

METASTASIO Y EL MELODRAMA ITALIANO

PATRIZIA GARELLI

Un aspecto significativo de las relaciones culturales entre Italia y España en el siglo XVIII, evidenciado en los célebres estudios de Cian (1896), Farinelli (1929) y más recientemente de Meregalli (1962) y Arce (1968) consiste en la recepción en tierras ibéricas de las obras de Pietro Trapassi, Metastasio, poeta cesáreo en Viena desde 1730. Si bien sus cantatas, sus oratorios y sus serenatas obtuvieron unánime aceptación, su éxito más significativo y prolongado lo constituye el melodrama, que en España queda vinculado a su nombre: el melodrama de Apóstolo Zenó, de quien Metastasio ha sido considerado heredero, fue conocido y apreciado por el público español en muy menor medida.

Importantes estudios, sobre todo la erudita monografía de Cotarelo y Mori (1917), todavía fundamental,¹ analizan a fondo las circunstancias de la entrada del melodrama en España y la consolidación de su éxito en Madrid, Barcelona (véase Virella 1888 y Subirá 1946), Cádiz, Sevilla (véase Aguilar Piñal 1974: 135-136), Valencia (véase Zabala 1960) y Palma, hasta el momento en que Carlos IV decretó la prohibición de representar óperas en italiano.

Apelando a estos estudios sobre la historia del melodrama en España, nos limitamos aquí a ciertas reflexiones sobre la naturaleza y las consecuencias de este éxito para dedicar mayor atención a un fenómeno estrechamente relacionado, pero que hasta el día de hoy apenas ha llamado la atención de los estudiosos: la presencia durante la segunda mitad del siglo XVIII de numerosas adaptaciones de los melodramas metastasianos en forma de comedias, tragedias o dramas.

La suerte del melodrama en España está estrechamente ligada a las representaciones cortesanas, aunque se diera también en teatros públicos, como en Madrid el famoso Caños del Peral. Como se sabe, el melodrama metastasiano fue introducido por Isabel Farnesio, esposa de Felipe V, magistralmente asistida por el ministro plenipotenciario del duque de Parma, Aníbal Scotti. El momento de mayor éxito del nuevo género coincide con el reinado de Fernando VI, en el que hubo puestas en escena memorables a cargo de Carlo Broschi, el célebre Farinello, amigo personal de Metastasio. A imitación de la corte austríaca, los monarcas españoles, a excepción del escasamente filarmónico Carlos III, encontraron en el

1. Véase también Carmena 1878.

melodrama no sólo una diversión, sino también un modo de autocelebración en los suntuosos montajes organizados, en buena parte, en los Reales Sitios.

La corte española, como envidiando a la corte vienesa el mecenazgo de un autor conocido en toda Europa, encargó dos trabajos a Metastasio: *L'isola disabitata* (1752) y *La Nitteti* (1756) y siempre se mostró muy generosa con él.

El problema de la relación entre música y texto, que alimentó una larga polémica entre los literatos europeos del siglo XVIII (véase Giazotto 1952), se resuelve en las representaciones españolas a favor de la primera. Esto se evidencia en los libretos traducidos al castellano aparecidos a lo largo del siglo XVIII, tan numerosos porque un mismo melodrama, tiempo después de su estreno y cambiando el lugar de ejecución, fue traducido nuevamente, prescindiendo de las anteriores versiones (véase Subirá 1973).

Se trata de obras ejecutadas por encargo, casi siempre anónimas. En los pocos casos en que es recordado el traductor, a menudo no pertenece al mundo de las letras, como, por ejemplo, los cómicos Vicente Camacho² y Manuel Guerrero³ o Gerónimo Val,⁴ secretario de la Presidencia del Consejo de Castilla, con la casi única, pero significativa, excepción de Ignacio de Luzán, que en 1747 llevó a cabo magistralmente, como reconoció Moratín hijo,⁵ particularmente crítico con estas traducciones, la versión de la *Clemenza di Tito*, representada en el Buen Retiro. En cambio, se especificaba sin falta en los libretos, casi siempre bilingües, el nombre de quienes los musicaron, raramente españoles -por regla general italianos- y el director de escena, cuyas indicaciones, según el polémico testimonio del poeta gaditano Pedro Maruján y Cerón, los traductores tenían que seguir.⁶

Las frustraciones de trabajar sin la suficiente autonomía y sobre un texto de poca estima se refleja, como ha subrayado Arce (1981: 89-90) en la escasa calidad de las traducciones, evidentemente ocasionales.

Bajo varias denominaciones (ópera dramática, drama en música, melodrama harmónica, etc.), el melodrama no salió casi nunca a escena en su integridad,

2. Vicente Camacho tradujo *Demetrio* (1731) con el título *Por amor y por lealtad y Demetrio en Siria*, ejecutado en 1736 en los Caños del Peral (véase Cotarelo 1917: 72).

3. Manuel Guerrero virtió al castellano *L'Olimpiade* (1731) con el título *La más heroica amistad y el amor más verdadero*, que se representó en 1745 en los Caños del Peral (véase Cotarelo 1917: 95).

4. A Gerónimo Val se debe la traducción de *Alessandro nelle Indie* (1729) con el título *Alexandro en las Indias*, representado en el Buen Retiro en 1738 (véase Cotarelo 1917: 111).

5. Leandro Fernández de Moratín, «Comedias. Discurso preliminar» en 1941: 314.

6. «El Empresario, era quien/el Traductor señalaba,/y el Traductor le servía,/y él al Traductor pagaba»: Juan Pedro Maruján y Cerón, *Impugnacion a D. Juan Pedro Marujan y Ceron, sobre varias expresiones de el Abad Don Pedro Metastasio (cèlebre Poeta Italiano) traducidas en metro castellano por el dicho: y respuesta, y satisfaccion suya, à los reparos opuestos*. Con licencia. Impresa en Cadiz en la Imprenta Real de la Marina de don Manuel Espinosa de los Monteros, en la calle de San Francisco, 1762, p. 11.

sino que se abreviaba para adecuarlo al gusto español, si bien dando siempre cuenta en los libretos en una advertencia de los cortes realizados, sobre todo a costa de las arias (véase Subirá 1965).

Para obviar esta práctica ordinaria, Farinello pidió directamente a Metastasio que reelaborara en forma abreviada hasta cuatro de sus trabajos más significativos: *Didone abbandonata*, *Adriano in Siria*, *Semiramide* y *Alessandro nelle Indie* (véase Wiesend 1986 y Ciani 1985). Por regla general, el melodrama se ejecutaba sin cambios sustanciales en la trama y, sobre todo, no se introdujeron nuevos personajes, excepto los graciosos en dos de los primeros trabajos metastasianos representados, el ya recordado *Por amor y por lealtad* y *Demetrio en Siria* (*Demetrio*, 1731) y *Amor, constancia y mujer* (*Siface*, 1726).

Sin embargo, el anónimo traductor, al aceptar una práctica contraria a la estética de Metastasio, afirma que puso figuras cómicas por imposición para «contentar la idea de los operantes y genio vulgar».⁷

Sería interesante comprobar cómo, partiendo de un mismo texto, los músicos han elaborado interpretaciones distintas, pero esto es tarea de musicólogos. 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),⁸ 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 (véase Subirá 1949-1950) y además ha establecido las premisas para la acogida favorable de la ópera del siglo XIX, que suscitó en el público un auténtico «furor filármonico».

El éxito del melodrama en tierras ibéricas se consolida en la segunda mitad del Setecientos por medio de numerosas adaptaciones que salieron a escena bajo forma de comedias o comedias heroicas y, en menor medida, dramas o tragedias.

La recopilación del repertorio de estos trabajos, hasta hoy inexistente, no obstante las preciosas indicaciones facilitadas por los conocidos ensayos de Coe (1935) -corregidas y aumentadas luego por Parducci (1941)-, Stoudemire (1941) y McClelland (1970), presenta notables dificultades. A pesar de diligentes investigaciones nos ha sido imposible por lo que respecta a algunas adaptaciones establecer la fecha exacta de composición o su atribución a un determinado autor, sobre todo las inéditas.

7. «Al lector» en *Amor, constancia y mujer*. Madrid, Antonio Marín, s.a.

8. En su bien conocido trabajo *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*, el jesuita español, pronunciándose en favor de la zarzuela, afirma: «Los extranjeros echan de menos en el teatro español el Melodrama, ya trágico, ya cómico; pero los Españoles tienen demasiado juicio para haber adoptado un género repugnante a la razón, al buen gusto y a la naturaleza de las lenguas modernas». (Eximeno 1796: III, 195-196)

Del corpus de las piezas encontradas por nosotros, que llega aproximadamente al medio centenar de títulos, se evidencia que la práctica de adaptar los melodramas para la recitación tuvo su inicio en torno a los años 1740 y prosiguió hasta la década de 1790, con particular concentración en el período de 1750 a 1770.

La existencia de estas adaptaciones por un arco de tiempo tan extenso, demuestra que no se trata de una moda efímera, sino de un fenómeno que se ha impuesto al gusto del público español. A pesar de que ya se reconozca plenamente la importancia de las traducciones y las adaptaciones de los textos teatrales europeos para la renovación de la escena española de la segunda mitad del siglo XVIII, superados los prejuicios nacionalistas y conservadores que habían inspirado a estudiosos como Cotarelo y Mori y más tarde Menéndez Pelayo, y exceptuando algunos breves trabajos, se puede decir que no hay estudios que tomen en consideración las adaptaciones de los melodramas metastasianos.⁹

La razón de este escaso interés está tal vez en el juicio negativo que de estas obras formularon notables autoridades, en primer lugar Moratín hijo, que denunció en ellas una perduración del mal gusto tardo-barroco, obstáculo a la reforma del teatro español según los cánones clasicistas.

Clavijo y Fajardo las consideró incluso una operación monstruosa por haberse efectuado sobre textos anómalos, que a lo máximo podían considerarse tragedias imperfectas¹⁰ y que Luzán mismo no había juzgado oportuno incluir en ninguno de los géneros tratados en su *Poética*. Más allá de la posición polémica asumida por estos autores nos parece empresa relevante haber llevado a la escena textos que la música había relegado a una posición secundaria, aunque sean nuevos desde el punto de vista formal y del contenido, y sobre todo que se destinaran a un público no aristocrático y culturalmente preparado a recibirlos como la corte vienesa, para la cual Metastasio había concebido sus melodramas.

9. Además del ensayo de Gasparini 1947 recordamos la monografía de Aguilar Piñal (1987: 189-190 y 230-234) en la que se dedica amplio espacio a la actividad del escritor que adaptó varias obras de Metastasio; véase también Fernández Cabezón 1989.

10. «¡Hacer comedia de una ópera! Parece sueño. La ópera [...] no es espectáculo regular. Los italianos, sumamente aficionados a la música han inventado este espectáculo para deleite del sentido con sacrificio de la razón. Queriendo representar una acción toda canto, les ha sido preciso pasar por muchas inverosimilitudes y extravagancias, que el juicio condena, y repugnan al buen gusto» (José Clavijo y Fajardo, «Pensamiento IX» en *El Pensador*. Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1762, p. 18). La invitación de Clavijo en el mismo ensayo (p. 22) a corregir las irregularidades del melodrama para hacerlo tragedia según las normas aristotélicas, fue recogida en 1763 por Trigueros, quien adaptó *Ipermestra* (1743) con el título *La Necepsis*. El autor, además de ampliar a cinco los tres actos del original, pone en el I, II, IV y V un coro que participa en los cuidados de la protagonista combatida entre el respeto hacia su propio padre y el amor hacia su esposo. Las reservas de Clavijo no fueron las únicas, como demuestra esta reflexión de Juan Andrés: «A stimare giustamente il merito del Metastasio farebbe d'uopo di ben conoscere la natura e l'indole del melodramma, e di fissare i confini, che lo dividono dalla tragedia» (Andrés 1782-1799: II, 385). De tal manera, el P. Andrés anticipaba la opinión que de ahí a poco expresaría Esteban de Arteaga al disuadir a los autores trágicos de tomar por modelo a Metastasio (véase Arteaga 1783-1788: I, 410).

Las adaptaciones, por tanto, merecen a nuestro juicio, una consideración más atenta y objetiva para valorar plenamente qué significado han tenido en el complejo y contradictorio panorama teatral de la segunda mitad del siglo XVIII.

El repertorio de traducciones y adaptaciones da cuenta de cómo el melodrama ha suscitado interés en gran número de comediógrafos, algunos conocidos como por ejemplo Cañizares, Nifo, Trigueros, Rodríguez de Arellano, Zavala y Zamora y otros no tanto, aunque en algunos casos tengan una rica producción, como por ejemplo, Bazo, Ibáñez y Gassía, Cáceres y Laredo, García Malo e Ibarro.

Parece significativo que algunos de estos comediógrafos hayan reconocido explícitamente haber sido estimulados a emprender la adaptación de un melodrama al haber asistido personalmente a su ejecución con música. La visión directa que les ha proporcionado este tipo de espectáculo de alta potencialidad escénica los ha plenamente convencido de que podía ser del agrado del público, principal destinatario de sus producciones, y al mismo tiempo satisfacer las exigencias de los empresarios y de los actores mismos, de cuya aprobación a menudo dependía la puesta en escena de una obra, como demuestra el hecho de que algunas adaptaciones han sido realizadas precisamente para una determinada compañía.

La naturaleza de gran espectáculo que la obra con música demostraba por medio de los imponentes aparejamientos a cargo de célebres escenógrafos, comúnmente italianos, constituía un elemento de segura atracción para un público que una tradición escénica consolidada había acostumbrado a atribuir notable importancia a la decoración teatral y al uso de las máquinas, ampliamente utilizadas en los géneros de mayor éxito como la comedia de magia o de santos.

Las detalladas indicaciones proporcionadas por los adaptadores a los escenógrafos acerca de la ambientación de los melodramas, constituida preferentemente por palacios regios y templos sacros, no dejan duda alguna sobre la intención de impresionar la imaginación del espectador con un espectáculo «grande» y «vistoso» según la adjetivación predominante en las didascalias. Tampoco resultaba menos oportuno a tal fin el aspecto ritual y celebrativo del melodrama, constituido por largos séquitos que acompañan a los soberanos, las audiencias reales, las ceremonias religiosas con rico vestuario y suntuoso aparato que sacian plenamente el gusto por el fasto y la majestuosidad.

Aun sin confiar del todo en las sugerencias producidas por la música, componente ineludible del melodrama, algunos autores, por ejemplo Ramón de la Cruz o Nifo, no han renunciado a servirse de este instrumento que tanto relieve había adquirido ya en el teatro del siglo XVII, en concreto el calderoniano, para crear atmósferas de particular solemnidad como en *Ecio triunfante en Roma*,¹¹

11. *Ecio triunfante en Roma. Tragedia en tres actos*, adaptación de *Ezio* (1728) por Ramón de la Cruz, realizada en 1767 (véase Cotarello 1899a: 253-254 y Garelli 1996).

donde un coro acoge el retorno del héroe victorioso o en *El Rey pastor*,¹² donde la música evoca la simple y alegre vida campestre, o en *No hay en amor fineza más constante, que dexar por amor su mismo amante. La Niteti*,¹³ donde acompaña el tierno idilio de dos amantes. Más allá de la componente escenográfica y del aspecto musical que podían contar con una adhesión segura del público, otros aspectos del melodrama constituían una novedad.

En primer lugar los personajes, figuras históricas o míticas, sólo en algunos casos ya presentes en las escenas españolas, como Dido, protagonista de numerosas obras teatrales barrocas, o Semíramis y Aquiles, en cuyas vicisitudes se había inspirado Calderón de la Barca.¹⁴ Los héroes metastasianos, como Jerjes, Ciro, Tito eran normalmente desconocidos al gran público: nobles figuras que se remontan a épocas remotas, países distantes y costumbres diferentes aptas para satisfacer el gusto por lo exótico del espectador al transportarlo a otra dimensión, lejos de lo cotidiano, saciando su deseo de evasión.

Las vicisitudes de las que estos personajes son protagonistas se salen de la norma, como lo demuestran los altisonantes títulos dados por los adaptadores a sus obras que intentan estimular la curiosidad del público y al mismo tiempo asegurarle que sus expectativas no van a quedar defraudadas.

Las situaciones presentes en los melodramas ofrecen a los adaptadores la posibilidad de demostrar su habilidad de dirección: así, por ejemplo, en *Clelia triunfante en Roma*,¹⁵ donde la joven heroína vadea el río Tíber a caballo o en *No hay en amor fineza más constante, que dexar por amor su mismo amante*, donde Nifo da realización escénica a una acción ya acaecida en el melodrama, el secuestro sacrílego de Beroe por parte de Sammete, que en la adaptación ocurre en presencia de un hierático sacerdote durante una furiosa tormenta. Incluso el suicidio de Dido que, abandonada por Eneas, se da muerte lanzándose a las llamas de Cartago asediada por Iarba, en *El valiente Eneas, por otro título Dido abandonada*, se consume en la escena en que la reina se apuñala a muerte, ofreciendo al público la vista de su cuerpo traspasado.¹⁶

Si bien algunas de estas circunstancias pueden encontrar en las adaptaciones una interpretación personal, normalmente la fábula de los melodramas adaptados no viene sometida a variaciones de relieve, a excepción, sin embargo, de

12. *No hay mudanza ni ambicion donde hay verdadero amor. El Rey pastor*, comedia sin pie de imprenta, adaptación de *Il Re pastore* por R. de la Cruz (1767); véase Cotarelo 1899a: 276-277.

13. *No hay en amor fineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante. La Niteti*, adaptación de *Nitteti* por Francisco Mariano Nifo (1767).

14. Me refiero, respectivamente, a *La hija del aire* y a *El monstruo de los jardines*, todavía representadas en la primera mitad del siglo XVIII, según informa Andioc 1987: 123.

15. *Clelia triunfante en Roma*, adaptación de *Il trionfo de Clelia* por José Ibarro (1769).

16. Ibáñez y Gassía precisa acerca de Dido: «Échase sobre la espada, que se cogerá por el escotillón, y en la espalda deberá descubrirse la punta» (*El valiente Eneas, por otro título Dido abandonada*, jornada tercera, p. 42).

dos producciones tempranas, *No hay con la patria venganza, y Themistocles en Persia*, de José de Cañizares¹⁷ y *El valiente Eneas* de Ibáñez y Gassía.

Cañizares toma la idea del *Temistocle* para crear una obra nueva, muy cercana al género de la zarzuela. A tal fin da mayor importancia a la vicisitud de los amores entre el cantor Neóclides, hijo de Temístocles, y Cleonisa, personajes de su creación, que a la del general ateniense, el protagonista del melodrama decidido a morir para permanecer fiel a la patria, a pesar de que esta no haya sabido apreciar sus méritos.

También Ibáñez y Gassía, como él mismo subraya en la *Carta en respuesta a la de un amigo, que sirve de introducción a la obra*,¹⁸ ha dado «otro rumbo» a la vicisitud de Dido. Inspirándose en la tradición barroca del mito, lleva a la escena el encuentro entre Eneas y la reina, y además, antes de que el héroe deje Cartago, lo muestra al lado de Dido en el campo de batalla contra Iarba.

En estos dos trabajos, resulta evidente el deseo de originalidad, casi como queriendo competir con el ilustre modelo. Ibáñez y Gassía casi parece jactarse por haber reconducido la *Didone abbandonata* a «comedia española».

Una y otra obra quedan bastante alejadas de la coherencia interna que la trama del melodrama posee, aun en su riqueza de lances, imprevistos y agniciones.

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, aunque no coincidiese con las normas clasicistas. Es significativo que en algunos casos se haya incluso querido precisar mejor la intriga que el propio Metastasio, contando con el poder evocador de la música, lleva a escena ex-abrupto, dotandóla del antefacto, como sucede, por ejemplo, en *El héroe de la China*,¹⁹ donde por medio de un diálogo inicial, no presente en el original, entre las princesas Ulania y Lisinga, se previene al espectador sobre el núcleo central de la trama, basado en el encuentro en Sileno del legítimo heredero del trono chino, dado por muerto a edad temprana.

El aspecto más original e innovador que las adaptaciones proponen al público reside sin duda en los personajes. Los protagonistas de las óperas de

17. *No hay con la patria venganza, y Themistocles en Persia*, adaptación de *Temistocle*. Merimée (1983: 245) opina que la comedia se adaptó unos quince años después de haber sido escrita por Metastasio. Un juicio negativo sobre la adaptación fue pronunciado por Nicolás Fernández de Moratín en la «Disertación» de *La Petimetra* (véase Fernández de Moratín 1989: 71-72). Su hijo Leandro hizo de ella una reseña fuertemente irónica (véase Fernández de Moratín, «Apuntaciones sobre varias obras dramáticas» en 1867: III, 146-147).

18. «Sólo acá en el retiro de mi fantasía, llamé a toda atención a las nueve Musas, para que con algún viso del Argumento y de Fábula, dictasen por otro rumbo una Comedia Española» (J. Ibáñez y Gassía, *op. cit.*, p. XXVII).

19. *El héroe de la China*, adaptación de *L'eroe cinese* por José Ibarro.

Trapassi no son ni tipos ni figurones, sino caracteres propios y verdaderos dotados de espesor psicológico.

Su complejidad se evidencia por medio de un diálogo decisivamente nuevo respecto al de la comedia barroca: este no sirve sólo para enunciar o referir, sino también para comunicar pensamientos y sobre todo estados de ánimo, emociones y afectos. Un tipo de diálogo, pues, en neto contraste con el hábito de la declamación de los actores que solicitaban al comediógrafo pasajes de destreza en los que demostrar sus cualidades oratorias. A esta tendencia radical, tan difícil de extirpar, a falta de una seria preparación por parte de los cómicos, se da salida en algunas adaptaciones, por ejemplo en *Dido abandonada*,²⁰ donde Eneas, solicitado por Dido, narra enfáticamente a la reina las fases del asedio de Troya o en *Ecio triunfante en Roma*, donde el jefe militar refiere con acentos triunfalistas a la corte de Valentiniano II las vicisitudes que lo han llevado a derrotar a Atila.

Reproducir el diálogo metastasiano significa para los adaptadores adecuarse a un nuevo estilo: ya no se trata de largas tiradas, sino de intervenciones relativamente breves, sugerentes, ricas de interjecciones e interrogantes que estimulan al público a una implicación emotiva. En general, los textos adaptados demuestran cierta dificultad para adecuarse a la concisión y poder alusivo del diálogo propio del melodrama. Las intervenciones resultan frecuentemente ampliadas, dicen más de lo que sugieren, tal vez en el temor de no conectar con un público no preparado para el lenguaje de los sentimientos. Los matices más sutiles se pierden, tal como se comprueba en *Dido abandonada* donde la reina queda privada de la aguda ironía, nacida de su despecho de amante engañada, que tan adecuadamente nos parece caracterizarla en el texto original.²¹

El uso preferente del verso octosílabo en lugar de la polimetría, en cuya ductilidad Metastasio tanto confía para expresar plénamente los estados de ánimo de los personajes, demuestra el escaso interés de los adaptadores por el aspecto poético del melodrama que, sin embargo, más allá del ámbito teatral, ha encontrado un buen número de admiradores y de imitadores en España, no sólo en el siglo XVIII (véase Fucilla 1953), sino también, como ha oportunamente notado Coester (1938), en el XIX.

Los personajes del melodrama marcan la introducción en la escena española de un nuevo tipo de héroe, desconocido a la tradición cómica nacional. Acostumbrado a un héroe que confía en el uso de la fuerza para salir de cualquier aprieto, el público se enfrenta con personajes cuyo heroísmo está determinado por la capacidad de vencer las propias pasiones, renunciando a la felicidad por el bien

20. *Dido abandonada*, adaptación de *Didone abbandonata* por V. Rodríguez de Arellano.

21. Por ejemplo, el comentario de Dido «Veramente non hanno/altra cura gli Dei che il tuo destino» (*Didone abbandonata*, acto I, escena 17: véase Metastasio 1857: 35), en la adaptación de Rodríguez de Arellano suena: «No hagas, cuando ya es vano/ostentación de lo atento;/ni cubras tus falsedades/con religiosos pretextos» (*Dido abandonada*, acto I, p. 11).

ajeno, ya sea en las relaciones filiales, en el amor o en la amistad. Este héroe reflexivo, traspasado por la duda y que la fina sensibilidad hace más patético que trágico, era muy distinto del héroe decidido y preparado para la acción que el público estaba acostumbrado a ver en el escenario.

La dificultad de que se aceptara este, podríamos decir, anti-héroe, queda claro en el trabajo de Ibáñez y Gassía, donde el Eneas metastasiano, indeciso y dividido entre el deseo de permanecer junto a Dido y el deber de llevar a término la misión que los dioses le han confiado, se convierte en un joven valiente, bizarro e impetuoso, listo para acudir donde haya combate y que demuestra su espíritu caballeresco prestando ayuda a Dido junto a las compañeras, en el campo de batalla.

Tan sanguinarias e impetuosas reacciones de algunos personajes de los textos adaptados, que contrastan netamente con lo pacato y la mesura conservada por los originales, revelan muy bien el intento de conciliar la novedad con el gusto del público. Por ejemplo, en *No hay en amor fineza más constante, que dejar por amor su mismo amante*, Niteti, al saber de la supuesta pastora Beroe que le es rival en amores, la agrede con inaudita violencia,²² allí donde en el original ella consigue dominar el propio sentimiento, tan comprensible y humanísimo, con admirable maestría.²³ O, también, en *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artaxerxes*, Mandame acalla con desdén las críticas de su amante Artabano a Xerxes, que obstaculiza su unión echándole en cara su humilde extracción social,²⁴ allí donde Metastasio demuestra todo el compromiso moral del personaje para conciliar los sentimientos amorosos con el respeto filial.²⁵ Ni la consideración de la propia dignidad real frena a Dido, en *Dido abandonada*, de correr «apresurada» al puerto para conjurar la partida de Eneas, preparada para renunciar al trono y aun a marchar con él,²⁶ a diferencia de la heroína metastasiana, que rechaza desdeñosamente seguir el consejo de su hermana, la cual la exhorta a suplicar al amante.²⁷

22. «Cómo amiga, eres traidora?/¿Cómo, alevosa villana,/pudiste imaginar vana/ponerte a tu Señora?/A un Príncipe a amar se atreve/una Pastora infelice;/y en mi cara me lo dice/soberbia, altiva, y aleve?» (F. M. Nifo, *No hay en amor*, op. cit., jornada II, p. 13).

23. «E tu, fallace amica,/Senza pensar chi sei,/Vai degli affetti miei...» (*Nitetti*, acto III, escena 2; véase Metastasio 1857: 447).

24. «Suspende la voz, villano,/no quiera tu inadvertencia,/que desprecios de mi padre/tolere yo poco cuerda» (A. Bazo, *La piedad de un hijo*, op. cit., jornada I, p. 2).

25. «Con più rispetto in faccia a chi t'adora/Parla del genitor» (*Artarse*, acto I, escena 1, véase Metastasio 1857: 180).

26. «Llévame contigo;/yo seré la compañera/que en tus peregrinaciones/te ayude: si a Troya excelsa/de nuevo quieres fundar/yo te ofreceré riquezas» (V. Rodríguez de Arellano, *Dido abandonada*, op. cit., jornada III, p. 30).

27. «Alle preghiere, ai pianti/Dido scender dovrà? Dido che seppe/Dalla sidonie rive/Correr dell'onde a cimentar lo sdegno,/Altro clima cercando ed altro regno!» (*Didone abbandonata*, acto III, escena 10; véase Metastasio 1857: 43).

A pesar de las impetuosas reacciones hacia las que se reconducen algunos personajes, se puede afirmar que los adaptadores han tenido pleno conocimiento de su significado moral y de acercar el público a un nuevo teatro entendido no como simple evasión, sino en función didascálica. En algunas adaptaciones no sólo se asume el compromiso ético, sino que incluso fluye hacia el didacticismo, como se aprecia en el largo y moralizante mensaje que Ramón de la Cruz pone en boca de Atilio Régulo en *Entre la patria y la vida, no hay más vida que la patria*, para exhortar a los romanos a seguir el ejemplo que les da volviendo a enfrentarse al enemigo aun estando seguro de encontrar en ello la muerte.²⁸

La prueba más evidente del convencimiento de que este nuevo teatro pudiera concretamente incidir en la conciencia del público se encuentra en la actitud prudente asumida por los adaptadores acerca de algunas cuestiones de naturaleza política y social que en él se tratan.

La generosa clemencia de tantos monarcas que salvan la vida a sus propios agresores, propuesta, por ejemplo, por Metastasio para celebrar el providencialismo de la institución monárquica que se propone como objetivo primario el bien y la felicidad de sus súbditos, se considera un incentivo peligroso y casi un aval para el regicidio para el heterogéneo y poco iluminado público español.

En la *Didone abbandonata*, Osmida, que ha traicionado a la reina ayudando a Iarba a entrar en Cartago, se autodenuncia y obtiene el perdón de Dido. Por el contrario, en *Dido abandonada*, Rodríguez de Arellano prefiere no mostrar ningún indicio de arrepentimiento en el traidor y éste encuentra la muerte, significativamente a manos del mismo Iarba. Y todavía en el *Ezio*, Valentiniano salva la vida al conspirador Massimo, mientras en el *Ecio triunfante en Roma*, Cruz, con hábil penetración psicológica, exonera al emperador de tomar medidas contra el fallido regicida, siendo éste mismo quien se dé muerte, demostrando al público plena conciencia de la gravedad de su delito.

Desde el punto de vista político, las adaptaciones ofrecen un incondicional apoyo a la monarquía absoluta. En *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre*, Bazo suprime la dura requisitoria de Artabano que en el *Artaserse* se atreve a poner en duda la legitimidad del poder monárquico y de la cuna del rey, atribuible al *caso* y no a *virtù*, mientras que el sumo vínculo de obediencia que los liga a la monarquía es recordado en *Ciro reconocido*, por el joven príncipe a los soldados, preparados para matar a Astiage, que los privó, engañándolos, de su legítimo soberano.²⁹

28. *Entre la patria y la vida, no ay mas vida que la patria. Atilio Regulo*, tragedia manuscrita, adaptación de *Atilio Regolo* por R. de la Cruz en 1778; véase Cotarelo 1899a: 255.

29. «Los derechos/de los reyes son sagrados./A nosotros tan sólo pertenece/obedecer a ciegas»: T. Cáceres y Laredo, *Ciro reconocido* (acto III, escena última) en *Teatro selecto antiguo y moderno, nacional y extranjero coleccionado e ilustrado con una introducción, notas, observaciones críticas y biografías de los principales autores, por Don Cayetano Vidal y Valenciano*, Barcelona, Salvador Manero, 1869, VII, p. 759.

La responsabilidad de ofrecer al público un espectáculo comprometido desde el punto de vista intelectual y moral ha llevado a numerosos comediógrafos a aligerar sus adaptaciones insertando en ellas figuras cómicas. Esta costumbre, considerada como un lastre de la tradición del Siglo de Oro, ha constituido el blanco principal de las críticas dirigidas a las adaptaciones de parte de los que estaban declaradamente comprometidos con la reconstrucción del teatro nacional.³⁰ Encerrados en su óptica clasicista terminaron por atribuir a los graciosos una importancia mayor de la que en verdad tienen en estas adaptaciones, que es del todo instrumental. Los graciosos presentes en las adaptaciones constituyen normalmente una pareja de criados, como sucede en *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre*, donde aparecen Toribio y Silena. En general, estos personajes, con sus intervenciones salaces y en algunos casos hasta irreverentes, como las que dirige Roncas a Iarba para burlarse de su negritud en *El valiente Eneas*, tienen función de contrapeso, como en la tradición del Siglo de Oro, de los nobles y elevados sentimientos de sus señores, tal como ocurre en *No hay mudanza ni ambición donde hay verdadero amor. El Rey pastor*, donde Corino y Flora ridiculizan el tierno amor que une a Aminta -al cual Cruz cambia el nombre llamándole Mirteo- con la pastora Elisa, tan profundo que induce al joven a renunciar al trono por ella.

La presencia del gracioso aparece sin embargo mucho menos ligada a la trama de cuanto se observa en la comedia del Siglo de Oro, en algunos casos tan independiente que llega a constituir una suerte de pequeño entremés autónomo, como en *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre*, donde Lucinda convence a Alarve de respetar su promesa de matrimonio bajo la amenaza de obligarlo a permanecer en la cárcel en que ella misma lo ha encerrado acusándolo falsamente de haberle sustraído un collar.

La función instrumental que se atribuye a las figuras cómicas presentes en las adaptaciones resulta patente por el hecho de que las más tardías, como por ejemplo *Dido abandonada* o *El Adriano en Siria*,³¹ contando ya con la aceptación del público, prescinden totalmente de toda forma de comicidad y, simultáneamente, los graciosos son eliminados de los textos más antiguos en el momento de la representación.³²

30. Refiriéndose a las adaptaciones de melodramas metastasianos, Clavijo Fajardo comenta que «Los graciosos son la cosa menos graciosa del mundo» («Pensamiento XX» en *El Pensador*, op. cit., p. 215). Análoga consideración la de Napoli Signorelli (1777: III, 412), quien recuerda las adaptaciones «malmenate e guastate col frammischiarvi il buffone».

31. *El Adriano en Siria* por G. Zavala y Zamora, adaptación de la obra homónima.

32. A propósito de *Acrisolar la lealtad a la vista del rigor, por fama padre y amor: Cosroas y Siroe*, imitación de *Siroe*, representado del 14 al 19 de mayo de 1785, según informa el *Memorial literario*, V, pp. 247-249: «Esta comedia es imitada de *Siroe* de Metastasio [...] en un tiempo en que el vulgo no escuchaba las comedias heroicas sin gracioso, [...] bien que en la representación se ha cortado la mayor parte de sus necedades o fríos chistes».

La clave del éxito obtenido por las adaptaciones está en la atención constante de los adaptadores por conciliar la novedad del melodrama con el gusto del público, sin romper drásticamente con la tradición cómica, como en cambio lo intentó la reforma moratiniana, en nombre de una estética bien determinada. Las adaptaciones nacen de la misma exigencia que llevó a la creación de la comedia nueva: salirse de los esquemas del teatro tardo-barroco, dirigiéndose al teatro europeo, intención que animó el experimento patrocinado por Aranda, que coincide con el momento de mayor actividad por parte de los adaptadores.

No obstante, mientras las traducciones solicitadas por el ministro quedaron vinculadas a un ambiente de élite, las adaptaciones de los melodramas llegaron al gran público.

La elección del melodrama metastasiano no fue casual: los adaptadores vieron sin duda en él un espectáculo que les permitía mediar entre la tradición y la novedad. Secundando el gusto del público por el gran espectáculo, saciándolo con momentos musicales o con los donaires del gracioso, lo indujeron a aceptar nuevos caracteres, un nuevo diálogo y, sobre todo, una concepción del teatro que ya no era mero entretenimiento, sino un instrumento de moral.