

Dos adaptaciones de *Dione abbandonata* de Pietro Metastasio en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII

Patrizia Garelli

Uno de los aspectos más interesantes de las relaciones ítalo-hispanas durante el siglo XVIII lo constituye el éxito obtenido por Pietro Trapassi, Metastasio entre los Arcades, en tierra ibérica.¹

Casi todo el repertorio de sus melodramas, tal como lo documentan conocidos estudios,² fue representado, preponderantemente en versión castellana y con música de valiosos autores en los teatros de la corte y de las ciudades españolas más importantes. Prueba del interés que suscitó lo fueron también las adaptaciones a que se vio sometido como comedia, tragedia o drama.

Al preparar la bibliografía de toda esta producción, que forma parte de un estudio más amplio sobre la presencia del teatro europeo en la España del siglo XVIII, coordinado por Francisco Lafarga, hemos podido constatar cómo algunos melodramas cuentan incluso con más de una adaptación. Es este el caso de *Didone abbandonata*, una de las obras más conocidas y estimadas del poeta cesáreo, compuesta y representada en Nápoles en 1724, con música de Sarro. La popularidad de esta obra en Europa la testimonia el que hayamos podido contabilizar que sesenta y tres autores a lo largo del siglo XVIII le pusieron música.

1. Vittorio Cian, *Italia e Spagna nel secolo XVIII. Giovambattista Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Turín, Lattes & C. Editori, 1896, pp. 111-129; Arturo Farinelli, *Italia e Spagna*, Turín, Fratelli Bocca Editori, 1929, vol. II, pp. 318-329; Franco Meregalli, *Storia delle relazioni letterarie fra Italia e Spagna. Parte terza: 1700-1759*, Venecia, Libreria Universitaria, 1962, pp. 86-106; Joaquín Arce, *El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1968, pp. 23-31 («Cuadernos de la Cátedra Feijoo», 29).

2. Emilio Cotarelo y Mori, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1917. Véase además: Luis Carmena Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa de los Ríos, 1878; Francisco Virella y Cassañés, *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de Redondo y Xumetra, 1888; José Subirá, *La ópera en los teatros de Barcelona*, Barcelona, Librería Millá, 1946, 2 vols.; Mary Neal Hamilton, *Music in Eighteenth Century Spain*, Nueva York, Da Capo Press, 1937; Arturo Zabala, *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Instituto de Literatura y Estudios Filológicos, 1960; Francisco Aguilar Piñal, *Sevilla y el teatro del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1974, pp. 135-136.

Puesto en escena por primera vez en España, en Barcelona en 1752, el melodrama, retocado por el autor y en una nueva traducción castellana, fue interpretado en el mismo año en la capital, en el teatro del Buen Retiro, con la magistral dirección de Carlo Broschi, conocido como Farinello, amigo fraternal del autor, obteniendo un estrepitoso éxito que llenó de orgullo a Metastasio.

La *Didone* fue muy pronto conocida también en otras ciudades, figurando entre los melodramas que cuentan con mayor número de ejecuciones en tierra española.

Con esta obra se relacionan dos adaptaciones, una de José de Ibáñez y Gassía, escrita en 1755, tal como su autor informa en la *Carta en respuesta de la de un amigo, que sirve de introducción a la obra*, aunque publicada dos años más tarde en Madrid, titulada *El valiente Eneas, por otro título Dido abandonada* y dedicada al conde de Aranda;³ la segunda, realizada en 1791⁴ por Vicente Rodríguez de Arellano y definida *pieza heroica nueva*, fue publicada cuatro años después como *Dido abandonada*.⁵

Estos dos trabajos nos parecen especialmente interesantes, no sólo porque permiten profundizar en el conocimiento de la difusión de Metastasio en España, sino por haber sido escritos en un período bastante complejo y contradictorio de la historia del teatro español, agitada por instancias conservadoras y fuertes impulsos reformistas.

Las dos obras testimonian además la continuidad en los escenarios ibéricos del mito de la reina cartaginesa, muerta suicida tras haber sido abandonada por Eneas; narrado por Virgilio en el libro IV de la *Eneida*, había sido argumento de numerosas obras teatrales del Siglo de Oro, como la *Tragedia de Dido y Eneas* de Juan del Cirne (¿1536?), y las comedias *Dido y Eneas* de Guillén de Castro (1613), *El más piadoso troyano, Dido y Eneas* de Francisco de Villegas (1669), *Los amores de Dido y Eneas* de Cristóbal de Morales y *Dido y Eneas* de Antonio Folch y Cardona. Una tradición que se prolonga durante el siglo XVIII, como en su día señaló María Rosa Lida de Malkiel en su erudita monografía *Dido en la literatura española*⁶ a través de la comedia anónima *Estragos de odio y amor. Eneas y Dido* que fue editada en

3. Joseph de Ybáñez y Gassía, *El valiente Eneas, por otro título Dido abandonada*, Madrid, Imprenta de la viuda de Joseph de Orga, calle de Bordadores, Año de 1757.

4. Así se desprende de un recibo encontrado por José Subirá, *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo*, Barcelona, C.S.I.C., 1949, II, p. 203.

5. *Dido abandonada. Pieza heroica nueva. Por D. Vicente Rodríguez de Arellano. Representada por la Compañía de Navarro en este año de 1795.*

6. María Rosa Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, Tamesis Books, 1971, pp. 145-146.

Barcelona en 1733 y que precede en casi una veintena de años la afortunada llegada del melodrama metastasiano a España.⁷

También fuera del ámbito teatral el interés de los literatos españoles del siglo XVIII por la historia narrada en la *Eneida* fue bastante alto como lo demuestran las observaciones que le dedicó el padre Feijoo⁸ y años más tarde las disertaciones que el jesuita Juan Andrés, exiliado en Italia, expuso en la Academia de Mantua.⁹

Resulta también significativo el que Tomás de Iriarte, obligado a interrumpir la traducción de la *Eneida* por tener que atender otras obligaciones urgentes, quisiera dejar concluida la del libro cuarto.¹⁰

El mismo Meléndez Valdés lo indicó entre sus lecturas predilectas¹¹ y, por otra parte, Leandro Fernández de Moratín dedicó un soneto a Dido.¹² Prueba del éxito del mito en el siglo XVIII lo es también la presencia del ballet trágico *Didone abbandonata* de Vicente Martín Soler.

Si al melodrama de Metastasio no le corresponde el mérito de haber iniciado la presencia del mito en el teatro español, se le puede reconocer ciertamente el haberlo «reverdecido», tal como lo prueban tres melólogos, escritos a fines de siglo, y que llevan significativamente el mismo título, *Dido abandonada*.¹³

7. *Estragos de odio y amor. Eneas, y Dido. De un Ingenio Cathalan, Barcelona, en la Im-
prenta de Ignacio Guasch, Año 1733.*

8. Benito Jerónimo Feijoo, *Reflexiones sobre la historia* (XVII), en M^a R. Lida de Malkiel, *op. cit.*, p. 59.

9. Juan Andrés, *Dissertazione nell'episodio degli amori di Enea e Didone, introdotto da Vir-
gilio nell'Eneide*, Cesena, Per gli eredi Biasini all'insegna di Pallade, MDCCLXXXVIII.

10. Esta versión en romance heroico castellano fue suspendida en 1782 cuando por orden de Floridablanca, el autor tuvo que dedicarse a la compilación de las *Lecciones instructivas sobre la historia y la geografía*: véase Russell P. Sebold, «Introducción» a Tomás de Iriarte, *El señorito mimado. La señorita malcriada*, Madrid, Castalia, 1978, pp.37-38. Fue publicada en el tomo III de las *Obras* de Iriarte (Madrid, Benito Cano, MDCCLIIIIVIII). En la poesía *El autor del Poema La Música a su favorecedor el señor Abate Metastasio, en respuesta a las honrosas expresiones con que éste aprobó su Obra* (B.A.E., LXIII, p. 35), Iriarte, admirador de Metastasio, elogió especialmente la *Didone abbandonata*.

11. Juan Meléndez Valdés, *A mis libros*, en B.A.E., LXIII, p. 196.

12. Leandro Fernández de Moratín, *Insta Dido otra vez, Ana presente...* en *Obras de D. Leandro Fernández de Moratín, dadas a luz por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Aguado, 1831, p. 249.

13. Se trata de las siguientes piezas: *Dido abandonada* de Manuel Lassala (Bolonía, 1783), *Dido abandonada* de Francisco Durán (Madrid, 1792) y *Dido abandonada* de Alfonso de Solís y Wiñacourt, duque de Montellano (Madrid, 1792). El análisis de estos melólogos puede verse en Patrizia Garelli, «El mito de Dido a finales del siglo XVIII: *Dido abandonada* de A. de Solís y Wiñacourt, duque de Montellano» en Ermanno Caldera & Rinaldo Frolidi (ed.), *EntreSiglos 2*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 155-161.

Volviendo al primero de los dos trabajos, objeto de nuestro estudio, el mismo Ibáñez y Gassía en la mencionada carta nos ofrece los datos necesarios para aclarar su posición respecto al melodrama metastasiano. Aunque lo define «inimitable» (p. XXVIII) y reconoce que decidió componer la obra como consecuencia de haber visto una admirable puesta en escena de la *Didone*, afirma que de ella ha sacado sólo «algún viso del argumento y de la fábula» y que lo ha hecho con la concreta intención de componer una «comedia española» (p. XXVIII).

En efecto, el texto refleja los más populares y apreciados géneros teatrales españoles presentes en los escenarios de la época como la comedia heroica, de enredo, de capa y espada y de magia.

El único aspecto de la *Didone* del que se puede decir que fue acogido por el autor español sin reparos fue el escenográfico, especialmente fastuoso en la obra de Metastasio predispuesta para satisfacer las exigencias de la suntuosa corte napolitana. Amplio espacio concede a las escenas más imponentes de la *Didone* muy en sintonía con el gusto del barroco tardío. Constituye un ejemplo el mantenimiento, aumentando su aparato, de la majestuosa entrada de Iarba en la corte de la reina, acompañado por un séquito de soldados, negros, caballeros, bailarinas e incluso animales feroces. Además participa del reciente gusto por lo exótico, ofreciendo al público una escena nueva, ausente en el original, en la que Iarba ofrece al dios Baal un sacrificio, entre danzas e inciensos, para propiciar los favores de la ansiada reina.

Como sucede en las comedias del siglo XVII basadas en el mito, Ibáñez utiliza ampliamente la tramoya para hacer aparecer y desaparecer divinidades como Venus, que cruza la escena «sobre la apariencia de una cándida nube» (jornada 1ª, p. 3) o Marte, que sale de un «peñasco» (p. 8). El autor trata además de asombrar al público con efectos especiales que simulan fenómenos celestes, sísmicos o mágicos; chispas echa el pomo de la espada de Eneas con la cual, según el relato épico seguido por la tradición teatral del XVII, se matará Dido. Todos estos aspectos, unidos a cierta tendencia hacia el gusto senequista por lo macabro se notan sobre todo en la escena final de la trágica muerte de la reina representada con gran crueldad,¹⁴ bien distinta de la situación en el drama metastasiano, con el abandono de la escena por parte de la reina con Cartago en llamas. Todo ello aproxima *El valiente Eneas* al trabajo de Cristóbal de Morales *Los amores de Dido y Eneas*, tal vez la más abundante, entre las obras que aparecieron en el siglo XVII dedicadas al mito, en visiones horripilantes y escenas de tramoya.

14. Una acotación sugiere: «Hechase sobre la espada, que se cogerá por el escotillón, y en la espalda deberá descubrirse la punta después que cayga Dido» (*El valiente Eneas*, jornada 3ª, p. 42).

Desde el punto de vista de la trama lleva razón Ibáñez cuando reivindica la originalidad de la propia obra, ya que, como se sabe, Metastasio da comienzo a *Didone abbandonata* en el momento en el que el héroe ha decidido partir, y los tres actos versarán acerca de los intentos de la reina por impedirsele. El autor español, en cambio, comienza la comedia con el desafortunado desembarco de Eneas en Cartago y su encuentro con Dido, típico de la tradición cómica del siglo XVII, que es respetada incluso en la reproducción de una icástica narración por parte del héroe, estimulado por la curiosidad de la reina, ansiosa por tener noticias sobre el asedio de Troya; un relato que, por su vivacidad, tiene casi el carácter de una actual retransmisión con la que se logra hacer revivir en «directo» al espectador la conmoción y dramaticidad del evento, demostrando con ello Ibáñez indudables dotes de escenificador.

Las dos jornadas siguientes siguen en líneas generales la trama del melodrama, si bien con alguna complicación incidental sobre la que volveremos más adelante.

Pero la auténtica originalidad de la pieza española reside, sobre todo, en el distinto modo de concebir el carácter de los personajes.

Para el poeta cesáreo, Eneas es, en primer lugar, un hombre enamorado que emprende una dura lucha consigo mismo, atormentado por la indecisión entre el amor que lo impulsa a permanecer con Dido y el sentido del deber que lo induce a llevar a cabo la misión que le ha sido asignada por los dioses. Por esta razón aparece caracterizado desde el punto de vista psicológico por una insufrible indecisión que raya en algunos momentos con lo patético.

La óptica con la que Metastasio interpreta el abandono no es negativa en relación con Eneas, en cuanto él, como los típicos personajes creados por el poeta cesáreo, demuestra la propia estatura moral y ejemplaridad, mediante el control de la pasión de la que Dido, por el contrario, se deja arrastrar completamente.

Ibáñez y Gassía descuida los agobiantes problemas psicológicos del héroe troyano, que ya antes que Metastasio había sabido plasmar Guillén de Castro con acentos muy humanos¹⁵ en la comedia *Dido y Eneas*, presentándolo en una preponderante dimensión de hombre de armas. Eneas, tal como sugiere el título, que lo señala como protagonista de la acción es un «valiente», un joven intrépido e impetuoso,¹⁶ siempre dispuesto a acudir al combate, para demostrar su propio valor.

15. Este aspecto del personaje ha sido analizado por Christine Faliu-Lacourt, *Guillén de Castro*, Toulouse, Presses de l'Université de Toulouse-Le Mirail, 1984, p. 280.

16. René Andioc, *Sur la querelle du théâtre au temps de L. Fernández de Moratín*, Burdeos, Frenet & Fils éditeurs, 1970, pp. 159-160.

La juventud del troyano aparece remarcada varias veces a lo largo de la comedia: Ibáñez pone a su lado al barba Ilioneo, personaje inexistente en el melodrama, tutor y consejero que tiene la función de frenar los ímpetus amorosos de Eneas y de recordarle a su vez la misión que le espera.

La indecisión de Eneas por lo que se refiere a su relación con Dido surge en el héroe metastasiano de su elevado sentido de la responsabilidad, mientras que en el personaje de Ibáñez aparece más bien motivada por la inexperiencia que lo hace incapaz de desprenderse de los ardides amorosos que le tiende la hábil viuda.

Basándose precisamente en el deseo de Eneas de demostrar su propio valor, Dido corrige la estrategia activada en el melodrama para mantener junto a sí al amante, y no utiliza como en la obra original el arma de los celos, sino que se basa en el sentido del honor de Eneas, provocándolo con la insinuación de que él quiere abandonarla por un acto de cobardía, temeroso de tener que hacer frente a su feroz rival:

siendo
 más empeño de hidalga
 cortesía el asistirme
 con vuestra gente gallarda,
 que fortuna para vos;
 haréis muy bien: no es extraña
 vuestra partida. (jornada 1ª, p. 18)

El carácter del Eneas español, tan próximo al de los protagonistas de muchas comedias de capa y espada, anticipa un final distinto del que conocemos en el melodrama. El troyano no abandona Cartago hasta no haber entrado junto a Dido en el campo de batalla para luchar contra Iarba. De este modo Ibáñez quiere librar al héroe de la acusación de haber traicionado a la amante, uniéndose al anónimo autor de *Estragos de odio y amor*, obra que constituye una verdadera defensa del comportamiento de Eneas, representado como hombre valeroso y leal hasta el punto de arriesgarse a ser injustamente considerado como reo de un fallido regicidio y de ser condenado a muerte, con tal de quedar como un perfecto caballero:

muera mil veces Eneas
 aunque no culpado
 si las disculpas no valen;
 antes que en el gran teatro
 del mundo diga la fama,

que aquí obró tan poco sabio
 que para salvar la vida
 quiso ser mal cortesano. (jornada 3ª, p. 38)

Esta voluntad por parte del teatro del siglo XVIII de reconsiderar la figura del héroe troyano nos parece que representa la respuesta en defensa de Dido, anticipada ya por numerosos comediógrafos españoles que desde hacía dos siglos habían pretendido hallar en este personaje, de acuerdo con la versión más antigua del mito, la preferida por Justino y los padres de la Iglesia, no la apasionada amante, sino la prudente y sabia reina. Es la figura seguida en las tragedias *Elisa Dido* de Cristóbal de Virués (1580) y *La honra de Dido restaurada* de Lobo Lasso de la Vega (1587) y también en la comedia *La honestidad defendida de Elisa Dido, reina y fundadora de Cartago* de Álvaro Cubillo de Aragón (1654), en la que la relación de Dido con Eneas está firmemente negada, en cuanto injuriosa para el honor de la reina y que incluso se demuestra imposible desde un punto de vista histórico.

Por lo que se refiere a Dido, el personaje creado por Ibáñez nada tiene que ver con la digna figura de mujer y de soberana que Metastasio lleva a escena, con la que no desentona cierto toque de coquetería femenina y burguesa cuando suscita los celos de Eneas hacia Iarba. Por el contrario, desde la primera jornada da prueba de un carácter frívolo y casi histérico, pasando directamente de las exageradas quejas por la muerte del amado esposo Siqueo a los vigorosos brazos del recién llegado Eneas. Asume con demasiada desenvoltura actitudes dulzanas y lánguidas o bien de auténtica virago, como cuando abandona descompuesta el tocador para acudir al campo de batalla, después de haber lanzado a sus compañeras una auténtica proclama:

Ea, Amazonas valientes
 ya el clarín nos ha llamado

 yo contra Yarba os animo,
 el cabello destrenzado
 es estendarte, el peine
 la celada con que armo
 mi cabeza..... (jornada 3ª, p. 35)

Dido se muestra además vengativa y sanguinaria cuando en lugar de salvar la vida a su consejero Osmida, reo confeso de haberla traicionado, tal como acaece en el melodrama, lo habría matado con sus propias manos de no haber intervenido Eneas para impedirselo.

Más nítidamente aparece aun el carácter desconsiderado de la reina, que tanto indignó a Clavijo y Fajardo,¹⁷ en una escena, que no consta en el original, en la que, sin preocuparse por la solemnidad del momento y el alto rango de su interlocutor, le confía al gracioso Roncas, aunque sea por error, la respuesta a la petición de boda formulada por Iarba bajo el disfraz de su consejero Arbace.

El episodio que da la impresión de ser sólo una concesión al gusto del público (buena parte de las adaptaciones de los melodramas metastasianos en el XVIII contienen figuras cómicas, rigurosamente prohibidas por su autor), en realidad lleva a escena un problema de considerable importancia jurídica y moral: la dignidad de la persona, independientemente de la raza a la que pertenezca.

El rey Iarba, al ofrecerse como esposo de Dido, indica en la negritud un aspecto que ninguna pieza teatral española sobre el mito había tenido en cuenta.

En efecto, el soberano trata de convencer a Dido de que el valor del hombre no reside en el color de su piel, convencido de que ella, blanca, lo va a rechazar considerándolo inferior. Esta proposición, débil pero al mismo tiempo enérgica, nos induce a considerar a Ibáñez partidario, al igual que Cadalso más tarde en sus *Cartas marruecas*,¹⁸ de la integración racial, cuestión que fue objeto de un largo y encendido debate en Europa durante el siglo XVIII.

No obstante, en el momento en el que el comediógrafo español le permite a Roncas que responda a la digna propuesta de Iarba dirigiéndose a él con injuriosos epítetos en cuanto se trata de un rey: «lanudo erizo de borra», «morcilla de carne humana», «chimenea con turbante» (jornada 2ª, p. 24), todo ello, sin que ninguno de los presentes en la escena, ni siquiera Dido, intervenga para hacerlo callar e interrumpirlo antes de que finalmente exclame: «mala unión harían / hombre negro y mujer blanca» (jornada 2ª, p. 24), nos lleva legítimamente a considerar que nos encontramos ante una mentalidad conservadora, de la que su autor hace propaganda mediante el estratégico escudo de la ambigua figura del gracioso, al que una consolidada tradición teatral permitía, desde hacía tiempo, cualquier tipo de licencia.

17. «Dido es una mujer ordinaria, una enamorada vulgar, amante como pudiera serlo una de Lavapiés»: José Clavijo y Fajardo, «Pensamiento XX» en *El Pensador*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762, p. 213.

18. Citado por Jean Sarrailh, *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1957, pp. 508-509.

En definitiva, el examen global de *El valiente Eneas*, por la diferente interpretación de los personajes y, sobre todo, por la falta de esa motivación ética que constituye un componente ineludible del melodrama metastasiano, demuestra que se halla hasta tal punto distante de la *Didone abbandonata* que llega a constituir en sí una obra original.

La segunda comedia objeto de nuestro análisis puede considerarse, en cambio, muy próxima a una auténtica traducción en versos octosílabos de *Didone abbandonata*, si bien no siempre haya sido capaz de captar los complejos matices expresivos que Metastasio, contando con la sugestión de la música, pone en el verso polimétrico, logrando establecer una complicidad alusiva con el espectador.

Sería demasiado largo dar cuenta de todas las veces que se verifica, por lo que nos limitaremos a señalar un buen ejemplo.

En el texto de Metastasio cuando Dido se dirige a Eneas, que pretende escudarse en la voluntad divina para dejarla, afirma: «Veramente non hanno / altra cura gli dei che il tuo destino» (I, 17). La sutil ironía de estas palabras que traducen todo el despecho de la amante desilusionada se pierde en la traducción española, ya que Dido explota en una auténtica invectiva contra el amante: «No hagas, cuando ya es vano, / ostentación de lo atento, / ni cubras tus falsedades con religiosos pretextos» (I, p. 11).

El comediógrafo español conserva todos los personajes presentes en el melodrama y, al menos en los dos primeros actos, respeta fielmente la trama. Sin embargo, el traductor inicia su texto con la aparición en escena de Anquises «con tunicela y manto blanco» (I, p. 1), mientras que en el original estaba únicamente relatado por Eneas. Adaptando este episodio, ya dramatizado en las mencionadas piezas de Guillén de Castro y de Cristóbal de Morales, Rodríguez de Arellano rinde un homenaje a la tradición española del mito, que retorna también en el acto II con la narración por parte de Eneas a Dido de la caída de Troya.

El acto III del melodrama resulta en cambio manipulado, con una nueva disposición de las escenas que lo componen y por la inserción, ex-novo, de algunas circunstancias que se refieren a los personajes de Osmida, Araspe y sobre todo Dido.

En la obra de Metastasio Osmida, consejero de la reina, salvado por Eneas en el momento en el que estaba a punto de ser matado por los soldados de Iarba, se dirige espontáneamente a Dido para confesarle su traición obteniendo así el perdón.

La generosidad de Eneas tiene para Metastasio el poder de despertar la conciencia del traidor, induciéndolo a enmendarse. El ejercicio de la virtud, como rigurosamente sucede en el melodrama metastasiano, no tiene

sólo una valencia positiva para quien la practica, sino que irradia su beneficioso influjo también sobre aquellos a los que va dirigida.

Rodríguez de Arellano no acoje este mensaje ético en su propia adaptación: Osmida paga el tributo de la propia culpa pereciendo a manos del propio Iarba. La traición del consejero de Dido, cual grave atentado a la institución monárquica, es claramente rechazada por el autor, como en la mayor parte de las adaptaciones de melodramas metastasianos en España durante el XVIII, ya que es considerado peligroso desde el punto de vista político.¹⁹

También el papel de Araspe, confidente de Iarba y su «general» en la adaptación, sufre una modificación de considerable relieve que va ligada a la mayor importancia atribuida por Rodríguez de Arellano a su desafortunada *liaison* con Selene, hermana de Dido.

Si en el texto de Metastasio Araspe se limita a aconsejar a la reina que se salve, ya que Cartago se halla ya en manos de Iarba (III, 14), en la comedia española, éste se disocia completamente de la decisión tomada por su rey de destruir la ciudad, al presentarle su acción como indigna de su honor:

¿Qué sirve que hoy a Cartago
añadas a tu diadema
si lo mismo que conquistas
determinas que perezca?
¿Qué dirá de ti la fama?
Que manchaste tus proezas
siendo héroe sanguinario. (III, p. 33)

La sugerencia, si bien *ex-novo*, aparece en sintonía con el carácter del personaje que Metastasio opone en cuanto antagonista de Osmida, convirtiéndolo en el consejero leal y devoto, para el que servir al propio rey no significa obedecer ciegamente cualquier orden suya, sino elevar a cuestión de honor el evitar que se mancille con acciones reprochables.

No obstante Araspe en el texto español, llega incluso a poner a disposición de Dido contra Iarba una parte del ejército que le es fiel. Se convierte así, aunque sólo si potencialmente, en traidor, lo que no parece privarle de las simpatías de Rodríguez de Arellano que lo justifica y absuelve por el amor que inspira su gesto.

19. Véanse por ejemplo *Ciro reconocido* de Teodoro Cáceres y Laredo, adaptación de *Ciro riconosciuto* (1736) o *Ecio triunfante en Roma* (1767) adaptación de *Ezio* (1728) por Ramón de la Cruz.

Completamente nueva y original es la remodelación del carácter de Dido. Mientras en el melodrama Eneas abandona Cartago en la escena 5 del acto III y Didone se entera de ello una vez que se ha marchado, Rodríguez de Arellano dramatiza el momento del abandono.

En su último encuentro con el amante, el carácter de la reina se muestra bastante diferente al del personaje metastasiano. En el melodrama *Didone*, a la que su hermana le aconseja que se dirija personalmente a Eneas para disuadirlo de sus intenciones, manifiesta toda la dignidad real, rechazando con enérgico desdén la sugerencia:

Alle preghiere, ai pianti
 Dido scender dovrà? Dido che seppe
 dalle sidonie rive
 correr dell'onde a cimentar lo sdegno,
 altro clima cercando ed altro regno! (III, 10)

En la obra española, en cambio, la soberana no duda en correr al puerto del que Eneas se dispone a zarpar, abriéndole el propio corazón sin reservas. No es la reina la que habla, sino la mujer enamorada, dispuesta incluso a renunciar al trono con tal de estar junto a quien ama:

Llévame contigo;
 yo seré la compañera
 que en tus peregrinaciones
 te ayude; si a Troya excelsa
 de nuevo quieres fundar,
 yo te ofreceré riquezas:

 Cartago de larba sea,
 que como yo esté contigo
 mi ventura será cierta. (III, p. 30)

A través de esta apasionada imploración, Rodríguez de Arellano encuadra el sentimiento amoroso de la reina en una óptica que será propia del romanticismo (aunque resultaría anacrónico definir «romántico» el personaje virgiliano) y parece no sólo justificarla sino incluso ensalzarla, dando vida a una propia y original defensa de Dido.

El modo en el que Ibáñez y Gassía y Rodríguez de Arellano se han aproximado a la *Didone* testimonia diferentes concepciones estéticas y éticas, en

evidente y estrecha relación con la distinta época en que las dos obras fueron concebidas, expresamente escritas pensando en su representación. Ibáñez y Gassía en la dedicatoria al conde de Aranda somete directamente *El valiente Eneas* al juicio del público, Rodríguez de Arellano compone su adaptación porque así se lo había solicitado la compañía teatral de Eusebio Ribera.

La primera comedia fue escrita en una etapa inicial de las adaptaciones metastasianas, cuando todavía el público español no estaba familiarizado con los nuevos personajes, el compromiso ético y el lenguaje de los sentimientos propios del melodrama. En lugar de hacerlo partícipe del nuevo género teatral, aunque fuera mediante ciertos compromisos con el gusto dominante, como más adelante hará Nipho —encendido partidario del drama nacional— al adaptar *Nitteti e Issipile*, Ibáñez, en cambio, prefiere escribir una comedia según el gusto barroco, basada mucho más en la acción y en la teatralidad que en el carácter de los personajes y sin preocuparse de configurarlos con un significado moral.

Su actitud tiene indudablemente un aspecto polémico. La elección de Dido dentro del rico repertorio metastasiano no nos parece casual. El autor ha querido confrontarse con el ensalzado ídolo extranjero, a partir de un mito que cuenta con una significativa tradición española, para demostrar cómo la comedia nacional conservaba intacta su vigencia y no tenía ninguna necesidad de renovación y mucho menos tenía que recurrir al teatro extranjero. Resulta curioso que haya dedicado la obra precisamente al conde de Aranda que al cabo de poco tiempo se convertiría en promotor de la reforma del teatro español, que estaba dirigida a educar al público en el buen gusto, aproximándolo inteligentemente a las mejores obras del teatro europeo.

Es cierto, no obstante, que la independencia de Ibáñez respecto a *Dido-ne abbandonata* representa un caso límite en la historia de las adaptaciones metastasianas, igualado sólo por la precoz producción *No hay con la patria venganza y Themístocles en Persia* de José de Cañizares,²⁰ de quien, según Moratín hijo, Ibáñez sería pésimo imitador.²¹

La comedia de Rodríguez de Arellano evidencia una actitud bien distinta en relación a la obra metastasiana y que supone una evolución en el gusto

20. *No hay con la patria venganza y Themístocles en Persia. Comedia nueva de Don Joseph de Cañizares. En Valencia, en la Imprenta de la viuda de Joseph de Orga. año 1763.* Es adaptación de *Temistocle* (1736). Paul Mérimée opina que la obra se adaptó unos quince años después de haber sido escrita por Metastasio (véase *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII e siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche, 1983, p. 245).

21. L. Fernández de Moratín, «Discurso preliminar» en *Obras*, B.A.E., II, p. 315.

del público a lo largo de los cuarenta años que separan *Dido abandonada* de *El valiente Eneas*. La época de la más encendida polémica nacionalista había pasado y ahora resulta evidente el empeño del autor en transmitir al público el significado ético de los personajes de la *Didone abbandonata* y de comunicarle el lenguaje de los sentimientos; a Nipho, en los años precedentes esta operación le había parecido prematura,²² en cambio ahora, gracias también a la llegada del melólogo a las escenas españolas, el público era ya capaz de apreciarlo. La ausencia en la adaptación de personajes cómicos y de la tramoya evidencian un menor interés por estos aspectos. Además, el autor recurre a la tradición teatral del mito sin contraponerla con el nuevo género, es más, llega a integrarla. La originalidad que *Dido abandonada* demuestra nos parece particularmente significativa ya que Rodríguez de Arellano, precisamente a través de su personal interpretación de algunos personajes como Araspe y sobre todo Dido, actualizados de acuerdo con las más recientes concepciones éticas y estéticas, demuestra querer dar un valor moral a su obra.

Interpretando cada uno a su propio modo la *Didone abbandonata*, Ibáñez y Gassía y Rodríguez de Arellano confirman una vez más la inmortalidad del mito virgiliano y su potencialidad para ser adaptado a la escena; susceptible siempre de nuevas y distintas elaboraciones que a su vez testimonian cómo Metastasio mediante sus melodramas, tuvo, a pesar de las reservas formuladas por los clasicistas, un papel que no fue ciertamente marginal en la renovación del teatro español del Setecientos.

22. Cit. en Luis Enciso Recio, *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1956, p. 207.

