

INFLUENCIA DE METASTASIO EN LA COMEDIA HEROICA DE GASPAR DE ZAVALA Y ZAMORA

Con la llegada a la corte española, en 1737, de Carlos Broschi, conocido con el nombre artístico de Farinelli, se inicia la introducción y popularidad de Pietro Metastasio en España¹. Popularidad que había de extenderse al reinado de Fernando VI, durante el cual las óperas de Metastasio son las más admiradas por la familia real, e incluso, para adaptarse al gusto español, son traducidas, cambiadas de música y abreviadas por el propio Farinelli². Paralelamente surgen adaptaciones y refundiciones por parte de los escritores españoles, que no son más que un reflejo de la buena acogida del público, a lo que contribuyó, sin duda, el que las obras de Metastasio se consideraban llenas de reminiscencias de nuestro teatro áureo, especialmente de Calderón³.

Sin embargo, con la llegada de Carlos III a España, no sólo Farinelli —que es desterrado— sino también las representaciones de ópera sufren una grave crisis, que se agudizará con el cierre temporal de los Reales Sitios en 1777⁴. Es en los últimos años del reinado del monarca ilustrado y, sobre todo, en la década de los noventa cuando retorna el esplendor al género, y de nuevo los melodramas del italiano gozan de un auge especial, quizá —como apunta Joaquín Arce— porque se adaptan perfectamente a dos etapas del gusto, a la poesía de la Ilustración y a la nueva sensibilidad prerromántica⁵.

1. Sterling A. Stoudemire: «Metastasio in Spain», en *Hispanic Review*, IX, (1941), p. 185.

2. Salazar, A.: *La música de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 2ª ed., 1972, V. II, pp. 128-129.

3. Fucilla, J. G.: «Poesías líricas de Metastasio en la España del siglo XVIII y la octavilla italiana», en *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, Anejo LIX, de la *R.F.E.*, 1953, p. 203.

4. Cotarelo y Mori, E.: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, pp. 184-209.

5. Arce, J.: «El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII».

Esta última etapa de la presencia de Metastasio en la escena española coincide con el éxito de uno de los dramaturgos más aplaudidos del momento, Gaspar Zavala y Zamora, quien incorpora a tres de sus comedias heroicas el influjo del italiano, y que son por orden cronológico:

- *Ser vencedor y vencido. Julio César y Catón* (1793)
- *El Adriano en Siria* (1798)
- *La clemencia de Tito* (1810)

En la comedia *Ser vencedor y vencido. Julio César y Catón*⁶ toma como modelo el melodrama de Metastasio *Catone in Utica*, representado por primera vez en Roma en el carnaval de 1727⁷. Sin embargo, 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. Éste 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, que toma partido por la paz como muestran sus palabras:

César: «porque no quiero elevarme
por el indecente medio
de verter aquella sangre
que necesita el Imperio» (I, 359-362).

Del mismo modo, ordena a su subalterno Mario —personaje que no encontramos en el melodrama— que las tropas no causen ningún daño en los contornos de Utica. Desea tomar la ciudad de forma pacífica, quiere dialogar con Catón para lograr la concordia. Por último, soporta las injurias del uticense en dos ocasiones, para él todos los intentos de negociar merecen la pena, aunque vaya en detrimento de su dignidad personal.

Por el contrario, la caracterización de Catón, si bien se atiene a lo que conocemos por la historia como defensor a ultranza de la libertad republicana, lo presenta excesivamente cegado por la enemistad con César, que le lleva a imponer al príncipe numida como esposo de su hija Marcia, aunque ésta ama al dictador; Marcia jurará ante los dioses ser esposa de César, ante lo cual Catón intenta asesinarla, pero ella defenderá la libertad de la mujer en una línea que no debía desagradar al público de la cauzuela:

Marcia: «mi propio padre aconseja
que muráis con libertad
antes de vivir sin ella,
¿pues porque os irrita tanto
que yo la mía defienda?» (II, 2075-79).

en *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, Oviedo, Cuadernos de la Cátedra Feijoo, 1968, p. 27.

6. *Ser vencedor y vencido. Julio César y Catón*. M. S. Biblioteca Municipal de Madrid, sig. 64-10.

7. Metastasio, P.: *Opere del signor abate...*, In Parigi, Presso la Vedova Herissant, nella via Nouva di Nostra-Donna, alla Croce d'Oro, 1780, t. IV, pp. 1-150.

Marcia, en estos versos, reprocha a su padre y a los uticensis esa postura contradictoria que sostienen entre la libertad colectiva y la libertad individual.

Este cambio en la caracterización de los protagonistas acaso pueda explicarse a la luz de la política del despotismo ilustrado y de los acontecimientos que recientemente han conmocionado el país vecino, nos referimos a la Revolución Francesa.

La segunda diferencia que observamos es una mayor complicación argumental y escenográfica en la comedia española. La escena que abre el telón es totalmente original, a la que su creador dedica 310 versos. Es una ceremonia político-religiosa, donde Catón, en el templo del Dios del Silencio, hace jurar a sus partidarios que defenderán la libertad de Utica hasta la muerte. La acotación no puede ser más sustanciosa:

«Templo subterráneo y oscuro del Dios Conso, o Neptuno: su Ymagen en medio, y al compás de una marcha, sumamente grabe, hirán saliendo por una puerta, también subterránea, primeramente quatro soldados Romanos, cada uno con una antorcha encendida, y luego Lelio, capitán de las guardias de Catón, presidiendo a estas, que ocuparán los 2 costados del teatro, y le siguen Juba, Príncipe Numida, Popea, Marcia y damas, y ultimamente Catón, y algunos soldados a su espalda, y se adbierte que los versos de esta escena se han de decir a media voz».

En este escenario ritual todos los recursos sirven para halagar los sentidos, fundamentalmente la vista, que se ve regalada con el decorado, los objetos simbólicos, la indumentaria de los personajes que nos adentra en el mundo clásico, así como la iluminación, ya que el claroscuro del templo producido por las antorchas crea un ambiente entre mágico y misterioso. El segundo de los sentidos recreado es el oído, por medio de la marcha grave y de los versos a media voz.

El acto primero, que transcurre paralelo al del italiano, se cierra con otra escena elaborada por el dramaturgo español, cuyo número total de versos es de 320. En ella, Catón —convencido por su hija Marcia— ha decidido recibir a César en presencia de todos los ciudadanos de Utica, y para ello elige la plaza del pueblo. A través de la técnica descriptiva de las acotaciones podemos reconstruir todo el escenario:

«Pórtico o vistosa Plaza contigua al Palacio de Catón; en medio un solio adornado de damascos, que a su tiempo deberán doblarse o correrse, encima de la silla habrá una espada desnuda, y a los lados algunos taburetes, que ocuparán los personajes de la escena: al compás de una marcha sale Catón, Juba, Lelio, Floro, Marcia, damas soldados y pueblo.

Y unos versos más adelante:

«Por un lado sale Fulbio acompañado de algunos soldados Romanos: por el Patio entrará a caballo César, asistido de Guardias».

Este recurso hacía necesario que el jinete entrara montado desde la calle, atravesara todo el patio lleno de público a pie y subiera por un palenque al tablado⁸.

La escena no termina aquí; una vez que las pretensiones de Catón —que Julio César se entregue como reo— hacen imposible la reconciliación, se produce una muta-

8. Castillejo, D. y otros: *El corral de Comedias: Escenarios, Sociedad, Autores*, Ayuntamiento de Madrid, 1984, p. 98.

ción en el escenario:

«Corrense los damascos del solio, y aparece la estatua de Pompeyo, y Popea sentada al pie de ella, haciendo estremos de sentimiento».

y a continuación un recurso efectista, de gran atractivo para el público, con el que se cierra el acto:

«toma (Popea) la espada que está en la silla del solio, quiere herir a César, todos se conmueben, y Catón lo impide con serenidad y enojo».

Por tanto, el primer acto de *Ser vencedor y vencido. Julio César y Catón* se inicia y termina con sendas escenas creadas por la pluma del dramaturgo español, y que representan, en cuanto a número de versos, más de las mitad del acto, 630 versos de un total de 1131.

Si cotejamos el acto segundo podemos apreciar, a primera vista, que Zavala tiene presente la línea argumental del italiano, que es la siguiente: César, en un nuevo intento de negociar la paz, pedirá a Catón la mano de su hija Marcia, pero el uticense no sólo rechaza la propuesta sino que obligará a Marcia a dar la mano al príncipe numida; ella, por su parte, defenderá el amor que siente por Julio César y su padre tratará de herirla, siendo defendida por el príncipe.

Sin embargo, el español va a complicar este argumento con una serie de modificaciones (Marcia acepta la unión con el numida para salvaguardar el honor de éste, las tropas de César inician el asalto a la ciudad, inquietas por el retraso del dictador en las conversaciones con Catón) y que tienen como finalidad última: a) introducir una batalla muda mientras los amantes dialogan, y b) cerrar el acto con la ceremonia nupcial en el templo entre el príncipe y Marcia, si bien ésta jurará ante los dioses ser esposa de César, lo que desencadenará que Catón trate de asesinarla y que el dictador, alertado, llegue en su ayuda.

Es, de nuevo, la tendencia al espectáculo completo —en palabras de René Andioc⁹— la que propicia estas divergencias entre una y otra obra escénica.

Por último, nos detendremos brevemente en el acto tercero; en ambas piezas la trama es como sigue: César cae en la emboscada que le ha preparado la viuda de Pompeyo, pero Catón, avisado a tiempo, salva al dictador de la muerte. A continuación, Catón se suicida, si bien antes de morir hace prometer a su hija que se unirá al príncipe numida.

Éste es el desenlace de la primera redacción del melodrama *Catone in Utica* de Metastasio, y el que Zavala y Zamora actualiza en *Ser vencedor y vencido. Julio César y Catón*; sin embargo, el italiano cambia en posteriores redacciones ese final; hace morir a Catón en la batalla y Marcia cierra la obra jurando odio a César. El propio Metastasio explica en un aviso los motivos de esta modificación, que se lleva a cabo desde la escena V del acto tercero:

«Conoscendo l'Autore molto pericoloso l'avventure in iscena il personaggio di Catone ferito, tanto a riguardo del genio delicato del moderno teatro poco tollerante di quell'orrore che faceva il pregio dell'antico, come per la difficoltà d'incontrarsi in Atto-

9. Andioc, R.: *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March/Castalia, 1976, p. 76.

re che degnamente lo rappresenti, cambiò in gran parte l'Atto Terzo di questa Tragedia nella maniera che siegue. L'aggiunta di un tal cambiamento entra fra le prescrizioni dell'Autore medesimo, da noi osservate esattamente, come converrebbe che il fosser sempre da qualunque Stampatore»¹⁰.

En síntesis, Zavala y Zamora toma como fuente para su comedia heroica *Ser vencedor y vencido. Julio César y Catón* el melodrama de Pietro Metastasio *Catone in Utica*, aunque con las variaciones apuntadas que, pueden responder, de una parte, a la ideología del despotismo ilustrado, y de otra, a un deseo de hacer la obra más atractiva para el público español, no sin razón se le acusa a Zavala de halagar los gustos populares.

Adriano in Siria es el título del melodrama de Metastasio representado por primera vez con música de Caldara el 4 de noviembre de 1731, con motivo del cumpleaños de Carlos IV de Austria, por encargo de la emperatriz Isabel¹¹. Este melodrama fue conocido pronto en España y de él se hicieron numerosas versiones; en 1757 se lleva a escena en el teatro del Buen Retiro, con texto bilingüe, música de Conforto y un prólogo de Carlos Broschi Farinello, donde advierte de la reducción respecto de la obra original:

«... el presente Drama está reducido elegantemente a una debida brevedad, para comodidad de este Real Teatro por su mismo célebre Autor, sin perjuicio de su noble composición, y natural acontecimiento de la acción»¹².

En 1762 se representa en el teatro del Príncipe una traducción de Bazano con los siguientes títulos: *Vencer la propia pasión en las lides del amor es la fineza mayor, Más gloria es triunfar de sí, o Adriano en Siria*¹³. Al año siguiente, 1763, se lleva a escena en Barcelona con texto bilingüe y música de Gregorio Sciroli. La comedia de Zavala y Zamora, *el Adriano en Siria*¹⁴, será la última adaptación del melodrama de Metastasio durante el siglo XVIII en nuestro país.

Si comparamos ambas piezas se observa como Zavala sigue fielmente al italiano. Comienza de forma semejante: con un coro de soldados romanos que entona un himno en loor del emperador Adriano. El argumento es el mismo. La acción se desarrolla en sendos casos en Antioquía. Los personajes —salvo Mario que no está incluido en la obra original— poseen el mismo nombre y caracteres. En fin, las leves diferencias vienen producidas por el género, el melodrama acentúa los pasajes con música, mientras que la comedia sólo se sirve de ella para abrir el telón.

Finalmente, iniciaremos el cotejo de *La clemencia de Tito*¹⁵, comedia heroica de Zabala y Zamora representada —según Cotarelo y Mori— con ocasión del cumpleaños de José I Bonaparte el 19 de marzo de 1810¹⁶.

La fuente de esta comedia es el melodrama de Metastasio *La clemenza di Tito*, es-

10. Metastasio, P.: *Opere...*, op. cit., p. 129.

11. *Ibid.*, t. I, pp. 113-209.

12. Metastasio, P.: *Adriano en Syria*, en Madrid, en la Oficina de Miguel Escrivano, 1757, p. 2.

13. Paz y Melia, A.: *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass S.A., 1934, p. 561.

14. Zavala y Zamora, G.: *El Adriano en Siria*, Madrid, Imprenta de Cruzado, 1978.

15. Zavala y Zamora, G.: *La clemencia de Tito*, ed. Biblioteca Nacional, s. l. s. i. s. a.

16. Cotarelo y Mori, E.: *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales Martínez, 1902, p. 305.

trenado en Viena, en 1734, con música de Caldara, y que fue traducido al castellano por Ignacio de Luzán con el título de *La real clemencia de Tito*¹⁷.

Si ponemos en parangón ambas obras, apreciamos, en principio, que *La clemencia di Tito* es la que inspira al dramaturgo español, de donde éste toma el tema, la trama, los personajes —a excepción de Sergio que no aparece en la española—; ahora bien, en un análisis detenido advertimos que el enredo difiere, desde el comienzo de la acción, en algunos aspectos sustanciales, imprescindibles para comprender el diferente desenlace, lo que nos llevará a afirmar que *La clemencia de Tito* de Gaspar Zavala y Zamora no es una mera traducción o refundición, sino una versión genuinamente personal de una obra conocida.

Desde los primeros versos de la pieza italiana, el personaje de Sexto es un verdadero conjurado que, para ganarse el amor de Vitelia, interviene en la sublevación que ella ha preparado contra el emperador Tito. Por el contrario, en la comedia española, Sexto no es un conjurado, sólo finge serlo ante Vitelia para poder salvar al emperador, de ahí la actitud que toma al tratar de disuadir a los facciosos o al dar muerte al que cree homicida de Tito.

En esta heterogénea caracterización de Sexto radica el punto de partida de los restantes cambios.

Al iniciarse el acto segundo de la obra original, Sexto —que se siente culpable porque piensa que el soberano ha sido asesinado— trata de suicidarse, pero la intervención de su amigo Annio frustra el intento; es ese mismo sentimiento de culpabilidad el que le lleva a confesar a Annio su traición, además de estar dispuesto a pedir el perdón del emperador, pero Vitelia no sólo se lo impide, sino que le insta a que huya de la ciudad ante la posibilidad de que le descubran. Termina el acto con el apresamiento de Sexto, que ha sido delatado por otro participante en la conjuración, Lentulo.

En el acto tercero, el culpable es condenado a muerte por el Senado, pero el soberano no puede ratificar la sentencia sin escuchar antes al reo; éste pedirá perdón, aunque no descubre a Vitelia. Es ella quien, finalmente, confiesa ser el móvil de la traición, y el emperador decide poner en libertad a los condenados. La obra termina con la renuncia de Tito a tomar como esposa a Vitelia, a la vez que une a ésta con Sexto.

La comedia española comienza su acto segundo con el cambio que Annio hace a su amigo Sexto del manto, ante la sospecha de que éste ha sido visto con los sublevados. Entre tanto, Vitelia, que ha sido elegida como esposa por el emperador, comprueba que Sexto no la ha delatado, pero la llegada de Annio con el manto conjurado desencadena que Sexto se entregue como culpable y que Annio quede en libertad.

El acto tercero se abre con la comunicación por parte del Senado de la culpabilidad del reo. Sin embargo, Tito hace venir ante él al condenado antes de firmar la pena de muerte, aunque éste no puede descubrir la verdad atado al juramento que Vitelia le exigiera anteriormente. Será la propia Vitelia —ante la inminente ejecución— quien decida presentarse al soberano e impedir la muerte de un inocente. La comedia finaliza con la unión de Tito y Vitelia.

17. Metastasio, P.: *La real clemencia de Tito*. trad. por Ignacio de Luzán, Barcelona, viuda Piferrer (1747)

El comportamiento del emperador Tito frente a los conjurados y, por tanto, la solución final son bien diferentes.

En la primera, el soberano perdona a todos los facciosos renunciando a tomar esposa; en la segunda, no es necesario perdonar al único reo, Sexto, puesto que Vitelia confiesa su culpa y la inocencia del sentenciado. El perdón es para la heroína, con la que se desposará el emperador.

Este desenlace ha venido propiciado por toda la trama anterior. En la obra primigenia es tan sólo la clemencia de Tito el tema central, al perdonar a todos los traidores, porque son verdaderos culpables, a la vez que se hace imposible su matrimonio con el móvil de la misma: Vitelia. Por su parte, la comedia de Zavala y Zamora ofrece mayor juego dramático: como Sexto no es culpable no es necesario el indulto, éste sólo es efectivo en el caso de Vitelia, y además, reconociendo el emperador el heroísmo de esta mujer que, por salvar a Sexto, ha expuesto su vida, no sólo la perdona sino que la hace su esposa.

En resumen, diferencias en la trama, en la caracterización de algunos personajes, en la solución final, en la intención..., que quizás puedan explicarse si tenemos en cuenta las circunstancias históricas y políticas en que se lleva a escena la versión española. Se representa con motivo del cumpleaños de José I Bonaparte, el 19 de marzo de 1810, monarca que ha colocado su hermano Napoleón en el trono de España tras la invasión francesa en 1808, y que trae como consecuencia el estallido de la Guerra de la Independencia. En esta situación podía ser aventurado escenificar la obra italiana tal cual es, por lo que lleva implícito de rebeldía al soberano.

Al respecto, Cotarelo y Mori comenta que Zavala, dramaturgo patriótico en 1808, se ha afrancesado¹⁸.

Recapitulando, Gaspar Zavala y Zamora —siguiendo tendencias de la época¹⁹— se inspira para tres de sus comedias heroicas en melodramas del abate Pietro Metastasio, si bien las influencias no son siempre homogéneas; mientras que *El Adriano en Siria* es una fiel adaptación de su homónima italiana, en *Ser vencedor y vencido*, *Julio César y Catón* y en *La clemencia de Tito* se acentúa el sello personal del dramaturgo español, por motivos propiamente dramáticos (escenografía), ideológicos, históricos o políticos.

18. Cotarelo y Mori, E.: *Isidoro Máiquez...*, op. cit., pp. 305-306, nota 2.

19. Andioc, R.: op. cit., p. 60.