran interés englobándolo dentro de la «Epoca terza»⁶⁴ de su *Vita*, concretamente en el periodo de juventud, en el que durante diez años viajará a lo largo de Italia, en 1766, con un primer viaje que comienza en Milán y terminará en Roma; proseguirá con un viaje por Europa que le llevará de vuelta a la «patria», como él mismo la define. A esta «Epoca terza» Alfieri la denomina «Giovinezza. Abbraccia circa dieci anni di viaggi, e dissolutezze».

Al llegar a Barcelona, una de las primeras cosas que hace Alfieri es comprarse una gramática española y una edición del *Quijote* en español, para poder emprender la lectura del libro de Cervantes en castellano. No tenemos que olvidar que todas las lecturas que de esta obra había hecho Alfieri habían sido en francés. Alfieri, compara la similitud que existe entre las dos lenguas, el italiano y el castellano, y la facilidad con la que comprende

63 En castellano existen dos traducciones de la *Vita* de Alfieri: *Victor Alfieri: su vida, escrita por él mismo*, traducción del italiano de Pedro Pedraza y Páez, Madrid: Tip. Renovación, 1921 y *Vida de Vittorio Alfieri da Asti, escrita por él mismo*, traducción de Josefina Martínez Gastey, pp. 1615-1930, en VV. AA., *op. cit.* Nosotros utilizaremos siempre la versión italiana, pero en el caso de que tengamos que utilizar una en castellano usaremos la de Josefina Martínez, por ser un texto mucho más fiel y ajustado al original, como señala el propio Antonio Prieto en la introducción a la obra, criticando a Pedraza y Páez porque «si al comienzo sigue fielmente al texto original, aunque encerrándolo algunas veces en expresiones y giros ajenos a Alfieri, en la segunda mitad aparece precipitadamente mutilada o compendiada, para terminar fragmentando la última carta del abate Caluso, que cierra el original italiano», en VV. AA. *op. cit.*, p. 1482; por el contrario la de Martínez Gastey podemos añadir que «se ha ajustado fielmente en todas sus partes al texto original en su trabajo», en VV. AA. *op. cit.*, p. 1482.

64 Alfieri (1804), *op. cit.*, p. 124.

esta última. De Barcelona se dirigirá a Madrid, pasando por Zaragoza y los desiertos de Aragón. En Madrid se detuvo durante un mes; nada más llegar toma contacto con un relojero que venía de Holanda, el cual parece ser muy atento con Alfieri; aquí, y en presencia del mismo, tuvo lugar un desagradable acontecimiento que Alfieri narra en su viaje por España. Se trata de una pelea, debida a una reacción espontánea del poeta hacia su acompañante y ayudante, el joven Elia. Alfieri, mientras el joven le peinaba, siente un tirón en el cabello, ante el cual el poeta se levanta y le propina un golpe en la cabeza a Elia, que cae al suelo sangrando de forma abundante. Inmediatamente Elia se levanta para responder a Alfieri, pero éste ya se había movido y cogido su espada. Alfieri menciona el incidente como una respuesta desorbitada e inesperada en un hombre como él, a la vez que alaba la tranquilidad de Elia, que lejos de intentar vengarse del poeta se detiene, esperando que recapacite sobre su acción, en lugar de enzarzarse en una pelea.

Debido a estos acontecimientos tan inoportunos Alfieri abandona Madrid sin ver algunos de los monumentos que tenía pensado visitar: Aranjuez, El Escorial o el Palacio Real y pone rumbo a Badajoz, para posteriormente dirigirse a Lisboa. A la ciudad portuguesa llega a finales del año 1771 y allí permanecerá hasta bien entrado el año 1772, concretamente hasta febrero, fecha en la que se dirige a Sevilla y Cádiz, de las cuales destacará sus calles, su arquitectura y el carnaval, respectivamente. De allí se dirige a Córdoba, y luego a Valencia y de nuevo a Barcelona, antes de volver a Francia y después poner rumbo a «la patria». En Barcelona se desprende de los dos caballos que llevaba, uno de ellos se lo deja a la hija de una hospedera para que lo cuide y lo pueda vender; y el otro se lo regala a un banquero de origen francés a cambio de un favor. De esta última etapa del viaje lo que más le gustó a Alfieri es Valencia; de ella destaca el clima, la situación geográfica, sus paisajes y el agua que rodea al Reino.

Durante el siglo XIX son frecuentes las menciones a la vida y obra de Alfieri en numerosas publicaciones españolas y una de las más extensas es la

que encontramos en el *Album pictórico universal*⁶⁵. En un artículo sin firma figura un breve, pero inteligente, recorrido por la vida y obra de nuestro autor. Comienza con su nacimiento y la época en la que se encuentra en la casa materna para continuar con su juventud. El artículo dice de Alfieri que «salió del colegio en tal estado de ignorancia, que no sabía el latín, ni la lengua italiana: únicamente se explicaba y escribía medianamente en francés, pues no se permitía hablar otro idioma en aquel colegio»⁶⁶. A continuación nos narra sus viajes por Europa y cómo se va produciendo su acercamiento a la literatura. Es interesante la estructura de este artículo porque se divide en tres partes: en la primera se refiere a Alfieri desde el punto de vista de su formación y menciona cómo empieza con sus estudios de latín e italiano, para a continuación poder leer los clásicos latinos e italianos. En la segunda parte, el artículo estudia las primeras composiciones de Alfieri, su estancia en Francia, su aprendizaje del griego, que comienza con 48 años, la redacción del «soneto contra Francia»⁶⁷, y las ediciones de sus obras. La tercera parte del artículo está relacionada con el clasicismo de Alfieri, por ejemplo en su relación con las traducciones que hizo de Esquilo, Eurípides, Sófocles o Aristófanes, todas ellas en «verso suelto endecasílabo»⁶⁸, incluso las traducciones de Salustio o Virgilio. En dicho artículo de 1842, se hace eco de la importancia de Alfieri en la historia de la literatura italiana, ya que «Italia mira con razón á Victor Alfieri como á uno de los mejores escritores, mientras la Europa toda le honra como un buen literato, un buen poeta lírico, y un trágico original y sublime»⁶⁹.

Otro artículo que refleja el viaje de Alfieri a España es el de G. Bianco en la prensa sevillana, concretamente en *ABC*, el día 4 de febrero de 1944. Bajo el título «España y Sevilla en las memorias autobiográficas de Alfieri»,

65 *Album pictórico universal*, tomo I, Madrid: Imprenta de don Francisco Olia, 1842, pp. 197-199. Anteriormente encontramos otro estudio, mucho más amplio, aparecido en la *Revista europea. Miscelánea de Filosofía, Historia, Ciencias, Literatura y Bellas Artes*, Madrid, 1837.

66 *Ibidem*, p. 197.

67 *Ibidem*, p. 198.

68 *Ibidem*.

69 *Ibidem*, p. 199.

su autor señala en primer lugar las *Vidas paralelas* de Plutarco y las *Confesiones* de J. J. Rousseau, como fuentes de inspiración del propio Alfieri. En la descripción, el artículo habla de él como una persona aventurera y pasional que recorre Europa, al igual que después harían otros escritores románticos ingleses, y afirma que sus tres pasiones son: «los viajes, los caballos y las mujeres»⁷⁰. A partir de aquí el artículo se centra en su llegada a Barcelona, la marcha a Madrid y a Lisboa, donde permanece hasta 1772 y, posteriormente, su viaje a Sevilla, Cádiz, Córdoba y Valencia.

En 1944 aparecen los dos artículos a los que hemos hecho referencia al principio sobre el viaje de Alfieri en España, y que hemos mencionado con anterioridad cuando hablábamos del prerromanticismo del poeta de Asti. Con el título de «Alfieri en España»⁷¹, el poeta Cesco Vian narra de forma resumida el periplo español de éste, asumiendo que «un verdadero precursor del romanticismo, fué, indudablemente, entre otros, el conde Alfieri, a pesar de la disciplina clásica que voluntariamente y con gran esfuerzo supo imponer a su propio genio apasionado y rebelde, y de su extraordinaria simpatía hacia la literatura de Grecia y Roma, patente en todas sus obras»⁷². Una forma de expresar lo que significa Alfieri para la literatura es situándolo en un prerromanticismo activo muy influenciado por el clasicismo y al que llega a través de las literaturas griega y romana. Grecia y Roma serán, por tanto, muy importantes en la formación de Alfieri, y también, como vimos antes, en su definición de tragedia. A partir de aquí Vian hace referencia a la entrada del poeta en España y, siguiendo escrupulosamente el relato de la *Vita* de Alfieri, sintetiza su viaje desde Barcelona hasta Lisboa. Hay que destacar que en la *Vita* de Alfieri no se «habla de toros ni de bailes», como señala Vian, cosa particular si tenemos en cuenta que gran parte de los viajes por España que realizan los románticos lo hacen buscando la visión más costumbrista. El 3 de marzo de 1944, Cesco Vian publica otro artículo en el

70 G. Bianco, «España y Sevilla en las memorias autobiográficas de Alfieri», en *ABC de Sevilla*, 4 de febrero de 1944, p. 6.

71 C. Vian, «Alfieri en España I», *ABC de Sevilla*, 20 de febrero de 1944, p. 6 y «Alfieri en España II», *ABC de Sevilla*, 3 de marzo de 1944, p. 6.

72 Vian (1944a), *op. cit.*, p. 6.

diario *ABC de Sevilla*. Con el título «Alfieri en España II», Vian resume en pocas palabras el viaje desde Lisboa a Sevilla, Cádiz, Córdoba y Valencia; nos narra también la venta de los dos caballos y su vuelta a Turín. Es interesante la influencia que el viaje puede haber ejercido sobre el poeta, así Vian comenta que este viaje «fructificaría en su imaginación, inspirándole, una de sus primeras y mejores tragedias, el *Filippo*»⁷³. Termina Vian su reflexión sobre el viaje de Alfieri en España con una cita de Fernández de Moratín en la que define de una forma muy clara el carácter trágico de las obras de Alfieri y la tragedia alfieriana⁷⁴.

Otra de las obras que se encargan del estudio del viaje de Alfieri en España es la revista *Clavileño*⁷⁵. En la sección «Paisajes y costumbres», encontramos un artículo titulado «Viaje de Alfieri en España (1769-1771)»⁷⁶. Manuel Cardenal hace hincapié en una idea que ya reflejaba Arteaga al hablar del descrédito que supone para el rey Felipe II la obra de Alfieri, *Filippo*, ya que éste junto, con Schiller y «con su genio poético, han sido tal vez los hombres que más han contribuido a desacreditar nuestra historia»⁷⁷; y llega a la conclusión de lo que ha significado para Alfieri el viaje en España: una búsqueda de la inspiración que no aparece libre de tópicos románticos. Manuel Cardenal define que la influencia de España en Alfieri:

73 Vian, (1944b), *op. cit.*, p. 6.

74 «Pinta [Alfieri] las pasiones con admirable inteligencia, los caracteres con toda la verdad y robustez imaginables, y en sus obras se ven esparcidas tan grandes ideas, máximas tan sublimes, que en gran parte disculpan sus descuidos», en Fernández de Moratín (1987): *Obras póstumas*, tomo I, Madrid: Imprenta y esterotipia de M. Rivadenegra, pp. 477-478.

75 Manuel Cardenal, «Viaje de Alfieri en España (1769-1771)» en *Clavileño. Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo*, año I, n.º 4, julio y agosto de 1950, pp. 58-64.

76 El título está equivocado en las fechas, ya que Alfieri llega a España en 1771, entrando por Barcelona, y termina su viaje por la Península en 1772. Así, que el artículo debería haberse llamado «Viaje de Alfieri en España (1771-1772)».

77 Cardenal, *op. cit.*, pp. 63-64.

Fué en la *desierta y africanísima* España donde Alfieri encontró por primera vez su temple. El mismo confiesa que aquí se le ofreció en abrazo, por primera vez, la musa poética. Al fin y al cabo, lo que hay en el fondo del alma ibérica es una furia, un deseo ardiente de autenticidad, de justicia, de puras ultimidades, muy alfierianas. El vió el paisaje español con su gran sensibilidad, con sus incompresibilidades —y sus aciertos— de hombre de la Ilustración. También con sus ojos ciegos para los colores. Precisamente es raro en él ese recuerdo de azul del cielo valenciano. Ya hace años que, al estudiar sus poesías se halló que contra veinticuatro veces en que nombraba el *negro* y veinticinco el *blanco*, tan sólo cinco anotaba el *azul*, y una sola el verde⁷⁸.

78 *Ibidem*, p. 64

Capítulo 7

Alfieri y su recepción en España

7.1. De *Bruto primo* a *Roma libre*

Alfieri desembarcó en España durante el siglo XVIII como viajero europeo, pero a principios del siglo XIX lo hace como autor consagrado. En 1812 se aprueba la Constitución española en las Cortes de Cádiz y para festejar tal acontecimiento se lleva a cabo la representación de la obra *Bruto primo*⁷⁹, que en su traducción española recibe el nombre de *Roma libre*⁸⁰. Antonio Saviñón (1768-1814) realiza una traducción de la obra de Alfieri que viene acompañada de dos textos más; por un lado un prólogo escrito por un poeta y militar gaditano, que, como se ha dicho anteriormente, firmó con el nombre de B** en la primera edición de la obra, —en 1812 en Cádiz—, y con el nombre de Cristóbal de Beña en 1820, —en la segunda edición de la obra que se llevaría a cabo en Madrid en la Imprenta que fue de García—, después del fallecimiento del autor. Bajo el título de «La libertad», Cristóbal de Beña hace una defensa de lo que supone ser libre y de lo que representa esta conquista para España, terminando con los versos que dicen «Y escrito

79 En la portada de la obra y bajo el título de *Roma libre*, encontramos «Tragedia en cinco actos por Don Antonio Saviñón». Un poco más abajo aparece una cita del segundo acto que dice «Contento muero ya, pues qual Romano / Pude hablar una vez», y aún más abajo se lee el siguiente texto «Representada en el teatro de Cádiz en ocasión de celebrar los profesores cómicos de la publicación de la nueva Constitución de la Monarquía Española. Cádiz. En la Imprenta Tormentaria, 1812». La otra edición que se produce en 1820 se realiza en Madrid en la Imprenta que fue de García. Según Marcos Guimerá Peraza en su obra *Antonio Saviñón, constitucionalista (1768-1814)*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1978, existen otras dos ediciones de *Roma libre*, una en Valencia en la Imprenta de J. Ferrer de Ortega, en la que no se indica el año, y otra en Barcelona, en 1835, en la Imprenta de J. Rubio; nosotros para este estudio nos ceñiremos a las ediciones de 1812 en Cádiz, y a la de 1820 en Madrid, ambas en la Biblioteca Nacional. Con respecto a la que nombra Guimerá Peraza, podemos añadir que se encuentra otro ejemplar conservado en la Biblioteca Complutense de la Compañía de Jesús de la Provincia de Toledo, se trata de un ejemplar de 1820 publicado en la Imprenta Domingo y Mompié de Valencia. Otro ejemplar de esta edición lo tenemos en la Biblioteca del Museo Nacional del Romanticismo, lo que nos da una idea de la difusión de la obra. De la traducción de Saviñón se ha realizado una edición contemporánea en Romero Peña, *op. cit.*

80 Posteriormente, en 1835, encontramos un artículo publicado en *El artista*, donde se habla de *Roma libre* como «esta fogosa improvisación, destinada á servir en una fiesta patriótica, como loa á la célebre tragedia del conde Alfieri, titulada *Bruto*», en *El artista*, tomo II, Madrid, 1835, p. 93.

está en el libro del destino, / Que es libre la Nación, que quiere serlo»⁸¹. Al prólogo le sigue una introducción que con el nombre de «Advertencia», escrita por el propio traductor, finaliza con una fe de erratas. Esta tragedia se representó en Cádiz los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1812. El 30 de septiembre de ese mismo año la representación se haría en Madrid⁸², en el teatro de la Cruz, y posteriormente, el 19 de marzo de 1814, en el teatro del Príncipe⁸³, esta vez con la actuación de Isidoro Máiquez, quien sería uno de los actores que más veces llevaría a las tablas las obras de Alfieri, y muchas otras traducciones de Saviñón, como es el caso de *La muerte de Abel*, traducción de la obra de Gabriel Legouvé. Aunque es la única traducción que existe en castellano de *Bruto primo*, es la obra que traería más problemas tanto al autor del prólogo, Cristóbal de Beña, como al traductor, ya que con la entrada en España de Fernando VII en 1814, los dos serían perseguidos y encarcelados.

La traducción de *Bruto primo* la realiza Antonio Saviñón durante su estancia de tres años en Puebla de Valles y Tamajón, en Guadalajara, donde permanece hasta 1810, aunque tendríamos que esperar a que llegase a Cádiz en 1811⁸⁴ para terminarla. En la «Advertencia» anteriormente citada, Saviñón alaba el trabajo que ha hecho Alfieri en la composición del texto, ya que consigue mantener a lo largo de toda la obra el interés en el drama, considerándolo un texto «digno de copiarse, y de admirarse en todos los idiomas»⁸⁵. De igual modo, nuestro traductor confirma que la traducción no podría hacerse de una forma estrictamente literal, ya que existen algunos usos de la lengua propios del italiano, como por ejemplo «acortar las palabras según se quiere para acomodarlas á la medida de un verso suelto»⁸⁶ y, por lo tanto si se hiciera una traducción «ceñida» al original nunca quedaría

81 Alfieri (1812), *op. cit.*, p. 5.

82 Herrera Navarro, J. (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria, 1993, p. 418.

83 Guimerá Peraza, *op. cit.*, p. 20.

84 *Ibidem*, p. 19.

85 Alfieri (1812), *op. cit.*, p. II.

86 *Ibidem*, p. III.

bien en castellano. Es por ello que la labor de Saviñón consiste en realizar también una adaptación de la obra en castellano, procurando que «la verificación fuese fácil, llena, imitativa, numerosa y embellecida con la media rima»⁸⁷, pero la última palabra, como él mismo señala, le corresponde al público, que es quien debe acoger esta obra y así «todas las tareas del Autor quedarán plenamente recompensadas»⁸⁸. Pero también la crítica tendrá en cuenta la labor de traducción de Saviñón; Parducci considera que «il poeta spagnolo per avere inteso e riprodotto in parte l'arte del grande Astigiano, a malgrado di certi scarti nella traduzione, ha senza dubbio il suo non piccolo merito ed ha tutto il diritto ad esser considerato con particolare attenzione»⁸⁹.

7.2. De *Polinice* a *Los hijos de Edipo*

Anteriormente a *Roma libre* se representa en Madrid la obra de Alfieri, *Polinice*. Traducida también por Antonio Saviñón, se puso en escena el día 15 de abril de 1806 en los Caños del Peral⁹⁰, aunque habría que esperar hasta 1814⁹¹, el año de su muerte, para verla publicada por primera vez bajo el nombre de *Polinice* o *Los hijos de Edipo*. Esta primera edición de 1814 consta de 71 páginas y recoge la lista de actores que llevaron a cabo la representación en los Caños del Peral, entre ellos Isidoro Máiquez, que actuó en el papel de Polinice⁹², y sería el mismo Máiquez quien costearía

87 *Ibidem*, p. V.

88 *Ibidem*, p. VI.

89 Parducci, A. (1942): «Traduzioni spagnole di tragedie alferiane», en *Annali Alfieriani, I*, Asti: Centro Nazionale di Studi Alfieriani, Asti, p. 56.

90 Así se puede leer en la portada de su primera publicación «executada por primera vez en el teatro de los Caños del Peral el 15 de abril e 1806», en Alfieri, V. (1814): *Polinice o los hijos de Edipo*, traducción de Antonio Saviñón, Madrid: Imprenta de doña Catalina Piñuela.

91 En la Biblioteca Nacional existen otras dos ediciones de la obra realizadas en Valencia en la Imprenta de Ildefonso Mompié en los años 1815 y 1816, las dos corresponden a la misma traducción de Antonio Saviñón.

92 Los otros actores eran Rafael Pérez, en el papel de Eteocle; Andrea Luna, en el de Jocasta; Antonia Prado en el de Antígona y Antonio González en el papel de Creón. Para este caso me he permitido actualizar la ortografía.

la impresión de la obra, como aparece en su portada, además de llevarla de nuevo a escena en Madrid en 1818, concretamente del 13 al 17 de julio⁹³; aunque éstas no serían las únicas fechas de la representación de la obra. Hemos podido constatar que *Los hijos de Edipo* también se representó en 1810, concretamente los días 13, 14 y 21 de diciembre en el teatro del Príncipe de Madrid, como figura en el *Diario de Madrid*⁹⁴ de ese día, en la sección de «Teatros». Posteriormente, en 1811, la obra se vuelve a representar en el mismo teatro, el 28 de octubre de ese año. Esta vez en la cita del *Diario de Madrid*⁹⁵, en la misma sección de «Teatros», sí aparece publicado el nombre del traductor.

7.3. De *Virginia* a *Virginia*

En 1813, entre la publicación de *Roma libre* y *Los hijos de Edipo*, se edita en España una traducción de la *Virginia* de Alfieri cuya autoría no está demasiado clara. En los dos ejemplares que se conservan en la Biblioteca Nacional, ambos de 1813, el nombre del traductor está escrito a mano: «Traducción de D. Dionisio Villanueva y Ochoa; conocido por D. Dionisio Solís»⁹⁶. Sin embargo Jerónimo Herrera Navarro, en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, cita entre las obras traducidas por Antonio Saviñón

93 Guimerá Peraza, *op. cit.*, p. 19.

94 «En el del Príncipe, á las 7 de la noche, se executará la tragedia en 5 actos, de Alfieri, titulada los Hijos de Edipo; y la opereta los dos Ciegos. Actores en la tragedia: Sra. María García y Rosario García; Sres. Maiquez, Gonzalez y Caprara.», en *Diario de Madrid*, n.º 347, 13 de diciembre de 1810, Madrid, p. 736. Véase también *Diario de Madrid*, n.º 348, 14 de diciembre de 1810 y *Diario de Madrid*, n.º 355, 21 de diciembre de 1810. De todos estos actores sólo Máiquez y González estuvieron en la primera representación que se estrenó en 1806. Véase nota 71.

95 «En el del Príncipe, á las 7 de la noche, se executará la tragedia de Alfieri en 5 actos, traducida al castellano por D. Antonio Saviñón, titulada Polinice ó los hijos de Edipo [...]», en *Diario de Madrid*, n.º 301, 28 de octubre de 1811, Madrid, p. 488. Esta vez en la noticia no se hace referencia a los actores.

96 *Virginia, tragedia en cinco actos: compuesta en italiano por Victorio Alfieri. Representada por la primera vez en el Teatro de la calle del Príncipe. Traducción de D. Dionisio Villanueva y Ochoa; conocido por D. Dionisio Solís, Madrid, Imprenta de Repullés, 1813.*

una *Virginia*, impresa en el mismo año de 1813 y estrenada en el mismo Teatro del Príncipe:

Virginia. Tragedia en cinco actos. Ms. BNM. Impresa: Madrid, 1813.

Es traducción de Alfieri. Se estrenó en el Teatro del Príncipe⁹⁷.

A esta misma conclusión llega Guimerá Peraza, autor de la biografía de Antonio Saviñón, a través de Albert Dérozier⁹⁸, aunque deja la cuestión de la autoría en el aire, ya que la traducción de *Virginia* tiene una dedicatoria al hermano del traductor, y Guimerá Peraza añade que no le ha sido posible conseguir información de ese hermano⁹⁹. La duda de la autoría de la traducción se plantea porque en los manuscritos de la traducción de *Virginia* aparecen las iniciales de D. A. S. (don Antonio Saviñón). Otros investigadores como Cristina Barbolani, se decantan más por el hecho de que la traducción sea también de Dionsio Solís, y no de Saviñón, como afirmaban Herrera Navarro y Guimerá Peraza. Anteriormente a Guimerá Peraza y a Barbolani, el propio Parducci¹⁰⁰ se decanta también porque se trate de una traducción de Solís y no de Saviñón, añadiendo que ésta se hace teniendo como referencia la edición de París de 1788-1789¹⁰¹. Con estos datos la obra podría ser tanto de Antonio Saviñón, ya que aparece su nombre en algunos manuscritos, y así lo señalan algunos autores, como de Dionisio Solís, tal y como lo recoge Herrera Navarro quien también le atribuye a

97 Herrera Navarro, *op. cit.*, p. 418.

98 Dérozier, A. (1968): *Manuel Josef Quintana et la naissance du libéralisme en Espagne* (Anales Littéraires de l'Université de Besançon, Vol. 95, «Les Belles Lettres», París, 1968), p. 70, nota 43. Cit. por Guimerá Peraza, *op. cit.*, p. 22.

99 *Ibidem*.

100 Parducci, *op. cit.*, p. 73. También Peers se refiere a ella como una traducción de Solís, pero añade «But there is no mention of Solís in the Book», en Peers, Allison (1933): «The Vogue of Alfieri in Spain» in *Hispanic Review*, abril, p. 140.

101 Parducci, *op. cit.*, p. 73.

Solís la traducción de una obra con el título de *Virginia. Tragedia. Impresa en 1813. Es traducción de Alfieri*¹⁰².

La primera edición de *Virginia* con la que contamos, la de 1813, fue representada en el Teatro del Príncipe. Parducci afirma que esta representación de la obra tuvo lugar el día 5 de noviembre de ese año¹⁰³, fecha que no aparece en esta primera impresión, o al menos nosotros no la hemos visto. En cambio, hemos localizado documentos que nos indican que la obra fue representada el día 6 de noviembre de 1813 en el Teatro del Príncipe, y así está detallado en el *Diario de Madrid*¹⁰⁴ de ese día, en la sección «Teatros». Los actores que hacen esta «primera» representación son los mismos que aparecen en la edición impresa, excepto López, que se encuentra en esta edición y no en el aviso; y a la inversa, otros como Pacheco y Rubio, aparecen en el aviso en el *Diario de Madrid*, pero no en el listado de actores de la copia de imprenta. Además de esta representación de 1813, se realizó otra en 1820, como certifica *El Universal Observador Español*, con fecha del 4 de junio de 1820, en la que se hace referencia a la obra desde un punto de vista político, para indicar su importancia en la ratificación de la Constitución, y así contar con la ayuda del teatro, que puede servir como elemento de cohesión¹⁰⁵. La edición de la obra realizada en 1813 por la Imprenta Repullés de

102 Herrera Navarro, *op. cit.*, p. 479.

103 Parducci, *op. cit.*, p. 73.

104 «En el del Príncipe, á las 6 de la noche, se representará la tragedia nueva en 5 actos titulada Virginia. El original de esta tragedia, acaso la mejor que la poesía dramática ha ofrecido á la admiracion pública, y una de las que más han contribuido á la gloria de su inmortal autor Victorio Alfieri, tiene, entre otras muchas, la qualidad de ser una de las obras más dignas del teatro español, en las presentes circunstancias por el ardentísimo amor a la patria y libertad, que respira en todas sus palabras. Los actores, bien persuadidos de ello, no han perdonado medio alguno, ni en estudio ni en gasto, ni en la propiedad de la decoracion y los trages, para que la execucion de esta tragedia sea menos inferior al mérito singular de ella, y a la celebridad del grande hombre de quien es producción. [...] Autores en la tragedia: Baus y Celicour: señores Maiquez, Ponce, Contador, Fabiani, Rubio, Pacheco y pueblo» en *Diario de Madrid*, n.º 309, 6 de noviembre de 1813, Madrid, p. 558.

105 «Príncipe. [...] La sociedad cómica del referido teatro deseosa de contribuir por su parte en cuanto le sea posible á consolidar mas y mas la sabia Constitucion que felizmente nos gobierna, está disponiendo para ejecutar á la mayor brevedad

Madrid, abre con una dedicatoria¹⁰⁶ de Dionisio Solís a su hermano. Junto con esta edición de 1813, en la Biblioteca Nacional existe otro manuscrito fechado el mismo año¹⁰⁷. Además de estas copias de 1813 existen otras sin fechar citadas en el Proyecto Boscán; se trata de una traducción de *Virginia*¹⁰⁸ recogida en una miscelánea donde se reúnen diversas obras teatrales, entre ellas la traducción de *Roma libre* realizada por Saviñón. En este conjunto de traducciones aparece Saviñón como traductor de *Virginia*, aunque como se señala con acierto en la referencia a la obra en el Proyecto Boscán, se trata de una confusión en la copia de los ejemplares con las iniciales que se encontraban en la portada. También en el Proyecto Boscán se hace referencia a una edición realizada ca. 1869, que bien pudiera tratarse de una segunda edición de la traducción de Solís realizada en 1813¹⁰⁹.

la tragedia patriótica del célebre Alfieri, titulada *La Virginia*, adornada de todo su correspondiente aparato teatral» en *El universal observador español*, n.º 24, 4 de junio de 1820.

- 106 «A mi hermano. A ti, dichoso hermano mio, que peleas entre los soldados de tu Patria, dedico la traducción de esta tragedia. Aprende en su lectura cómo se defiende la libertad, y se muere en su obsequio. D. S.», en Alfieri (1813), *op. cit.*, p. V.
- 107 V. Alfieri, [manuscrito] *Virginia, tragedia en cinco actos. Emp.: ¿en qué te paras? Ven: a nuestros lares (b. 2)... Fin: Muera el tirano (b. 53) c. a. 1813*. Ms. 16132, se trata de un manuscrito con correcciones que se encuentra en la BNE y que hemos consultado. En este manuscrito no aparece el nombre del traductor, ni tampoco la dedicatoria al hermano de éste. Directamente en la portada ya indica «Acto I», seguido de la misma cita en latín de la edición de 1813.
- 108 *Virginia: tragedia en cinco actos / del Italiano de Victorio Alfieri; traducida al Castellano por Saviñón*, junto con otras traducciones teatrales en el Ms. 19010. Para más información y características de la obra consúltese PROYECTO BOSCÁN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>> [Consulta realizada el 8 de junio de 2010], donde se podrán visualizar tanto la portada como la contraportada del texto.
- 109 PROYECTO BOSCÁN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>> [Consulta realizada el 8 de junio de 2010].

7.4. De Oreste a Orestes

El éxito de las tragedias de Alfieri no se detendría y en 1815 disponemos de una traducción del *Oreste*, de nuevo de la mano de Dionisio Solís, aunque como veremos ahora se trata de una obra de la que existe más de una copia. En los archivos de la Biblioteca Nacional se conservan dos ejemplares diferentes de la traducción de Dionisio Solís; por un lado un ejemplar manuscrito y sin fecha con el título de *Orestes ó el hijo de Agamenón. Tragedia en 5 actos. Original de Alfieri: traducción de Solís*¹¹⁰; por otro, una edición realizada en Madrid en 1815¹¹¹ en la Imprenta que fue de García que ofrece

110 Este manuscrito de *Orestes ó El hijo de Agamenón* se encuentran en la Biblioteca Nacional, se trata del ms. 16097 y viene sin fecha en la portada. Esta obra carece de la introducción de cinco páginas que Solís dedica a Isidoro Máiquez en la edición de 1815, y le falta también el capítulo «El traductor», de treinta y tres páginas escrito por el propio Solís y que antecede a la edición impresa. Los actores que interpretan a los personajes son los mismos que en la edición de 1815, sólo que en el manuscrito no se nombran ni a los guardias de Egisto, ni a los secuaces de Orestes, que sí aparecen en el texto impreso. La obra manuscrita tiene un epígrafe de Séneca en latín que dice «O scelera semper sceleribus vincens domus», en la página anterior al inicio de la tragedia. Otra diferencia entre el manuscrito y la edición impresa es que en el primero aparecen acotaciones, por ejemplo en la escena I del acto I dice en forma de nota a pie de página «Clitemnestra por el foro á la derecha»; más adelante en la escena II dice, también en forma de nota, «Egisto con acompañamiento por el foro [...]». Hay diferencias en el texto entre el manuscrito y la de imprenta.

El Proyecto Boscán establece que la fecha de este manuscrito fue ca. 1806, con todas las cautelas posibles. Si esto se confirmara, entonces estaríamos ante la primera traducción del *Oreste*, y por tanto la representación podría haberse producido antes del 30 de mayo de 1807. Véase PROYECTO BOSCÁN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>> [Consulta realizada el 4 de junio de 2010.]

Hemos localizado también dos copias del *Orestes* que se encuentran en las Biblioteca Municipal de Madrid, se trata de dos ediciones fechadas en 1818 y 1827, lo que nos da una idea de la difusión que tuvo la obra.

111 V. Alfieri, *Orestes: tragedia en cinco actos. Representada por la primera vez en el Coliseo del Príncipe día 30 de mayo de 1807. Madrid. Imprenta que fue de García. Año de 1815*. La fecha de la primera representación es el 30 de mayo de 1807, como figura en la portada de la obra, y no el 30 de enero de 1807 como indica Marcelino Menéndez Pelayo (1953) en su obra *Biblioteca de traductores españoles*, vol. IV, edición de Enrique Sánchez Reyes, Santander: Aldus, S. A. de Artes Gráficas, así se lee «El Hijo de Agamenón. Traducción del Orestes, de Alfieri [...] estrenada

mucha más infomación sobre la traducción manuscrita. Navarro Herro, dentro de la producción de Solís incluye la obra «*El hijo de Agamenón*. Tragedia en cinco actos. Ms. BMM. Censura de 1818»¹¹², lo que parece ser una adaptación de Solís de la obra de Alfieri que, como veremos al final de este capítulo, fueron bastante comunes durante el siglo XIX, ya que la idea de la traducción a veces se encontraba con la de la adaptación de una obra. El *Orestes* fue reeditado en Valencia por la Imprenta de Ildefonso Mompí, que lo volvería a reeditar al año siguiente¹¹³. Además de estas dos ediciones, Herrera Navarro cita la existencia de otra traducción de esta tragedia realizada por el jesuita Antonio Gabaldón, del que apenas se conocen datos: «*Orestes*. Tragedia de Alfieri. Ms. [s. a.]»¹¹⁴, y que pudo haber traducido además el *Agamennone*¹¹⁵ de Alfieri para lo cual parece que la fecha de publicación de las dos traducciones de Gabaldón habrían tenido lugar alrededor de 1810¹¹⁶, según una carta fechada ese año, donde el jesuita habla de las traducciones de Monti y Alfieri que está llevando a cabo¹¹⁷. Tendremos que esperar hasta 1869 para encontrarnos con otra traducción del *Oreste* realizada por Santiago Infante de Palacios e impresa por la Imprenta Ramírez y Cía en Barcelona¹¹⁸, que no hemos podido localizar.

en el teatro del Príncipe el 30 de enero de 1807», Menéndez Pelayo, *Biblioteca de traductores*, *op. cit.*, p. 261. Un error que puede llevar a confusión a aquellos que no comprueben la portada del ejemplar impreso de 1815.

112 Herrera Navarro, *op. cit.*, p. 478.

113 Camps, A. (1999): «La literatura italiana en España (1800-1830): a propósito de Torquato Tasso y Vittorio Alfieri» en Lafarga, Francisco: *La traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, literatura, cultura*, Lleida: Edicions Universitat de Lleida, p. 95.

114 Herrera Navarro, *op. cit.*, p. 192.

115 *Agamemnon: tragedia traducida en verso castellano del italiano de Alfieri*. En 4º, en Barbolani (2003), *op. cit.*, p. 168. Los datos que cita Barbolani provienen a su vez de Miquel Batllori.

116 PROYECTO BOSCAN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>> [Consulta realizada el 4 de junio de 2010.]

117 Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 161 y ss.

118 Camps, *op. cit.*, p. 95.

Un estudio posterior de Cesáreo Calvo Rigual¹¹⁹ ha aportado más luz sobre otras traducciones del *Oreste* alferiano, añadiendo una nueva traducción manuscrita e inédita encontrada en la Biblioteca Universitaria de Valencia y que nos da información sobre la traducción de Gabaldón que anteriormente mencionábamos, ya que es éste el que aparece como autor de la traducción en un manuscrito de 39 hojas no numeradas, caligráficamente escritas con letra del siglo XVIII, que podría ser anterior a la de Dionisio Solís. La letra en la que aparece el nombre del traductor, según Calvo Rigual, es diferente a la caligrafía del resto del documento y además utiliza un vocabulario más común, y esto la diferencia de la de Solís. Los datos de las diversas fechas de publicación desde 1815 a 1869, y el número de ediciones que hemos nombrado nos hace pensar que el *Orestes* tuvo un éxito importante en los teatros madrileños, ya que las representaciones continuaron después de 1807, al menos hasta 1811, y así consta en el *Diario de Madrid*, en la sección «Teatros» del día 8 de octubre de 1811, donde figura el anuncio de la representación de *Orestes* que se había de llevar a cabo el día siguiente en el Teatro del Príncipe¹²⁰. Pero éstas no serían las únicas fechas en las que se interpretó esta tragedia de Alfieri, puesto que el 5 de septiembre de 1869 aparece la noticia de su representación en el *Diario Oficial de Avisos de Madrid*¹²¹ y, posteriormente, el día 20 de octubre del año siguiente, como señala el mismo diario¹²².

119 Calvo Rigual, C. (1996): «Dos traducciones del Orestes de Vittorio Alfieri: notas para su estudio», en Joaquín Espinosa Carbonell (coord.) *El teatro italiano: actas del VII Congreso Nacional de Italianistas*, Valencia, del 21 al 23 de octubre de 1996, pp. 131-139.

120 «En el Príncipe, [...] *Nota*. Mañana miércoles se representará en el referido teatro la tragedia de Alfieri en 5 actos titulada Orestes, traducida por Dionisio Solís», en *Diario de Madrid*, n.º 281, 8 de octubre de 1811, Madrid, p. 408.

121 «Para hoy ha dispuesto el gran artista Saivini la representación de la admirable tragedia de Alfieri titulada *Orestes* [...]. El *Orestes* llevará al teatro Jovellanos una inmensa concurrencia», en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 5 de septiembre de 1869.

122 «Teatro y circo de Madrid. Quinta función de abono —Turno Segundo Impar. —Para hoy jueves 20 de octubre de 1870.— A las ocho y media de la noche. Quinta representación de la real compañía dramática italiana dirigida por el célebre artista Caballero Achille Mayeroni. Por primera vez Orestes, tragedia

La edición del *Orestes* de 1815 está precedida por dos documentos que nos ayudan a entender el contexto en el que se desarrolla la traducción. Por una lado una extensa dedicatoria bajo el título «A Isidoro Mayquez, primer actor, del teatro del Príncipe» y, a continuación, una introducción con el título «El traductor»¹²³, en la que Solís hace un resumen de su obra, definiendo el origen y las características de la misma para terminar con un estudio del mito de Orestes y cómo ha sido tratado por otros autores, desde la antigüedad, Esquilo o Eurípides, hasta Voltaire, señalando las diferencias entre estas ediciones y la de Alfieri, diferencias como, por ejemplo, la «inconexión de cenas»¹²⁴ que presenta la versión de Voltaire. Solís señala también las diferencias a nivel de la traducción, ya que, como añade, existen idiomas en los que nos podemos encontrar con dificultades a la hora de traducir del italiano las rimas asonantes frente a las consonantes, o incluso el uso de las sinalefas y los apócope¹²⁵, características que aportan al autor un mayor valor y que lo distinguen, según Solís, de su época y de las tragedias españolas.

Siguiendo con esta introducción, Solís destaca la importancia de Alfieri en el teatro, que busca, según él, la perfección en sus obras, añadiendo que hasta la llegada de éste¹²⁶, los italianos carecían de ideas para el teatro trágico. Este género adquiere con el poeta de Asti un gran valor, tanto que potenciará la tragedia fuera de las fronteras francesas¹²⁷, cuya influencia será muy importante en la construcción de la tragedia en Italia, ya que muchos de los traductores italianos traducían también autores franceses. Entre los

en cinco actos del inmortal trágico italiano Vittorio Alfieri», en *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 20 de octubre de 1870.

123 La dedicatoria a Isidoro Máiquez va desde la página III a la VII, pero la introducción ocupa desde la VIII hasta la que debería ser la página XXXIII, pero en el original aparece por error el número XLXIII en lugar del anterior que le corresponde.

124 Alfieri, (1815), *op. cit.*, p. XXVIII.

125 *Ibidem*, p. XXXII.

126 *Ibidem*, p. IX.

127 «[...] reconocen con dolor en Alfieri, que aun les queda que admirar é imitar fuera de los límites de Francia», se refiere a admirar al autores de la tragedia, en *Ibidem*, p. VIII.

autores que intentaron construir la tragedia cita Solís a Trissino con su *Sofonisba* o a Maffei con su *Merope*, «ni tal cual otra que sobresale entre cien males»¹²⁸. Para Solís parte del éxito de la obra del poeta radica en el estudio y el trabajo continuado para lograr que los italianos dispongan del género trágico, sin olvidar una cualidad que el propio Solís destaca de Alfieri: su «capacidad de ingenio»¹²⁹. La relevancia de éste —señala Solís— se basa en que en lugar de imitar el género francés, consigue construir uno nuevo, siendo «original y sublime»¹³⁰ y ninguna palabra de Alfieri es utilizada de forma casual¹³¹; su léxico consigue encontrar el punto intermedio, sin ser demasiado cómico o épico, ni con «disertacioncillas metafísicas»¹³² u otro tipo de recurso que sirva para tratar de ocultar la «infecundidad del talento»¹³³. Solís, con la introducción, nos narra el retrato y la consolidación de todos sus personajes, pero buscando en ellos una «utilidad»¹³⁴, y no su sufrimiento; a esto le debemos añadir su nueva forma de tratar los temas; por ejemplo trabaja sobre un nuevo modo de entender el amor, lejos de la débil figura llorona, aunque el amor no sea un argumento muy recurrente en el poeta¹³⁵. También trabaja otros temas como la ambición, el «abuso de autoridad mal definida, otros que la discordia y el rencor, y otros que la adulación»¹³⁶. Temas relacionados con la conducta humana, con el comportamiento y las relaciones de los hombres que buscan el honor y la serenidad en el trato con sus personajes. Para Solís, *Orestes* es una de las mejores obras de Alfieri y así lo era incluso para el propio autor. Al final de la introducción el mismo traductor asegura que la intención de la traducción no es sólo que se lea y se dé a conocer a *Orestes*, sino que se den a conocer las obras de Al-

128 *Ibidem*, p. XI.

129 *Ibidem*, p. XVII.

130 *Ibidem*, p. XXVIII-XIX

131 *Ibidem*, p. XX.

132 *Ibidem*, p. XXI.

133 *Ibidem*.

134 *Ibidem*, p. XXII.

135 *Ibidem*, p. XXIII.

136 *Ibidem*, p. XXIV.

fieri¹³⁷ en nuestro país, y que también el teatro español se enriquezca con la traducción de estas obras¹³⁸ y así lo reconoce otro importante autor y crítico de la época, Juan Eugenio Hartzenbusch, que también traduciría a Alfieri, en un texto que Menéndez Pelayo transcribe en su *Biblioteca de traductores españoles*, donde añade que «si Alfieri hubiese escrito en lenguaje español, hubiera expresado sus pensamientos como Solís o no se hubiera podido leer ni representar la tragedia»¹³⁹. Una forma muy interesante y respetuosa de alabar la traducción de Solís y su quehacer trágico.

7.5. De *Sofonisba, Timoleone y Antigone* a *Sofonisba, Timoleón y Antígona*

Dentro del conjunto de tragedias ya citadas —*Bruto Primo, Oreste, Virginia, Polinice*— y que fueron traducidas en las dos primeras décadas del siglo XIX, tenemos que destacar otras obras de Alfieri que hasta ahora plateaban dudas sobre su fecha de traducción y, lo que es más importante, sobre su autoría. Nos referimos a las tragedias *Sofonisba, Timoleone y Antigone*¹⁴⁰, sobre cuya autoría se especulaba con el nombre de Antonio de Saviñón, debido a las iniciales que aparecen en las tres traducciones, D. A. D. S., que se conservan. Ahora, gracias a un trabajo de Sonsoles Calvo Martínez¹⁴¹ podemos afirmar que el ignoto traductor era don Ángel de Santibáñez, cuyo nombre coincide con las iniciales anteriores. Según Calvo Martínez, se trata de un literato español fallecido en 1827 en Francia.

137 *Ibidem*, p. XXXI.

138 *Ibidem*.

139 Menéndez Pelayo (1952), *op. cit.*, p. 261.

140 Según Calvo Martínez estas traducciones se depositaron en la BRAE en 1864, tal y como recoge el acta de reunión celebrada el 27 de octubre de ese año, donde figura que los manuscritos los envió el Ministerio de Fomento.

141 Nos referimos a Calvo Martínez, Sonsoles (2012): «Luces y sombras en la representación teatral de la tragedia neoclásica (el caso de Alfieri en España)», en Alemany Ferrer, R. y F. Chico Rico (coords): *Literatura i espectacle*, Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante, pp. 113-123.

Estas obras no aparecen en el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII* de Herrera Navarro, tampoco las recogen Peers¹⁴² o Parducci¹⁴³, aunque sí Barbolani¹⁴⁴, y se encuentran en dos manuscritos de la Real Academia de la Lengua. Por un lado, el manuscrito 266 de la RAE recoge en el mismo documento las traducciones de dos obras¹⁴⁵. Por otro lado junto con el ms. 266 de la RAE hay que destacar el ms. 312, una miscelánea compuesta por una serie de traducciones del francés y del italiano, y concretamente entre los folios 128 y 666 aparecen las traducciones de D. A. D. S., que abarcan obras de Corneille, Racine y Alfieri. En este manuscrito las obras que aparecen de Alfieri son *Sofonisba*¹⁴⁶, *Timoleone*¹⁴⁷ y *Antigone*¹⁴⁸, todas con las iniciales del mismo traductor.

Antes de esta *Sofonisba*, se produjo en España un caso que podríamos denominar de falsa traducción que no deja de tener relación con la obra de Alfieri, y es que en 1784, José Joaquín Mazuelo publica su *Sofonisba*, la que durante mucho tiempo se pensó que se trataba de una traducción de Alfieri¹⁴⁹, sin tener en cuenta que, cuando se publicó en España la *Sofonisba* de Mazuelo aún no se había editado en Italia la *Sofonisba* de Alfieri, con lo que era absolutamente imposible que la obra de éste fuera conocida en

142 Peers, E. A. (1933): «The Vogue of Alfieri in Spain», en *Hispanic Review*, abril de 1933, vol. I, n.º 12, pp. 122-140.

143 Parducci, *op. cit.*, pp. 31-152.

144 Barbolani, *op. cit.*, p. 38.

145 *Sofonisba, tragedia en 5 actos de Vittorio Alfieri de Asti, traducida del ydidioma ytaliano en verso castellano por D. A. d. S.*, pp. 1-36 y *Antígona, tragedia en 5 actos de Vittorio Alfieri de Asti, traducida del ytaliano en castellano por D. A. d. S.*, pp. 37-81. En total 81 folios en encuadernación holandesa.

146 Vittorio Alfieri de Asti, *Sofonisba. Tragedia en 5 actos traducida del ydidioma ytaliano en verso castellano por D. A. D. S.*, ff. 260-284.

147 Vittorio Alfieri de Asti, *Timoleón. Tragedia en 5 actos traducida del idioma ytaliano en verso castellano por D. A. D. S.*, ff. 384-412.

148 Vittorio Alfieri de Asti, *Antígona. Tragedia en 5 actos traducida del ydidioma ytaliano en verso castellano por D. A. D. S.*, ff. 511-542.

149 Así lo creía el propio Menéndez Pelayo en cuya correspondencia con Juan Estelrich, le incluye esta obra como una traducción más de Alfieri. Véase Menéndez Pelayo, Marcelino (1985): *Epistolario*, vol. X, ed. de Manuel Revuelta Sañudo, Madrid: Fundación Universitaria Española, p. 124.

1784. A este año de publicación, anterior al de Alfieri, tenemos que añadir la información que nos aporta el título de la obra, el cual nos dice las características del texto y nos da una información más real, ya que el título de la obra de Mazuelo era *Sofonisba, tragedia española por Don Joseph Joaquín Mazuela en Madrid, por Don Antonio de Sancha MDCCXXXIV*, este «tragedia española» ya debería haber aportado la información necesaria para saber que no se trataba de una traducción, sino de una obra compuesta en castellano y basada en el mito de Tácito o Tito Livio¹⁵⁰, aunque no siempre estuvo clara la autoría de la obra, ya que el hispanista Allison Peers considera esta *Sofonisba* como una traducción y añade «*Sofonisba*, a traslation by one José Joaquín Mazuelo»¹⁵¹. Parducci, posteriormente a Peers, en 1942, corrige el error de su antecesor en los estudios alfierianos en España, y para ello realiza, entre otras cosas, una clasificación con el número de versos que tiene cada una de las tragedias, estableciendo diferencias que las alejan cada vez más la una de la otra; así, Parducci señala que mientras que una tiene 5 actos, la otra tiene 3 y que mientras que una cuenta con 1113 endecasílabos la otra cuenta con 2632, además del número de personajes de cada una de las obras, que difieren mucho entre ellas¹⁵².

Además de los dos manuscritos citados existe otro en la Biblioteca de la Real Academia de la Lengua que contiene una copia del *Timoleón*. Se trata del ms. 346/16, y sería una copia en limpio de los ff. 384 al 411 del ms. 312. Esta copia la he localizado a través del Proyecto Boscán¹⁵³. De esta forma el número de copias de los ejemplares de *Timoleón*, *Sofonisba* y *Antígona* aumentan, no sólo con los originales manuscritos, sino también con las copias pasadas a limpio que se encuentran en las misceláneas anteriormente citadas. En conclusión, los ejemplares existentes son: *Antígona*

150 Para más información véase Barbolani, *op. cit.*, p. 103, que cuenta con un extenso estudio sobre esta «no traducción» de la obra de Alfieri.

151 Peers (1933), *op. cit.*, p. 140.

152 Parducci, *op. cit.*, p. 42.

153 PROYECTO BOSCAN: Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939) [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>> [Consulta realizada el 8 de junio de 2010].

que se encuentra el ms. 312, junto con una copia de *Sofonisba* y *Timoléon*¹⁵⁴, los tres traducidos al castellano por Ángel de Santibáñez (A. de S.) en la primera mitad del siglo XIX; por otro lado tenemos también la *Sofonisba* existente en el ms. 266 con una traducción de A. de S., también realizada en la primera mitad del siglo XIX, junto con una traducción de *Antígona* también realizada por A. de S.¹⁵⁵. A éstas habría que añadir la traducción de *Antígona* que se conserva en el Instituto de Teatro de Barcelona y que ha sido citada por Barbolani, y recogida en el catálogo de Simon Palmier¹⁵⁶, en cuyas páginas podemos leer «Alfieri, Vittorio, *Antígona*. Tragedia en cinco actos, del conde Vittorio Alfieri. Traducida al castellano» y que no he logrado encontrar¹⁵⁷. Pero éstas no serán las únicas copias de la *Antígona*, ya que existe otra traducción realizada por Manuel Bretón de los Herreros¹⁵⁸ en 1827, la cual fue tomada en consideración por Parducci en su estudio sobre Alfieri en España. Esta traducción de *Antígona*, en endecasílabos asonantados, según Parducci, nunca se llegó a representar. El estudio de Parducci consiste en la comparación de la traducción de Bretón de los Herreros con la edición de la obra de Alfieri realizada en París en 1788-1789¹⁵⁹. A través de este estudio Parducci analiza el uso que hace el traductor de cierto tipo de adjetivos, criticando que a veces «il pensiero dell'Alfieri resta fortemente mutilato, e il dannoso allontanamento dal modello è evidente»¹⁶⁰, con lo que se produce un cierto distanciamiento entre la traducción y el texto general, que Parducci documenta con ejemplos que demuestran el poco éxito

154 Véase página anterior.

155 Véase página anterior.

156 Palmier Simon, M. C. (1979): *Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX del Instituto del Teatro de Barcelona*, Madrid: C. S. I. C.

157 Barbolani, *op. cit.*, p. 55.

158 V. Alfieri, *Antígona*. Traducción de Manuel Bretón de los Herreros, manuscrito de 1827 que se encuentra en la Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid. Citamos ésta a través de Amos Parducci que recibió la copia del entonces director y poeta don Manuel Machado, según una petición que el propio Parducci le efectuó. Así se desprende de Parducci, *op. cit.*, p. 87. Nosotros no hemos tenido acceso a la obra, no se encuentran en la Biblioteca Nacional y hemos fracasado en nuestros intentos de localizarla.

159 Parducci, *op. cit.*, p. 88.

160 *Ibidem*, p. 91.

que tendría el traductor con esta obra: «Bretón de los Herreros, che pure ha lasciato un'orma incancellabile nel teatro spagnolo della prima metà del sec. XIX, riesce in questa traduzione assai infelicamente»¹⁶¹. Esta traducción de Bretón de los Herreros no viene recogida por Peers, ni tampoco lo será por Herrera Navarro, aunque sí por Barbolani.

Una vez definido el conjunto de obras traducidas en la primera mitad del siglo XIX centraremos nuestro estudio en las que hemos tenido acceso. Tanto en la *Sofonisba* del ms. 266 como en la del ms. 312 aparece al final un texto aparentemente extraño, se trata de «Variante del acto 5»¹⁶², cuyo título completo aparece en el ms. 266 como «Variante del acto 5º ideadas por el traductor y de que se procurará dar razón si sale a luz este trabajo», intrigante en esta forma definitiva, que sin embargo permaneció en la sombra, sin que tampoco conociéramos ninguna edición impresa de *Sofonisba*, sólo los textos manuscritos. Estas variantes ya han sido estudiadas por Barbolani¹⁶³ con una explicación muy clara sobre esta modificación del final de la obra de Alfieri por parte del traductor, en la que propone un nuevo final para el texto que debería llevarse a cabo si la obra era representada. En ambos manuscritos la variante empieza a partir de la escena quinta del acto quinto con un diálogo de Sofonisba y termina con otro de Scipión, a lo que Santibáñez añade: «(todo desde aquí hasta el fin / conforme está en el Autor)». Así nuestro traductor está firmando la variante al acto quinto, escena quinta y parte de la escena sexta, con la que modifica el final de la obra. En el manuscrito 312 esta variante aparece con muchas tachaduras y sin incluir el texto citado que indica la continuación de la obra, como ocurre en el manuscrito 266. Es en este manuscrito donde también encontramos la traducción de *Antígona* realizada por Ángel de Santibáñez aparecida a continuación de la *Sofonisba* que ocupa desde los ff. 37-81.

Respecto a esta variante podemos añadir otra sugerencia, además de la ya aportada por Barbolani. Quizás esta variante se deba también a un tipo de

161 *Ibidem*, p. 96.

162 En el ms. 312 lo podemos encontrar en el folio 282, y en el ms. 266 en el folio 34.

163 Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 97 y ss.

censura dirigida a la representación de la obra, ya que con este cambio nos encontramos con dos obras, por un lado una para ser leída, que conserva la traducción completa, y a continuación otra con una variación que debe utilizarse en el caso de ser representada. No olvidemos que otros traductores de Alfieri, como por ejemplo Saviñón en 1814, fueron arrestados por Fernando VII por su apoyo a la Constitución y por su traducción de *Bruto primo*; tal vez el miedo a este tipo de arrestos sería lo que llevó a Ángel de Santibáñez a escribir dos finales diferentes para *Sofonisba* o al traductor de *Filippo* a firmar con sus iniciales.

7.6. De *Filippo* a *Felipe II*

En la Biblioteca Nacional existen dos traducciones manuscritas de la obra *Filippo* de Alfieri. Por un lado el ms. 20091 *Felipe 2.º ó el Filipo*, cuyo título está escrito en la misma página donde comienza la primera escena del primer acto. Este manuscrito presenta algunas correcciones a lo largo del texto y al final, a los lados de la palabra «Fin» puede leerse «Está revisada por el Excmo. Sr. Don Cayetano Valdés», y en la página siguiente aparece una licencia de representación en Cádiz para el día 25 de enero, firmada por Moreno y Lujano. El otro manuscrito consultado, el ms. 16230, en el que sí figura el nombre del traductor en la portada, dice así *Felipe Segundo ó El Filipo. Tragedia del célebre poeta italiano Alfieri. Traducida por D. R. A.* En la portada de esta obra encontramos la anotación «Testamentaria de Miguel de Burgos», este texto, al igual que el manuscrito no tiene fecha de escritura ni de representación, pero sí correcciones a la traducción. Parducci estableció la datación partiendo¹⁶⁴ del manuscrito que aparece revisado por Cayetano Valdés, gobernador civil de Cádiz, entre enero de 1812 y mayo de 1814, y relacionando la representación de *Roma libre* con la de *Felipe II*, ya que en las dos obras participa uno de los actores. De esta forma, una primera fecha de escritura se establece ca. 1813, o tal vez antes, aunque de este año no existen anuncios en los periódicos que mencionen su representación, y teniendo en cuenta que Fernando VII llega en 1814, es de suponer

164 Parducci, *op. cit.*, p. 81.

que posteriormente no se pudiera representar y que su traductor, por miedo a posibles represalias por parte del monarca, como le sucedería a Antonio Saviñón, firmase sólo con las iniciales D. R. A., sin dejar más pistas sobre su nombre.

Habrá que esperar hasta 1821 para ver anunciada la obra de Alfieri en los carteles de los teatros madrileños. Así, el 9 de octubre de este año aparece en la sección «Teatros» del *Diario de Madrid*, un aviso que dice: «en el del Príncipe, á las 7 de la noche se ejecutará la tragedia en 5 actos, traducida de la que con igual título escribió el célebre poeta italiano Alfieri, titulada Felipe II»¹⁶⁵. Idéntica noticia aparecería al día siguiente en el mismo medio¹⁶⁶, con lo que al menos durante dos días el público pudo contemplar en el Teatro del Príncipe la representación de la obra de Alfieri traducida. Pero éstas no serían las únicas noticias que aparecerían ese año, ya que el día 14 de octubre se publica en el diario *El Universal* un artículo a dos columnas sobre la representación de dicha obra¹⁶⁷, en ella su autor critica la figura del rey, entre otras cosas, por servirse de la religión para vengarse de sus enemigos. El autor del artículo ya conocía otras obras traducidas de Alfieri, porque hace referencia a la traducción de Solís del *Orestes*, concretamente el prólogo escrito por éste, y a continuación, define el carácter de los personajes, destacando el papel que desempeñan dos de ellos que son «la luz y la sombra del cuadro», refiriéndose a Pérez y Gómez, respectivamente. Por otra parte, el articulista es consciente también de la dificultad que tiene la traducción de la obra y a ello hace referencia cuando critica al traductor, al que no nombra, reprochándole que «se echan de menos muchos pensamientos interesantes, el sentido del original está alterado en varias partes, y lo que es peor suele decirse en español lo contrario de lo que expresa el texto italiano», completándolo con un ejemplo, la escena cuarta del primer acto, donde contrasta la traducción y el original. Estos datos apenas mencionados parecen indicar que la copia que consultó el autor del artículo fue

165 *Diario de Madrid*, n.º 282, 9 de octubre de 1821, p. 744.

166 *Ibidem*, n.º 283, 10 de octubre de 1821, p. 748.

167 *El Universal*, n.º 287, 14 de octubre de 1821, p. 1108.

el ms. 20091, ya que ni siquiera nombra las siglas del traductor (D. R. A.) que aparecen en el ms. 16230.

7.7. De *Merope* a *Méropé*

En la segunda mitad del siglo XIX se siguen publicando diferentes traducciones de las obras de Alfieri, como fue el caso de *Merope* en traducción de José Eugenio Hartzenbusch, como así lo ratifican los dos testimonios encontrados en la Biblioteca Nacional: por un lado la obra *Méropé: tragedia en cinco actos de Alfieri. Traducción de Juan Eugenio Hartzenbusch*; a pesar de que en la portada no figura ni fecha, ni lugar de publicación, se trata, según hemos podido comprobar, de una traducción publicada en el *Folleto de las Novedades*¹⁶⁸ en 1854, entre los números 965 y 969, como aparece también escrito a mano en la página 34, al final de la obra¹⁶⁹. En la ficha que se conserva en la Biblioteca Nacional se indica que a veces aparece en la portada el nombre de «Hartzenbusch» en lugar del correcto, Hartzenbusch. Aunque la primera edición de la obra se publica en 1854, la traducción se llevaría a cabo mucho antes, en 1833, según el testimonio aportado por el hijo de Hartzenbusch en la biografía¹⁷⁰ sobre su padre. También se conserva en la Biblioteca Nacional otra edición de la traducción de *Méropé* realizada por Hartzenbusch pero sin fecha, se trata de *Méropé: tragedia en cinco actos escrita en italiano por Victorio Alfieri; traducida por Juan Eugenio Hartzenbusch*. A las ya mencionadas debemos añadir otra referencia que hemos encontrado en

168 *Las Novedades. Diario Político Independiente*. Vid. María de las Nieves Muñiz Muñiz en «Ensayo de un catálogo de las traducciones españolas de obras literarias italianas en el siglo XIX» en *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüistics*, vol VIII, 2003, Barcelona, pp. 93-150.

169 V. Alfieri, *Méropé*, tragedia en cinco actos de Alfieri. Traducción de don Juan Eugenio Hartzenbusch, y al final, en la última página de la edición, en la 34, aparece el texto escrito a mano «Esta traducción se publicó en los n.º 965, 966, 967, 968 y 969 del folleto de *Las Novedades* del año 1854». Lo que nos proporciona el año de publicación.

170 Muñiz Muñiz, *op. cit.*, p. 117. Aunque este hecho lo había señalado ya Parducci en su obra Parducci, *op. cit.*, p. 101.

*Escenas Contemporáneas. Revista bibliográfica*¹⁷¹, se trata de otra edición de Alfieri también sin fecha: *Mélope, tragedia en 5 actos de Alfieri. Traducción de don Juan Eugenio Hartzenbusch. Madrid, Imp. de La Ilustración y del Semanario. En 4º*, donde además se citan otras traducciones de nuestro autor como *Virginia* o *Rosmunda*, pero no hemos conseguido más información sobre esta edición. Con respecto a la fecha de la primera publicación conviene que abramos un inciso, ya que en unos documentos que hemos encontrado señala que ya en 1853 existía una publicación de la *Mélope* de Hartzenbusch. Si nuestro hallazgo fuera correcto habría que adelantar un año, a 1853, la fecha de edición de la obra. Así aparece en el diario *El Clamor Público* en su tirada del jueves día 14 de abril de 1853, en la sección «Biblioteca universal» dice «Mélope, por Alfieri, traducción en verso por Hartzenbusch»¹⁷², con lo cual la traducción de Hartzenbusch se podría encontrar en circulación en 1853. La misma publicidad aparece en *El Heraldo* el día 17 de abril de 1853 y en *La España*, el día 14 de abril de 1853 en la sección «Anuncios»¹⁷³. Siguiendo con las traducciones de *Mélope* mencionamos lo que podría ser una traducción de Alfieri que viene recogida por Assumpta Camps¹⁷⁴ y que se editó en 1815. Se trata de una traducción en castellano realizada por Miguel de Burgos publicada por la Imprenta de Burgos en Madrid en ese año de 1815. A mí no me ha sido posible localizar más datos sobre esta traducción, de la misma manera que tampoco Barbolani tiene ningún dato sobre su traductor, Miguel de Burgos, ni sobre esta edición. Hemos consultado también otras fuentes como Peers, Parducci o incluso el Proyecto Boscán pero ninguno aporta más información, con lo que puede ser que esta traducción estuviese recogida en algún catálogo teatral del siglo XIX y que hoy

171 El título completo de la publicación es *Escenas contemporáneas. Revista bibliográfica. Biografía de los senadores, diputados, publicistas, escritores y hombres útiles. Noticias necrológicas de las personas notables y conocidas en el país. Archivo de preciosos artículos sobre literatura, bellas artes, teatro, &c*, dirigida por Manuel Olvilo y Otero, año I, tomo I, Tipografía de Manuel G. Hernández, Madrid, 1882.

172 *El Clamor Público*, n.º 2681, 14 de abril de 1853, p. 4.

173 En los tres casos aparece en una publicidad donde se indica «Biblioteca Universal, publicada bajo la dirección de don Ángel Fernández de los Ríos. Quinta serie», y acompañada de otras obras de autores internacionales como Goethe o Schiller.

174 Camps, *op. cit.*, p. 95.

esté desaparecida. No obstante hemos averiguado que Miguel de Burgos, tradujo una *Mérove*, pero no la de Alfieri, sino la de Voltaire y que lo hizo en la primera mitad del siglo XIX, ya que dicha traducción aparece reseñada en una publicación de 1842, *El Gratis. Diario Pintoresco de Avisos, Noticias y Conocimientos Útiles*, en su n.º 60 de octubre de ese año¹⁷⁵, donde aparece «Mérove de Voltaire, traducida por D. Miguel de Burgos en 8.º»¹⁷⁶. Esta nota la encontramos en la sección «Catálogo de las obras que hay venales en el despacho de imprenta y librería de D. Miguel de Burgos, galería de cristales de San Felipe Neri, y en su imprenta, calle de Toledo», con lo que Miguel de Burgos sería, además de traductor —aunque por lo que parece no de Alfieri—, librero e impresor en Madrid durante la primera mitad del siglo XIX. Tendremos que esperar hasta 1962 para que nuevamente se publique *Mérove* en la traducción de Hartzzenbusch, y la encontramos en la edición de autores italianos que realiza Antonio Prieto¹⁷⁷, junto con otras dos obras de Alfieri de las que nos ocuparemos más adelante: *Mirra* y su *Vida*. Después de estas traducciones realizadas en la primera mitad del siglo XIX tenemos una nueva traducción de la *Mérove* alfieriana editada en 1934 en Barcelona, dentro del volumen *Teatro clásico extranjero* de la editorial Hymosa¹⁷⁸ de la que se desconoce su traductor, pero que, según Barbolani, es diferente a la de Hartzzenbusch, ya que está en prosa en lugar de endecasílabos. A continuación, en la segunda mitad del siglo XX nos encontrarnos con

175 En la publicación no se distingue el día con claridad, por tanto la hemos omitido, de la misma forma que también hemos omitido la página.

176 Nos referimos a *Mérove, tragedia francesa puesta en español por D. M. de B., editada sin nombre del traductor en 1815 en la imprenta de Miguel de Burgos*, en Saura Sánchez, Alfonso (1995): «Dos traducciones ilustradas de la Mérove de Voltaire», en *Anales de Filología Francesa*, n.º 7, p. 172. Esta traducción también aparecerá más tarde, en 1868, atribuida a Bretón de los Herreros en la Colección de Teatro Nacional y Extranjero que editó Salvador Manero en Barcelona, en Saura Sánchez, *op. cit.*, p. 174. Así, parece que la *Mérove* traducida en 1815 por Miguel de Burgos es la de Voltaire y no la de Alfieri.

177 *Mérove*, tragedia en cinco actos escrita en italiano por Victorio Alfieri traducida al español por don Juan Eugenio Hartzzenbusch, en VV. AA. *op. cit.*, pp. 1535-1614.

178 Para más información sobre esta nueva traducción véase el artículo de Barbolani, C. (2005): «Alfieri come classico nel primo Novecento spagnolo», en *Cuadernos de Filología Italiana*, 2005, vol. 12, pp. 195-203.

otra posible traducción de la *Mérope*, realizada para un programa de televisión llamado *Teatro de siempre*. La pista de esta traducción nos la ofrece un artículo de periódico que encontramos en el *ABC de Sevilla* del día 25 de enero de 1970, donde en la sección de parrilla televisiva nos informa «Para mañana [...] Segunda cadena (UHF) [...] 22.30 Teatro de siempre presenta “Mérope”, de Vittorio Alfieri, con Ana Mariscal, Armando Calvo, Mario Gas y Andrés Mejuto»¹⁷⁹, con lo que la obra se representaría en televisión al día siguiente, el 26 de enero. Hemos buscado más información, además de la citada por Barbolani¹⁸⁰ sobre una posible traducción de Esther Benítez, pero no hemos encontrado ningún rastro, entre otros motivos porque desde RTVE nos han dicho que a los archivos no se puede acceder, y porque todos los actores, salvo el uruguayo Mario Gas, han fallecido.

Parducci estudió la traducción de Hartzenbusch¹⁸¹, y la califica de buena, dado que se «attiene» al original italiano; en definitiva la traducción española no desvirtúa la italiana. Para dar prueba de este buen quehacer en la traducción, Parducci compara parte de las tragedias confrontando los dos textos, el italiano y el español, destacando que a veces, en la versión española, se reducen las interrogaciones o las exclamaciones, cosa que se debe, según Parducci, al uso de la rima asonante en el endecasílabo, además de convertir en español los endecasílabos de Alfieri con diferentes variaciones en el acento o en la armonía. A pesar de todos estos esfuerzos en trasladar el texto correctamente al español, para que fuese recitado, la traducción de Hartzenbusch nunca llegó a representarse, quizás porque, como señala Parducci, la gente del teatro de la época prefería la versión de Voltaire o la de otro ilustre italiano, Maffei¹⁸².

Nosotros hemos consultado la edición de 1854; en su portada figura un sello que dice «Legado de Hartzenbusch», con lo que es probable que esta copia perteneciera a la familia del traductor. Este documento se compone

179 *ABC de Sevilla*, 25 de enero de 1970, p. 79.

180 Barbolani (2003), *op. cit.*, p. 37.

181 Parducci, *op. cit.*

182 *Ibidem*, pp. 109-110.

de 34 páginas, en la última aparece el nombre del folletín en el que se publicó, los números y la fecha. Parte de esta información también la encontramos en el folio explicativo de las páginas impares, donde a lo largo de toda la obra repite «Folletín de las novedades», por lo que la obra está ultimada y preparada para ser enviada a la imprenta.

7.8. De *Mirra* a *Mirra*

De las obras de Alfieri que últimamente han sido de nuevo estudiadas y editadas hay que destacar *Mirra*, en la traducción de Manuel de Cabanyes publicada en una edición bilingüe por Cristina Barbolani¹⁸³; pero antes de centrarnos en ella, detengámonos en las que le precedieron.

La primera publicación de la *Mirra* de Manuel de Cabanyes¹⁸⁴ se realizó en 1858 dentro de sus *Producciones escogidas*¹⁸⁵, aunque la traducción es de 1832¹⁸⁶. Se trata de una edición póstuma a su traductor, que fallecería en 1833 a la edad de 25 años y cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca-Museo Balaguer de Vilanova i la Geltrú, ciudad en la que, como señala Barbolani, se realizó la única representación de la *Mirra* en España, en un acto de homenaje que le realizaron a Manuel de Cabanyes en 1953 en el teatro Apolo¹⁸⁷ casi un siglo después de que la *Mirra* viera la luz en la librería Joa-

183 Alfieri, V. (1991): *Mirra*, traducción de Manuel de Cabanyes, edición bilingüe de Cristina Barbolani, Madrid: Cátedra.

184 Su nombre completo es Manuel de Cabanyes i Ballester.

185 *Mirra*, tragedia escrita en italiano por Victorio Alfieri y traducida al español por D. Manuel de Cabanyes, en Manuel de Cabanyes, *Producciones escogidas*, Librería de Joaquín Verdaguer, Barcelona, 1858, pp. 187-268.

186 Alfieri (1991), *op. cit.*, p. 57. Aunque en *Virtuosa, cit.*, p. 47, señala como fecha 1831, al igual que hacen Peers y Parducci en sus estudios de 1933 y 1942, respectivamente, con lo que parece más probable que la fecha de composición sea 1831, dos años antes de su muerte.

187 *Ibidem*, p. 58. Esta representación la llevó a cabo el Instituto del Teatro de Vilanova i la Geltrú como se reseña en una noticia publicada en *La Vanguardia Española* del día 24 de octubre de 1953, p. 11, donde recuerda que se representará «*Mirra*», según la traducción de Manuel de Cabanyes». La representación corrió a cargo, entre otras, de las actrices Marta Martorell y María Santos, «tan alejadas de los escenarios y tan recordadas en muchas interpretaciones, sobre todo en «*Mirra*» de

quín Verdaguer. Antes de esta representación de 1953, como decíamos, no se había hecho ninguna otra en castellano¹⁸⁸, pero sí en italiano, Barbolani señala que «come si sa, nell'800 questa tragedia [*Mirra*] fu rappresentata a Madrid in lingua originale e interpretata dalla grande Adelaide Ristori»¹⁸⁹. La traducción de Cabanyes no contiene el soneto «Alla nobile donna la signora contessa Luisa Stolberg D'Albania» que el propio Cabanyes dejó sin traducir. Este soneto estaba ya presente, por el contrario, en la edición de *Mirra* realizada por Didot en París en 1789¹⁹⁰, y empieza directamente con el texto, porque Cabanyes situó el elenco de personajes al final de la obra en lugar de al principio como habían hecho otros traductores de Alfieri y como era lo común en las traducciones de las tragedias.

La edición de la *Mirra* de Cabanyes realizada por Barbolani, se abre con un estudio introductorio muy completo; en primer lugar se definen las características de la tragedia de Alfieri en el capítulo «Clasicismo y modernidad de la tragedia de Alfieri»¹⁹¹, continuando con un repaso a la vida del poeta en «Una vida para la literatura»¹⁹². Las tres últimas partes de la introducción se dividen en «Poética y poesía»¹⁹³ donde define los rasgos poéticos de Alfieri; «El amor oscuro: *Mirra*»¹⁹⁴, una introducción al personaje y por último un breve repaso a la figura de Alfieri en España en «Alfieri en

Alfieri», como podemos leer en *La Vanguardia Española* del día 30 de junio de 1953, p. 56.

188 En *La Iberia. Diario liberal de la mañana*, del domingo 20 de septiembre de 1857 aparece en la sección de «Espectáculos» una mención a una representación de *Mirra*: «Teatro de la Zarzuela. A las ocho y media de la noche la tragedia *Mirra*». En la misma página hay un artículo a tres columnas escrito por J. de la Rosa, en el que bajo el título «*Mirra* tragedia en cinco actos de Alfieri» resume la obra e invita a los lectores a asistir a la representación. Teniendo en cuenta la fecha, esta traducción podría ser la de Cabanyes o la de A. Leopoldo Bruzzi y S. Infante de Palacios de la que luego hablaremos.

189 Barbolani (2003), *op. cit.*, p. 120.

190 Alfieri (1991), *op. cit.*, p. 69.

191 *Ibidem*, p. 9.

192 *Ibidem*, p. 22.

193 *Ibidem*, p. 32.

194 *Ibidem*, p. 42.

España. Nuestra edición»¹⁹⁵, para terminar con una bibliografía dividida entre las obras de Alfieri en italiano, las principales ediciones de *Mirra* en italiano, una selección de estudios sobre Alfieri y su obra; y por último los estudios que se han realizado sobre *Mirra*.

La influencia de Alfieri en la figura de Manuel de Cabanyes va más allá de la traducción de *Mirra*, como lo demuestran las influencias de los epigramas del poeta de Asti en los *Preludios* o en otras obras del poeta catalán¹⁹⁶. Esta influencia la encontramos en el desprecio que ambos poetas sienten por la tiranía y en otros rasgos como el deseo de soledad, su amor por los clásicos y sobre todo por Plutarco, como afirma Maria Romano Cangeli en *Classicismo e romanticismo in Manuel de Cabanyes*, la obra más completa sobre la vida y obra del poeta y de toda su familia. En este texto Cangeli afirma que es «comune lo spregio dei due poeti per la servitù e la tirannide, comuni in loro il desiderio di solitudine, la nobiltà dei natali e dei sentimenti, l'amor per la patria, per le opere antiche, per Plutarco, persino l'avversione alla rima»¹⁹⁷.

Entre las traducciones realizadas de la *Mirra* de Alfieri debemos citar una que ha sido descubierta recientemente por Barbolani y profundamente estudiada por ella¹⁹⁸, aunque otros autores anteriores, como Estelrich o Parducci¹⁹⁹ lo mencionasen en sus estudios. Se trata de una traducción manuscrita y hasta entonces desaparecida, del literato Joaquín Roca y Cornet,

195 *Ibidem*, p. 55.

196 Por ejemplo el soneto de Cabanyes, *Un animal de mi país*, es una imitación del epigrama X de Alfieri, *Che sarà questo animale?*, que comienza «Tutto rosso, fuor che il viso / che sarà quest'animale? / Molta feccia e poco sale / l'han dagli uomini diviso... / È un cardinale», en Romano Cangeli, Maria (1967): *Classicismo e romanticismo in Manuel de Cabanyes*, Lecce: Edizioni Milella, , pp. 36-37.

197 Romano Cangeli, *op. cit.*, pp. 98-99.

198 Véase el capítulo «Teneri accenti e languidi sospiri: su una traduzione spagnola inedita della *Mirra*», en Barbolani, *op. cit.*, pp. 119-148.

199 «La *Mirra* piacque agli spagnoli. A quanto riferisce il Quadrado in un articolo necrologico apparso in *La Unión Católica IV*, 888, essa fu pure tradotta da Joaquín Roca y Cornet (1804-1873); ma, tranne la notizia, altro non si sa di questa traduzione», en Parducci, *op. cit.*, pp. 100-101.

*Mirra, tragedia italiana / por V. Alfieri, traducida por D. Joaquín Roca y Cornet, Biblioteca del Ateneo de Barcelona, Mss. di Roca y Cornet, t. XIII, pp. 237-387. Roca y Cornet, amigo de Manuel de Cabanyes, como lo prueba la correspondencia que ambos mantuvieron, fue también poeta²⁰⁰ y redactor de varios periódicos de la época, como el *Diario de Barcelona* o *La Religión*²⁰¹, revista de la que además, fue fundador.*

La traducción de Roca y Cornet tiene más versos que la original de Alfieri y también más que la de Cabanyes. La obra original de Alfieri cuenta con 1432 versos, mientras que la traducción de Cabanyes suma 1553 y la de Roca y Cornet 1663²⁰². La calidad de esta traducción, además de ser en verso y no en prosa como las que realizaron Leopoldo Bruzzi e Infante de Palacios, se pone de manifiesto en una «Observación preliminar» del traductor que se encuentra en la introducción a la obra. En dicha «Observación» se nos presenta de forma resumida *Mirra*; resaltando la importancia de cada uno de los personajes dentro de la obra, la importancia de la obra en sí y la del argumento orientado desde una perspectiva histórica, ya que nos muestra reminiscencias de obras clásicas y de autores franceses que han tratado temas de igual relevancia como Racine o Corneille.

En 1857, un año antes de que se publicara la traducción de Manuel de Cabanyes, aparecerá en París otra traducción libre de *Mirra*²⁰³ a cargo de A. Leopoldo Bruzzi y Santiago Infante de Palacios y editada por la Imprenta de E. Thunot y C^a. Aunque la fecha de publicación fue 1857, la traducción

200 El tomo XIII, donde se encuentra su traducción de *Mirra*, y los tomos XIV y XII, que forman parte de sus obras conservadas en la Biblioteca del Ateneo de Barcelona, reciben el nombre de *Poesías* y tienen fecha de 1885. Véase Barbolani, *op. cit.*, p. 124.

201 *Ibidem*, p. 126.

202 *Ibidem*, p. 131.

203 *Mirra, tragedia en cinco actos de Alfieri traducida libremente al castellano con prévia autorización por los señores A. Leopoldo Bruzzi y S. Infante de Palacios. Representada en París por primera vez el 29 de mayo de 1855 por la Compañía Dramática al Servicio de S. M. El Rey de Cerdeña.* Como puede verse en la copia que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, no tiene ninguna introducción ni ningún otro texto digno de mención.

es anterior a este año, ya que en la propia obra consta que se representó en París el 29 de mayo de 1855 a cargo de Ristori y su Compañía Dramática Italiana. En dicha edición aparece en la portada el conjunto de actores que habían de llevar a cabo la representación, entre ellos la señora Ristori que sería una de las grandes intérpretes de la dramaturgia alfieriana. Actualmente esta traducción de Leopoldo Bruzzi y de Infante de Palacios ha sido recuperada en la edición de una antología de la literatura italiana a cargo de Antonio Prieto²⁰⁴, en la que éste reconoce la diferencia entre esta traducción y la de Cabanyes²⁰⁵, pero también añade que la de Bruzzi e Infante, aún siendo en prosa, «conserva más fielmente el espíritu de Alfieri»²⁰⁶.

7.9. De *Rosmunda* a *Rosmunda*

En 1857 la Imprenta Nacional pone en circulación una edición de *Rosmunda*, otra traducción de una obra de Alfieri realizada por Miguel Pastorfido, concretamente en la colección «Repertorio dramático de la señora Ristori» y con el título completo de *Rosmunda, tragedia en cinco actos de Victorio Alfieri, traducida al español por D. Miguel Pastorfido, representada por la Compañía Dramática Italiana*, y que hoy se encuentra en la Biblioteca Nacional. Esta impresión, que consta de treinta páginas, está editada a dos columnas, en una edición bilingüe. Esto facilita mucho el trabajo a la hora de establecer una relación entre el original y la traducción, que en este caso, por ejemplo, conserva el mismo espacio para los versos en italiano que para los párrafos en castellano, ya que la traducción no es en verso sino en prosa. Esta correspondencia textual no está libre de dudas, hay versos, como destacó Parducci²⁰⁷, que no se traducen por completo, por ejemplo en el acto segundo, escena primera donde Almichelde dice: «E starmi omai vogl'io? Già già...» que se traduce por «No será por mucho tiempo». Esta traducción de 1857 no tiene ninguna introducción, ni tampoco ninguna advertencia inicial. Lo

204 VV. AA., *op. cit.*, pp. 1483-1533.

205 «De Mirra existe otra excelente traducción del poeta catalán Manuel de Cabanyes, en verso [...]», en *Ibidem*, p. 1481.

206 *Ibidem*.

207 Parducci, *op. cit.*, p. 117.

único que tiene en la portada, al igual que habíamos visto en otras traducciones, como por ejemplo en el *Orestes* con Isidoro Máiquez, es el elenco de actores que representaron la obra. Los cuatro personajes, más los soldados, son actores de la compañía de Ristori, con ella al frente representando a Rosmunda, «Rosmunda..... Sra. Adelaida Ristori»²⁰⁸. Tanto esta traducción como las que de *Mirra* hicieron Bruzzi e Infante de Palacios fueron representadas en París, como señala Parducci, y además fueron también puestas en escena en Madrid en el Teatro de la Zarzuela y en italiano²⁰⁹.

7.10. *Della Tirannide* a *De la Tiranía*

A lo largo del siglo XIX, de la obra de Alfieri, sólo se tradujeron las tragedias, en su mayoría debido a su carácter político, ligado a la libertad y a la independencia del hombre, ideales que inundaban también los escenarios en los que se representaban. Por ello, algunas de sus obras fueron censuradas, como hemos visto antes, e incluso algunos de sus traductores fueron encarcelados, como le ocurrió a Antonio Saviñón, o al propio Cristóbal de Beña, prologista de *Roma libre*, a la vuelta de Fernando VII al poder en 1814. Con carácter general podría decirse que las tragedias de Alfieri ya representaban ideas como la libertad, el amor, o la lucha interna, pero algunas de sus obras tienen un significado político explícito y más allá de la representación de la tragedia, tratan de suscitar ideales políticos y ponerlos en práctica luchando contra el tirano y el dictador, nos referimos a obras de clara vocación política como *Delle Tirannide* o *Del Principe e delle lettere*.

La primera obra no trágica de Alfieri que puede leerse en castellano fue *Delle Tirannide*, en una traducción y edición de Carlos Chies²¹⁰, cuya fecha de traducción o incluso de edición no hemos podido determinar, algo ex-

208 Alfieri (1857), *op. cit.*, p. 1.

209 Parducci, *op. cit.*, pp. 112-113.

210 Alfieri, V. (s.a.): *La Tiranía*, traducción de Carlos Chies, Barcelona: Editorial Sopena. Además de Alfieri, Carlos Chies también tradujo a Victor Hugo, Étienne de la Boétie, Mijail Aleksandrovich, Paul Féval o Charles Malato. Todas las traducciones fueron para la Editorial Sopena de Barcelona y en ninguna de ellas aparece el año de publicación.

traño para la época, ya que ni siquiera en la copia impresa de la Editorial Sopena, con la que hemos trabajado, aparece la fecha de publicación²¹¹. El texto, definido por el traductor como «una obra de arqueología política»²¹², se abre con un prólogo titulado «A la libertad» encabezado por una cita de Salustio. En este prólogo, Alfieri destaca la importancia de la libertad y la necesidad que siempre tiene el hombre de aspirar a ella; libertad a la que se puede acceder a través de la espada, los que sepan utilizarla, o a través de la palabra, como es su propio caso, cuyas armas contra el tirano son las letras. Y al propio tirano, en sus diversas formas, se refiere al señalar que no dedica la obra a ningún rey ni príncipe, sino «a la libertad», libertad que siempre será importante para el hombre mientras existan otros que la consideren «como parte esencial de su vida»²¹³.

Dividido en dos libros, el texto de Alfieri define al tirano y sus relaciones con los demás, si puede amar o no y a quién, comparando las tiranías del mundo antiguo con las modernas. Así hasta llegar a otra parte importante del texto y es la formada por los apéndices; en primer lugar porque encontramos una «Advertencia» del propio traductor, que a continuación comentaremos, y un fragmento de *Del Principe e delle lettere* traducido por el propio Carlos Chies, que no aparecerá en las traducciones posteriores de *La Tiranía*. Este fragmento es la única noticia que tenemos a día de hoy de dicha obra en castellano, ya que salvo éste no existen más traducciones de *Del Principe e delle lettere*. En la «Advertencia», desde la página 147 a la

211 En el Proyecto Boscán establecen como fecha de publicación de la primera edición 1900 ca., cfr. PROYECTO BOSCÁN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>> [Consulta realizada el 4 de junio de 2010]. De cualquier forma, podemos asegurar que la fecha de publicación fue anterior a enero de 1905, ya que en el n.º 325 de la revista *Vida Galante*, publicada el día 27 de enero de 1905, aparece en la página 18 la siguiente publicidad: «Biblioteca de Sociología. La casa Editorial Sopena ha puesto á la venta cuatro volúmenes de esta magnífica colección [...]. Los títulos publicados son: La tiranía, por Víctor Alfieri. / El contrato social, por J. Jacobo Rousseau. / Sobre el pasado y el porvenir del pueblo, por Lamennais. / La esclavitud voluntaria, por La Boetie». Esta última también en traducción de Carlos Chies.

212 Alfieri (s.a.): *La Tiranía*, op. cit., p. 147.

213 *Ibidem*, p. 7.

148, Carlos Chías realiza una breve introducción a la otra obra de Alfieri compuesta en 1784, destacando que sienta las bases para establecer, según el traductor, que las letras son la profesión más honrosa que existe en el mundo, pero debe ser una profesión dedicada a hacer el bien, y no usarse para el mal. Es este valor de la escritura el que Chías defiende en Alfieri como persona que supo usar su pluma en lugar de la espada para defender valores que desarrollan el espíritu del hombre. De igual modo, señala nuestro traductor, que tan importante es el talento que tiene un literato como el uso que hace de él, ya que no se imagina, por ejemplo, a Cicerón traicionando a su propia persona y usando su dominio de la pluma para atacar la libertad, cuando con ese talento su misión era hacer el bien, porque «no hay verdadera grandeza sin valor y nada exige valor más firme que una fidelidad inmutable á la verdad y á la justicia»²¹⁴. Y a hacer el bien con su talento fue, según Chías, a lo que Alfieri consagró su vida, y con esta intención él traduce un capítulo de *Del príncipe y de las letras*, concretamente uno «en el que el autor pregunta *si las letras que parecen inseparables de la corrupción de costumbres son la causa ó el efecto de ella*»²¹⁵, que servirá para admirar la dignidad humana.

Después de esta primera traducción de *Delle Tirannide*, vendrá otra anónima publicada en 1935, se trata del volume LXXXVII de la Biblioteca Económica Filosófica Zozaya, publicado por la Sociedad General de Librería. El título completo de la obra es «Victor Alfieri, *De la Tiranía*, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1935». La fecha de la impresión aparece en el colofón²¹⁶ de la obra, pero no en la breve página de créditos. En esta colección dirigida por el filósofo Antonio Zozaya se publicaron también obras de Voltaire, Machiavelli, Rousseau o Beccaria. El origen de la traducción es incierto y así se señala en la tercera de cubierta donde dice «Las traducciones son íntegras, y en su mayor parte directas»²¹⁷,

214 *Ibidem*, p. 148.

215 *Ibidem*.

216 «Terminóse de imprimir este libro el día 22 de noviembre de 1935 en los talleres “Marsiega”, de Madrid», en Alfieri (1935), p. 127.

217 *Ibidem*, tercera de cubierta.

con lo que me crea la duda sobre qué edición italiana sirvió de modelo y sobre su autor.

Impresa en un formato de bolsillo y con una tipografía ajustada, esta edición de la obra de Alfieri consta de un prefacio escrito por el propio Antonio Zozaya que tiene un carácter mucho más filosófico que político, y en el que el filósofo irá compaginando anotaciones, muy breves, a esta obra de Alfieri y justificaciones para definir los nuevos tipos de tiranía. A diferencia de Carlos Chies, Zozaya considera esta obra la más comprometida y apasionada de Alfieri; ésta será prácticamente una de las pocas veces que Zozaya menciona a Alfieri, ya que a partir de aquí señala que el nuevo enemigo de la libertad es el capitalismo, enmarcándose en un discurso para defender la libertad frente a la tiranía y a los intelectuales que deben utilizar su arte para pacificar los espíritus, ya que la libertad no debe ser sólo un instrumento exterior sino que debe llegar a las almas de las personas. A lo largo de estas páginas Zozaya se centra en la paz de los espíritus y del alma, pero deja de lado la figura de Alfieri y su concepto de libertad.

7.11. De la *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso a Víctor Alfieri, su vida escrita por él mismo*.

Además de las tragedias y de las obras políticas, otra obra importante de Alfieri traducida también al castellano fue su autobiografía, *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, que ocupa el periodo comprendido entre 1749 y 1789, y que no sería escrita totalmente hasta 1790, excepto la última parte que la terminaría el año de su muerte, 1803²¹⁸.

En la actualidad existen dos traducciones de la *Vita* de Alfieri al castellano, ambas en el siglo xx y separadas por 40 años. La primera de ellas se debe a Pedraza y Páez, quien la publicó en 1921 en Madrid²¹⁹. La traducción

218 En el primer capítulo de esta segunda parte ya se desglosaron partes importantes de la *Vita* de Alfieri, sobre todo lo referido a su viaje por España.

219 Víctor Alfieri, *Su vida escrita por él mismo*. La traducción del italiano ha sido hecha por Pedro Pedraza y Páez, 2 vol., Editorial Calpe, Colección Universal, Madrid, 1921.

de Pedro Pedraza aparece mermada al principio de la obra, ya que carece de la introducción escrita por Alfieri, y fechada el sábado santo 3 de abril de 1790 en París, que antecede al texto general. En su lugar el traductor comienza con una breve introducción de cuatro páginas, en la que compara a Alfieri con Manzoni y Cavour, situándolo como uno de los autores de la patria italiana²²⁰. Es interesante en esta traducción el interés de Pedraza y Páez por conocer el origen de la publicación de la obra, ya que considera que Alfieri no la publicó, sino que fue su compañera la condesa de Albany la que entregó el manuscrito al abad Caluso para que él le aconsejase²²¹. A continuación añade una extensa cita procedente de la carta de dicho abad a la condesa y que se encuentra al final de la obra. Para esta traducción, su autor señala que se ha fijado en varias ediciones, pero sobre todo en la anotada de Michelle Schirillo, publicada en 1918 por la editorial Hoepli de Milán. La traducción, a diferencia del original y de la publicada por Martínez Gastey, no indica el año de la vida del poeta al margen del texto.

La segunda traducción de la *Vita* de Alfieri la encontramos en el ya citado volumen *Maestros italianos*²²², en el que aparecen, como ya hemos visto, otras dos traducciones de Alfieri, *Mérope* y *Mirra*. La traducción fue encargada²²³ expresamente por el editor a Josefina Martínez Gastey²²⁴, profesora de la Universidad de Madrid. Antonio Prieto se la encarga una vez que ha revisado la de Pedraza y Páez, la única traducción que existía hasta el momento de la *Vita* y con la que nuestro estudioso no está muy contento, ya que:

[...] esta traducción [la de Pedraza y Páez], excelente en muchos sentidos, si al comienzo sigue fielmente al texto original, aunque encerrándolo algunas veces en expresiones y giros

220 Alfieri (1921), *op. cit.*, p. 5.

221 *Ibidem*, p. 7.

222 VV. AA., *op. cit.*, pp. 1615-1930.

223 *Ibidem*, p. 1482.

224 Esta traducción no aparece recogida en el Proyecto Boscán porque es posterior a 1939.

ajenos a Alfieri, en la segunda mitad aparece precipitadamente mutilada o compendiada, para terminar fragmentando la última carta del abate Caluso, que cierra el original italiano²²⁵.

El trabajo de Martínez Gastey, como ya señala Prieto, será una traducción completa, a diferencia de la de Pedraza y Páez, y para ello la traductora ha seguido una edición italiana diferente a la de su antecesor. Mientras que Pedraza y Páez se basó en distintas obras para la traducción, puesto que consultó la edición de Emilio Bertana, publicada en Nápoles en 1910; consultó también la de 1903, publicada en el centenario de la muerte del poeta, a cargo de G. B. Paravia e C. y la de Luigi Ambrosini, para terminar consultando la edición crítica de Michele Schirillo publicada en Milán en 1918²²⁶. Como decíamos, mientras que para la primera traducción de 1921 se utilizan estas 4 ediciones, para la de 1962 se tiene en cuenta la de Luigi Fassò impresa en 1951 en *Opere di Vittorio Alfieri*, (vols. I y II). Como señala Prieto en esta introducción a la obra, se han mantenido las notas de la edición original y se han incorporado otras que pueden ayudar a aclarar el texto. Además, como ya se hizo en las ediciones italianas, se han conservado los años a los que hace referencia la *Vita* entre corchetes y a los márgenes de las páginas; junto con ello se han indicado la fecha de redacción de los diversos pasajes entre paréntesis.

A la traducción de Martínez Gastey se le pueden plantear muy pocas objeciones pero una de ellas es la referente a las notas. Si en la introducción a la obra, Prieto señalaba que a las notas de Fassò se habían añadido otras, nos parece extraño que sólo una de las notas lleve la indicación «N. del T.»²²⁷, cuando, por ejemplo, aparecen otras dos notas que pueden crear confusión y no queda claro si son notas de la edición de 1951 de Fassò, o si por el contrario son notas de Prieto o de Martínez Gastey. Así, en

225 VV. AA., *op. cit.*, p. 1482.

226 Alfieri (1921), *op. cit.*, p. 8.

227 *Ibidem*, p. 1879.

la página 1802 aparece la nota²²⁸: «Se trata de un juego de palabras entre *Donato* y *Pigliato*, de muy difícil traducción en castellano, por carecer de nombres equivalentes»²²⁹, que no contiene delante las abreviaturas «N. del T.». Lo cual podría tratarse de una nota o de la traductora o del editor, ya que el propio Prieto conocía también el italiano. Lo mismo sucede con otra nota que encontramos en la página 1891, que dice «Recientemente, Vittorio Branca en su *Alfieri e la ricerca dello stile*, Firenze, 1959, págs. 272-268 (sic), se reproduce esta traducción del Windsor Forest de Pope, detallando las numerosas correcciones»²³⁰. Esta nota hace referencia a una obra de Branca publicada en 1959, que sí se encontraría en circulación antes de la publicación de la edición de Antonio Prieto, en 1962, pero que no se podría encontrar en circulación cuando se realizó la edición de Luigi Fassò. Por tanto, esta nota debería llevar una abreviatura indicando si se trata de una nota del traductor o del editor. Por último indicar que la propia nota se equivoca en la cita de las páginas y las pone al revés.

7.12. Sobre otras traducciones y el *Saul* de Sánchez Barbero

Durante el siglo XIX también se realizan en España otras traducciones de la obra de Alfieri, que no son traducciones completas de algunas de sus obras, sino sonetos, sátiras y escenas de algunas de sus tragedias. En esta parte final del capítulo también abordaremos algunas adaptaciones que en un principio fueron erróneamente consideradas como traducciones, para terminar con obras que no fueron traducidas, pero de las que se conserva alguna huella.

228 En referencia al texto «[...] que si no les gustaba la palabra “donación” aceptasen la de “expoliación”», en VV. AA., *op. cit.*, p. 1802; cuya versión italiana es, y ahí está la duda: «che si non voleano Donato, pigliassero pure Pigliato», en Alfieri, V. (1978): *Vita, Rime e Satire*, nuova edizione a cura di Giuseppe G. Ferrero e Mario Rettori, introduzione di Luigi Fassò, Turín: UTET, [1965], p. 278.

229 AA. VV., *op. cit.*, p. 1802.

230 *Ibidem*, p. 1891.

En 1889 Juan Luis Estelrich, literato mallorquín y conocedor de la literatura europea, publica una antología de poetas italianos²³¹ traducidos al castellano, en la que en un periodo de tiempo comprendido entre el siglo XIII y los últimos años del XIX, con autores que van desde Guido Cavalcanti hasta Corrado Ricci; todos ellos traducidos por los traductores más célebres del mismo siglo XIX, desde el propio Estelrich hasta Manuel de Cabanyes pasando por Dionisio Solís o Menéndez Pelayo, que será gran conocedor del proceso de creación de esta antología, ya que será a él, a quien Estelrich consulte, a lo largo del proceso de edición de la obra, como veremos en la correspondencia que ambos mantuvieron²³².

En esta antología Alfieri ocupa un papel importante, primero porque se traducen textos que hasta ahora no habían sido traducidos antes como algunos sonetos y una sátira, además porque se traducen y adaptan partes de las obras que hasta entonces no se habían traducido en castellano y que son de las más importantes de Alfieri, como es el caso de *Saul*. Estelrich destaca en un breve resumen la vida de Alfieri, apuntando a su autobiografía como documento necesario para conocer al autor y mencionando justamente la extensa vida que tuvo «no puede reducirse á pocas líneas pero fuera imperdonable no citar aquí el nombre de la condesa de Albany tan estrechamente

231 Estelrich, J. L. (1889): *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*. Obra recogida, anotada y en parte traducida por Juan Luis Estelrich, Palma de Mallorca: Escuela Tipográfica Provincial.

232 En una de las cartas que Estelrich le envía a Menéndez Pelayo, el 3 de agosto de 1886, el poeta mallorquín le adjunta el índice de la antología: «Te adjunto el índice de las composiciones italianas que tengo traducidas», en Marcelino Menéndez Pelayo, (1985), *op. cit.*, p. 32. Posteriormente, a través del mismo canal, Menéndez Pelayo le enviará una carta a Estelrich el día 21 de septiembre de 1889 en la que le comenta que «está muy incompleta la lista que traes de las traducciones de tragedias de Alfieri, pero nos reservamos el completarla para cuando publiques el tomo de *Épicos y Dramáticos*. Por ahora te diré que faltan entre otras el *Felipe 2.º* (Philippo), de autor anónimo, que algunos creen ser D. Dionisio Solís, *Sofonisba* de D. José Joaquín Mazuelo, *Polinice o los hijos de Edipo*, de Saviñón, *Lucrecia Pazzi* (imitación de *La Conjuración de los Pazzi*), de D. Francisco R. de Ledesma, que imitó, además la *Virginia*», en Marcelino Menéndez Pelayo, *Epistolario*, vol. X, *cit.*, p. 124. La traducción anónima de *Filippo* es la de D. R. A., autor aún desconocido. Con respecto a la *Sofonisba* de Mazuelo comete el mismo error que cometería después Peers, ya que no se trata de una traducción de Alfieri.

unida al poeta y que tanta participación tuvo en sus inspiraciones»²³³. La primera traducción de Alfieri que realiza el propio Estelrich es la «Satira sesta. L'educazione»²³⁴, y a ésta le siguen dos sonetos también traducidos por Estelrich, que identifica con los números I y II, y que corresponden a las composiciones XX y XXVII de sus *Rime*²³⁵, para las que el compilador da la cita bibliográfica señala en una nota la modificación que hace en el primer verso del soneto I, donde traduce «oh donna!» por «¡Oh mi amor!» ya que era como Alfieri llamaba a la condesa de Albany²³⁶. A partir de aquí Estelrich abre un subcapítulo que denomina «Fragmentos»²³⁷ y en el que dará cabida a tres fragmentos de *Oreste*, *Saul* y *Mirra*.

Del *Orestes* traducido por Dionisio Solís, Estelrich reproduce la primera escena²³⁸ del primer acto, «Decisión de Electra», para la que actualiza la ortografía y la puntuación. A esta traducción de Solís le sigue un «arreglo» de la escena primera del acto primero del *Saul* de Alfieri realizado por Francisco Sánchez Barbero, que no será traducción, como el propio Estelrich señalará²³⁹. Sánchez Barbero en su adaptación, por ejemplo, cambia el orden de los versos con respecto a la edición de Alfieri y comienza con el séptimo

233 Estelrich, *op. cit.*, p. 327.

234 Estelrich no traduce un verso que escribe Alfieri después de la cita y que dice «Pel padre ormai la minor spesa è il figlio», que quizás no encontraba en la edición consultada por el traductor. Hemos buscado en dos ediciones diferentes, por un lado *Satire di Vittorio Alfieri*, en *Opere di Vittorio Alfieri*, vol. VI, Italia, 1808, p. 39 y Alfieri (1965), *op. cit.*, p. 600, y en los dos aparece.

235 El soneto XX lo compuso el 13 de enero de 1778, «S'io t'amo? Oh donna! [...]» y el segundo, el soneto XXVII, el 5 de febrero de 1778, «Cessar io mai d'amarti? [...]», véase Alfieri (1965), *op. cit.*, p. 466.

236 Estelrich, *op. cit.*, p. 330.

237 En la nota a este subcapítulo Estelrich nos da información acerca de varios traductores, de los que aportará más noticias en el apéndice bibliográfico, en el que nos pondrá sobre la pista de traducciones como la *Mirra* de Roca y Cornet, que el propio Estelrich no logra encontrar.

238 Estelrich, *op. cit.*, p. 331.

239 «Es traducción, y en parte arreglo, de la escena I, acto I del *Saul* de Alfieri», *Ibidem*, p. 332.

que dice «Ma, da Saul deggio aspetarla. Ahi cruddo»²⁴⁰, que traduce por «De Saul perseguido, desechado»; en lugar de comenzar con «Qui freno al corso, a cui tua man mi ha spinto»²⁴¹ traducido como «¿Quieres ¡Oh Dios! que á la carrera mía / Aquí termino ponga?».

Al texto de Sánchez Barbero le seguirá parte de la escena segunda y tercera; así como la cuarta, completa, del acto V de *Mirra* en traducción de Manuel de Canbayes y de la que ya hablamos en páginas anteriores. Ésta tenía que ser la última traducción de Alfieri que se incorporase a la antología de Estelrich, no obstante le siguen los sonetos XXIII y XXVIII²⁴² de las *Rime* traducidos de nuevo por Estelrich.

En las «Notas bibliográficas» que el literato mallorquín presenta de cada uno de los autores al final de la obra, se citan otras traducciones de Alfieri, entre ellas unos epigramas que él mismo ha traducido, también dos traducciones de *Saul*, aunque más que de traducciones deberíamos hablar de adaptaciones. Por un lado la de Jose María Quadrado, de la que dice que «tradujo y arregló la tragedia “Saul”»²⁴³, además de traducir algunos versos de la escena segunda del acto segundo de *Mirra*²⁴⁴. La segunda adaptación de *Saul* es la de Francisco Sánchez Barbero, de la que el propio Estelrich reconoce que «la tragedia “Saul” fue traducida libremente por el Sr. Sánchez Barbero»²⁴⁵. Aunque en el *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*,

240 Alfieri, V. (1990): *Saul*, introducción y notas de Bruno Maier, Milán: Garzanti, p. 7.

241 *Ibidem*.

242 El soneto XXIII lo compuso Alfieri en Florencia el 18 de enero de 1778 «Già cinque interi, e più che mezzo il sesto [...]», y el XXVIII el 5 de febrero del mismo año, «E s'egli è ver, che allo stellato giro [...]», véase Alfieri (1965), *op. cit.*, pp. 467 y 469.

243 Hablando del *Saul* de Quadrado dice que «suprimió la Micol y el sacerdote, introduciendo en cambio los dos hijos de Saul», en Estelrich, *op. cit.*, p. 775. En términos también distintos a los de la traducción se refiere Menéndez Pelayo a Quadrado en su *Biblioteca de traductores españoles*, cuando dice que José María Quadrado «Refundió el *Saúl* de Alfieri», en Menéndez Pelayo (1952), *op. cit.*, p. 90.

244 Estelrich, *op. cit.*, p. p. 775.

245 *Ibidem*.

se considera que la obra de Alfieri sirvió de inspiración para la de Sánchez Barbero, así Herrera Navarro añade:

Saul. Melodrama sacro en dos actos. Madrid, 1805.

Se representó por primera vez en el Teatro de los Caños, el 6 de marzo de 1805. Está inspirado en el *Saul* de Alfieri²⁴⁶.

Otro aspecto importante de la obra de Estelrich será la información que ofrece para la posterior localización de la obra de Roca y Cornet, pista que se basa en una necrológica publicada por José María Quadrado en *La Unión Católica*, donde dice que Roca y Cornet ha traducido obras de Alfieri, entre las que señala *Mirra*²⁴⁷, hecho que pondrá sobre la pista a Cristina Barbolani que descubrirá más tarde dicha traducción en Barcelona²⁴⁸.

Además de estas breves traducciones de Estelrich, y de los traductores que señala el poeta mallorquín, existieron otros autores que, según ciertas fuentes, también realizaron traducciones de Alfieri, entre ellos se encuentra Agustín Juan y Poveda, del que según señala Herrera Navarro, debido a su vinculación con el teatro «tradujo por encargo de su amigo Isidoro Máiquez cuatro tragedias (*Aristodemo*, *Cayo Gracco*, *Galeoto* y *Manfredi*) compuestas por el italiano Vicente Monti. También tradujo otras de Alfieri»²⁴⁹, pero nosotros no hemos encontrado noticias de ninguna traducción de Alfieri realizada por Agustín Juan y Poveda.

246 Herrera Navarro, *op. cit.*, p. 412.

247 «En un artículo necrológico que publicó el señor Quadrado en “La Union Catolica” tomo cuarto, pag. 388 se afirma que el señor Roca y Cornet tradujo trajedias de Alfieri. No tengo noticias de esas traducciones ni el señor Quadrado ha podido precisármelas, recordando únicamente que entre ellas figura la “Mirra”, en Estelrich, *op. cit.*, p., p. 775.

248 Para más información véase el capítulo de Barbolani dedicado a este descubrimiento en «Teneri accenti e languidi sospiri. Su una traduzione spagnola inedita della *Mirra*» en Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 119-149.

249 Herrera Navarro, *op. cit.*, p. 253.

Volviendo sobre el *Saul* de Alfieri y la adaptación de Sánchez Barbero, me gustaría aportar algunos datos más sobre las dos obras. *Saul* supone para Alfieri su primera incursión en un relato bíblico y apartarse de los argumentos históricos que hasta el momento habían llenado todas sus tragedias. Teniendo en cuenta el proceso al que Alfieri sometía sus obras, también ésta pasó la creación del argumento, su desarrollo y por último su composición en verso. Así, *Saul* fue ideada el 30 de marzo de 1782, desarrollada en abril de ese mismo año y compuesta en verso en el mes de julio, también de 1782, aunque la primera edición de la obra no se editaría hasta 1788 en el cuarto volumen de la edición parisina de sus obras a cargo de François Ambroise Didot (1787-1789)²⁵⁰. Esto no significa que la obra no se conociera antes, ya que Alfieri había hecho una presentación entre los arcades el 8 de abril de 1783, como señala Paola Trivero, «Roma, 8 aprile 1783: in Arcadia, Vittorio Alfieri legge la sua tragedia *Saul*, ideata il 30 marzo 1782, stesa in prosa tra il 2 e l'8 aprile e verseggiata fra il 3 d e il 30 luglio»²⁵¹. Después de la primera edición de *Saul* en París en 1788, y hasta 1805 que Sánchez Barbero publica su adaptación, existe, al menos, otra edición más de la obra alfieriana, se trata de la publicada en 1792 en Venecia en la imprenta de Graziosi a Sant'Apollinare con el título de *Saul. Tragedia del conte Vittorio Alfieri da Asti*.

Alfieri en sus *Parere dell'autore su le presenti tragedie* aparecido por primera vez en el volumen quinto (1789) de la edición parisina de Didot²⁵²

250 En una carta de Alfieri a su madre, con fecha de 22 de abril de 1783, éste le avisa de que tiene la tragedia terminada y que no la publicará hasta que no termine las correcciones, así señala «Ne ho anche una sacra tragedia intitolata il Saul; ed él il fatto della scittura, che narra la morte di Saul. Questa con altre non la pubblicherò però così presto; perchè sto dietro a correggere molte cose, variare quelle già stampate, per farne un'altra edizione, ma ho voluto dire che l'ho fatta, affinché ella lo sappia, e veda che ho prevenuto il suo desiderio», en Alfieri, Vittorio (1864): *Lettere inedite di Vittorio Alfieri alla madre, a Mario Bianchi e a Teresa Moccenni*. Edición de I. Bernardi y C. Milanese. Florencia: Felice Le Monnier, p. 21.

251 Trivero, Paola (2011): «Il *Saul* di Vittorio Alfieri», en *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, n.º extra 1, p. 159. Alfieri dedica esta obra a su amigo Tommaso Valperga di Caluso.

252 Posiblemente la obra más completa sobre las opiniones de Alfieri de sus tragedias sea la edición de Morena Pagliai publicada en 1978, a la que no hemos podido te-

destaca algunos aspectos interesantes sobre el desarrollo de la obra. En primer lugar menciona el hecho de que existan muy pocas tragedias basadas en argumentos religiosos²⁵³. Hasta ahora todas las tragedias de Alfieri se habían basado en acontecimientos históricos o argumentos procedentes de la tradición grecolatina, pero siempre con el hombre como protagonista, lo que definía el carácter antropocéntrico de las tragedias del Alfieri y del siglo en el que nos encontramos (siglo de las luces o de la razón, pleno siglo XVIII). Sin embargo, con *Saul* se dirige hacia el teocentrismo que había regido toda la cultura europea hasta el siglo XVI-XVII, pero a la vez se nos presenta como el resultado de su tiempo (por el aspecto antropocéntrico de la obra), indicándonos que si los argumentos religiosos hubieran ocupado la argumentación literaria de su época, él también los habría utilizado:

Ma comunque ciò fosse, io benissimo so, che quanto piacevano tali specie di tragedie a quei popoli, altrettanto dispiacciono ai nostro; e massimamente quando il soprannaturale si accatta dalla propria nostra officina. Se ad un così fatto pensare non avessi trovato prin-

ner acceso, nos referimos a *Parere sulle tragedie e altre prose critiche: testo definitivo e redazioni inedite*, edición de Morena Pagliai, Asti: Casa d'Asti, 1978. Nosotros en nuestro caso hemos recurrido al volumen quinto de las tragedias de Alfieri editadas en la ciudad suiza de Lausana en 1795 (*Tragedie del conte Vittorio Alfieri Da Asti*. V volumen, Nueva Libreria de G. P. Giegler, 1795) y que incluye las tragedias *Bruto primo*, *Mirra* y *Bruto secondo*, así como el capítulo «Parere dell'autore, su le presenti tragedie» donde podemos leer la opinión de Alfieri sobre todas las tragedias alferianas, no únicamente las aparecidas en este volumen de sus tragedias.

253 Respecto al tratamiento del tema bíblico en el *Saul* de Alfieri, Trivero señala que «La versione biblica usata da Alfieri potrebbe essere quella del teologo protestante e ebraista Giovanni Diodati citato nella *Vita*, e siamo al 1799, allorché l'autore, registrando il proprio calendario di studio giornaliero, afferma di riservare le prime ore mattutine del lunedì e del martedì proprio ai "Diodati italiani", confermando, dunque, la cognizione di entrambe le edizioni (la prima è del 1607; la seconda, rielaborata, è del 1641). Tuttavia Alfieri al tempo della stesura del *Saul*, avrebbe potuto egualmente conoscere (e lo si deduce dall'incipit della tragedia, tramite il soliloquio di David) la versione italiana di Antonio Matini (la prima edizione esce tra il 1776 e il 1781; la definitiva nel 1782-1792)», en Trivero, *op. cit.*, p. 161.

ciapalmente inclinato il mio secolo, io avrei ritratto dalla Bibbia più altri soggetti di tragedi, che ottimi da ciò mi pareano.

[...]

Ma il nostro secolo, niente poetico, e tanto ragionatore, non vuole queste bellezze in teatro, ogniqualvolta non siano elle necessarie ed utili, e parte integrante della cosa stessa²⁵⁴.

Entonces cabe preguntarse, ¿por qué escribe Alfieri una tragedia sobre un tema bíblico?, quizás se deba, como hemos comentado antes en la nota referida a Paola Trivero, al tipo de lectura que estaba haciendo en ese momento, donde el episodio de Saúl y su suicidio despierta el interés del autor de Asti.

De la misma forma, me parece muy interesante también que Alfieri pensara la tragedia no únicamente para ser representada, sino también para ser cantada, y sobre todo algunas partes, como por ejemplo la escena IV del acto II, para el que Alfieri añade en su *Parere* que: «Tutta la parte lirica di David nel terz'atto, siccome probabilmente l'attore (quando ne avremo) non sarà musico, non è già necessario che ella venga cantata per ottenere il suo effetto»²⁵⁵. Algo parecido sucede también en la obra, en la que llegados a esta parte de la tragedia, Alfieri incluye la siguiente nota, refiriéndose a las partes que deben ir cantadas:

Tutti i seguenti versi lirici si potranno cantare senza gorgheggi da David, s'egli si trova essere ad un tempo cantore ed attore. Altrimenti basterà per ottenere un certo effetto, che ad ogni stanza preceda

254 Alfieri, Vittorio (1795): *Tragedie del conte Vittorio Alfieri da Asti*, Volumen V, Lo-usana, Libreria di G. P. Giegler, pp. 323-324.

255 *Ibidem*, p. 326.

una breve musica istromentale adattata al soggetto, e che David poi reciti la stanza con maestria e gravità²⁵⁶.

Continúa Alfieri señalando que: «Io credo, che se un'arpa eccellente farà ad ogni stanza degli ottimi preludi esprimenti e imitanti il diverso affetto che David si propone di destare nell'animo di Saul»²⁵⁷. Un poco más adelante veremos los efectos que tiene esta obra, así como las notas que hemos mencionado sobre la introducción musical, en la adaptación de Sánchez Barbero. Por último, para terminar con la impresión de Alfieri sobre su propia composición, *Saul*, nos gustaría añadir el último párrafo de sus *Parere*, en el que añade:

Con tutto ciò un re vinto, che uccide di propria mano se stesso per non essere ucciso dai soprastanti vincitori, é un accidente compassionevole sì, ma per quest'ultima impressione che lascia nel cuore degli spettatori, è un accidente assai meno tragico, che ogni altro dall'autore finora trattato²⁵⁸.

La obra de Sánchez Barbero no se presenta como una obra de teatro sino como una representación musical, un «melodrama sacro» como nos indica en la portada de la obra²⁵⁹. De hecho, la obra fue representada como tal en el teatro de los Caños del Peral el 6 de marzo de 1805, con música de Esteban Cristiani²⁶⁰, y cuyo elenco de actores era Vicente García, como

256 Alfieri, Vittorio (1810): *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, Tomo V, Roma, Giovanni Poggioli, p. 250.

257 *Ibidem*, p. 326.

258 *Ibidem*, pp. 327-328.

259 El título completo de la obra es «*Saul. Melodrama sacro en dos actos*. Por don Francisco Sánchez, entre los árcades Floralbo Corintio. Madrid. En la imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1805».

260 Stefano Christiani (ca. 1770 - ca. 1829), pianista, director y compositor italiano que desde 1802 pasó gran parte de su vida como músico por diversas ciudades españolas: Madrid, Barcelona o Sevilla, siendo la primera donde más tiempo pasó, desde 1803 hasta 1815. Otro dato interesante de este compositor, como señala Domínguez Rodríguez, es que la primera obra conocida de Cristiani fue *L'Abele* en 1788, basado en un libro de Metastasio (*La morte d'Abel*) que se representó

Saúl; Manuel García como David; María López como Micol; Juan Pau como Jonatás y Eusebio Fernandez como Abner²⁶¹. Probablemente estos actores fueran conocidos en los escenarios madrileños de la época, así, hemos encontrado que Manuel García participó en 1783 en la representación de la ópera bufa *Los visionarios*, en el coliseo del Príncipe el día 27 de septiembre²⁶², una traducción del libreto de Giovanni Bertati, *I visionari*, representada por primera vez en 1772 con música de Gennaro Astaritta. Por lo que en un primer momento habría que pensar en la obra de Sánchez Barbero también como una representación operística con música pero

en el Oratorio de San Felipe Neri de Bolonia. Aunque ésta no sería la única obra de Metastasio a la que pondría música, ya que también haría una versión de *La Clemenza di Tito*. Para conocer más sobre la figura de Cristiani véase Domínguez Rodríguez, José María (2006): «Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 12, pp. 5-38.

261 Existe una diferencia entre los personajes de la obra alferiana y la obra de Sánchez Barbero. Mientras que el primero cuenta con ocho personajes incluidos los soldados, es decir: Saul, Gionata, Micol, David, Abner, Achimelech, soldati israeliti e soldati filistei; la obra de Sánchez Barbero cuenta con seis, los cinco citados arriba (Saúl, David, Micol, Jonatás y Abner) y los soldados. De la obra de Sánchez Barbero desaparece el personaje de Achimelech del que Alfieri en su *Parere* ya lo había definido como un personaje prescindible.

262 Según Cotarelo y Mori se trata de «*Los Visionarios*. Opera bufa que ha de recitar la compañía española de Eusebio Ribera en el coliseo del Príncipe el día 27 de septiembre, año de 1783. En Madrid, por D. Antonio de Sancha. Año de MDC-CLXXXIII. 8.º: 111 págs. Texto italiano y castellano. Se cantó en italiano, y en la *Advertencia*, al principio, se dice que se da la traucción casi literal para que el pública pueda seguir a los actores.

Clarice - Catalina Tordesillas.

Casandra - María Pulpillo.

Rosina - Polonia Rochel.

Julián - José Ordoñez

Petronio - Sebastián Briñoli

Foción - Manuel García.

Lenado - Tadeo Palomino», en Cotarelo y Mori (1917), *op. cit.*, pp. 291-292.

quizás no en todas las partes del drama, sino únicamente en algunas más descatadas por el autor, como tendremos oportunidad de ver.

La obra consta de una «Advertencia» en la que, además de comentarnos quién es el autor de la música, nos aporta otros datos muy interesantes sobre la misma, por ejemplo que en un principio iba a ser una traducción de Alfieri pero al final se convirtió en una obra nueva, así señala Sánchez Barbero:

Varios trozos de las primeras escenas, fueras de las arias, estan sacados del Saul, tragedia de Alfieri; porque mi intento fué traducirla: despues me retraxéron de él algunas circunstancias que nada importa referir aquí. Por cuyo motivo me ví estrechado á continuar escribiendo originalmente mi Saul, con la condicion de haberle de componer en ocho dias, para ser executado por solas cinco personas.

Después de la «Advertencia» le sigue el elenco de personajes y actores que ya hemos citado, así como el lugar donde se desarrolla la escena. Las primeras diferencias entre las dos obras radica en su estructura, mientras que la obra de Alfieri se divide en cinco actos con un total de veinticuatro escenas, la de Sánchez Barbero se estructura únicamente en dos actos y diecisiete escenas acompañadas de una serie de composiciones poéticas para ser cantadas, como algunas arias y tercetos, así como con la presencia del coro que vertebra parte de la obra haciendo de narrador omnisciente que ayuda al desarrollo de la misma. Este tipo de características confirma por un lado la finalidad melodramática de la obra de Sánchez Barbero, que se concibió para ser puesta en escena siguiendo la estructura de los melodramas representados en los teatros madrileños, además de disponer de instrucciones para el caso de que la obra se representase sin música, como cita en la «Advertencia» en lo referente a la última escena de la obra. Aunque creo que la obra se mueve entre la tragedia y el melodrama, sobre todo porque de la lectura de la misma se puede desprender que no toda la obra debe ser cantada.

La mezcla entre partes cantadas y partes puramente recitadas también aparece ya en la obra de alfieriana de dos formas diferentes, tanto de forma directa, con una nota en la edición de la obra donde indica que los siguientes versos deben ser cantados; como de forma indirecta, es decir en boca de los propios personajes. Un ejemplo del primer caso lo encontramos en el acto III, escena IV en un verso de un diálogo de David donde Alfieri introduce la siguiente nota:

Tutti i seguenti versi lirici si potranno cantare senza gorgheggi da David, s'egli si trova essere ad un tempo cantore ed attore. Altrimenti basterà, per ottenere un certo effetto, che ad ogni stanza preceda una breve musica istromentale adattata al soggetto; e che David poi riceti la stanza con maestria e gravità²⁶³.

7.13. Sobre las adaptaciones

Hemos visto en este capítulo cómo, además de las traducciones, se publican en España durante el siglo XIX adaptaciones de textos de Alfieri, convirtiendo la recepción de la figura de éste en España también en una influencia que a veces se confunde con la traducción en sí, como por ejemplo le pasó a Peers al definir la *Sofonisba* de Mazuelo como una traducción de la de Alfieri, cuando en realidad, se trata de una creación propia, ya que las fechas de edición del texto de Alfieri y las de Mazuelo eran prácticamente las mismas, con lo que no hubiera habido tiempo para poner en circulación por España la versión italiana de Alfieri. Así pues, tal vez habría que pensar que ambos trabajaron sobre las mismas fuentes.

En 1805, concretamente el 6 de marzo, se representa en el Teatro de los Caños la obra *Saul*²⁶⁴, de Francisco Sánchez Barbero, y no se trata de una traducción de la versión alfieriana, sino de una obra inspirada en el texto de

263 Nosotros hemos seguido la edición de Bruno Maier, se trata de Alfieri (1990), *op. cit.*, p. 59.

264 Sánchez Barbero (1805), *op. cit.*

Alfieri²⁶⁵. Ésta no sería la única obra que inspiraría el *Saul* alfieriano, ya que por parte de otro literato, José María Quadrado, se produce una adaptación del texto de Alfieri que fue tenido en cuenta tanto por Estelrich, como hemos visto antes, como por Menéndez Pelayo en su *Biblioteca de traductores españoles*. A estas dos influencias que toman de cerca la versión de Alfieri, tenemos que añadir una más, el «*Saúl*, tragedia bíblica en cuatro actos» de Gertrudis Gómez de Avellaneda²⁶⁶, de la que hemos localizado referencias en los periódicos de la época que mencionan la representación de la obra en el teatro y su comparación con el *Saul* de Alfieri, aunque ninguna de las dos sale bien paradas a juicio del crítico. En 1849 en el diario *La España*²⁶⁷, en la edición de Madrid y dentro de la sección «Folletín, Revista dramática», encontramos una reseña crítica a una representación de la obra de Avellaneda y a su comparación con la de Alfieri en la que según el articulista, Eugenio de Ochoa, las dos obras pecan de la misma cosa, ya que no se «ajustan á la severa sencillez del texto bíblico, y porque solo comprende los últimos momentos de la vida del héroe»²⁶⁸; criticando también a Avellaneda por comprimir, en el cuarto acto, los cinco finales de Alfieri, ya que es precisamente ahí, según Ochoa, donde comienza la acción. Incluye también en su artículo una sinopsis de los cuatro actos de la obra de Avellaneda y algunas menciones a la *Vita* de Alfieri y a su *Merope* demostrando tener conocimientos de la figura del poeta de Asti. El día anterior a esta publicación, el 3 de noviembre de 1849, se publica en *La Esperanza*²⁶⁹, en la sección «Folletín. Revista de teatro» otra crítica a la representación de Avellaneda; en este caso el articulista destaca la obra de Alfieri: «Lleva, pues, la tragedia

265 Herrera Navarro, *op. cit.*, p. 412.

266 *Saúl, tragedia bíblica en cuatro actos, por doña Gertrudis Gómez de Avellaneda, Madrid, José María Repullés, 1849*, en la Biblioteca Nacional. Al final de este capítulo dedicaremos una parte al *Saul* del nuevo continente, ya que es extraño, que siendo una de las mejores obras de Alfieri, junto con *Mirra*, no exista traducción al castellano realizada en la península, aunque sí fuera de España, como la realizada por Heredia en Cuba.

267 *La España*, n.º 482, 4 de noviembre de 1849.

268 *Ibidem*, p. 1.

269 *La Esperanza*, n.º 1567, 3 de noviembre de 1849.

de Alfieri grandes ventajas á la tragedia francesa y a la española, en el arte de retratar los caracteres, de conmovier los efectos [...]»²⁷⁰.

También sus traductores compusieron obras en las que se deja sentir la influencia de Alfieri, un ejemplo de ello es Dionisio Solís, traductor de *Oreste*, y autor de una obra censurada en 1818, como nos señala Herrera Navarro: *El hijo de Agamenón. Tragedia en cinco actos. Ms. BMM. Censura de 1818*²⁷¹.

Comenzábamos esta parte citando el *Saul* de Sánchez Barbero, pues bien, del mismo año son también dos obras de Francisco Rodríguez Ledesma: *Lurezia Pazzi* y *Virginia*²⁷², que miran de cerca las obras *La Congiura de' Pazzi*²⁷³ y la *Virginia* de Alfieri. Muy interesante es, a decir de Antonio Prieto, la coincidencia de todas estas obras en la escena madrileña, cómo se reúnen en el teatro los Caños del Peral «la comedia neoclásica de corte social, Alfieri y la tragedia española de sabor prerromántico»²⁷⁴. Ese mismo año, como añade Prieto, se estrenan, además de *El señorito mimado*²⁷⁵ de

270 *Ibidem*, p. 1.

271 Herrera Navarro, *op. cit.*, p. 478.

272 *Poesías dramáticas* escritas por D. F. R. de L. V. (Francisco Rodríguez de Ledesma), Madrid, Sancho, 1805. Contiene *Lucrezia Pazzi*, tragedia original en tres actos; *Virginia*, tragedia original en tres actos y *Leónida o el amor desgraciado*, tragedia pastoral en dos actos. En la Biblioteca Nacional.

273 Hemos encontrado indicios de lo que podría ser una traducción inédita al castellano de esta obra de Alfieri, se trata de una traducción del escritor mejicano Alejandro Arango y Escandón, y así aparece reflejado en un artículo titulado «Escritores mejicanos contemporáneos» publicado en 1878, donde su articulista, Victoriano Agüeros, dice que «Tradujo en verso castellano *El Cid* de Corneille, y *La Conjuración de los Pazzi* de Alfieri, mas no ha dado á la estampa sino que fragmentos de una y otra version», en *La Ilustración Española y Americana*, n. 47, 22 de diciembre de 1878, p. 378.

274 VV. AA., *op. cit.*, p. 1433.

275 T. de Iriarte, *El señorito mimado, Don Mimado o la mala educación*, comedia en tres actos, 1783 ca. En la Biblioteca Nacional. Existe también la *Colección de obras en verso y en prosa de D. Tomás de Iriarte*, Madrid, Imprenta Real, 8 vol., 1805, en cuyo vol. IV aparece *El señor mimado*, también en la BNE.

Iriarte, el *Pelayo*²⁷⁶ de Manuel Josef Quintana, cercana a la obra de Alfieri. Con estas tres obras (*El señorito mimado*, *Pelayo* y *Lucrezia Pazzi*), según Prieto, se anuncia «la perceptible presencia del teatro de Alfieri en la escena española y la influencia de éste [...] en el teatro prerromántico español»²⁷⁷; esta influencia se vería incrementada con *La viuda de Padilla*²⁷⁸ de Martínez de la Rosa, sin olvidar el *Saul* de Sánchez Barbero, todas ellas estrenadas en los Caños del Peral en 1805. La de Rodríguez Ledesma no sería la única *Virginia* que se adaptaría en España, ya que en 1855 Manuel Tamayo y Baus publica también su versión de *Virginia*²⁷⁹, demostrando que éste es uno de los textos más apreciados por los españoles²⁸⁰, ya sea en la obra de Alfieri, en traducción de Dionisio Solís o en adaptación de Rodríguez Ledesma o de Tamayo y Baus.

Las adaptaciones de las obras de Alfieri no llegaron sólo en forma de tragedia nutrida con los argumentos alfierianos, sino también como parodia de los textos del poeta italiano. Una de estas parodias es *Pancho* y

276 El estreno de esta obra tuvo lugar el 19 de enero de 1805. Véase VV. AA., *op. cit.*, p. 1433.

277 *Ibidem*, p. 1434.

278 Martínez de la Rosa, F. (1814): *La viuda de Padilla*, tragedia original en cinco actos, Madrid: Imprenta que fué [sic] de García. En la Biblioteca Nacional. El autor no oculta su pasión por Alfieri y ya en la «Advertencia» que hace a la obra lo alaba de forma abierta, en Barbolani (2003), *op. cit.*, p. 262.

279 La primera edición que encontramos es Tamayo y Baus, M. (1853): *Virginia*, tragedia en cinco actos, Madrid: F. Abienzo. Se encuentra en la Biblioteca Nacional, y según reza en la ficha, uno de los ejemplares tiene una dedicatoria al «Illmo. Sr. D. Manuel José Quintana». Posteriormente en *La Ilustración Española y Americana* del 30 de septiembre de 1884, Isidoro Fernández Flórez firma un artículo de cinco páginas en el que lleva a cabo un recorrido por la vida y obra de Tamayo y Baus. En este artículo señala que Tamayo «tuvo presente al escribir su tragedia [*Virginia*] las de Alfieri, Latour de Saint-Ibars [...] y la traducción que del primero hizo Solís. Sistemáticamente se apartó en cuanto cabe de sus antecesores, [...] la [*Virginia*] de Tamayo es completamente escénica; se compone de cinco actos, no tan sólo de cinco romances de endecasílabos [...]», en *Ibidem*, p. 194.

280 Barbolani, (2003), *op. cit.*, p. 305.

*Mendrugó*²⁸¹, parodia «anónima» del *Oreste* del Alfieri. El éxito de *Pancho y Mendrugó* también se refleja en la prensa de la época, por ejemplo *La Ilustración Española y Americana* recoge un artículo de Manuel Cañete referido al teatro en Madrid en el que se lee que «Nadie ha censurado ni creído ofensor de Alfieri ó de su elegante traductor D. Dionisio Solís al granadino D. José Vicente Alonso que con tanta gracia ridiculizó en su aplaudísimo sainete de *Pancho y Mandrugó* el *Orestes* del trágico italiano. Tan ingeniosos desenfados del humor satírico se han tenido siempre, no solo por legítimos y por inútiles sino por esencialmente literarios»²⁸². En 1967 Luigi de Filippo publica con el título «Una parodia spagnola dell'“Oreste” alferiano»²⁸³, un artículo sobre la relación entre *Pancho y Mandrugó* y el *Oreste*. En este artículo, Filippo también otorga la autoría de la obra a José Vicente Alonso Montejo²⁸⁴, del que también nos desglosa una breve biografía, señalando que nació en Ávila, aunque muy joven se traslada a Granada donde vive bajo la protección del obispo de la ciudad. Según el propio Filippo la obra se compuso alrededor de 1817 y se publicó por primera vez en Valencia en 1823 en la imprenta de José Gimeno²⁸⁵. En esta obra todos los personajes del *Oreste* encuentran su lugar, por ejemplo Mendrugó representa a Oreste, Pancho a Pilade y Catana a Clitennestra, entre otros, reflejándose en la parodia, según De Filippo, «l'ingengo, la vena facile, la grazia andalusa disinvolta e birosa, la vivacità del linguaggio, ora parodisticamente classicheggiante, ora volutamente popolare, sempre duttile alla volontà del poeta»²⁸⁶, convirtiéndose en la obra, añade Filippo, que mejor destaca la capacidad de José Vicente Alonso. Otras parodias de obras del poeta de Asti vendrían

281 *Sainete trágico titulado Pancho y Mendrugó*, Madrid, Librería de la Viuda e Hijos de J. Cuesta, s.a.; en la Biblioteca Nacional. Según Luigi de Filippo esta fue la segunda edición de la obra y fue a cargo de Eduardo Cuesta, uno de los hijos de J. Cuesta, en Filippo, L. de (1967): «Una parodia spagnola dell'“Oreste” alferiano», *ASIB (Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze morali: Rendiconti 52. 1963-1964)*, p. 169.

282 *La Ilustración Española y Americana*, 30 de abril de 1884, p. 6.

283 De Filippo, *op. cit.*, pp. 159-182.

284 *Ibidem*, p. 169.

285 *Ibidem*.

286 *Ibidem*, p. 171.

de literatos que fueron traductores de Alfieri, como es el caso de Miguel Pastorfido, que sería un conocido autor de parodias²⁸⁷.

7. 14. *Saul de ultramar*

Hemos mencionado a lo largo de estas páginas todas y cada una de las traducciones que existen de las obras de Alfieri en castellano y que fueron realizadas por escritores peninsulares, por personas que vivían en el viejo continente. Sólo en algún caso, y simplemente como referencia, hemos nombrado alguna traducción de las obras de Alfieri realizadas por un traductor de ultramar, y no porque sus traducciones no sean buenas, sino porque entonces el argumento de este trabajo sería mucho más extenso, ya que tendríamos que citar traducciones realizadas en Argentina, México, etc., y eso excedería el ámbito de los límites que nos hemos impuesto para este proyecto.

Llegados a este punto nos falta por mencionar *Saul*, que junto con *Mirra* es una de las mejores tragedias de Alfieri. Aparte se encuentran ya la falsa creencia de algunas autorías que se han citado como traducciones, como es el caso de Sánchez Barbero, o la existencia de otras traducciones, citadas en catálogos de obras teatrales, que nunca se han localizado. Sea como fuere lo que sí es cierto es que en la Península no existe, hasta el momento, ninguna traducción del *Saul* de Alfieri, y que la única edición en castellano es la realizada por el poeta mejicano José María Heredia, que publicó su traducción en la *Revista de Cuba*: «*Saul, tragedia en cinco actos, original de Alfieri, traducida por José M. Heredia*, Revista de Cuba, VII (1880), pp. 56-68 (I acto), 151-161 (II acto), 480-490 (III acto) y 569-586 (IV acto)»²⁸⁸ según añade Barbolani. Después de esta publicación hemos encontrado una referencia en un diario que nos podría poner en la pista de una traducción del *Saul* alfieriano realizado por un escritor español; así en *La Vanguardia* del día 30 de abril de 1908 puede leerse «Traducción española. Un conocido literato español ha terminado una hermosa traducción de la tragedia “Saul”, de

287 Barbolani (2003), *op. cit.*, p. 320.

288 *Ibidem*, p. 40.

Alferi, la cual será representada próximamente en Madrid»²⁸⁹. Así pues, si tenemos en cuenta que la traducción de Heredia es de 1880, tal vez estemos ante un texto que todavía no se ha encontrado, y cuya única pista parece ser esta mención en el diario catalán.

7.15. Tabla de representaciones y traducciones de obra alferianas

Tabla bibliográfica en la que se recoge la fecha de primera edición, traductor, título original, título en castellano y fecha de representación para aquellas obras de las que tenemos datos.

Título castellano	Traductor	Año de 1. ^a edición	Re- pre- senta- ción	Título original
<i>Roma libre</i>	Antonio Saviñón	1812	Junio de 1812, Cádiz	<i>Bruto primo</i>
<i>Polinice o los hijos de Edipo</i>	Antonio Saviñón	1814	Abril de 1806, Madrid	<i>Polinice</i>
<i>Virginia</i>	Dionisio Solís	1813	No- viem- bre de 1813, Madrid	<i>Virginia</i>

²⁸⁹ *La Vanguardia*, 30 de abril de 1908, p. 9.

<i>Orestes o el hijo de Agamenón</i>	Dionisio Solís	1815	Mayo de 1807, Madrid	<i>Oreste</i>
<i>Sofonisba</i>	D. A. D. S. (don Ángel de Santibáñez)	S. XIX	-	<i>Sofonisba</i>
<i>Antígona</i>	D. A. D. S. (don Ángel de Santibáñez)	S. XIX	-	<i>Antigone</i>
<i>Timoleón</i>	D. A. D. S. (don Ángel de Santibáñez)	S. XIX	-	<i>Timoleone</i>
<i>Felipe 2.º o il Filipo</i>	D. R. A.	S. XIX, 1813 ca.	Enero de 1813, Cádiz	<i>Filippo</i>
<i>Mérope</i>	José Eugenio Hartzenbusch	1854	-	<i>Merope</i>
<i>Merope</i>	sin datos	1934	-	<i>Mérope</i>

<i>Mirra</i>	Manuel de Cabanyes	1858	Octubre de 1953, Vilanova i la Geltrú	<i>Mirra</i>
<i>Mirra</i>	A. Leopoldo Buzzi y S. Infante de Palacios	1857	Mayo de 1855, París	<i>Mirra</i>
<i>Rosmunda</i>	Miguel Porfido	1857	-	<i>Rosmunda</i>
<i>De la tiranía</i>	Carlos Chías	1900 ca.	-	<i>Delle Tirannide</i>
<i>Del príncipe y de las letras (fragmento en De la Tiranía)</i>	Carlos Chías	1900 ca.	-	<i>Del principe e delle lettere</i>
<i>De la tiranía</i>	Anónimo	1935	-	<i>Delle Tirannide</i>
<i>Victor Alfieri. Su vida escrita por él mismo</i>	Pedro Pedraza y Paez	1921	-	<i>Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso</i>
<i>Su vida escrita por él mismo</i>	Josefina Martínez Gastey	1962	-	<i>Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso</i>
<i>La educación, en Juan Luis Estelrich, Antología... op. cit.</i>	Juan Luis Estelrich	1889	-	<i>Satira sesta. L'educazione</i>

<i>Soneto I</i> , en Juan Luis Estelrich, <i>Antología... op. cit.</i>	Juan Luis Estelrich	1889	-	<i>Sonetto XX</i>
<i>Soneto II</i> , en Juan Luis Estelrich, <i>Antología... op. cit.</i>	Juan Luis Estelrich	1889	-	<i>Sonetto XXVII</i>
<i>Soneto XXIII</i> , en Juan Luis Estelrich, <i>Antología... op. cit.</i>	Juan Luis Estelrich	1889	-	<i>Sonetto XXIII</i>
<i>Soneto XXVIII</i> , en Juan Luis Estelrich, <i>Antología... op. cit.</i>	Juan Luis Estelrich	1889	-	<i>Sonetto XXVIII</i>

Capítulo 8

La crítica sobre Alfieri y su relación con España

8.1. La primera mitad del siglo XX y los primeros estudios

En 1913 se publica *Ispagna. Impressioni e studio*, de Luigi Sorrento²⁹⁰, que contiene un capítulo titulado «Vittorio Alfieri in Ispagna»²⁹¹; en algo más de veinte páginas Sorrento resume lo que fue el viaje de Alfieri a España, qué representó para el autor de Asti y qué influencia tuvo dicho poeta en el teatro español de la época, desplazando al teatro greco-francés que se representó en la escena española a lo largo del siglo XIX, y recordando las obras que, de una forma u otra, han bebido de Alfieri, realizando adaptaciones de los textos alfierianos.

Comienza Sorrento su estudio destacando el número de viajeros italianos que habían venido para la Península, cuyos primeros viajes se inician en el siglo XIII, alcanzando su mayor éxito en el siglo XIX, sobre todo con la llegada del Romanticismo. Escritores como Francesco Guicciardini o Baldassar Castiglione estuvieron en España y consiguieron despertar en otros italianos el mismo interés por el viaje a la península ibérica. Según Sorrento, «questi scrittori contribuirono certamente a far conoscere in Italia, con le loro preziose notizie, la penisola iberica, e a portar influsso della nostra letteratura nella castigliana. Gli scritti del Botero, che interpretavano lo spirito reazionario del tempo, eran ben letti e anche tradotti in Ispagna»²⁹².

Las primeras impresiones de los viajeros italianos por España que comienzan a publicarse, o a elaborarse con este fin, son del siglo XIX, como por ejemplo la de Alfieri, que la termina de redactar en 1803. Sorrento se centrará en esta primera parte en la descripción, citando la *Vita* de Alfieri, del viaje de éste por España desde que llega a Barcelona en 1771 hasta el altercado con el joven Elia. En la segunda parte de la obra el crítico se centra en su labor de estudio de Alfieri en España²⁹³, comenzando por definir el

290 Sorrento, L. (1913): *Ispagna. Impressioni e studio*, Catania: Ed. Minerva.

291 *Ibidem*, pp. 77-98.

292 *Ibidem*, p. 79. Destaca también Sorrento, como parte de esta relación, la llegada del endecasílabo al lenguaje poético castellano.

293 Antes de esta obra de Sorrento, como hemos visto, otros autores habían recogido más ampliamente las traducciones de Alfieri en España, como por ejemplo la

teatro francés que se representaba en España en la segunda mitad del siglo XVIII y el revulsivo que representa para este teatro la llegada de las obras de Alfieri a través de traductores como Dionisio Solís y de actores como Isidoro Máiquez.

Las traducciones que menciona Sorrento son pocas, respecto a las que ya existían en 1913; por ejemplo, cita al *Orestes* de Dionisio Solís como la primera representación que se realiza en España —1807, Teatro del Príncipe—, seguida de la *Virginia* del mismo traductor. Entre las pocas que nombra Sorrento se encuentra la traducción de *Filippo* de D. R. A., y de la que también intentó descifrar el nombre del traductor, sin éxito. Es curioso que cite a otro traductor de Alfieri, a Hartzenbusch, pero no como tal, sino como crítico del teatro que se representaba en la época. Tal vez Sorrento desconociese la edición de *Mérope* preparada por Hartzenbusch, que ya había sido llevada a la imprenta.

Las adaptaciones de las obras de Alfieri no escapan a la pluma de Sorrento, que cita tanto el *Saúl* de Gómez de Avellaneda como la *Virginia* de Tamayo y Baus. A esta última dedicará nuestro crítico mucho más espacio, en primer lugar con la transcripción de una carta de Tamayo en la que establece las pautas que debe tener una representación teatral para poder gustar al público, o el tipo de hilo argumental que debe seguir. Defiende Sorrento la obra de Tamayo, no sólo la *Virginia*, sino también otras obras y su forma de hacer teatro. Otra de las traducciones que cita Sorrento es la *Mirra* representada por Ristori y su Compañía Italiana, refiriéndose a la traducción de Infante de Palacios y su representación en París.

No se recogerán en este capítulo las traducciones de Antonio Saviñón (que son más que las de Solís), ni el momento histórico tan importante en el que se representaron, como es el caso de *Roma libre*. Por lo tanto, el texto

antología de poetas italianos de Estelrich o la correspondencia que mantuvieron éste y Menéndez Pelayo. Pero debemos ver la obra de Sorrento como la primera que se plantea como argumento el resultado del viaje de Alfieri en España, y la influencia de las obras de Alfieri en castellano; tanto desde el punto de vista de la traducción como desde el punto de vista crítico.

de Sorrento sirve, sobre todo, para acercarnos a los viajeros italianos que estuvieron en España, estableciendo las épocas de las visitas de cada uno, pero aparte de esto, y del estudio de la *Virginia* de Tamayo, el trabajo ignora el resto de las obras que se tradujeron, la gran mayoría en el siglo XIX, y queda la duda de por qué no las cita, aún habiendo estado en la Biblioteca Nacional, como se desprende de las citas bibliográficas de *Orestes*, *Felipe Segundo* o *Virginia*, en las que indica su catalogación en dicha biblioteca. En cambio, es interesante la obra de Sorrento en tanto que señala que ya antes de Alfieri existía una influencia de Italia en España, con la llegada del endecasílabo, y de España en Italia, que se convertiría, por unas causas o por otras, en lugar de trasiego para escritores italianos.

Posteriormente al ensayo de Sorrento sobre Alfieri en España nos encontramos con el trabajo de Allison Peers²⁹⁴ titulado «The vogue of Alfieri in Spain», publicado en la *Hispanic Review* en 1933. En este estudio, por otro lado ya desactualizado, Peers nos ofrece un listado de traducciones, aunque no todas correctas. Peers ya había realizado otros estudios sobre autores extranjeros en España, había dedicado uno a Victor Hugo²⁹⁵ en 1932 y otro a Manzoni²⁹⁶ el mismo año.

El artículo de Peers comienza haciendo referencia a las diferentes obras teatrales españolas que se han creado a partir de los textos de Alfieri, dejando indicios claros de la influencia de Alfieri en la literatura teatral española del siglo XIX. Para ello se apoya en *Lucrezia Pazzi* y *Virginia* de Rodríguez de Ledesma, en la *Virginia* de Tamayo y Baus y en el *Saul* de Sánchez Barbero, del que menciona que es adaptación y no traducción. También Peers se hace eco de la importancia de Máiquez para la escena madrileña citando las numerosas obras en las que el actor había participado, ya sea inter-

294 Peers (1933), *op. cit.*

295 Parker, Adelaide y Allison Peers (1932): «The vogue of Victor Hugo in Spain», en *Modern Language Review*, XXVIII, pp. 36-57.

296 Peers, E. A. (1932): «The influence of Manzoni in Spain», en *A Miscellany of Studies in Romance Languages and Literatures*, Cambridge, pp. 370-384.

pretando un papel o incluso sufragando los gastos de impresión del texto, como hizo con el *Orestes* de Dionisio Solís, en la que fue actor y mecenas.

Una de las partes más interesantes del trabajo de este crítico radica en el listado bibliográfico final que añade a su artículo, donde traza un elenco de las obras de Alfieri traducidas al castellano. Este listado presenta algunas carencias, por ejemplo no cuenta con la traducción de la *Vita* de Pedraza y Páez publicada en 1921, y por lo tanto ya en circulación cuando Peers publica su artículo.

Alguna de las referencias que crean duda son una traducción del *Orestes* que Peers le atribuye a S. Infante de Palacios, citada a través de un catálogo de obras²⁹⁷. Nosotros no hemos encontrado ninguna otra referencia a esta obra supuestamente traducida por el mismo traductor que realizó, junto con Leopoldo Bruzzi, una traducción de *Mirra*. Tampoco está muy acertado Peers, al final del listado de títulos, al señalar que existen indicios de algunas traducciones que aún no se han encontrado; se refiere a una posible traducción de *Sofonisba* realizada por José Joaquín Mazuelo, que, como hemos visto, no es tal, sino que se trata de una obra que no guarda ninguna relación con la de Alfieri, ya que los dos textos se publicaron el mismo año, con lo que era prácticamente imposible que se conocieran.

Peers da otra pista para una posible traducción de *Filippo* realizada por Solís. Nosotros no hemos encontrado ninguna otra traducción de *Filippo* que no sean las de D. R. A., de las cuales existen dos manuscritos. El error de Peers está en creer, según los textos que hemos consultado, que el ms. 16230 que se encuentra en la Biblioteca Nacional pueda ser de Solís, ya que este manuscrito, a diferencia del otro, no tiene el nombre del traductor en la portada. Por otro lado, hemos revisado, como ya vimos, la correspondencia de Menéndez Pelayo con Estelrich y pudimos comprobar que el primero citaba un listado de obras de Alfieri traducidas al castellano y entre ellas ya le hablaba del *Filipo* traducido por D. R. A.

297 A. Palau y Dulcet, A. *Manual librero hispano-americano*, Barcelona, 1923-1927, en Parducci, *op. cit.*

Además de las dudas anteriormente mencionadas, Peers ofrece un listado con once traducciones de Alfieri realizadas al castellano, más otra que cita en el interior del texto y de la que no da demasiados datos: se trata de la *Antígona*, en traducción de Bretón de los Herreros, sobre la que luego Parducci dará más información, ya que es éste, como señalamos en su momento, quien recibe la copia que existía en la Biblioteca del Ayuntamiento de Madrid, que le fue enviada por Manuel Machado, quien por entonces era el director de la institución.

El ya citado texto de Parducci, publicado en 1942, aporta también un estudio lingüístico de las traducciones, analizando el texto resultante en la traducción, sobre todo algunas escenas de las obras, como, por ejemplo, la escena primera del primer acto de *Orestes*, en traducción de Solís, el denominado «Monólogo de Electra». Comienza Parducci con una introducción, en la que revisa los trabajos anteriores sobre Alfieri en España, como, por ejemplo, los de Peers y analiza la importancia que tienen para el estudio de la obra de Alfieri las epístolas de Arteaga. A partir de aquí estudiará todas las traducciones de las que tiene conocimiento, basándose en el listado de Peers, pero con algunas modificaciones. Parducci elimina *La tiranía* traducida por Carlos Chies y añade una nota mostrando sus dudas sobre la existencia del *Orestes* traducido por Infante de Palacios, ya que tampoco él ha sido capaz de encontrar la obra. Por último, y a diferencia de Peers, Parducci no recogerá datos sobre las obras de Rodríguez Ledesma o Sánchez Barbero, al entender que esto no forma parte de su estudio. El estudio de Parducci es más concreto que el de Peers, en primer lugar porque consulta directamente los ejemplares estudiados, realizando menciones a los datos que aparecen en las primeras ediciones, como, por ejemplo, el título de la obra, los personajes y los actores que interpretaron las tragedias y en los teatros en los que lo representaron. Parducci añade a su trabajo un estudio comparativo de algunos actos de las tragedias; se analiza el texto en castellano y en italiano en busca de diferencias, como por ejemplo la supresión de ciertos versos, la corrección en ediciones posteriores o el estilo de las traducciones. Ejemplos concretos los podemos ver en la traducción de *Poli-*

nice realizada por Saviñón, en la que Parducci analiza las partes que se han suprimido de la obra.

El mismo ejercicio de comparación textual entre la traducción y el original lo lleva a cabo al analizar el *Orestes* traducido por Dionio Solís. Parducci estudia el prólogo a la traducción, «El traductor», escrito por el propio Solís, cita todos los autores que se encuentran en la portada de la obra y que representaron el texto en el escenario del teatro del Príncipe. Parducci, al analizar el *Orestes*, añade un nuevo punto de vista y al mencionar todas las obras llamadas *Orestes* que se publicaron en castellano antes de la traducción de Alfieri, corrobora de esta forma que sólo una se basa en el mito griego.

El texto de Parducci reconoce una gran importancia a los traductores, y por ello analiza los puntos que tienen en común Saviñón y Solís en cuanto representantes de la obra de Alfieri; este aspecto, por ejemplo, no había sido tratado por Peers. A Solís, Parducci le reconoce las «innovaciones» o modificaciones que éste lleva a cabo en la traducción del *Orestes* con respecto al texto principal, además de recordar que él es el traductor de otra obra de Alfieri, *Virginia*, de la que cita la primera edición de 1813, para a continuación comparar la traducción y el texto original.

Entre los textos analizados por este crítico está también el *Filippo* traducido por D. R. A., del que tampoco se atreve a descifrar el nombre, tal y como sucedió a otros autores anteriores como Sorrento o Peers. En esta sección, Parducci corrige la teoría de este último referente a que existen dos traducciones diferentes del *Filippo*, concluyendo que las dos son iguales y las dos son de D. R. A.; ambos manuscritos se encuentran en la Biblioteca Nacional. A partir de aquí Parducci comienza a analizar la obra y a aportar más datos sobre la primera representación de éste.

Uno de los puntos importantes de este estudio consiste en haber estudiado también la *Antigone* traducida por Bretón de los Herreros, gracias al envío que le hace el entonces director de la Biblioteca Municipal del Ayuntamiento de Madrid, Manuel Machado. A partir de aquí y al igual

que en los casos anteriores Parducci realiza un estudio comparado de la traducción con el original, a través del número de versos del texto de Alfieri con su traducción.

Analiza también la traducción realizada por Manuel de Cabanyes de *Mirra*, con el mismo método que en los casos anteriores, es decir, estudiando comparativamente la traducción y el original, para continuar con la *Mélope* de Hartzenbusch, la *Mirra* de Bruzzi y Palacios y la *Rosmunda* de Pastorfido, terminando con las conclusiones a su trabajo.

La importancia del texto de Parducci radica en que éste aporta ejemplos textuales basados en estudios comparativos entre las traducciones y el texto original. Estudios que van desde las diferentes variaciones de una misma traducción, como, por ejemplo, las correcciones que se producen entre una edición y otra o estudiando por qué se suprimen ciertos versos del texto de llegada o se modifican las rimas. Otra preocupación que también recoge Parducci es la inexistencia, en ese momento, de una traducción de *Saul* en castellano.

8.2. De la segunda mitad del siglo XX a nuestros días

En 1962, el crítico y estudioso de la literatura, Antonio Prieto, publica una obra dividida en tres volúmenes titulada *Maestros italianos*, en la que recoge, a modo de antología, algunas traducciones de los clásicos de la literatura italiana. En el primer volumen ya citado se encuentra el estudio y las obras de Vittorio Alfieri.

La novedad de los estudios de Prieto se debe a que, por un lado, éste describe la importancia de Alfieri en Italia para la creación del género trágico, como hemos visto, y su determinación en la creación de un modelo nuevo que desplace la forma de componer tragedias basada en el modelo francés. Una vez desarrollado el modelo italiano, esta nueva forma se convierte en exportable y llegará a España en forma de traducción. Por tanto, Prieto es-

tudia la influencia de Alfieri, no sólo para las letras españolas, sino también para las letras italianas, en cuanto que nuestro autor ha desarrollado un nuevo género teatral.

El estudio de Prieto comienza analizando las figuras anteriores a Alfieri, que hasta entonces habían intentado crear esta nueva forma de componer tragedias, señalando algunas de las características que tendrá este nuevo género. Todo esto forma parte del capítulo introductorio a la obra y que Prieto denomina «El individualismo prerromántico de Alfieri», realizando uno de los estudios más completos del poeta que se habían llevado a cabo hasta el momento y analizando su figura como si del primer romántico se tratase, o mejor aún, del primer «prerromántico». Prieto añade también otro nuevo punto de vista al estudio del poeta de Asti, se trata de analizar su *Vita* y relacionarla con los diferentes procesos creativos del autor, aportando datos sobre el nacimiento de las obras y las relaciones personales de Alfieri.

Anteriormente valorábamos la importancia del trabajo de Prieto por dos aspectos, pues bien, el segundo aspecto es que éste rescata dos traducciones de las obras de Alfieri y encarga una nueva traducción de la *Vita* para incluirla en esta antología. De esta forma Prieto recupera la *Mirra*, traducida por Bruzzi e Infante de Palacios, la *Méropé* de Hartzenbusch y encarga a Josefina Martínez Gastey una nueva traducción de la *Vita*, ya que no estaba muy satisfecho con la traducción que existía hasta el momento, la realizada por Pedro Pedraza y Páez. El criterio de selección de las obras de Alfieri en esta antología se basa en dos aspectos, por un lado la importancia de las obras en la trayectoria literaria de Alfieri, de ahí *Mirra* y la *Vita*, por ejemplo; y por otro, el carácter alfieriano de las traducciones. Así, según Prieto, aún existiendo otra traducción de *Mirra* en verso realizada por Manuel de Cabanyes, prefiere la versión en prosa porque «aun con lógicas licencias expresivas, conserva más fielmente el espíritu trágico de Alfieri»²⁹⁸.

En 1964 se publica el artículo de Giuseppe Carlo Rossi «Metastasio, Goldoni, Alfieri y los jesuitas españoles en Italia», que sería más tarde re-

298 VV. AA., *op. cit.*, p. 1481.

cogido, en forma de capítulo, en su obra *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*²⁹⁹. En este capítulo, Rossi nos acerca a las figuras de los tres autores italianos a través de los jesuitas que durante años fueron los traductores y críticos de estas obras que llegaban de Italia. Así, Rossi se centra sobre todo en la figura de Esteban Arteaga, un jesuita español emigrado a Italia, que participará con la redacción de una epístola de forma directa en la crítica a la obra de Alfieri, como hemos visto en capítulos anteriores.

En este capítulo dedicado a los jesuitas españoles en Italia, Rossi trabaja con dos cartas de Arteaga, por un lado la *Lettera dell'abate Stefano Arteaga alla signora Isabella Teotoch Albrizzi intorno La Mirra tragedia del Conte Alfieri*, y por otro lado la *Lettera dell'abate Stefano Arteaga a monsignore Antonio Gandoqui intorno il Filippo*. Como podemos ver las dos cartas hacen referencia a la opinión de Arteaga sobre obras de Alfieri y también a la idea de la tragedia del propio poeta de Asti. En las cartas definirá Arteaga el estilo de Alfieri y su forma de entender la tragedia y algunas de sus características.

Por lo tanto, el estudio de Rossi se centra sobre todo en los trabajos de Arteaga sobre la *Mirra* y el *Filippo*, a través de la visión crítica de Arteaga y, de forma más concisa, sobre el trabajo de Juan Andrés, *Dell'origine, dei progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, en la que señala que Alfieri representa para la tragedia lo que Metastasio para la ópera o Goldoni para la comedia.

Unos de los trabajos más interesantes sobre la aventura de Alfieri en España es el elaborado por Cristina Barbolani en su obra *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, que recopila todos los estudios realizados por su autora anteriormente.

En esta obra, Barbolani se ocupa tanto de las tragedias que se tradujeron como de los traductores que realizaron su trabajo, y de los autores que hicieron adaptaciones de la obra de Alfieri. Se trata de una obra fundamental

299 Rossi, G. C. (1967): *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. Temas españoles, temas hispano-portugueses, temas hispano-italianos*, Madrid: Gredos, 1967.

para nuestro trabajo, debido a que realiza un amplio estudio de la presencia de Alfieri en España. Esta misma autora ya realizó una edición crítica de *Mirra* con la traducción de Manuel de Cabanyes, precedida de un estudio crítico donde se señala la importancia de la obra de Alfieri en el teatro español del siglo XIX y también la repercusión que tuvo en él, el viaje realizado por éste a España. El reflejo del conocimiento de la figura de Manuel de Cabanyes lo encontramos también en esta obra que nos ocupa, ya que en *Virtuosa guerra di verità* cuenta con dos capítulos dedicados a la figura del poeta y traductor de Vilanova i la Geltrú³⁰⁰.

Uno de los capítulos más importantes de la obra de Barbolani es el titulado «Intorno alle traduzioni di Alfieri in Spagna»³⁰¹, en el que agrupa de forma esquemática y resumida la información recopilada sobre las diversas traducciones de las obras de Alfieri en España, además de hacer un recorrido por los diversos estudios críticos anteriores a la obra de Barbolani, como pueden ser los de Parducci o Peers y sobre los que nosotros ya hemos hablado. En este capítulo se recopilan también las adaptaciones de las obras de Alfieri que se han producido en castellano, como por ejemplo es el caso de la *Lucrecia Pazzi* o *Virginia* de Rodríguez de Ledesma, además de los indicios que tiene de otras obras que pudieran haber sido traducidas al castellano, pero que no se han encontrado, como por ejemplo *Ottavia*. Este capítulo se convierte en una introducción, necesaria e importante, para conocer la obra de Alfieri en España.

Además de Cabanyes, otro de los traductores estudiados por Cristina Barbolani será Antonio Saviñón³⁰², quien se convertirá, junto con Dionisio Solís, en uno de los traductores que más obras de Alfieri tradujo al caste-

300 «Cabanyes, traduttore di Alfieri», pp. 15-26 y «La singolare appropriazione di un testo: note sulla *Mirra* di Cabanyes», pp. 27-36, en Barbolani (2003), *op. cit.*

301 *Ibidem*, pp. 37-51.

302 «Un alfieriano militante in Spagna: Antonio Saviñón», en Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 53-87.

llano, sin olvidar también al jesuita Antonio Gabaldón³⁰³, que ya hemos mencionado en páginas anteriores.

No descuida la autora ningún aspecto de la influencia de Alfieri en España, incluso lo que podríamos denominar los casos de «no influencia o influencia errada» como sucede con la *Sofonisba* de José Joaquín Mazuelo³⁰⁴. En el capítulo dedicado a Mazuelo, Barbolani rechaza la idea de Peers de que esta *Sofonisba* fuese una traducción de la *Sofonisba* de Alfieri, ya que ambas obras fueron publicadas el mismo año, con lo que difícilmente podía llegar una copia a España y ser traducida inmediatamente. De lo que se trata es de una revisión del mismo mito realizado por dos autores coetáneos que llevan a cabo su trabajo simultáneamente.

La obra de Barbolani supone un paso importante en los estudios sobre Alfieri, y no sólo por el estudio crítico, sino porque la autora descubre una traducción de la *Mirra* de Alfieri que hasta ahora había permanecido inédita, se trata de la traducción de Joaquín Roca y Cornet³⁰⁵, y que ya fue mencionada por Estelrich en su antología de poesía italiana sin que consiguiera dar con ella. Este descubrimiento supone una aportación muy valiosa al elenco de las traducciones alfierianas en España; incluye también un capítulo introductorio titulado «Observación preliminar» donde su autor nos desglosa las virtudes de *Mirra* y nos describe de forma muy breve las distintas partes de la tragedia.

Además de las traducciones, las adaptaciones también ocupan una parte del trabajo de Barbolani, ya que estudia las obras surgidas como imitación de las de Alfieri o las que se inspiran en el poeta piemontés. Ejemplos de estas obras pueden ser tanto la *Lucrecia Pazzi* o la *Virginia* de Rodríguez de

303 «Un gesuita espulso traduttore di Monti e di Alfieri (un approccio ad Antonio Gabaldón)», en Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 149-172.

304 «Tragedia e storia alla fine del Settecento in Spagna: un caso di non traduzione da Alfieri» en Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 103-118.

305 «Teneri accenti e languidi sospiri: su una traduzione spagnola inedita della *Mirra*», en Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 119-148.

Ledesma³⁰⁶ como la *Virginia* de Tamayo y Baus, sobre la que hemos trabajado. Pero pueden existir también influencias más indirectas en autores del siglo XIX, como por ejemplo Manuel Josef Quintana³⁰⁷, o Martínez de la Rosa³⁰⁸ con su obra *La viuda de Padilla*.

Por último dedica Barbolani un capítulo a obras de Alfieri caricaturizadas en castellano; así en el capítulo «Mito e caricatura di Alfieri: un inedito spagnolo ottocentesco»³⁰⁹, señala, entre otras, la obra *Pancho y Mandrugo* como ejemplo de lo que decimos, en este caso el *Orestes*. Sin embargo, no será Barbolani la primera autora en ocuparse de este asunto, ya que Luigi de Filippo lo trataría en su artículo «Una parodia spagnola dell'“Oreste” alfieriano»³¹⁰, en el que realiza un estudio exhaustivo tanto de la obra resultante, *Pancho y Mandrugo*, como de cada uno de los personajes que intervienen, señalando de esta forma la relación que existe entre éstos y los personajes del *Orestes*.

Actualmente los trabajos sobre Alfieri, como hemos podido ver a lo largo de estas páginas, han avanzado, prueba de ello es el ya comentado artículo de Sonsoles Calvo Martínez, a través del cual descubrimos quién se ocultaba tras las siglas de D. A. D. S. (don Ángel de Santibáñez) publicado en 2012³¹¹, además de otros sobre los que seguro se está trabajando.

306 «Alfieri stravolto: su una Congiura de' Pazzi spagnola» en Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 173-217.

307 «Diamanti ben incastonati: Alfieri nella poesia di Quintana», en Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 219-251.

308 «Tra neoclassicismo e romanticismo: la tappa alfieriana (sulla prima tragedia di Martínez de la Rosa)», en Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 251-275.

309 «Mito e caricatura di Alfieri: un inedito spagnolo ottocentesco», en Barbolani (2003), *op. cit.*, pp. 301-327.

310 De Filippo, *op. cit.*

311 Calvo Martínez, *op. cit.*

Capítulo 9

Alessandro Pepoli (1757-1796), tras la obra de Alfieri

Si tuviéramos que buscar las huellas de Alessandro Pepoli en las artes españolas, tendríamos que empezar por conocer su faceta como libretista para comprobar que el trazado es corto. Bastaría con buscar en los espectáculos teatrales representados en España a partir del siglo XIX, o quizás buscar la obra del Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*, conocedor del teatro de Pepoli, y de uno de sus dramas, *Gernand, ossia la forza del suo destino*³¹², publicado en 1788 en el tomo IV de su teatro, del que por cierto se encuentra una copia en la Biblioteca Nacional³¹³. En cambio, si estudiásemos la influencia de Vittorio Alfieri en Alessandro Pepoli el resultado sería mucho más extenso, con un corpus literario muy parecido, obras con los mismos títulos e idénticos argumentos, entre otras muchas similitudes, como veremos a continuación.

Pocas veces en la literatura se presentan casos de «imitación» tan interesantes como el existente entre Alessandro Pepoli y Vittorio Alfieri, en el que el primero parece valerse del segundo para desarrollar su actividad literaria, con la creación de una obra que presenta muchas coincidencias (por ejemplo, los títulos de algunas tragedias, el interés por España como argumento de sus tragedias, sobre todo en Pepoli), o incluso la creación de nuevos géneros, como hizo Alfieri con la *tramelogedia*, o Pepoli con la *fisedia*. Todo esto y su amor por la libertad y autonomía del hombre a la hora de tomar sus decisiones, así como la propia modernización del género trágico, forman parte de la vida y obra del conde Alessandro Pepoli, el gran

312 Véase Ladrón de Guevara Mellado, Pedro Luis (1986): «Gernand, Ossia la forza del suo destino, un antecedente de Don Álvaro», en González Martín, Vicente: *El siglo XIX italiano* (pp. 226-233). Salamanca: ediciones de la Universidad de Salamanca. Se trata uno de los primeros estudios publicados sobre las relaciones de Pepoli con España, donde se menciona también la influencia que Vittorio Alfieri ejerció sobre el propio Duque de Rivas. Es curioso el caso que nos presenta Ladrón de Guevara, ya que en esta ocasión estaríamos delante de una influencia que podríamos denominar «de ida y vuelta», ya que si tenemos en cuenta que la ópera de Verdi está basada en la del duque de Rivas, y ésta a su vez en la de Pepoli, el argumento ha viajado de Italia a España, para volver a Italia transformada en *bel canto*.

313 Nos referimos a Pepoli, Alessandro Ercole (1787): *Teatro*, 6 vols. Venezia: Carlo Palese.

imitador de Alfieri del siglo XVIII, y por ello también un gran difusor de la nueva tragedia alfieriana.

De los pocos datos biográficos que hemos conseguido encontrar, Alessandro Pepoli nació en Venecia en 1757, fue autor de numerosas tragedias, comedias, ensayos y libretos de ópera en el siglo XVIII, además de traductor, editor e impresor en su Tipografía Pepoliana, en la que, como veremos a continuación, publicó numerosos libretos de Metastasio, como por ejemplo *Olimpiade* o *Ciro riconosciuto*, ambas con música de Antonio Caldara³¹⁴. En esta misma imprenta se publicarían también algunas de las traducciones más importantes del teatro francés, como por ejemplo la tragedia *Zaira* de Voltaire³¹⁵, en una traducción del propio Pepoli; *La Coquette corrigée*³¹⁶ de Jean Baptiste Simon Sauvé de La Noue, en una traducción de Pepoli y Francesco Albergati en 1797; o *Le Cid*³¹⁷ de Corneille en 1794 en una traducción de Giuseppe Greatti, sin olvidar, quizás, su traducción más famosa, la que haría Pepoli de *El paraíso perdido* de Milton³¹⁸ que vería la luz en 1795 impresa en su Tipografía Pepoliana. Junto con las traducciones podríamos destacar algunas ediciones de la tragedia francesa que también se publicaron en la imprenta de Pepoli, como, por ejemplo, una traducción del

314 Caldara, Antonio (s. a.): *Ciro riconosciuto, libretto di Pietro Metastasio*, Venezia: Tipografía Pepoliana. 1 v, 94 pp, 11x8 cm.

315 Voltaire (1795): *Zaira*. Traducción de Alessandro Pepoli. Venezia: Tipografía Pepoliana.

316 Jean Baptiste Simon Sauvé de La Noue (1797): *La civetta punita commedia del signor de La Noue. Traduzione inedita dei cittadini Francesco Albergati Capacelli ed Alessandro Pepoli*. Venezia: s. e. En la portada de la comedia aparece «In Venezia / l'anno MDCCXCVII, / primo della libertà italiana». La traducción de esta comedia forma parte del primero de los 61 volúmenes que forman *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia* impreso por el editor Antonio Fortunato Stella en Venecia entre los años 1796 y 1801. En este mismo tomo se encuentra también una edición de la Antigone de Vittorio Alfieri.

317 Corneille, Pierre (1794): *Il Cid, tragedia di Pietro Cornelio*. Venezia: Tipografía Pepoliana presso Antonio Curti q. Giacomo.

318 Milton, John (1795): *Il paradiso perduto di Giovanni Milton poema in dodici canti tradotto dall'inglese in verso italiano da Alessandro Pepoli con note*. Venezia: Tipografía Pepoliana.

Alceste de Quinault³¹⁹ a cargo de Gaetano Sertor o la *Esther* de Racine³²⁰, en 1794 y 1795, respectivamente.

Pepoli falleció a la edad de 39 años, en 1796, pero con una vasta carrera literaria, que le convertiría en uno de los dramaturgos del nuevo género con una extensa obra basada ya en las reglas alfierianas del teatro, o en los nuevos conceptos morales de libertad y contra la tiranía, como consta en su *Saggio di libertà sopra varj punti*³²¹, publicado en 1783. Es curioso que hasta ahora pocos autores se hayan ocupado de investigar la relación entre Pepoli y Alfieri de forma directa, entre ellos destaca Natale de Sanctis, quien con dos trabajos ha centrado su análisis en un estudio comparativo entre las obras *Filippo* de Alfieri, y *Don Carlo* de Pepoli³²²; un trabajo más general titulado *Un emulo di Vittorio Alfieri*³²³; o por último la obra de Shales Ricci sobre *Sofonisba*, donde hay espacio para la *Sofonisba* de Pepoli³²⁴. A partir de aquí todos los datos que encontramos sobre las semejanzas de estos dos autores están muy dispersos, por lo que a lo largo de este capítulo trataremos

319 Quinault, Philippe (1794): *Alceste ossia il trionfo d'Alcide tragedia per musica di Filippo Quinault, traduzione di Gaetano Sertor*. Venezia: Tipografia Pepoliana. La obra forma parte de la *Biblioteca de' più scelti componimenti teatrali d'Europa, divisa per nazioni, n. 14. Biblioteca teatrale della nazione francese ossia raccolta de' più scelti componimenti tragici, comici, lirici, e burleschi di quel teatro dall'origine de' suoi spettacoli fino a' nostri giorni, recata in italiano da una Società di dotte persone, con prefazioni, giudizi critici, aneddoti, osservazioni, vite, ritratti in rame di vari illustri autori, ec.* Venezia, 1794, dalla Tipografia Pepoliana, presso Antonio Curti q. Giacomo. De Quinault publicaría también una traducción suya de *Armida* en 1794: *Armida, tragedia per musica di Filippo Quinault. Traduzione di Alessandro Pepoli*. Venezia: Tipografia Pepoliana.

320 Racine, Jean (1795): *Ester, tragedia di Giovanni Racine. Traduzione di Pietro Buratti*. Venezia: Tipografia Pepoliana. Forma parte también de la *Biblioteca teatrale della nazione, op. cit.*

321 La primera edición que hemos encontrado es una publicada en Ginebra en la imprenta de Jean Pierre Bonnant.

322 De Sanctis, Natale (1894): *Il Filippo di V. Alfieri e il D. Carlo di Alessandro Pepoli*, Torino, Palermo: Carlo Clausen.

323 Sanctis, Natale De (1901): *Un emulo di Vittorio Alfieri*, Catania: Galátola.

324 Ricci, Shales (1970): *Sophonisbe, dans la tragédie classique italienne et française*. Genève: Slatkine reprints.

de ponerlos en claro, buscando las similitudes y diferencias entre ambos autores, haciendo un estudio cronológico de sus respectivas obras.

9.1. Su obra

La obra de Alessandro Pepoli es muy amplia y está compuesta por una gran variedad de géneros. Junto a esta tipología de géneros, destaca también su labor como traductor, de la que ya hemos dado cuenta, libretista³²⁵ o editor, muy amplia y que engloba, sobre todo, la ópera italiana y el teatro europeo hasta el siglo XVIII.

Teniendo en cuenta su corpus literario, podríamos dividir la publicación de sus obras en tres bloques: el primer bloque va hasta 1786, donde se publican sus primeras obras; el segundo periodo sería la publicación de los seis volúmenes de su teatro completo entre 1787 y 1788, en la imprenta Carlo Palese de Venecia, compuesto por diez tragedias, tres dramas, siete comedias y una fábula; y el tercer periodo, especialmente prolífico, que abarcaría hasta la fecha de su muerte, 1796. Dentro del primer periodo estarían, entre otras, su ensayo sobre la libertad, que hemos citado anteriormente, o su tragedia *Virginia* de 1783, basada en la de Alfieri, así como la primera edición de *La gelosia snaturata, o sia D. Carlo Infante de Spagna* de 1784. En el segundo periodo, la publicación de los seis volúmenes con todo su teatro, donde tenemos, por ejemplo, una segunda edición de *Don Carlo*; y en el tercero encontramos, entre otras, *Agamenonne* publicada en 1794 (aunque ya contó con una primera edición en Módena en 1790) o *Sofonisba*, de la misma fecha. Este tercer periodo es también el más productivo en cuanto a su labor como traductor y editor, ya que en estos años, sobre todo en 1794 y 1795, lleva a cabo la traducción de algunas tragedias francesas, así como la edición de otras, sin olvidar su faceta de editor e impresor de la obra metastasiana, que ocuparía también este periodo, como demuestran las numerosas *cantate* de Metastasio editadas por Alessandro Pepoli: «Amor tímido», «El primo amore» o «Il nido degli amori»,

325 Pepoli compone varios libretos, y a través de su Tipografía Pepoliana edita una gran parte de los libretos de la obra de Metastasio.

incluidas todas ellas en el libro *Poesie e cantate di Pietro Metastasio*, impreso en la Tipografía Pepoliana en 1795.

9.2. Pepoli y Alfieri

En 1784 se publica en Nápoles *La gelosia snaturata o sia D. Carlo infante di Spagna tragedia del conte Alessandro Pepoli con tre Lettere sopra le quattro prime tragedie del conte Alfieri, la prima delle quali e la proposta del conte Pepoli al consigliere de' Calsabigi, la seconda e la risposta del suddetto, e l'ultima la contro risposta del primo coll'offerta della presente tragedia*. Contaría con una nueva edición en 1787, esta vez en Venecia de manos de Carlo Palese, dentro de los seis volúmenes de su teatro con el título de *La gelosia snaturata o sia la morte di D. Carlo infante di Spagna*, en la que se incluiría, de nuevo, la «Lettera del conte Alessandro Pepoli al Signor Consigliere Calsabigi sulla lettera di questo diretta al Signor Conte Vittorio Alfieri da Asti sopra le prime quattro tragedie del Medesimo»³²⁶, fechada en Nápoles el 26 de febrero de 1784. Del *D. Carlo* de Pepoli se haría una tercera y última edición en 1792, en la que ya contaría con el título definitivo de *Carlo e Isabella*³²⁷. En esta ocasión cuenta con una «Lettera del signor abate Melchior Cesarotti all'autore». La edición de 1787 supone algunas variantes con la de 1784, de ahí que Pepoli la llame «tragedia seconda», siendo esta edición, la de 1787, la que se publique con el título definitivo en 1792, con lo que podemos hablar de dos ediciones diferentes de la obra, la primera en el año 1784 y otra diferente que se publicaría dos veces, en 1787 y en 1792.

De las tres variantes de *D. Carlo*, Alfieri tuvo entre sus manos la primera versión de la tragedia, la publicada en Nápoles en 1784, y así se lo hace saber a su amigo Mario Bianchi en una carta que le envía el 25 de febrero de 1785 desde Pisa, en la que le dice que:

326 Las primeras cuatro tragedias de Alfieri fueron *Filippo, Polinice, Antigone y Virginia*.

327 Nos referimos a la edición impresa en la Reale Tipografía Parmense en 1792 a manos del gran editor Giambattista Bodoni. Sobre el título de la obra, véase Ladrón de Guevara Mellado, *op. cit.*, p. 227.

[...] Vede che bella vita! e anche ella mi troverà in questo stato, a dispetto dei timori e sollecitudini avute; ma ora respiro e la mattina in letto ho ripigliato i libri: leggo Plinio le Epistole, un po' d'Ariosto, cavalco col Petrarca in tasca; [...] Pepoli vien subito dopo, e ottiene un intento diverso. Certo, poche cose posson far ridere con più sapore, che quel suo Filippo; ed io a volte me lo riapro così a caso, e mi fa l'effetto che già mi faceva il nostro Catani; e massime rileggo quegli avvertimenti degli attori, che c'è in testa della tragedia, e le note ai versi; e in fin d'ogni atto la descrizione della sinfonia, è un portento»³²⁸.

Como vemos la versión de Pepoli no es del agrado de Alfieri, quien la ve como una sátira burlesca de su *Filippo*, más cerca de la comedia que de la construcción de una verdadera tragedia. La misma opinión tiene también Carlo Milanese, el editor de las *Lettere inedite* de Alfieri, quien ve en *D. Carlo* un intento por desprestigiar al autor de Asti, al intentar imitar su obra, por lo que «Il conte Alessandro Pepoli, autore di tragedie anch'egli, non vide in quelle dell'Alfieri altro che inverosimiglianza, caratteri male espressi, cattiva sceneggiatura, oscurità, durezza, monotonia. Non contento di avere spietatamente depresso il merito dell'Astigliano con critica pedantesca e imperiosa, osò scendere al paragone con lui componendo anch'egli un *Filippo*»³²⁹.

Aunque no hemos podido acceder a la versión de *Don Carlo* de 1784, sí hemos podido consultar las otras dos versiones de la obra, en la que las opiniones sobre el trabajo de Pepoli se enmarcan dentro de otro contexto, esta vez en la felicitación por su labor dramática y su aportación a la tragedia. Comencemos por la carta de Pepoli a Calzabigi, incluida en la versión de sus tragedias de 1787, que será la misma carta que apareció en la edición de 1784. En ella, Pepoli añade en primer lugar que la creación de su *D. Carlo*

328 Alfieri, Vittorio (1864): *Lettere inedite di Vittorio Alfieri alla madre, a Mario Bianchi e a Teresa Mocenni*. Edición de Jacopo Bernardi y Carlo Milanese. Florencia: Felice Le Monnier, pp: 138-139.

329 *Ibidem*, p. 138, nota.

no es por una cuestión de odio o amor hacia Alfieri, sino por el hecho de dar forma a un género, la tragedia, y evitar el riesgo de su propia decadencia; así, señala que «Non creda ELLA che nè odio personale col Conte Alfieri, nè amore per i miei parti, cui frappoco ELLA saprà esistenti con nome pur de Tragedia, e che saranno forse a maggior critica soggetti, muova in ciò la mia penna»³³⁰. A partir de aquí Pepoli comienza a desgranar las cuatro primeras tragedias de Alfieri y la influencia que la tradición grecolatina ha ejercido en él. En un primer lugar cita la relación de la *Virginia* alfieriana con el *Edipo* de Sófocles o con la *Hécuba* de Eurípides, para a continuación hablar sobre el estilo de Alfieri, en el que, según Pepoli, existe una «oscurità» en su lenguaje, criticando también a aquellos que piensan lo contrario y que para ello se basan en añadir que un hombre culto sí entendería la obra, por lo tanto no se trataría de una cuestión de escritura, sino de lectura, ya que «un uomo non inetto finalmente riflettendo ne intenderà il senso»³³¹. Para Pepoli, otro de los defectos de la obra de Alfieri se basa en la falta de armonía en la contrucción de su tragedia, una falta de armonía que priva al público de conocer la obra y sentir la melodía de la tragedia. Así, Alfieri debería mejorar «la durezza dello stile» para que se adapte más a las «orecchie armoniche» del público italiano. Parte de esta falta de armonía se debe, según Pepoli, al uso de ciertas palabras y expresiones que hacen que sus tragedias sean monótonas con el mismo «colore a tutte le sue Tragedie». En el «Avvertimento ai lettori» de la edición de *Don Carlo* de 1787, Pepoli escribe que esta obra «fu da me ideata, e composta ad emulazione di quella del Conte Alfieri sul Soggetto medesimo». Por último nos queda la edición de 1792 que cuenta con una «Lettera del signor Abate Melchior Cesarotti all'autore», en la cual el propio Cesarotti³³² felicita a Pepoli por los cambios hechos con respecto a la edición anterior, ya que mejora la tragedia³³³. Lo

330 Pepoli, Alessandro Ercole (1787): *Teatro*, vol. I. Venezia: Carlo Palese, p. 78.

331 *Ibidem*, p. 84.

332 No olvidemos que en 1796, la Tipografía Pepoliana publicará una traducción de la obra de Voltaire *Le fanatisme, ou Mahomet le prophete*. La traducción, *Il fanatismo ossia Maometto profeta*, fue de Cesarotti.

333 «Ella ha giusto motivo di lusingarsi, che la sua Tragedia così ringiovinita sia meglio ancora di prima accolta e favorita dal Pubblico. I caratteri, la condotta, lo stile, tutto presenta miglioramenti sensibili» Pepoli (1792), p. 13.

mismo señaló Sanctis al hablar de los cambios que haría Pepoli con respecto al modelo de tragedia de Alfieri; así, apuntaba que «il Pepoli, trovandosi dei difetti a ogni passo, mutò tutto quanto potè: il disegno della tragedia, la distribuzione della materia, i caratteri, il numero dei personaggi, il dialogo, lo stile, la catastrofe, perfino il titolo, che mutò due volte»³³⁴. En la carta, que es una respuesta a una anterior de Pepoli a Cesarotti sobre algunos cambios que tenía previsto introducir en esta edición de *D. Carlo*, Cesarotti alaba la buena recepción de sus nuevas propuestas.

Sobre el paralelismo del *Filippo* de Alfieri y el *D. Carlo* de Pepoli ya se ocupó Natale de Sanctis, con lo que no nos vamos a centrar en ello; únicamente nos gustaría destacar una cita de Sanctis sobre Pepoli, ya que en mi opinión logra describir muy correctamente lo que fue la personalidad de este autor e «imitador» de Alfieri. Así, Sanctis señala que:

Quantunque il Pepoli credesse d'aver fatto opera migliore che quella d'Alfieri, pure dovette accorgersi, e per consiglio d'altri letterati, e per sua propria esperienza, che non aveva riportato una grande vittoria. Onde conoscendo forse che non era fatto per cacciar di nido l'Astigliano, smise il tono arrogante di maestro, e nell'edizione delle sue opere drammatiche del 1791, presentò la sua tragedia alquanto migliorata nei caratteri e nello stile; introducendo piccoli mutamenti nel disegno drammatico, e mutandole perfino il titolo.

Ma con tutto ciò non fece opera eccellente: nel fondo conserva gli stessi difetti, anzi ne aggiunge degli altri, poichè certe cose se non ti vengono fatte bene la prima volta, è inutile che ti travagli, non ti riescon più, e sanno sempre di rappezzatura³³⁵.

Las mejoras que menciona Sanctis (por ejemplo, la del cambio de título), aparecieron en la edición de 1792, como sugerencias de otros literatos,

334 Sanctis (1894), *op. cit.*, p. 2.

335 *Ibidem*, p. 43.

como Cesarotti, a los que Pepoli envía la versión definitiva de su obra antes de publicarla. De ahí surgen algunas modificaciones de las que Pepoli toma nota y aplica a esta edición, como sucede también con el final de la tragedia, sobre el que Cesarotti añade que «una decapitazione pubblica sarebbe ridicola; un suicidio o di ferro o di veleno non era nè cristiano, nè storico. Lo spediente di questa morte riunisce lo spettacolo, l'interesse, e 'l terrore in un modo del tutto nuovo»³³⁶.

9.3. Dos vidas paralelas

Las vidas de Alfieri y Pepoli seguirán unidas por la tragedia, materializándose en una producción literaria muy parecida, en la búsqueda constante de la imitación del poeta de Asti. Si Alfieri demuestra en sus escritos más políticos su férreo compromiso con la libertad del hombre, Pepoli hará lo mismo con la publicación en 1783 de *Saggio di libertà sopra varj punti*. Lo mismo sucederá con la tragedia: si Alfieri tenía su *Bruto*, en 1787 Pepoli publica en el tomo II de sus tragedias *Il sepolcro della libertà ossia Filippi*; a continuación, en 1790 Pepoli da a luz su propia *Sofonisba*, ya Alfieri lo había hecho un año antes. Así entramos, quizás, en la década más productiva para Pepoli publicando en 1793 su *Virginia* y en 1794 su *Agamennone*. La atracción de Pepoli por Alfieri va más allá y, al igual que hizo el escritor astigiano, Pepoli busca la creación de un género nuevo, la *fisedia*, con la publicación en 1796 de su obra *Ladislao*. A partir de aquí iremos mencionando las obras por orden cronológico y, a excepción de *Don Carlo*, los títulos que sirven de punto de intersección entre los dos autores.

Continuando con las tragedias, como ya hemos hecho anteriormente con *Don Carlo*, Pepoli publica entre 1787 y 1788 los seis tomos de su obra trágica, en cuyo tomo II aparece la tragedia *Il sepolcro della Libertà ossia Filippi*, junto con la comedia *I pregiudizi dell'amor proprio* y la fábula *Pandora*. Estas obras aparecen precedidas por una nota y una carta de Calzabigi a Pepoli, en respuesta a su anterior misiva sobre las cuatro tragedias de Alfieri

336 Pepoli, Alessandro Ercole (1792): *Carlo e Isabella*. Parma: Reale Tipografia Parmense, p. X.

que hemos visto anteriormente. Se trata de la «Risposta del consigliere di S. M. Imperiale Ranieri de' Calsabigi alla lettera scrittagli dall'autore sopra le prime quattro tragedie del signor conte Alfieri», a la misma se refiere también Pepoli en la nota preliminar cuando dice «Offro in questo volume due lettere, una Tragedia, una Commedia, ed una Favola Lirica. Le prime sono appartenenti ad un'amichevole, e letteraria discussione sulle tragedie del Conte Alfieri fra il Consigliere Imperiale Signor Calsabigi, e me. Il principio di questa fu da me incontrato coll'altra mia già nel primo Volume prodotta; la sua risposta, e la mia replica ora nel presente produco»³³⁷; a esta carta de Calsabigi, le seguirá la respuesta de Pepoli: «Replica dell'autore alla risposta del consigliere di S. M. Imperiale Ranieri de' Calsabigi».

La siguiente obra dentro del corpus de Pepoli que guarda relación con Alfieri es *Sofonisba*, sobre la que existe una primera edición en 1790 en Venecia³³⁸, un año después de la composición homónima de Alfieri. Sobre la relación de Alfieri y Pepoli a través de *Sofonisba*, así como de la presencia del personaje Sofonisba en la literatura europea del siglo XVIII, ya se ha ocupado Shales Ricci en su ensayo *Sophonisbe, dans la tragédie classique italienne et française* (1970) que se utilizará aquí para aportar algunos datos.

Ricci señala el parecido estilístico entre las dos obras, primero por la influencia que la obra de Alfieri ha ejercido en la de Pepoli, de ahí que el segundo imite la construcción de una tragedia con abundancia de adjetivos, verbos y recursos oratorios que «convient au dialogue tragique»³³⁹, buscando la creación de una obra clásica donde «les unités sont scrupuleusement observées et les personnages son réduits à leur nombre strict»³⁴⁰. Esta serie de características hacen suponer que la influencia de Alfieri sobre Pepoli queda remarcada, al igual que sucedía con su *Don Carlo*, por la estructura definitiva de la obra, la clasicidad en la que se enmarca y la utilización de ciertos recursos trágicos de Alfieri que se proyectan sobre la obra de Pepoli.

337 Pepoli (1787), *op. cit.*, vol. VI, p. v.

338 Pepoli, Alessandro (1790): *Sofonisba*. Venezia: Antonio Curti.

339 Ricci, *op. cit.* p. 170.

340 *Ibidem*, p. 171.

Tal y como dice Ricci «Pepoli se ressent bien, bon gré mal gré, de l'influence de son gigantesque rival: comme lui il use et même abuse du dialogue artificieusement brisé qu'Alfieri avait imaginé et qu'il savait employer à merveille parce que c'était dans son tempérament»³⁴¹.

La publicación en 1793 de la *Virginia* pepoliana será una nota más de la influencia del autor piamontés sobre el boloñés. Recordemos que Alfieri publicó su *Virginia* en 1783, pero la reestructuraría después en 1789, siendo ésta su edición definitiva, y que formará parte del grupo de obras denominadas «tragedias de la libertad», constituida por *Bruto primo*, *Virginia*, *La congiura de' Pazzi*, *Agide* y *Bruto secondo*. La obra de Pepoli, un drama en tres actos con música de Felice Alessandri, fue compuesta para su representación en el Teatro della Fenice de Venecia con motivo de la inauguración del Carnaval de 1794³⁴².

En 1794 se publica en la Tipografía Pepoliana *Agamennone*, otra tragedia de Alessandro Pepoli con marcadas reminiscencias alfierianas y cuya primera representación fue en Módena en 1790, como aparece en la portada de la propia tragedia. A diferencia de *Virginia*, esta obra cuenta con dos documentos introductorios muy importantes, por un lado una nota de Pepoli sobre algunos cambios llevados a cabo en la obra, y por otro lado una carta, como era costumbre, de Napoli-Signorelli a Pepoli con fecha de 20 de diciembre de 1791. Se trata de la «Lettera del signor Pietro Napoli-Signorelli all'autore», a quien Pepoli envió la tragedia antes de publicarla³⁴³. En la carta se hace un recorrido histórico de la obra, analizando las primeras representaciones para a continuación centrarse en las diferencias entre la obra de Pepoli y la de Alfieri, como por ejemplo la reducción de personajes en el segundo, una de las características más importante de su tragedia.

341 *Ibidem*, p. 170.

342 Pepoli, Alessandro (1793): *Virginia tragedia per musica in tre del conte Alessandro Pepoli da rappresentarsi nel nobilissimo teatro della Fenice al principio del Carnevale dell'anno 1794*. Venezia: Modesto Fenzo.

343 «Sommamente me le dichiaro tenuto per l'onore che ha degnato compartirmi danomi il piacere di leggere inedita la nuova sua tragedia di Agamennone».

Comienza Napoli-Signorelli señalando la diferencia de la tragedia francesa con respecto a la italiana, sobre todo en el alejamiento de la primera de la tradición grecolatina, por lo que «i Francesi in quel secolo [il Cinquecento] e nel seguente, tenendo dietro agl'Italiani, non furono lenti a prevalersi degli antichi materiali, benchè poi dato avessero un nuovo importante passo fondando la loro tragedia sull'urto ed energia delle passioni, e non più sulla fatalità che fu la base del tragico teatro greco»³⁴⁴. Para Napoli-Signorelli el origen de Agamennone en la tragedia se encuentra en Esquilo, quien lo pone en circulación, a partir de aquí Séneca será el siguiente en llevar esta historia al teatro, con algunos cambios con respecto a Esquilo, con la introducción de nuevos personajes y nuevos espacios representativos. Así hasta llegar al siglo XVIII, donde varios autores han utilizado Agamennone como argumento, como por ejemplo Pepoli y Alfieri, o también Matteo Borsa con el título de *Agamennone e Clitennestra* en 1786³⁴⁵. A partir de aquí, y una vez llevado a cabo este breve trazado histórico, Napoli-Signorelli analizará de forma más detenida cada una de las obras, tanto las similitudes (por ejemplo, no haber modificado la historia del argumento de *Agamennone*), como las diferencias. Partiendo de Alfieri destaca la reducción que hace de los personajes³⁴⁶, alabando el resultado final y la importancia de asentarse sobre las huellas de Esquilo y Séneca.

Frente a Alfieri, Pepoli se aleja más del enfoque de Esquilo y Séneca, así como de la orientación que da Alfieri, pero sin olvidar la importancia de este argumento para la historia de la literatura. Para ello Pepoli introduce algunos cambios en los personajes y en el desarrollo, aún así, como señala Cesarotti, «ecco un'altra tragedia italiana, che se me 'l permette il sig. Andres, oltre della Merope del Maffei, merita per avventura gli sguardi della colta Europa per l'ottima economia della favola, per la forza de' caratteri, per l'interesse che eccita in chi la legge (or che sarà in chi la vegga?) per

344 Pepoli, Alessandro (1794): *Agamennone*. Venezia: Tipografia Pepoliana, p. IX.

345 Borsa, Matteo (1786): *Agamennone e Clitennestra*, Venezia: Antonio Zatta e figli.

346 «Il conte Alfieri fermo nel severo suo sistema di riscare ogni superfluità di parole e di personaggi restringe il numero di questi a' solo necessarj», en Pepoli (1794), p. XVI.

certa gravità, non già di convenzione, o di maniera particolare del poeta»³⁴⁷. En definitiva, la tradición clásica de Esquilo y Sófocles debe mantenerse como una parte separada de la tragedia de Pepoli, y a la vez como una parte nueva y distinta de la tragedia de Alfieri.

Uno de los últimos puntos en común entre Alfieri y Pepoli será la creación de un nuevo género, mientras que el primero creaba en 1790 su *tramelogedia*, una mezcla entre tragedia y melodrama, a la que daba forma en *Abele*, Pepoli creó también su propio género, la *fisedia*, que vio la luz en *Ladislao*³⁴⁸ en una primera edición de 1796. A ésta le seguiría una más en 1799 dentro del primer tomo de *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia*, publicado entre 1796 y 1801 a cargo del editor Antonio Fortunato Stella.

Natale de Sanctis define perfectamente qué es una *fisedia*, aclarando que «è un canto della natura, è una rappresentazione in cui trovano posto creature di ogni condizione; in cui i personaggi illustri devono parlare in verso e gli umili in prosa; in cui si vogliono allettare gli occhi dello spettatore cogl'improvvisi colpi di scena»³⁴⁹. De las dos ediciones que comentábamos antes, hemos tenido acceso a la edición de 1799 que se encuentra dentro de la citada recopilación del editor Stella; esta edición contiene al final de la misma un documento con el contexto histórico de la obra, se trata de las «Notizie storico-critiche sopra Ladislao» sin firma y que probablemente sea del mencionado editor. Esta nota histórica es muy interesante, en primer lugar porque no se refiere únicamente a *Ladislao*, sino al conjunto de la obra de Pepoli, de ahí que se pregunte su autor si Pepoli habrá alcanzado su

347 Pepoli (1794), *op. cit.*, p. XLIV.

348 Pepoli, Alessandro (1796): *Ladislado fisedia: in atti quattro / di Alessandro Pepoli, proceduta da una dissertazione del medesimo*. Venezia: Tipografia Pepoliana presso Antonio Curti q. Giacomo. Parece que las primeras representaciones de esta obra fueron en Vencia en el Teatro S. Luca, donde el público, según la nota de la edición de 1799, «applaudì in folla».

349 Sanctis (1901), *op. cit.*, p. 22.

objetivo de reformar el teatro, para lo que responde: «se da quel che fu possiamo giudicare di quel che sarebbe stato per essere, diciamo assolutamente di no»³⁵⁰. Pepoli establece, según la nota histórica, una serie de normas para la construcción de la *fisedia*, concretamente diecisiete, que hacen referencia, entre otras, a la unidad de acción, tiempo y lugar. Esta *fisedia*, como anteriormente aclaraba Sanctis, está compuesta tanto en verso como en prosa, donde utiliza la prosa para todos los personajes y el verso para los más importantes. Por lo que respecta al lugar de la acción, ésta «non superi lo spazio d'un regno o d'una provincia, piccola o grande che sia»³⁵¹. Con todas estas características parece ser que la obra gozó de una gran aceptación en Venecia, en todas las representaciones que se hicieron de ella en el Teatro San Luca.

Actualmente podemos disfrutar de la figura de Pepoli en forma de ópera, a través de la *Anna Bolena* de Donizetti, con música de Felice Romani, basada en la misma tragedia de Pepoli (publicada en el tomo VI de su teatro en 1787) y de Marie-Joseph Chérnier.

Esta ópera de Donizetti se estrenó en el Teatro Carcano de Milán el 26 de diciembre de 1830 y dos años después, el 21 de agosto de 1832, en España, en el Teatro de la Cruz de Madrid³⁵².

Nuestra intención, con estas notas de la relación y correlación entre Alfieri y Pepoli es abrir un nuevo campo de estudio que nos parece que aún está por trabajar, sobre todo el que se refiere a los estudios comparativos entre las obras de los dos dramaturgos, estudiados únicamente por Sanctis en referencia a *Don Carlo*, o por Ricci en sus estudios sobre *Sofonisba*. También tenemos un nuevo campo de estudio en lo que se refiere al origen de

350 AA. VV. (1799): *Il teatro moderno applaudito ossia raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore sui pubblici teatri, così italiani, come stranieri; corredata di notizie storico critiche e del Giornale dei teatri di Venezia. Tomo 1*, Venezia: Antonio Fortunato Stella, p. 60.

351 *Ibidem*, p. 61.

352 Alier, Rogier (2007): *Guía universal de la ópera*. Barcelona: Ma non troppo, pp. 191-192.

los temas españoles en la obra de Pepoli, ya que además de su *Don Carlo*, también compuso, basado en un tema español, la tragedia *I delitti dell'onore, ossia Don Rodrigo Re di Spagna*, o el drama *Don Alonso di Zuniga, ossia il dovere mal inteso*, ambos publicados en el tomo III de su teatro. Sea como fuere, el compromiso de Pepoli con el teatro, y más concretamente con la tragedia, le acompañó a lo largo de su vida, tal vez con el deseo de convertirse en uno de los autores más importantes del siglo XVIII crecidos bajo la sombra de Alfieri. Aunque la obra de Pepoli no consiguiese el éxito de Alfieri, sí «[...] ebbe pure ardimento di stargli a fronte»³⁵³, y sirvió para crear un corpus dramático que realzase el género trágico más allá del francés, que por entonces ocupaba las plateas más importantes de Italia.

353 Sanctis (1901), *op. cit.* p. 30.

Conclusiones

La reciprocidad cultural entre Italia e España ha estado siempre presente en la historia de ambos países, por ejemplo, a través de los numerosos viajes que, tanto intelectuales españoles como italianos, han realizado entre las dos tierras. También existe otro tipo de influencia basada en una permeabilidad cultural, en nuestro caso literaria y artística, trayendo novedades culturales que hasta entonces se estaban desarrollando en toda Europa. Quizás por eso, la historia de las influencias culturales en Europa se mueva en dos ejes: por época y por país. En nuestro caso hemos analizado desde el siglo XVIII hasta la primera mitad del XIX. En cuanto a los países deberíamos destacar dos fuertes influencias culturales, por un lado la francesa, sobre todo en la primera mitad del siglo XVIII, y la italiana hasta la segunda mitad del siglo XIX; evidentemente para el tema que a nosotros nos ocupa: el *dramma per musica* y la tragedia.

Pietro Metastasio y Vittorio Alfieri son un ejemplo de esta difusión de la cultura italiana allende de sus fronteras a través de la cual exportar el desarrollo de nuevos géneros vinculados al teatro; por un lado, la creación y el desarrollo de la ópera, Metastasio, acompañada de una nueva forma de hacer la tragedia, Alfieri, en lo que ambos consiguieron una muy buena aceptación y recepción en España. Fruto de esta influencia es también la aparición de autores, como es el caso de Sánchez Barbero, quien canalizó en su obra lo que en el momento representaban las nuevas corrientes dramáticas de la época, por un lado la nueva tragedia de Alfieri, de quien adaptó *Saul*; y por otro lado la ópera, o quizás los primeros *drammi per musica*, de Metastasio, de quien tradujo *L'isola disabitata*.

En definitiva, a lo largo de esta tesis hemos querido dar cabida a la tragedia en sus nuevas formas, tanto musical como representativa, así como a las influencias que han dejado en la cultura española de la época. Antes de presentar los resultados de este trabajo, hemos de añadir que los periodos analizados para ambos autores no han sido los mismos. Para Alfieri hemos analizado su influencia en España hasta la actualidad, no solo en lo que respecta a la traducción de obras, sino también a lo que a trabajos de crítica se refiere, analizando cuáles son los últimos estudios que se han desarrollado

sobre la vida y obra del autor de Asti en España, lo que nos ha permitido un campo de trabajo más amplio, mostrándonos a un autor en constante revisión, no sólo por sus tragedias, sino también por llevar a cabo obras para la defensa y libertad del hombre, objeto central de sus ensayos; o contra la omnipresente cultura francesa que tanta influencia tenía en la Italia del siglo XVIII.

Para Metastasio, en cambio, no presentamos un recorrido tan amplio, aunque podríamos llegar hasta nuestra época, sería a través de un seguimiento de representaciones de óperas con libreto suyo. Por ello hemos decidido llegar hasta la primera mitad del siglo XIX, quizás la época en la que dentro del género operístico se produce un cambio, y es que si hasta ahora se le da una mayor importancia al libreto, a partir de esta época será la música quien adquiera una mayor importancia, valor que se venía reclamando desde mediados del siglo XVIII de la mano de Mozart, convirtiendo al texto, al libreto, en una nota más de la partitura¹. Prueba de esta tendencia es la que muestran algunas composiciones satíricas de la época, como, por ejemplo, la de Giambattista Casti *Prima la musica e poi le parole*² estrenada en 1786, sin duda un vaticinio de lo que estaría por llegar. La obra de Casti es un diálogo entre un poeta, un maestro de capilla, doña Leonora, una «virtuosa seria», como la llama Casti, y Tonina. A partir de esta época la figura de Metastasio se analizará de forma satírica.

Al analizar la obra de Metastasio en España, tenemos que destacar también la figura de Farinelli, *il gemello*. Gracias a él y a Isabel de Farnesio, la corte de Felipe V se llenó de representaciones de obras de Metastasio, estableciendo un eje, entre Viena, donde se encontraba nuestro libretista, y

1 Como diría Antonio Prieto: «Pero su espíritu [de Metastasio] dramático de poeta estaba en aquellos melodramas que le permitían expresar su alma galante y cortesana. Y su facultad poética que a veces atisba el ocaso de aquella práctica dramática, no renunció jamás al melodramma sino que se empeñó en él hasta la culminación genérica. Agotada en esta vía la palabra escénica, después de él los diálogos del melodrama son nuevas notas musicales desprovistas de su jerarquía», en *VV. AA., op. cit.*, vol. I, p. 617.

2 El título completo es *Prima la musica e poi le parole, divertimento teatrale rappresentato per la prima volta nell'Imperial Villa di Schoenbrunn nel Carnovale dell'anno 1786*.

Madrid, lugar de la corte, que lo hacía muy atractivo para los músicos de la época, como por ejemplo Conforto o Corradini. Es en este periodo de Farinelli en el que la obra de Metastasio alcanza su mayor apogeo, y en el que existe una mayor relación con la corona, tanto que Metastasio compone dos obras a petición del propio Farinelli para ser representadas en Madrid: *La Nitteti* y *L'isola disabitata*.

La llegada y representaciones de las obras de Metastasio, no sólo se hacía en Madrid, sino también en otras ciudades con un alto desarrollo económico, como Cádiz, Barcelona o Sevilla. Estas representaciones se hacían de dos formas, la primera es a través de la obra en italiano en los teatros dedicados a la corte, para la cual se llevaba a cabo la traducción del libreto y con ello una edición de dicho texto que se entregaba en las representaciones. Frente a estas representaciones en italiano, y traducciones de los libretos, tenemos también las adaptaciones que hacían los autores españoles de las obras metastasianas y que normalmente se representaban en el Teatro del Príncipe, Los Caños del Peral, en Madrid, o por ejemplo en el Teatro Italiano de Cádiz. Aunque una cosa no quitaba la otra, ya que también en estos teatros se podían representar los *drammi per musica* en italiano, con su correspondiente edición del libreto.

Dentro de la difusión de la obra de Metastasio en España han jugado un papel muy importante los jesuitas expulsos, quienes se convirtieron en algunos de sus mejores traductores, como, por ejemplo, Benito Antonio de Céspedes; y otros en algunos de sus mejores críticos, como era el caso de Esteban de Arteaga, quien mantendría una intensa dialéctica con uno de los defensores de la obra de nuestro libretista: Ranieri Calzabigi.

Para terminar con la parte de Metastasio hemos querido prestar atención a uno de sus traductores menos estudiados, Jerónimo Val, quien siendo secretario del Consejo de Castilla tradujo varias óperas para Isabel de Farnesio, entre ellas *Alessandro nell'Indie*, de Metastasio, y *Farnace*, de Zenó. Sobre esta última destacamos las diversas traducciones que existen en Portugal, otorgándoles erróneamente la autoría a Metastasio, lo cual nos parece

una característica muy importante del transvase cultural existente durante todo el siglo XVIII entre las cortes de Portugal y España.

Si Metastasio suponía la llegada de un nuevo género dramático, el *melodramma*, Alfieri supone la llegada de una forma de hacer tragedia alejada del modo francés. En este caso la relación de Alfieri con España será diferente, tal vez por el viaje que el dramaturgo de Asti realiza por tierras ibéricas, dejándonos en su *Vita*, escenas propias del más profundo romanticismo.

La obra de Alfieri ha gozado también de un gran éxito en los teatros españoles, éxito que comenzaría en 1812 con la traducción de *Bruto primo* con el título de *Roma libre*, que sería representada en Cádiz en junio de ese mismo año para celebrar la nueva Constitución. Esta tragedia de Alfieri forma parte de las denominadas *tragedie della libertà*. Con un elevado tinte histórico, Alfieri coloca siempre en el centro de su obra al hombre, con algunas excepciones, como por ejemplo el *Saul* adaptado por Sánchez Barbero, que está basado en un pasaje bíblico. Esta importancia del hombre y la defensa de las libertades la encontramos también en otras obras traducidas al castellano que no son tragedias, como, por ejemplo, la última traducción, anónima, de la obra *Delle tirannide*, realizada en 1935.

El compromiso con la libertad no era sólo de Alfieri, sino también de sus traductores y de todos aquellos que durante las épocas más duras de reinado del Fernando VII se levantarón contra la tiranía, como le pasaría a Antonio Saviñón, el traductor de la obra *Roma libre*, quien acabaría en la cárcel por orden del monarca. Lo mismo le sucedió, como hemos visto, a Sánchez Barbero, aunque en este caso no por su adaptación de *Saul*, moriría en 1819 en el presidio de Melilla, lugar al que fue enviado, junto con otros intelectuales y políticos de la época, por orden del mismo rey.

Para finalizar con el capítulo de Alfieri, hemos visto también la crítica alfieriana, tanto dentro como fuera de España, pero centrándonos en la más actual, sobre todo en la que se desarrolla a lo largo del siglo XX con personajes tan importantes como Luigi Sorrento, a principios de siglo, o Allison Peers. Junto a ello no debemos olvidar los últimos estudiosos de la

obra de Alfieri, como es el caso de Cristina Barbolani, quien con su trabajo publicado en *Virtuosa guerra di verità*, sus trabajos sobre el traductor de Alfieri, Manuel Cabanyes, o su edición de la obra *Mirra*, ha rescatado una de las facetas menos estudiadas del autor de Asti que nos han ayudado, como hemos visto, a dibujar la figura de nuestro dramaturgo. A estas figuras tenemos que añadir los últimos trabajos que han sacado a la luz grandes revelaciones, como, por ejemplo, el significado de las siglas de D. A. D. S. (don Ángel de Santibáñez) traductor de tres tragedias de Alfieri: *Sofonisba*, *Timoleone* y *Antigone*, como ha estudiado Sonsoles Calvo Martínez.

Junto con los trabajos sobre Alfieri, hemos creído interesante abrir un poco más el abanico sobre la influencia de nuestro autor, hablando de Alessandro Pepoli, quizás el gran imitador de Alfieri. Esta imitación le llevó, como hemos visto, a desarrollar un corpus literario muy semejante al de Alfieri, con obras como *Virginia*, *Argamennone*, *Sofonisba* o *Don Carlo*. Pepoli se muestra también como un referente en la edición de libretos de Metastasio, mostrándose de alguna forma como una parte importante en la canalización de la obra de los dos autores (Metastasio y Alfieri), como también le pasará a Sánchez Barbero en España.

Además, la figura de Pepoli tiene un interés añadido, y son los pocos estudios dedicados a este autor quien, al igual que Alfieri, intentó remover los cimientos del género trágico para la construcción de un género nuevo con identidad propia alejado de las comparaciones francesas, basado en las tradiciones grecolatinas y en la realidad italiana de la época. En esta parte sobre Pepoli recogemos también algunos de los pocos trabajos dedicados a este autor y su influencia en la cultura española, como es el caso de Ladrón de Guevara Mellado, quien en su artículo «*Germand, Ossia la forza del suo destino*, un antecedente de *Don Álvaro*», nos invita a buscar las huellas de Alessandro Pepoli en el Duque de Rivas.

Bibliografía

Abruzzi, Lucio (1930): «El viaje de Italia de Moratín», en *Convivium*, II, pp. 331 y ss.

Aguilar Piñal, Francisco (1996): *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid: Editorial Trotta.

_____ (1999): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Albiac Blanco, María Dolores (2011): *Historia de la literatura española 4. Razón y sentimiento. El siglo XVIII*, Madrid: Crítica.

Alborg Escarti, Juan Luis (2000): *Historia de la literatura española*, vol. III, siglo XVIII, Madrid: Gredos.

Alfieri, Vittorio (1811): «Risposta dell'autore», en *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, Tomo XXII, *Commentari sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, Piacenza: Volume Unico, pp. 74-107.

_____ (1812): *Roma libre. Tragedia en cinco actos*. Traducida por Antonio Saviñón, prólogo de B., Cádiz: Imprenta Tormentaria, Cádiz.

_____ (1813): *Virginia: tragedia en cinco actos / compuesta en italiano por Vittorio Alfieri*; [traducido al español por D. S.], Madrid: Imprenta de Ripullés.

_____ (1814): *Polinice o los hijos de Edipo. Tragedia en cinco actos*, Traducida por A. S., Madrid: Imp. de Catalina Piñuela, Madrid.

_____ (1815): *Tragedia en cinco actos titulada: Polinice o Los hijos de Edipo / [Vittorio Alfieri]*; traducida por Don A.S. Valencia: Imp. de Ildefonso Mompié.

_____ (1815): *Orestes. Tragedia en cinco actos*, Madrid: Imp. que fue de García.

_____ (1816): *Polinice o los hijos de Edipo. Tragedia en cinco actos*, Traducida por A. S., Valencia: Imp. De Idelfonso Mompié.

_____ (1857): *Rosmunda*. Tragedia en cinco actos. Traducida al español por Miguel Pastorfido, Madrid: Imp. Nacional.

_____ (1857): *Mirra. Tragedia en cinco actos*, traducida libremente al castellano con prévia autorización por A. Leopoldo Bruzzi e S. Infante de Palacios; Segunda y última parte del Torneo en la qual se hace relacion de todo lo restante, París: Imp. De E. Thunot y Ca.

_____ (1864): *Lettere inedite di Vittorio Alfieri alla madre, a Mario Bianchi e a Teresa Mocenni*. Edición de I. Bernardi y C. Milanese. Florencia: Felice Le Monnier.

_____ (1921): *Victor Alfieri: su vida, escrita por él mismo*. Traducción del italiano de Pedro Pedraza y Páez, Madrid: Tip. Renovación, Madrid.

_____ (1935): *De la Tiranía*, prefacio Antonio Zozaya, Madrid: Sociedad Española de Librería.

_____ (1962): *Vida de Vittorio Alfieri da Asti, escrita por él mismo*, traducción de Josefina Martínez Gastey, pp. 1615-1930, en VV. AA. Maestros italianos, vol.III, Barcelona: Planeta.

_____ (1978): *Vita, rime e satire*, edición de Giuseppe G. Ferrero y Mario Rettori, Turín: UTET.

_____ (1991): *Mirra*, edición bilingüe de Cristina Barbolani; traducción de Manuel de Cabanyes, Madrid: Cátedra.

_____ (1991): *Mirra*, edición bilingüe de Cristina Barbolani, Madrid: Cátedra.

_____ (2009): *Bruto Primo y Virginia*, en VV. AA. *Las tragedias de la libertad*, edición de Mercedes Romero Peña, Cádiz: Biblioteca de las Cortes de Cádiz.

_____ (s.a.): *Mirra*, tragedia en cinco actos de Alfieri. Traducida libremente al castellano con previa (sic) autorización por los señores A. Leopoldo Bruzzi y S. Infante de Palacios. Representada en París por la primera vez el 29 de mayo de 1855, por la compañía dramática al servicio de S. M. el Rey de Cerdeña.

_____ (s.a.): *Orestes ó El hijo de Agamenón* [Manuscrito]: tragedia en 5 actos. Original de Alfieri. Traducción de Solís.

_____ (s.a.): *Virginia*: tragedia en cinco actos. [Manuscrito].

_____ (s.a.): *La Tiranía*, Traducción de Carlos Chies, Barcelona: Sopena.

_____ (s.a.): *Felipe 2.º ó el Filipo* [Manuscrito]. Revisado por Cayetano Valdés; licencia de representación en Cádiz, el 25 de enero, por Moreno y Lujano.

_____ (s.a.): *Felipe Segundo ó el Filipo* [Manuscrito] tragedia del célebre poeta italiano Alfieri. Traducida al castellano por D. R. A., s. a.

_____ (1854): *Mérope*, tragedia en cinco actos, de Alfieri. Traducción de Don Juan Eugenio Hartzenbusch.

_____ (s.a.) *Sofonisba* [Manuscrito], tragedia en 5 actos / traducida del ydidioma ytaliano en verso castellano por D. A. d. S. [S. XIX]. Ms. 260, BRAE.

_____ (s.a.): *Sofonisba* [Manuscrito], tragedia en 5 actos de Vittorio Alfieri de Asti traducida del ydidioma ytaliano en verso castellano por D. A. D. S. [S. XIX]. Ms. 312, BRAE.

_____ (s.a.): *Antígona* [Manuscrito] tragedia en 5 actos de Vittorio Alfieri de Asti traducida del ytaliano en verso castellano por D. A. D. S. [S. XIX]. Ms. 260, BRAE.

Alier, Rogier (2007): *Guía universal de la ópera*, Barcelona: Ma non troppo.

Álvarez Barrientos, Joaquín (1990): «La experiencia teatral de Leandro Fernández de Moratín», en VV. AA.: *Italia e spagna nella cultura del '700*, Atti dei convegni lincei, Accademia Nazionale dei Lincei, del 3 al 5 de diciembre, Roma, pp. 119-135.

Andioc, René (1998): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid: Castalia.

Andrés, Juan (1784): *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*. Obra escrita en italiano por el abate D. Juan Andrés y traducida al castellano por Carlos Andrés, Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha, tomo II.

_____ (1834): *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura di Giovanni Andrés della Compagnia di Gesù. Opera ridotta a compendio e corredata d'annotazioni da un professore della medesima compagnia*, Milán: Giovanni Silvestri.

Añon Feliu, Carmen (1987): *Real Jardín Botánico de Madrid sus orígenes, 1755-178.*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Arcadi, Paolo (1902): *L'arte poetica di Pietro Metastasio. Saggio critico*. Milán: Libreria Editrice Nazionale.

Arce, Joaquín, Nigel Glendinning y Lucien Dupuis (1968): «La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras», en *Cuadernos de la Cátedra Feijoo*, n.º 20.

Arce, Joaquín (1968): «La letteratura romantia italiana nella Spagna del primo ottocento», en *Il Romanticismo: atti del sesto congresso dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua*, pp. 395-405.

Arteaga, Esteban (1783): *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine al presente*, Bologna: Carlo Trenti

_____ (1789): *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Madrid: Antonio de Sancha.

_____ (1811): «Lettera dell'abate Stefano Arteaga a Monsignore Antonio Gardoui intorno il Filippo», en *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, T. XXII, *Comentari sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*. Volume Unico, Piacenza, 1811, pp. 109-175.

_____ (1826): «Lettera dell'abate Stefano Arteaga alla signora Isabella Teotochi Albrizzi intorno La Mirra tragedia del Conte Alfieri», en *Ritratti scritti da Isabella Teotochi Albrizzi, quarta edizione arricchita di due ritratti di due lettere sulla Mirra di Alfieri e della vita di Vittoria Colonna*, Pisa: Niccolò Capurro.

_____ (1999): *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, edición a cargo de Fernando Molina Castillo, Madrid: Tecnos.

Baldissera, Andrea (2007): «Metastasio en España, entre traducciones y adaptaciones», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 83, pp. 153-175.

Barbolani, Cristina (1999): «L'unità di luogo nella scena tragica alfieriana», en *Cuadernos de Filología Italiana*, n.º 6, 1999, 173-186.

_____ (1999): «Un Alfieri con toques heroicos. (Notas sobre una traducción de *Sofonisba*)», en Lafarga, Francisco: *La traducción en España (1750-1830)*. *Lengua, literatura, cultura*, Lleida: Edicions Universitat de Lleida, 1999, pp. 453-463.

_____ (2003): *Virtuosa guerra di verità*, Módena: Mucchi Editore.

_____ (2005): «Alfieri come classico nel primo Novecento spagnolo», en *Cuadernos de Filología Italiana*, 2005, vol. 12, pp. 195-203.

_____ (2005) «Alfieri come classico nel primo novecento spagnolo», en *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 12, pp. 195-203.

_____ (2006): «Cándido María Trigueros, traductor de Metastasio y su versión castellana de Endimione», en *Cuadernos dieciochistas*, n.º 7, pp. 219-243.

_____ (2009): «Alfieri, Vittorio», en Lafarga Maduel, Francisco y Luis Pegenaute Rodríguez, *Diccionario histórica de la traducción en España*, pp. 24-27.

_____ (2011): «Su vida escrita por él mismo», en traducción de Pedro Pedraza y Páez, en AA.VV. *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*, eds F. Lafarga y L. Pegenaute, Peter Lang, pp. 417-430.

Batllori, M. (1956): «La letteratura ispano-italiana del Settecento», en *La Civiltà cattolica*, CVII, n.º 2, pp. 360-372, y n.º 3, pp. 507-513.

Baretti, Giuseppe (1763): «Opere drammatiche dell'abate P. M.», en *La Frusta Letteria*, n.º III.

Berbel Rodríguez, José J. (2003): *Orígenes de la tragedia neoclásica española (1737-1754)*. *La Academia del Buen Gusto*, Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Bertola, Aurelio (1785): «Osservazione sopra Metastasio», en *Operette in verso e in prosa dell'Abate de' Giorgi-Bertola*, Bassano, T. II.

Blasco López (1993): «Estudio y documentación de los Capuchinos en Melilla y Vélez de la Gomera», en *Revista Aldaba*, n.º 22, junio de 1993, pp. 185-205.

Boniscelli, Alberto (2000): *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*. Génova: Melangolo..

Boris, Francesca (2000): «Vado al teatro per disporre Festa: Farinelli: cartas desde España al conde Sicinio Pépoli» en Torrione, Margarita (dir.): *España, op. cit.*, pp. 349-364.

Borsa, Matteo (1786): *Agamennone e Clitennestra*, Venezia: Antonio Zatta e figli.

Boyd, Malcolm y Juan José Carreras (eds.) (2000): *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge: Cambridge University Press.

Braga, Theophilo (1871): *História do theatro português. A baixa comedia e a opera no seculo XVIII*, Oporto: Imprensa Portuguesa-Editora.

Braga da Cruz, Guilherme (dir.) (1974): *Catálogo da Coleção de Miscelâneas*, vols. LXXVI a CLXXV, Coimbra: Universidade de Coimbra.

Bravo Nieto, Antonio (1991): *Ingenieros militares en Melilla. Teoría y práctica de la fortificación durante la Edad Moderna. Siglos XVI a XVIII*, Melilla: Servicio de Publicaciones de la UNED de Melilla.

Brito, Manuel Carlos de (2007): *Opera in Portugal in the Eighteenth century*, Cambridge: Cambridge University Press.

Calangeli, Maria Romano (1958): *Clasicismo e romanticismo in Manuel de Cabanyes (1808-1833)*, Lecce: Milella.

Calvo Martínez, Sonsoles (2012): «Luces y sombras en la representación teatral de la tragedia neoclásica (el caso de Alfieri en España)», en Chico Rico, Francisco y Rafael Alemany Ferrer (Eds.) *Literatura y espectáculo*, Alicante: Universidad de Alicante, Alincante, pp. 113-123.

Calvo Rigual, Cesáreo (1997): «Dos traducciones de *Oreste* de Vittorio Alfieri: notas para su estudio», en Espinosa Carbonell, Joaquín (coord.), *El*

teatro italiano: actas del VII congreso Nacional de Italianistas, (Valencia, del 21 al 23 de octubre de 1996. Valencia, pp. 131-139).

Calzabigi, Ranieri (1755-1757): «Dissertazione di Ranieri de' Calzabigi, dell'Accademia di Cortona, su le Poesie Drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio», en Metastasio, Pietro (1755-1757), *Poesia*, edición de Ranieri de' Calzabigi, vol. I, París: Viuda Quillau.

_____ (1811): «Lettera di Ranieri de' Calzabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie», en *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, Tomo XXII, *Comentari sulle tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, Piacenza: Volume Unico, pp. 7-33.

_____ (1994a): «Dissertazione su le Poesie Drammatiche del Signore Abate Pietro Metastasio», en Calzabigi, Ranieri (1994): *Scritti teatrali e letterati*, edición de Anna Maria Bellina, Tomo I, Roma: Salerno editrice.

_____ (1994b): *Risposta che ritrovo casualmente nella gran città di Napoli il licenziato don Santigliano di Giblas, y Guzman, y Tormes, y Alfa-race*, en Calzabigi, Ranieri (1994): *Scritti teatrali e letterati*, edición a cargo de Anna Maria Bellina, tomo II, Roma: Salerno editrice.

Camacho Martínez, Rosario (2000): «Fiestas por la proclamación de Carlos IV en algunas ciudades andaluzas», en Torrión, Margarita (dir.): *España, op. cit.*, pp. 495-504.

Cambronero, C. (1902-1903): *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, Madrid: Imprenta Municipal.

Camerino, Giuseppe Antonio (1999): *Alfieri e il linguaggio della tragedia: verso, stile e topoi*, Nápoles: Liguori, pp. 227-245.

Camps, Assumpta (1999): «La literatura italiana en España (1800-1830): a propósito de Torquato Tasso y Vittorio Alfieri», en Lafarga, Francisco

(ed): *La traducción en España (1750-1830): lengua, literatura, cultura*, Lleida: Universitat de Lleida, pp. 91-99.

Cardenal, Manuel (1950): «Viaje de Alfieri a España (1769-1771)», en *Clavileño*, n.º 4, pp. 58-64.

Carmena y Millán, Luis (1878): *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid: Imprensa de Manuel Vinuesa de los Ríos.

Carreira, Xoán M. (2000): «Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica», en Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.) (2000): *La música en España en el siglo XVIII*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 29-40.

Carreras, Juan José (2000): «De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad», en Malcolm y Carreras, *op. cit.*

_____ (2000): «En torno a la introducción de la ópera de corte en España: *Alessandro dell'Indie* (1738)», en Torrión, Margarita (dir.): *España, op. cit.*, pp. 322-348.

Caso González, José Miguel (1992): «La tertulia de la fonda de San Sebastián y la poesía arcádica italiana», en AA. VV. (1992): *Italia e Spagna nella cultura del '700*,

Catena, E. (ed.) (1969): *Teatro español del siglo XVIII*, Madrid: Muralla.

Cecchi, Emilio y Natalino Sapegno (dirs.) (1970): *Storia della letteratura italiana, vol. IV, il settecento*, Milán: Garzanti, pp. 907-1024.

Cervantes Saavedra, Miguel de (1749): *Comedias y entremeses de Miguel de Cervantes y Saavedra, el autor del Don Quixote, dividida en dos tomos, con una disertación o prólogo sobre las comedias de España*, Madrid: Imprenta Antonio Marín.

Chico Rico, Francisco y Rafael Alemany Ferrer (Eds.) (2012): *Literatura y espectáculo*, Alicante: Universidad de Alicante.

Cian, Vittorio (1896): *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Turín: S. Lattes & C., Editori.

Cotarelo y Mori, Emilio (1899): *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez.

_____ (1897): *Iriarte y su época*, Madrid: Sucesores de Rivadeneira.

_____ (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid.

_____ (1917): *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid: Tipografía de la Revista Archivo, Biblioteca y Museos.

Cook, John A. (1959): *Neoclassic drama in Spain: theory and practice*, Dallas: Southern Methodist University Press.

Coster A. (1938): «Influences of the lyric drama of Metastasio on the Spanish romantic movement», en *Hispanic Review*, VI, pp. 10-20.

Coulon, Mireille (2000): «Representación y significación de la fiesta en el sainete de la segunda mitad del siglo XVIII», en Torrión, Margarita (dir.): *España festejante: el siglo XVIII*, Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 165-174.

Díez Taboada, María Paz (1999): *La despedida. Estudio de un subgénero lírico*, Madrid: CSIC.

Domínguez Rodríguez, José María (2006): «Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica», en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 12, pp. 5-38.

Estelrich, Juan Luis (1889), *Antología de poetas líricos italianos traducidos en verso castellano (1200-1889)*. Obra recogida, ordenada, anotada y en parte traducida por Juan Luis Estelrich, Palma de Mallorca: Escuela Tipográfica Provincial.

Eximeno, Antonio (1774): *Dell'origine e delle regole della musica*, Roma: Michel Angelo Barbiellini

_____ (1796): *Del origen y reglas de la música con la hisotria de sus progresos, decadencia y restauración*. Traducción de F. Antonio Gutiérrez. Madrid: Imprenta Real, Tomos I y II.

Farinelli, A. (1936): «La Spagna e i romantici d'Italia», en *Nuova Antologia*, CCCLXXXVI (1).

Farinelli (1758): *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro, de las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente, de sus individuos, sueldos y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los Reyes Nrs. Sers. en el Real sitio de Aranjuez / dispuesto por Don Carlos Broschi Farinelo, criado familiar de Ss. Ms. Año de 1758*.

Fabbri, Maurizio (1992): «I gesuiti espulsi in Italia e la polemica sulla tradizione poetica spagnola. L'ópera di Giambattista Conti», en AA. VV. (1992): *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma: Accademia dei Lincei, pp. 145-162.

Fernández Cabezón, Rosalía (1989): «Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gastar Zavala y Zamora», en *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 12, pp. 81-88.

Fernández Fernández, Olga (2001): «*La Clemencia de Tito* de Metastasio en la traducción de Luzán y la visión de la ópera a través de los neoclásicos españoles del siglo XVIII», en *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 24, n.º 2, pp. 217-244.

Fernández-Cortes, Juan Pablo (Ed.) (2013): *L'isola disabitata*, Madrid: Dairea ediciones

Ferrer Ballester, María Teresa (1997): «El texto como elemento de unión del estilo italiano y español en el proceso de formación de oratorio musical español», en Virgili Blanquet; Vega García-Luengos y Caballero Fernández-Rufete, *op. cit.*, pp. 319-324.

Filippo, Luigi de (1967): «Una parodia spagnola dell'“Oreste” alfieriano», en *ASIB (Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze morali: Rendiconti 52. 1963-1964)*, pp. 159-182.

Fonseca Benavides, Francisco da (1883): *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa dese a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo histórico*, Lisboa: Typographia Castro Irmao.

Forjaz de Sampaio, Albino (1920): *Subsidios para a historia do teatro português*, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa.

Froldi, Rinaldo (1983): «La tradición trágica española según los tratadistas del siglo XVIII», en *Criticón*, n.º 23.

_____ (2006): «Apuntes en torno a algunos intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII», en AA. VV.: *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XIX*, actas del simposio internacional celebrado en Valencia (21-22 de noviembre de 2005), Valencia: Universidad de Valencia, pp. 81-91.

Fido, Franco (2001): «Bertola e Metastasio», en E. Sala di Felice y R. M. Caira Lumetti (eds.): *Il melodramma di Pietro Metastasio, la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*. Roma: Aracne, pp. 757-767.

Fucilla, Joseph G. (1953): «Poesías líricas de Metastasio en la España del siglo XVIII y la octavilla italiana», en *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, Anejo LIX de la *Revista de Filología Española*, pp. 202-214.

Fuente Cobos, Concepción de la (1996): «Consejo de Castilla. Instrumentos de descripción no impresos», en *Boletín ANABAD*, XLVI, n.º 1.

García de la Concha, Víctor (1997): *Historia de la literatura española: Siglos XVIII*, Madrid: Espasa-Calpe.

García de la Huerta, Vicente (1785): *Theatro Hespañol*, Madrid: Imprenta Real.

García de Villanueva Hugalde y Parra, Manuel (1803): *Origen, épocas y progresos del teatro español: discurso histórico al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones que desde la mas remota antigüedad se usaron entre las naciones mas célebres: y un compendio de la historia general de los teatros hasta la era presente / por Manuel Garcia de Villanueva Hugalde y Parra.*

García Pérez, Francisco José (2000): «Estructura literaria y arte en las relaciones festivas hispánicas del siglo XVIII», en Torrión, Margarita (dir.): *España, op. cit.*, pp. 441-452.

Garelli, Patrizia (1977): «Metastasio y el melodrama italiano», en Lafarga, F. (ed.): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida: Universidad, pp. 127-138.

_____ (1995): «Dos adaptaciones de Didone abbandonata de Pietro Metastasio en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII», en Lafarga Maduell, F. y Roberto Dengler Gassin (coords.): *Teatro y traducción*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, pp. 95-108.

_____ (1997): «Traducciones de tragedias italianas», en Lafarga Maduell, F. (coord.) (1997): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Universitat de Lleida, Lleida, p. 331. Fue impresa en Valencia por Antonio Bordazar, pp. 325-364.

Gervasoni, G. (1971): *Il teatro italiano nel settecento*, Turín: Lattes.

Glendinning, N. (1993): *Historia de la literatura española, 4, El siglo XVIII*, Madrid: Ariel.

Guccini, Gerardo (2010): «Goldoni y Alfieri en la escena de sus teatros», en Sanfilippo, Marina: *Perfiles de teatro italiano*, Roma: Aracne, pp. 87-106.

Guimerá Peraza, Marcos (1978): *Antonio Saviñón. Constitucionalista (1768-1814)*, Las Palmas: Exma. Mancomunidad de Cabildos de las Palmas Plan Cultural.

Herrera Navarro, Jerónimo (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid: Fundación Universitaria española.

Iriarte, Tomás (1784): *La música*, Madrid: Imprenta Real.

Jordán de Urrís, Javier (2007): «La embajada de José Nicolás de Azara y la difusión del gusto neoclásico», en *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna: (actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007)*, 2 vols., coordinador: Carlos José Hernando Sánchez, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 951-973.

Johnson, J. L. (ed.) (1972): *Teatro español del siglo XVIII*, Barcelona: Bru-guera.

Ladrón de Guevara Mellado, Pedro Luis: «Gernand, Ossia la forza del suo destino, un antecedente de Don Álvaro», en González Martín, Vicente: *El siglo XIX italiano*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 226-233.

Lafarga, Francisco (1986-1987): «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español», en *Anales de literatura española*, n.º 5, pp. 219-230.

Lampillas, Javier (1781): *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnuola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*, Génova: Felice Repetto.

Leza, José-Máximo (1998): *Metastasio on the Spanish stage: operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s*, Londres: Early Music.

Llautas y Mata, José (1850): «Reseña crítica de la literatura italiana contemporánea, escrita en 1841», en Llautas y Mata, José: *Cuaderno de poesías y escritos en prosa en los idiomas español, italiano y francés*, Barcelona: Imprenta y librería politécnica de Tomás Gorchs.

Llorens, Vicente (1968): *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid: Editorial Castalia.

Lolo Herranz, Begoña (2000): «Las temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI: conforto y Farinelli, una fructífera colaboración teatral», en Torrión, *op. cit.*, pp. 365-382.

López-Yarto, Amelia y M^a Luisa Tárrega (2000): «Ceremonias de la corte de Fernando VI y Bárbara de Braganza: Inauguración del Monasterio de la Visitación de Madrid», en Torrión, Margarita (dir.): *España, op. cit.*, pp. 239-248.

Luzán, José Ignacio de (2008): *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, edición de Russell P. Sebold, Madrid: Cátedra.

Maeder, Costantino (1993): *Metastasio, L'«Olimpiade» e l'opera del Settecento*. Bolonia: Il Mulino.

Martín Puente, Cristina (2013): «Las obras sobre la historia de Roma de Metastasio y sus traductores al español con especial atención al jesuita benito Antonio de Céspedes», en *Cuadernos de Investigaciones Filológicas*, n.º 39, pp. 187-204.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1952): *Biblioteca de traductores españoles*, Vol. IV, edición de Enrique Sánchez Reyes, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____ (1953): *Obras completas, biblioteca de traductores españoles*. Edición de Enrique Sánchez Reyes, Santander, vol. IV.

_____ (1985): *Epistolario*, vol. VIII, Manuel Revuelta Sañudo (Ed.), Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 1-2, 32-37.

_____ (1985): *Epistolario*, vol. X, Manuel Revuelta Sañudo (Ed.), Madrid: Fundación Universitaria Española, pp. 55-58, 123-125.

Meregalli, F. (1959): *Storia delle relazioni letterarie tra Italia e Spagna*, parte III (1700-1859), Venezia: Libreria Universitaria.

_____ (1978): *L'Italia mediatrice: tra il teatro spagnolo e la Germania nel Settecento*, Berlín: De Gruyter.

Metastasio, Pietro (1753): *L'isola disabitata. Azione per musica da rappresentarsi in Aranjuez. Festeggiandosi il giorno del glorioso nome di sua maestà cattolica il re nostro signore D. Ferdinando VI. Per comando di sua maestà cattolica la regina nostra signora*.

Metastasio, Pietro (1968): *Opere*, edición de Mario Fubini, con la introducción «L'opera metastasiana», de Luigi Ronga, Milán: Riccardo Ricciardi.

Metastasio, Pietro (1968b): *Opere scelte*, a cura di Franco Gavanezzi, UTET, Torino.

_____ (1744): *Achille in Sciro. Opera drammatica di Pietro Metastasio da rappresentarsi nel regio teatro del Bon Ritiro per festeggiare il gloriosi sponsoli della Reale infanta di Spagna Maria Teresa con il Delfino di Francia. Nella Stamp. di Anto. Sanz. anno 1744*.

_____ (s.a.) *Acrisolar la lealtad á la vista del rigor por fama, padre y amor, Cosdroas y Siroe. Barcelona. En la Imprenta de carlos Gibert y Tutò Impresor u Librero en la baxada de la Carcel*.

_____ (1757): *Adriano en Syria. Opera drammatica para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro. Festejándose el gloriosissimo dia natalicio de su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI, por orden de Su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año de MDCCLVII*

_____ (1765): *Alcides entre los dos caminos. Fiesta de Theatro para representar en muscia por las felices bodas de Sus A.A. R.R. Don Carlos, Principe de Asturias y Doña María Luisa, Princesa de Parma. En casa del Exc.mo Sr. Duque de Béjar, Mayordomo Mayor de S. A. R. el Príncipe de Asturias, Ayo que ha sido suyo, y lo es de los Reales Infantes. En Madrid. En la Imprenta de Antonio Sanz de 1765.*

_____ (1738): *Alexandro en las Indias. Drama en música de Pedro Metastasio, traducido al idioma castellano de orden de S. M. por D. Gerónimo Val, secretario de la Presidencia de Castilla, para representar en el real teatro del Buen Retiro en ocasión de solemnizar la imperial Villa de Madrid la gloriosa conclusión de la boda de Carlos de Borbón, Rey de las Dos Sicilias y Jerusalem, primero infante de España, Duque de Parma, Plasencia, Castro y Gran príncipe heredero de la Toscana, con María Amelia, princesa de Saxonia. Dedicase a la Católica Majestad de Phelipe Quinto, rey de España, siendo corregido D. Urbano de Ahumada, marqués de Montealto, de el Consejo Real de Hacienda, y Comissarios Sebastián Pacheco Cavallero del Orden de Calatrava, y Ayuda de Camara de Su Magestad; Don Antonio Bengoa, Don Ambrosio Negrete, y Don Francisco Cañaveras Cavallero del Orden de Santiago. Puesta en música por D. Francisco Corselli, maestro de de la Capilla Real, y de Musica de los Serenísimos Señores infantes è Infantas. En Madrid, por Antonio Sanz, año 1738.*

_____ (s.a.): *Alexandro en las Indias, dramma en musica de Pedro Metastasio, traducido del idioma italiano al castellano, para representarse en el nuevo Real Theatro del Buen Retiro, en ocasión de solemnizar la imperial Villa de Madrid el glorioso día del Nacimiento de Phelipe V. Rey de España, siendo corregido D. Urbano de Ahumada, Marqués de Monte-Alto, Gentil-Hombre de Camara de S. M. de su Consejo en el Real de Hacienda, y Superintendente General de Rentas Reales de su Provincia: y Comissarios Sebastián Pacheco Cavallero del Orden de Calatrava, y Ayuda de Camara de S. M. Don Anto-*

nio Bengoa, Don Ambrosio Negrete, y Don Francisco Cañaveras Cavallero del Orden de Santiago. Puesta en música por D. Francisco Corselli, maestro de la Capilla Real, y de Musica de los Serenísimos Señores infantes è Infantas. En Madrid, por Antonio Sanz.

_____ (1753): *Alexandro en las Indias*. *Dramma en musica de Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la muy Ilustre Ciudad del Puerto de Santa María, en el año de 1753, con la intención de solemnizar el dia del glorioso nacimiento de su Magestad Maria Barbara, Reyna de España. Con licencia en Barcelona: y por su original en el Puerto de Sta. Maria, por Francisco Rioja y Gamboa.*

_____ (1762): *Alexandro en las Indias*. *Drama en música para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año 1762. Dedicado al Mui Ilustre Señor D. Joseph Ulrico, Reding de Biberregg, Brigadier de los Reales Exercitos, y Coronel del Regimiento de Suizos de su Nombre, y Apellido. Barcelona. Por Francisco Generas Impresor y Librero. Véndese en su misma casa, en la Bajadade la Carcel. Barcelona y Septiembre 20 de 1762.*

_____ (1764): *Alessandro en las Yndias*. *Dramma en musica del Ab. Don Pedro Metastasio: para representarse en el teatro italiano de esta nobilissima ciudad de Cádiz, en el Año de 1764. En Cádiz por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina.*

_____ (1766): *Alexandro en el Idaspe, o en Indias*. *Poema del Celebre Abate Don Pedro Metastasio. Traducido en idioma español, para representarse en el Theatro de la M. ILe. Ciudad de Palma, en el año 1766. En ocasión de celebrarse el Dia del Glorioso nombre de S. M. el Rey N. Señor D. Carlos III. Dedicado al Muy Ilustre Ayuntamiento de la mesma Nobilissima Ciudad. En la oficina de Ignacio Sarià y Frau Impresor del Rey Nuestro Señor.*

_____ (1792): *Alexandro en la India*. *Drama serio en musica del celebre Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de los Caños del Peral, baxo auspicios de la M. N. y M. I. Asociacion de Operas, el dia 14 de noviembre del año 1792. En celebridad de los felices dias de Nuestro Catolico Monarca el*

Señor D. carlos IV (Que Dios Guarde): Siendo Director el Señor Domingo Rossi. Madrid. En la Imprenta de la viuda de Ibarra.

_____ (1737): *Amor, constancia y muger. Drama, para representarse en Musica en el Teatro de los Caños del Peral para diversion de las Dmas en este carvabal de 1737. Dedicado a la Ilustrissima Señora Doña Maria Theresa de Torrezar y Ibarburu, Marquesa de Villareal. Con Licencia: En Madrid, en la Oficina de de Antonio Marín.*

_____ (1736): *Por amor y por lealtad y Demetrio en Siria. Drama para representar en música (Teatro del Corral de la Cruz) la compañía de Manuel de San Miguel. Compuesta por Vicente Camacho, quien la dedica a la Excma. Sra. D.^a Leonor Pío de Saboya, duquesa de Atri, dama de la Reyna n.^a s.^a, puesta en música por D. Juan Bautista Melle, maestro de capilla italiano. Con licencia. En Madrid en la imprenta de Juan de Zuñiga. Año de 1736.*

_____ (1747): *Angelica, y Medoro. Fiestra teatral del Sr. Abad Don Pedro Metastasio para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro festejándose el gloriosissimo nombre de la Reyna Nuestra Señora por orden de sus Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. EN la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados Red de San Luis. Año 1747.*

_____ (1791): *Angelica y Medoro. Drama serio en música para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de la muy noble y muy ilustre Asociación de Operas, siendo sus protectores comisonados el Excmo. Sr. Príncipe de Castelfranco y el Sr. D. Jerónimo de Mendinueta, en la presente primavera del año de 1791. Con licencia. Madrid, en la imprenta de González. MDCCXCI.*

_____ (1764): *Antígono. Drama en muscia, del cel. Ab. Petro Metastasio, Para representarse en el teatro italiano de esta nobilissima ciudad de Cadiz, en el año de 1764. En Cadiz: Por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina.*

_____ (1768): *Antígono y Demetrio. Comedia heroica. Traducción de la Opera de este nombre del Abate Pedro Metastasio. Acomodada al gusto del teatro español (7 de julio de 1768). A esta habrá que añadir la obra Comedia heroyca. Premiar al hijo mejor: venciendo amor, por amor. Antigono, y Demetrio. Berenize en Tesalonica, traducción e José Ibarro, Barcelona: Imprenta de Carlos Gilbért y Tutó.*

_____ (1778): *Aquiles en Sciro comedia nueva del Abate Metastasio acomodada al teatro español y Comp.^a de Rivera en el año de 1778 por D. Ramón de la Cruz.*

_____ (1791): *Aquiles en Sciro. Baile heroico y pantomimo en tres actos, compuesto por el director, el Sr. Domingo Rossi para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo... el día 14 de octubre de 1791, en celebridad del feliz cumpleaños del Serenísimó Sr. Príncipe de Asturias. En la imprenta de González.*

_____ (s.a.): *Aquiles: dràma en tres actes traduit del original italià de Metastasio al menorqui per D. V. A. y V. que se encuentra en la Biblioteca de Catalunya.*

_____ (1794): *Armida. Dagma [sic] serio en muscia para representarse en Madrid, en el teatro de los Caños del Peral, el día 31 de diciembre de 1794, por disposición de la muy e ilustre Asociación de Operas, siendo director del teatro el Sr. Domingo Rossi. Con licencia. En la oficina de Cruzado.*

_____ (1749): *El Artajerjes. Opera dramática del Sr. Abad D. Pedro Metastasio para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, por orden de S. M. el Rey nro. Sr. D. Fernando VI, en estas Cartesnolendas del año MDC-CXLIX. En la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados.*

_____ (1734): *Artaserse, opera en musica, traducida en Idioma español, i en ocasion de celebrarse el cumplimiento de años de la Reina Nuestra Señora: egecutada en el italiano por los musicos del Exc.mo Señor Principe de*

Campoflorado, Governador, i Capitan General del Egercito, i Reino de Valencia, en el Real Palacio de dicha ciudad, este año de 1734.

_____ (1738): *El Artaserses. Drama en música que se ha de representar en el nuevo regio coliseo de los Caños del Peral, en este año de 1738. Dedicase a V. A. R. de D. Fernando, príncipe de Asturias. Con licencia. En Madrid año de 1738.*

_____ (1754): *Artaxerses, rey de Persia. Dramma en música para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año de 1754. Dedicado al muy ilustre Sr. Marqués de Almodóvar, mayordomo de semana de S. M. Barcelona, por Pablo Campins, impressor.*

_____ (1763): *Artaxerxes. Drama en musica del celebre abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la M. Ile. Ciudad de Barcelona en el año de 1763. Para celebrar el día natalicio de S. M. el Rey Nuestro Señor Don Carlos III. Dedicado al Mui Ilustre Señor D. Pedro Onofre Duot de La-caulerie; Coronel, y Theniente Coronel del Regimiento Infantería de Flandes. Barcelona: Por Francisco Generas, Impressor y Librero.*

_____ (1767): *Artaxerxes. Drama en música del célebre abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Palma en este año de 1767. Dedicado a la muy ilustre Sra. D.^a Josefa de Alós Brú Ríus y Sansó, condesa del Pinar.*

_____ (1769): *Artaxerxe. Drama en música del celebre Abate Pedro Metastasio, para representarse en el nuevo teatro de la sala del Exc. mo Señ. or Duque de Gandia, en la muy Ilustre Ciudad de Valencia. En las Canestolendas de este Año 1769. Dedicado a la Nobleza de dicha Ilustre Ciudad. En Valencia: Por Francisco Burguete.*

_____ (1769): *Artaxerxe. Dramma en música del célebre abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la ciudad de Cartagena en el día de nuestro español monarca: 30 de mayo de 1769. Dedicado al Sr. Pedro de Silva Meneses y Sarmiento. Con licencia. En Murcia, por Felipe Teruel.*

_____ (s.a.): *El Asilo del Amor. Serenata que se ha de cantar en el Real Palacio del Buen Retiro por orden de S. M. C. al Rey nuestro señor D. Fernando VI. En ocasión de las fiestas que se hacen para celebrar las bodas de la real infanta D.^a María Antonia Fernanda con el real Duque de Saboya. En Madrid, en la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados.*

_____ (s.a.): *La Atenea. Por D. Vicente Rodríguez de Arellano. Representada por la Compañía del Señor Eusebio Ribera. En la Librería del Cerro, calle de Cedaceros, y en su puesto en Alcalá.*

_____ (s.a.): *Attilio Regolo: dramma per musica da rappresentarsi nel teatro della molto illustre città di Barcelona l'anno 1766: dedicato al molto illustre signore Don Filippo Cabanes. Barcelona: per Francesco Generas, si vendono in sua medesima casa.*

_____ (1763): *Catón en Utica. Drama en musica del celebre Abate Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la Mui Ilustre Ciudad de Barcelona en el año 1763. Dedicado al Mui Ilustre Señor Don Juan Antonio de Orense. Barcelona: Por Francisco Generas Impresor, y Librero.*

_____ (1762): *La Cenovia. Dramma armonica, para representarse en el Teatro Italiano de Cadiz, en este presente año de 1762. Traducido de el idioma italiano al Español, en metro castellano Por Don Juan Pedro Marujan y Zeron. Cadiz: Por D. Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina.*

_____ (s.a.): *Ciro reconocido. Drama tragico en tres actos compuesto en italiano, por el Señor Abate Pedro Metastasio Romano, Poeta Cesario. Traducido por el Abate Teodoro Cacéres, i Laredo, Barcelonés. Con licencia. Barcelona: En la Oficina de Pablo Nada, en el Torrente de Junqueras; donde se allarán diferentes títulos.*

_____ (1773): *Ciro reconocido. Dramma del señor abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro italiano de esta muy noble y leal ciudad de Cádiz, celebrándose el real nombre de la serenísima señora D.^a Luisa de Borbón, princesa de Asturias, en el año de 1773. En Cádiz, por D. Manuel Espinosa.*

_____ (s.a.): *Clelia triunfante en Roma. Comedia heroica. Con licencia. Barcelona. Por Carlos Saper, y Pi Impresor, Calle de San Pablo*

_____ (1739): *La Clemencia de Tito. Drama en música, de Pedro Metastasio que se ha de representar en el nuevo real coliseo de los Caños del Peral en este año de 1739. Dedicado a S. A. R. Doña María Teresa, infanta de España. Con licencia. En Madrid, Año de 1739.*

_____ (1747): *La Clemenzia de Tito. Opera dramática de D. Pedro Metastasio para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, por orden de S. M. Catholica, en las Carnestolendas del año MDCCXXXVII (1747). En la imprenta de Lorenzo Mojados.*

_____ (s.a.): *La Clemencia de Tito. Drama trágico traducido por Luis Francisco Ameno; a esta tenemos que sumar Metastasio, Pietro (1698-1782), n.d. Comedia heroica: la Real clemencia de Tito, en 3 actos [de P. B. Metastasio]. (s.l.): impr. de C. Gibert y Tutó (Barcelona).*

_____ (1772): *Comedia famosa. No hay en amor fineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante. La Nitteti. de un ingenio. Con licencia. En Valencia. En la Imprenta de Josepg y Thomàs de Orga. Año 1772.*

_____ (s.a.): *Comedia nueva heroica: Ser vencido, y vencedor Julio Cesar, y Catón [P. Metastasio; traducida por José López de Sedano] Barcelona: Juan Francisco Piferrer: véndese en su Librería administrada por Juan Sellent.*

_____ (1769): *Competencias de amistad, amor, furor y piedad. La Holimpiada. Su autor Don Pedro Metastasio y acomodada al teatro español y traducida por Don Ramón de la Cruz (1769).*

_____ (1736): *Dar al ser el hijo al padre. Melodramma Harmonico que se ha de representar en el coliseo del Príncipe en el Carnabal [sic] de este año de 1736. Puesta en música de Francisco Coradini. En Madrid, Ofcina de D. Gabriel del Barrio.*

_____ (1738): *El Demetrio. Drama en música, que se ha de representar en el nuevo Teatro de los Caños del Peral en Carnestolendas de este año de 1738. Dedicado a la Sac. R. C. Magestad de Felipe Quinto, rey de España. Con licencia. En Madrid.*

_____ (1751): *El Demetrio. Opera dramatica del Sr. Abad D. Pedro Metastasio para representarse en el real coliseo del Buen Retiro, festejándose el gloriosísimo día natalicio de su Magestad Catholica el Rey nuestro señor D. Fernando VI. Año de 1751. En Madrid. En la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, en la calle Angosta de S. Bernardo.*

_____ (1794): *Demetrio. Drama serio en música para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de L. M. N. è I. Asociación, Siendo Director del Teatro y Compositor de bayles el señor Domingo Rossi, la primavera de laño de 1794. Con licencia. Madrid, en la imprenta de González.*

_____ (1738): *El Demofonte. drama en música, que se ha de representar en el nuevo regio coliseo de los Caños del Peral, en este año de 1738. Dedicase a A. L. S. C. R. M. de Isabel Farnesio, Reyna de España. Con licencia: En Madrid. Año de 1738.*

_____ (1764): *El Demofonte. Drama en musica del cel. Ab. Pedro Metastasio, para representarse en el teatro italiano de la nobilissima ciudad de Cádiz en el Año de 1764. En Cádiz: por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina*

_____ (1767): *El Demofonte. drama en musica del cel. Ab. Pedro Metastasio para representarse en el Teatro de la mui Ilustre Ciudad de Palma en el año 1767. Dedicado al Mui Ilustre Seor Don Manuel Antonio de Larrea. Palma: Por Guillermo Bausa, Impresor y Librero*

_____ (1791): *El Demofonte del Ab. Pedro Metastasio, traducido en castellano, y representado por la Compañía de Eusebio 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.

_____ (1752): *Dido abandonada. Opera dramática para representarse en el real Coliseo del Buen Retiro, festejándose el gloriosísimo día del natalicio de S. M. C. el Rey nuestro señor D. Fernando VI, por orden de S. M. C. la Reina nuestra señora. Año de MDCCLII. En Madrid. En la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, calle Angosta de San Bernardo.*

_____ (1791): *Dido abandonada. Drama serio en música para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociación de Operas, siendo Director el Señor Domingo Rossi en el verano del año de 1791. Con licencia. Madrid: En la imprenta de González.*

_____ (1792): *Dido abandonada. Drama serio en música para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociación de Operas del día 25 de agosto del año de 1792. En celebrad de los felices días de la Reyna nuestra Señora siendo director el Señor Domingo Rossi. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Con licencia.*

_____ (1795): *Dido abandonada. Pieza heroica nueva. Por D. V. R. D. A. Representada por la Compañía de Navarro en este año de 1795.*

_____ (1764): *Drama heroyco, representacion ilustré. Hypsyphyle, princesa de Lemnos. Opera de Pedro Metastasio, poeta cesareo, acomodada al teatro español por D. Francisco Mariano Nipho. Con Licencia. En Madrid. En la Imprenta de la viuda de Manuel Fernández. Año de 1764.*

_____ (1752): *Drama de Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la ilustré ciudad de Barcelona, en el año de 1752, en ocasión de celebrar el glorioso nombre del Rey. dedicado al excelentísimo Sr. D. Agustín de Abumada, teniente general... gobernador de esta plaza. Sin imprenta.*

_____ (1753): *Dido abbandonata. Dramma de Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la muy ilustré ciudad de Barcelona, en el año*

de 1753. Dedicado al muy ilustre señor D. Martín Sendin y Ribero, coronel del regimiento de dragones de Lusitania. Barcelona, por Pablo Campins.

_____ (1763): *L'Endimione. Serenata. Da cantarsi in casa dell'Excmo. Signore conte de Rosenberg, ambasciatore cesareo. In occasione di festeggiare i reali sponsali del Seren. Archiduca Pietro Leopoldo d'Austria con la reale Infanta di Spagna Donna Maria Luisa* (1763).

_____ (s.a.): *El Endimion. Serenata. En Madrid: En la imprenta de Lorenzo Francisco Mojados. Texto en italiano y castellano. La música se divide en dos partes, la primera de Manuel Plà y la segunda de Francisco Montali.*

_____ (1755): *El Eroe de la China. Drama en musica para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año de 1755. Festejandose el gloriosissimo dia natalicio de Su Magestad Catholica D. Fernando VI. Dedicado al Muy Ilustre Señor D. Fernando Deville Mariscal de campo de los Exercitos de s. m. y capitán Comandante del Regimiento de Rales Guardias de Infantería Walona.*

_____ (1754): *Ezio. Dramma en musica para representarse en el teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en la primavera de este año de 1754. Dedicado al Muy Ilustre Señor Don Juan Miguel Faxardo, Cavallero de la Orden de Santiago, del Consejo de S. M. y Secretario del Exercito en la Secretaria del Despacho de Guerra. Barcelona: Por Pablo Campins Impressor.*

_____ (1767): *Ezio. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro della molto Illustre Città di Barcellona l'anno 1767. Dedicato al molto illustre signore D. Alessandro O-Reylly. Barcellona: per Francesco Generas Estampatore e Libraro.*

_____ (1751): *Festa cinese. Componimento drammatico da rappresentarsi nel regio palazzo d'Aranjuez, festeggiandosi il gloriosissimo nome di Sua Maestà Cattolica la Regina nostra signora, l'anno MDCCLI. In Madrid, nella staperia di Lorenzo Francesco Mojados.*

_____ (s.a.): *Fiesta chinesca. Composición drammatica del célebre e ilustre poeta D. Pedro Metatasio. Traducida en lengua española por orden de S. E. el Sr. Marqués de Estepa, por D. Manuel Cavaza. En Madrid, en la imprenta de Francisco Xavier García, calle de los Capellanes.*

_____ (1754): *El Héroe de la China. Opera drammatica para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, festejándose el gloriosissimo día natalicio de Su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año de MDC-CLIV. En Madrid, en la imprenta de Lorenzo Mojados, calle Agnosta de San Bernardo.*

_____ (1745): *La más heroica amistad y el amor más verdadero. Damma musico que se ha de representar en el Real Coliseo de los Caños del Peral por la compañía de Manuel de San Miguel ese año de 1745. Dedicado al Excmo. Sr. Marqués Scotti, compuesto por Manuel Guerrero en música por don Francisco Coradini. Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Phelipe Millán: año de 1745.*

_____ (1773): *La muerte de Abél. Oratorio tomado del italiano. Por Dn. Cándido María Trigueros de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, resid.te en Carmona. Año de 1773.*

_____ (1793): *La Ipermestra. Drama serio en música para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociacion de Operas, en el Carnaval del Año de 1793. Siendo director el Señor Domingo Rossi. Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Con licencia. El texto aparece en castellano e italiano y la música es de Paysello.*

_____ (1761): *La Isla deshabitada. Drama en música para representarse en el teatro de la muy Ilustre ciudad de Barcelona en el año 1761. Para celebrar el día del glorioso nombre de S. M. el Rey Nuestro Señor D. Carlos III. Dedicado al Mui Ilustre Señor Don Joaquin de Sarasa, Coronel del Regimiento de Infantería de Zamora. Con licencia. Barcelona: Por Francisco Generas Impresor, y Librero.*

_____ (1756): *La Nitteti. Drama para música de representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro Festejandose el gloriosissimo dia natalicio de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Por orden de Su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. En este año de MDCCLVI. En Madrid: en la Oficina de los Herederos de Lorenzo Francisco Mojados.*

_____ (1762): *La Olimpiada. drama en música pra representarse en el teatro italiano de la ilustrísima y nobilísima ciudad de Cádiz en el año de 1762. En Cádiz, por D. Manuel Espinosa. Impresor de la real Marina.*

_____ (1785): *El Parnaso. Serenata que se ha de cantar en obsequio de los desponsorios de los Serenissimos Señores Infantes de Portugal y España la Serenisima Señora Doá Mariana con el Serenisimo Señor Don Gabriel, y la Serenisima Señora Doña Carlota con el Serenisimo Señor Don Juan. En la noche del dia 5 de julio, en el salon de la casa del Excelentissimo Señor Margues de Louriçal, Gentilhombre de Camara, del Consejo de S. M. Fidelissima, Embajador extraordinario y plenipotenciario cerca de S. M. Catolica. En Madrid: Por D. Antonio de Sancha. Año de MDCCLXXXV.*

_____ (1753): *Semíramis conocida. Opera dramatica para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro. Festejandose el gloriosissimo dia natalicio de su magestad catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Por orden de sus Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año de MDCCLIII. En Madrid en la Imprenta de Lorenzo Mojados, calle angosta de San Bernardo.*

_____ (s.a.): *Semiramis reconocida. Traducción de la del celebre Poeta Dn. Pedro Metastasio. Esta comedia se estrenó el dia de San Luis el año de 1800 en la celebridad de los dias de la Reyna N. S. la hizo de galan Manuel Garcia despues de un gran tabardillo que habia tenido y nogustó, se hizo en cuatro días.*

_____ (1763): *Siria. Drama en musica del celebre abate Pedro Metastasio. Para representarse en el Teatro de la mui Ilustre Ciudad de Barcelona en el año de 1763. Dedicado Al Ilustre Señor Don Luis Bernardino de Ardena, Aragón, Aybar, y de Montornés, Olim de Tabarnér, y Codol, Conde de Darnius y*

de las Illas, Baron de Monroig, Señor de Lavayol, y los Tors, Alguazil Mayor de la Real Audiencia del presente Principado de Cataluña. Barcelona. Por Francisco Generas, Impresor y Librero. Barcelona, y Mayo à 6 de 1763.

_____ (1739): *El Siroe. Drama en musica, que se ha de representar en el nuevo regio Coliseo de los Caños del Peral en este año de 1739. Dedicase a S. A. R. el Señor Don Phelipe de Borbón, Infante de España. Con licencia: En Madrid. Año de 1739.*

_____ (1751): *Siroe Rey de Persia. Damma por musica de Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona en el año de 1751. En ocasion de celebrar el dia del glorioso nacimiento de Su Magestad Fernando Sexto, Rey de España. Dedicado al muy Ilustre Señor el Cavallero D. Pedro Dubarlé, Mariscal de Campo de los Exercitos de S. M. y Comandante del Regimiento de Reales Guardias Walonas. Barcelona: Por Pablo Campins Impresor.*

_____ (1752): *El Siroe. Opera dramatica para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro. Por orden de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI en este Año MDCCLII. En Madrid: En la imprenta de Lorenzo Mojados en la calle Angosta de S. Bernardo.*

_____ (1756): *El Tesmitocle. Damma del Señor Abate Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1756 por los comicos italianos en el día del Nombre de su Magestad Fernando VI, Rey de España. Dedicado a la Excelentisima Señora, la Señora Doña Maria Agustina, Zapata de Calatayud, Fernandez de Hijar y Marquesa de la Mina. Barcelona: Por Pablo Campins Impresor.*

_____ (1756): *El Temistocles. Damma en musica del celebre Abate Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la M. Ile Ciudad de Barcelona en el año 1762. En ocasion de celebrarse el dia del Gloriosissimo Nombre de S. M. el Rey Nuestro Señor Don Carlos III. Dedicado al Muy Ilustre Señor Don Carlos Joseph Chicheri Teniente Coronel del Regimiento Suizo de Don Joseph de Redig. Barcelona: Por Francisco Generas Impresor y Librero.*

_____ (1765): *Tragedia. Representación Ilustre. Siroe Rey de Persia. Acomodada al Teatro Español por Don Francisco Mariano Nipho. Epigrapha: Es el parcial injusto amor de un padre arriesgado al amado y al amante* (1765).

Mérimée, P. (1983): *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié su XVIII siècle*, Toulouse: Franco-Ibéric Recherche.

Milizia, Francesco (1773): *Del teatro*, Venezia: Giambatista Pasquali.

Molina Castillo, Fernando (1997-1998): «Esteban de Arteaga y la polémica sobre el “gusto presente” en la literatura italiana», en *Studi Ispanici*, n.º 1, pp. 103-119.

_____ (1999): «Esteban de Arteaga, crítico de Metastasio», en *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 22, n.º 1, pp. 61-76.

_____ (2009): «Arteaga, Esteban de», en REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA, *Diccionario Biográfico Español*. Vol. V, pp. 661-664.

Montiano y Luyando, Agustín (1750): *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid: Imprenta del Mercurio.

Mora, Gloria (1998): *Historias de mármol. La arqueología clásica española en el siglo XVIII*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Morales, Gabriel de (1996): *Efemérides de la historia de Melilla: 1497-1913*, Melilla: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Morales y Marín, José Luis (2000): «La escenografía durante el reinado de Felipe V», en Torrión, *op. cit.*, pp. 287-294.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves (2003): «Ensayo de un catálogo de las traducciones españolas de obras literarias italianas en el siglo XIX», en *Quaderns de Filologia. Estudis Lingüístics*, vol. VIII, pp. 93-150.

Muratori, L. A. (1782): *Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes*. Traducción libre de Juan Sempere y Guarinos con un discurso sobre el buen gusto actual de los españoles en la Literatura, Madrid: Imprenta de Antonio de Sancha.

Muresu, Gabriele (2001): «Il Metastasio di Raniere Calzabigi: le ragioni di un'aburia», en E. Sala di Felice y R. M. Caira Lumetti (eds.): *Il melodramma di Pietro Metastasio, la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne, pp. 697-741.

Nicastro, Guido (2001): «Calzabigi e il melodramma metastasiano», en E. Sala di Felice y R. M. Caira Lumetti (eds.): *Il melodramma di Pietro Metastasio, la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*, Roma: Aracne, pp. 743-756.

Pagán Rodríguez, Victor Manuel (1997): *El teatro de Goldoni en España*, Tesis, Madrid: Departamento de Filología II, Universidad Complutense, Madrid.

Parducci, Amos (1942): «Traduzioni spagnole di tragedia alferiane», en *Annali Alfieriani, Atti*, I, pp. 31-152.

Paz y Meliá, A. (1934-1935): *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2 vols. Madrid: Blass S. A.

Peers, E. Allison (1973): *Historia del movimiento romántico español*, vol. I, Madrid: Gredos, [1ª edición 1954].

_____ (1933): «The Vogue of Alfieri in Spain» en *Hispanic Review*, Philadelphia, Apr., vol. I, n.º 12, pp. 122-140.

Pegenaute, Luis (1999): «La época romántica», Lafarga, Francisco: *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida: Edicions Universitat de Lleida, pp. 372-374.

Pepoli, Alessandro (1787): *Teatro*, 6 vols. Venecia: Carlo Palese.

_____ (1792): *Carlo e Isabella*. Parma: Reale Tipografia Parmense

_____ (1790): *Sofonisba*. Venezia: Antonio Curti.

_____ (1793): *Virginia tragedia per musica in tre del conte Alessandro Pepoli da rappresentarsi nel nobilissimo teatro della Fenice al principio del Carnevale dell'anno 1794*. Venecia: Modesto Fenzo.

_____ (1794): *Agamennone*. Venecia: Tipografia Pepoliana.

_____ (1796): *Ladislado fisedia: in atti quattro / di Alessandro Pepoli, proceduta da una dissertazione del medesimo*. Venecia: Tipografia Pepoliana presso Antonio Curti q. Giacomo.

Profeti, M. G. (2001): «El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII», en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid: ICCMU.

PROYECTO BOSCÁN: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas (hasta 1939)* [en línea]. <<http://www.ub.edu/boscan>>.

Puigdomenech Helena (1988): «Consideraciones sobre la presencia cultural italiana en Cataluña en la primera mitad del XIX», en González Martín, Vicente (ed.): *El siglo XIX italiano. Actas del III Congreso Nacional de Italianistas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Junta de Castilla y León, pp. 371-377.

Rando, Giuseppe (2011): «Alfieri protomoderno», en *La Rassegna della Letteratura italiana*, vol. 115, n.º 1, pp. 23-35.

Rey Sayagués, Andrés del y Rosa Fernández Lara (2008): «Sánchez Barbero y los hermanos Miguel y Pedro Antonio Marcos en la biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander», en Rodríguez San Pedro Bozares, Luis

Enrique y Juan Luis Polo Rodríguez (2008): *Vida estudiantil en el Antiguo Régimen*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 307-319.

Ribot, Luis (2007): «Italianismo español e hispanismo italiano», en Hernando Sánchez, Carlos José (coord.): *Roma y España: un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*: (actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007), Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

Robinson, Michael F. (2000): «Aspectos financieros de la gestión del teatro de Los Caños del Peral, 1786-1799», en Boyd y Carreras, *op. cit.*, pp. 41-46.

Ricci, Shales (1970): *Sophonisbe, dans la tragédie classique italienne et française*, Ginebra: Slatkine reprints.

Rodrigo, Ricardo (2006): «Apuntaciones teatrales de Moratín en el viaje a Italia», en AA. VV.: *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XIX*, actas del simposio internacional celebrado en Valencia (21-22 de noviembre de 2005), Valencia: Universidad de Valencia, pp. 105-127.

Rodríguez Sánchez de León, María José (1989) «Los 'Principios de retórica y poética' de Francisco Sánchez Barbero (1764-1819) en el contexto de la preceptiva de su época», en Vilanova, Antonio (coord.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona 21-26 de agosto de 1989, vol. 2, pp. 1439-1450.

Rodríguez Sánchez de León, María José (2000): *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española.

Romero Peña, María Mercedes (2004): «Dos nuevos planes de reforma teatral a principios del siglo XIX (1801-1805)», en *Cuadernos de la Ilustración y el Romanticismo*, n.º 12, pp. 27-60.

_____ (ed.) (2008): *Las tragedias de la libertad. Roma libre, Virginia y Cayo Graco*, Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, Ayuntamiento de Cádiz

Rossi, Giuseppe Carlo (1967): «Metastasio, Godoni, Alfieri e i gesuiti spagnoli in Italia. AION-SR, VI (1964)», fasc. 1, pp. 71-116. Refundado en *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII. (Temas españoles, temas hispano-portugueses, temas hispano-italianos)*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 248-301.

Sabik, Kazimierz (1997): «La función de la música en el teatro de corte en España a fines del siglo XVII (1670-1700)», en Virgili Blanquet, María Antonia; Vega García-Luengos, Germán y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds): *Música y literatura en la Península ibérica: 1600-1750*, Valladolid, pp. 459-467.

Sala Valldaura, Josep María (1994): «Los jesuitas expulsos y la tragedia entre España e Italia», en *Bulletin Hispanique*, tomo 96, n.º 1, pp. 153-166.

_____ (2006): *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC.

Salfi, Francesco (1884): *Manuale della storia della letteratura italiana*, vol. I, Milán: Giovanni Silvestri.

Sánchez Barbero, Francisco (1805): *Principios de retórica y poética*, Madrid: Administración del Real Arbitrio Beneficiencia.

_____ (1805): *Saul*, melodrama sacro en dos actos, Madrid: Administración del Real Arbitrio Beneficiencia.

_____ (1816): *Un casamiento [Manuscrito]: ópera original en un acto. Emp.: Entrad, no se detenga (h. 3)... Fin.: de los nobles el alto blasón (h. 15v)* (1816).

Cartas de Francisco Sánchez Barbero a Pedro Antonio Marcos [Manuscrito] (1817).

Obra selecta de Francisco Sánchez Barbero [Manuscrito] (1820).

Sancho Gaspar, José Luis (2000): «Los sitios reales, escenarios para la fiesta: de Farinelli a Boccherini», en Torrión, Margarita (dir.): *España festejante: el siglo XVIII*, Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, pp. 175-196.

Sanctis, Natale de (1894): *Il Filippo di V. Alfieri e il D. Carlo di Alessandro Pepoli*, Clausen.

_____ (1901): *Un emulo di Vittorio Alfieri*, Catania: Galátola.

Saura Sánchez, Alfonso (1995): «Dos traducciones ilustradas de la Merope de Voltaire», en *Anales de Filología Francesa*, n.º 7, pp. 167-174.

_____ (2003): «Notas sobre una ausencia, la modernidad de Francisco Sánchez Barbero», en Morales Raya, Remedio (coord.): *Homenaje a la profesora María Dolores Tortosa Linde*, Granada: Universidad de Granada, pp. 181-204.

Saz, Agustín del (1956-1957): «Etapa de iniciación neoclásica (1701-1759)», en Díaz Plaja, G. (dir.): *La tragedia y la comedia neoclásicas, en la Historia general de las literaturas hispánicas*, Vergara, vol. IV, 1.ª parte.

Sempere y Guarinos (1789): *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid: Imprenta Real.

Serrano Martín, Eliseo (2000): «La lealtad triunfante. Fiesta, política y sociedad en España en la primera mitad del siglo XVIII», en Torrión, Margarita (dir.): *España, op. cit.*, pp. 17-36.

Sommer-Mathis, Andrea (2000): «Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio-Farinelli: dirección escénica y dirección artística», en Torrión, Margarita (dir.): *España, op. cit.*, pp. 382-404.

_____ (2001): «La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna», en E. Sala di Felice y R. M. Caira Lumetti (eds.): *Il melodramma di Pietro Metastasio, la poesia la musica la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*. Roma: Aracne.

Soria Tomás, Guadalupe (2009): «La junta de reforma de teatro y la instrucción actoral (1799-1804)», en *Acotaciones*, 23, julio-diciembre, pp. 9-32.

Sorrento, Luigi (1913): «Vittorio Alfieri in Spagna», en Sorrento, Luigi: *In Ispagna, impresioni e studi*, Catania: Minerva.

_____ (1924): *Italiani e spagnuoli contro l'egemonia intellettuale francese nel settecento*, Milán: Societé Editrice «Vita e pensiero».

_____ (1928): *Francia e Spagna nel settecento. Battaglie e sorgenti di idee*, Milano, Societé editrice «Vita e pensiero».

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

Stoudemire, (1941): «Metastasio in Spain», en *Hispanic Review*, IX, 1.

Torrione, Margarita (2000): «El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida», en Torrione, Margarita (dir.): *España, op. cit.*, pp. 295-322.

Trivero, Paola (2011): «Il *Saul* di Vittorio Alfieri», en *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, n.º extra 1, pp. 159-168.

Turina Gómez, Concha (2010): «Metastasio y el teatro musical», en Sanfilippo, Marina: *Perfiles de teatro italiano*, Roma: Aracne, pp. 73-86.

Velázquez de Velasco, Luis José (1765): *Noticia del viage de España hecho de orden del Rey. Y de una nueva historia general de la nación desde el tiempo mas remoto hasta el año 1516*, Madrid: Gabriel Ramírez.

VV. AA. (1962): *Maestros italianos*, selección, introducción, estudios y notas de Antonio Prieto, 3 vols. Barcelona: Planeta.

Zeno, Apostolo (1739): *Farnace. Dramma en musica traudicod al idioma castellano de orden de su Magestad por Don Geronymo Val, su Secretario, y del Gobierno de Castilla, para representarle en el Real Teatro del Buen-Retiro, en ocasion de solemnizar Madrid las gloriosas bodas de Felipe de Borbon, infante de españa con Luisa, primera princesa de Francia*. Madrid: Imprenta de Antonio Sanz.

_____ (s.a.): *Comedia heroyca en tres actos El severo dictador y vencedor delinquiente, Lucio Papirio y Quinto Fabio. Escrita en idioma italiano por el famoso poeta Apostolo Zeno y acomodada al teatro español por don Ramòn de la Cruz y Cano. Representada por la compañía de Martínez en este presente año de 1791*.

ABC de Sevilla, 20 de febrero de 1944.

ABC de Sevilla, 3 de marzo de 1944.

ABC de Sevilla, 4 de febrero de 1944.

ABC de Sevilla, 25 de enero de 1970.

Album pictório universal, tomo I, Madrid, 1842.

El artista, tomo II, Madrid, 1835.

El Clamor Público, 14 de abril de 1853, n.º 2681.

Diario curioso, erudito, económico y comercial, 27 de enero de 1787.

Diario curioso, erudito, económico y comercial, 18 de enero de 1787.

Diario de Madrid, n.º 272, 29 de septiembre de 1795.

Diario de Madrid, n.º 281, 8 de octubre de 1797.

Diario de Madrid, n.º 242, del 30 de agosto de 1805.

Diario de Madrid, n.º 72, 13 de marzo de 1807.

Diario de Madrid, n.º 347, 13 de diciembre de 1810.

Diario de Madrid, n.º 348, 14 de diciembre de 1810.

Diario de Madrid, n.º 355, 21 de diciembre de 1810.

Diario de Madrid, n.º 243, 11 de agosto de 1811.

Diario de Madrid, n.º 281, 8 de octubre de 1811.

Diario de Madrid, n.º 309, 6 de noviembre de 1813.

Diario de Madrid, n.º 282, 9 de octubre de 1821.

Diario de Madrid, n.º 283, 10 de octubre de 1821.

Diario Oficial de Avisos de Madrid, 5 de septiembre de 1869.

Diario Oficial de Avisos de Madrid, 20 de octubre de 1870.

Escenas contemporáneas. Revista bibliográfica. Biografía de los senadores, diputados, publicistas, escritores y hombres útiles. Noticias necrológicas de las personas notables y conocidas en el país. Archivo de preciosos artículos sobre literatura, bellas artes, teatro, &c, dirigida por Manuel Olvilo y Otero, año I, tomo I, Tipografía de Manuel G. Hernández, Madrid, 1882.

La España, n.º 482, 4 de noviembre de 1849.

La Esperanza, n.º 1567, 3 de noviembre de 1849.

La Iberia. Diario liberal de la mañana, 20 de septiembre de 1857.

La Ilustración Española y Americana, 22 de diciembre de 1878.

La Ilustración Española y Americana, 30 de abril de 1884.

La Ilustración Española y Americana, 30 de septiembre de 1884.

Memorial literario, instructivo y curiosos de la corte de Madrid. Octubre de 1784.

Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid. Junio de 1785

Memorial literario, instructivo y curioso de la corte de Madrid. Mayo de 1788.

Memorial literario, agosto de 1789, parte primera, número XCI, T. XVII.

Semanario Pintoresco Español, n.º 17, 23 de abril de 1843.

El Universal, n.º 287, 14 de octubre de 1821.

La Vanguardia, 30 de abril de 1908.

La Vanguardia, 24 de octubre de 1953.

La Vanguardia, 30 de junio de 1963.

