

Adriano en Siria de Metastasio. Un emperador hispano en la escena española del siglo XVIII

Mirella Romero Recio

Citer ce document / Cite this document :

Romero Recio Mirella. Adriano en Siria de Metastasio. Un emperador hispano en la escena española del siglo XVIII. In: Dialogues d'histoire ancienne, vol. 44, n°2, 2018. pp. 255-285;

https://www.persee.fr/doc/dha_0755-7256_2018_num_44_2_4660

Fichier pdf généré le 20/08/2020

Resumen

Adriano en Siria es un libreto del italiano Metastasio adaptado por varios autores al que han puesto música numerosos compositores. En este artículo se estudian las traducciones y adaptaciones que se realizaron en España para determinar el papel que tuvo el emperador Adriano como modelo de gobernante en el siglo xviii. Gracias a este análisis es posible conocer hasta qué punto los monarcas y nobles pudieron identificarse con las virtudes representadas por este personaje.

Résumé

Hadrien en Syrie de Metastasio. Un empereur hispanique sur la scène espagnole au XVIIIe siècle. Hadrien en Syrie de l'italien Metastasio est un livret qui a été adapté et mis en musique par de nombreux compositeurs. L'objectif de l'article proposé ici est d'étudier les traductions et les adaptations qui ont été réalisées en Espagne au cours du XVIIIe siècle pour tenter de mesurer le rôle qu'a eu l'empereur Hadrien comme modèle pour les gouvernants jusque dans l'identification aux vertus de celui-ci.

Abstract

Hadrian in Syria by Metastasio : A Hispanic Emperor on the Spanish Stage in the Eighteenth Century.

Hadrian in Syria is a libretto by the Italian Metastasio that was adapted and set to music by numerous composers. This paper discusses translations and adaptations made in Spain throughout the eighteenth century with a view to evaluating the role of Emperor Hadrian as a model for contemporary leaders, including identifying with his virtues.

ADRIANO EN SIRIA DE METASTASIO. UN EMPERADOR HISPANO
EN LA ESCENA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII¹

Mirella ROMERO RECIO
Universidad Carlos III de Madrid
mmromero@hum.uc3m.es

Aunque la fama del emperador Adriano, de origen hispano, quedó en buena medida eclipsada en España por la imagen del “perfecto” Trajano,² en las artes escénicas su papel como modelo de gobernante tuvo una cierta relevancia gracias a las distintas versiones que se hicieron del *Adriano in Siria*, un libreto de Metastasio al que pusieron música varios compositores, como Johann Christian Bach o Francesco Maria Veracini, y que fue versionado también en España.³

Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, más conocido como Metastasio (1698-1782), fue un prolífico libretista nacido en Roma que se inspiró constantemente en la Antigüedad. En ese espacio en el que tantos artistas encontraron (y continúan encontrado) una fuente inagotable de recursos, Metastasio no halló únicamente personajes para sus obras o virtudes que igualar, encontró también el tipo de expresión artística que deseaba recuperar: la tragedia griega. Según él mismo defendía en su *Estratto dell'Arte poetica di Aristotele e considerazione su la medesima*, publicado en 1782, en la tragedia el canto no estaba presente solo en las intervenciones del coro, sino en toda la obra, de ahí que entendiera que su *dramma per musica*, con una recitación regulada por un sistema musical, estaba directamente inspirado en el teatro de la Antigua Grecia.⁴ Pero Metastasio

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación HAR2015-65451-C2-2-P (MINECO/FEDER).

² Romero Recio 2012.

³ Véase, entre otros, Apollonio 1960, p. 502-503. Interesante es también el proyecto de la Università degli Studi di Padova que puede consultarse en línea: <http://www.progettometastasio.it>.

⁴ Remito al exhaustivo estudio de Accorsi 2001, p. 35.

no bebía solo de esa fuente. Como ha destacado Mariasilvia Tatti, Metastasio se movía entre la praxis teatral contemporánea – especialmente en los primeros dramas romanos –, el teatro trágico francés – básico para comprender su idea de virtud y magnanimidad – y una nueva reflexión histórico-antropológica sobre la romanidad.⁵ El autor se acercaba a la historia de Roma destacando sus valores, como el orden o la justicia, pero también otorgando un importante papel a la naturaleza humana, compleja y pasional, que como en el *Adriano in Siria*, debía sucumbir ante la ley y el orden.

Metastasio compuso el drama cuando era Poeta oficial de la Corte de Viena. Se representó por primera vez en esa ciudad el 9 de noviembre de 1732 con música de Antonio Caldara, Vicemaestro de capilla de la Corte de Viena, por encargo de la emperatriz Isabel Cristina para celebrar el cumpleaños de Carlos VI, Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Según el propio Metastasio, para trazar su argumento se basó en el libro 19 de Dión Casio y en la *Historia Augusta* (cuyo libro dedicado a Adriano se ha atribuido a Elio Esparciano). En realidad lo que hizo fue aprovechar la noticia del cautiverio de la hija del rey de los partos (que se había producido durante el gobierno de Trajano y de quien no se menciona el nombre en los textos clásicos⁶) para escribir una historia de amor.

El argumento era bastante sencillo: Adriano acababa de ser proclamado emperador en Antioquía y decidía “conceder generosamente la paz a los Pueblos vencidos, y convidar en Antioquía a todos los Príncipes de Asia”.⁷ La estrategia diseñada por el novel emperador consistía en atraer a Osroas, rey parto y padre de la princesa cautiva, Emirena, de quien Adriano estaba enamorado a pesar de estar prometido a Sabina (en realidad, como sabemos, en el 117 ya hacía tiempo que estaban casados), para poder contraer matrimonio con ella y que, de este modo, todos los príncipes de Asia juzgasen ese vínculo como necesario para perpetuar la paz entre los reinos orientales y Roma. Pero Osroas, orgulloso, no estaba dispuesto a semejante unión por lo que llegaba a Antioquía acompañado por Farnaspe para que fuese este quien solicitase a Adriano la liberación de la princesa.⁸ El emperador se negaba a negociar

⁵ Tatti 2001, p. 282.

⁶ *Historia Augusta*, H XIII, 8.

⁷ Aunque la misma frase aparece en la versión original en italiano, la cita está extraída de la p. 1 del Argumento de la versión *Adriano en Siria* 1757. Las fuentes que aluden a la proclamación de Adriano en Antioquía son: *Historia Augusta*, H IV, 7; Dión Casio, LXIX, 1-2.

⁸ Es posible que el personaje de Farnaspe esté inspirado en un tal Ferasmanis mencionado en *Historia Augusta*, H 13, 9 y Dión Casio, LXIX, 15, 1-2. Cf. Vidal, Cabrera 1996, p. 316.

semejante trato con Farnaspe al que rechazaba como interlocutor válido, por lo que este se veía obligado a apelar a su derecho como prometido de Emirena. Entretanto, Aquilio – tribuno y confidente de Adriano, enamorado en secreto de Sabina – vislumbraba una oportunidad para unirse a su amada si el emperador finalmente esposaba a Emirena, por lo que convencía a esta última para que dijese que no era la prometida de Farnaspe cuando el emperador le preguntase, con la excusa de que así podría proteger a su amado y a su padre. Emirena, aceptando los consejos de Aquilio, negaba ante el emperador la promesa dada a Farnaspe a pesar del profundo amor que sentía por él. Mientras esto sucedía, llegaba a Antioquía por sorpresa Sabina – modelo de virtud –, que no tardaba en enterarse del amor que Adriano sentía por la princesa parta y se sentía traicionada y desesperada. Ante esta situación, el emperador comenzaba a debatirse entre su obligación moral y su deseo. Tras una serie de dramáticos sucesos que incluían el incendio del palacio provocado por Osroas, Adriano decidía hacer prevalecer el deber a la devoción y, mostrando su magnanimidad, daba a Emirena la libertad, perdonaba a su padre y cumplía la promesa hecha a la fiel Sabina:

Oh generosa! Oh degna
Di mille imperi! Ah quale eccesso è questo
D’ inudita virtù! Tutti volete
Dunque farmi arrossir? Fedel vassallo,
Tu la sposa mi cedi
A favor del tuo Re! Figlia pietosa,
Sacrifichi te stessa
Tu per il padretuo! Tradita amante,
Non pensi tu che al mio riposo! Ed io, Io sol fra tanti forti
Il debole sarò? Nè mi nascondo
Pervergogna a’ viventi? E siedo in trono?
E do leggi alla terra? Ah no. Facciamo
Tutti felici. Al Re de’Parti io dono
E regno e libertà: rendo a Farnaspe
La sua bella Emirena: Aquilio assolve
D’ ogni fallo commesso;
E a te, degno di te, rendo me stesso.
(Tercer Acto. Última escena).

Los dramas metastasianos – donde abundaban las luchas psicológicas internas entre obligación y devoción, razón y deseo, que se articulaban constituyendo el conflicto moral central en casi todos sus libretos –, se dividían en tres actos y los actores principales se distribuían entre dos parejas de enamorados (“primo uomo” y “prima donna”; “secondo uomo” y “seconda donna”), el rey o héroe dotado de autoridad y una

figura cuya acción solía ser determinante y que habitualmente era el “traidor”.⁹ En el caso de *Adriano in Siria*, el emperador era el héroe/rey pero también uno de los enamorados que formaba pareja con Emirena y con Sabina. Las otras dos parejas serían Emirena y Farnaspe, por un lado, y Sabina y Aquilio (no correspondido), por otro, mientras que la figura que determinaba la acción estaba representada por el feroz Osroas, dispuesto a luchar por la libertad de su pueblo, incluso a costa de la vida de su propia hija. La intensa implicación de los personajes en la trama hacían las delicias de espectadores y lectores. Uno de los traductores de Metastasio, Ignacio García Malo, ya destacaba la emoción que despertaban los textos del libretista: “El sumo placer que excita en mi alma la lectura de los melodramas de Metastasio (a quien jamás he tomado en las manos que no me haya hecho derramar tiernas lágrimas)”.¹⁰

Como se ha señalado más arriba, la ópera se estrenó en Viena en 1732, aunque rápidamente comenzó a interpretarse en otros lugares en honor de destacados miembros de la monarquía o la nobleza. Una versión de Giovanni Battista Pergolesi (una de las más conocidas y representadas en la actualidad¹¹), creador de la ópera bufa, se representó en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles el 25 de octubre de 1734 con motivo de la Celebración del cumpleaños de Isabel de Farnesio, madre de Carlos VII, futuro Carlos III de España. En la misma ciudad, en el Teatro di San Carlo (inaugurado en 1737 con una ópera escrita también por Metastasio y música de Sarro, *Achille in Sciro*) fue puesta en escena en noviembre de 1769 y en enero de 1770 con motivo del cumpleaños del rey, Fernando IV de Nápoles.¹²

Cinco años después de su estreno en Viena, *Adriano in Siria* fue traducida al español y representada por primera vez en Madrid. Entre 1737 y 1798 se realizaron seis versiones diferentes de esta obra en España.¹³ El hecho no sorprende demasiado si se tiene en cuenta que en la época se usaban y reutilizaban las obras y traducciones de diferentes autores – entre ellas, las de Metastasio, que fue junto con Carlo Goldoni

⁹ Pajares Alonso 2010, p. 152.

¹⁰ Metastasio 1791, p. vii; García Garrosa, Lafarga 2004, p. 261.

¹¹ En la temporada 2016/2017, en el *Theater an der Wien*, por ejemplo. Esta, protagonizada por Franco Fagioli, Romina Basso y Yuriy Mylenko, fue grabada y comercializada por el Sello Decca en 2016. Interesante para el análisis del *Adriano en Siria* de Pergolesi es el artículo de Di Benedetto 2001.

¹² *Mercurio histórico y político*, noviembre 1769, p. 176; febrero 1770, p. 109.

¹³ Recogidas por Garelli 1997b, p. 325-363. Véase, además, sobre Metastasio en España: Garelli 1997a; Molina Castillo 1999; Carreras, Leza 2000; Sommer-Mathis 2000 y 2001; Profeti 2001; Baldissera 2007; Leza 2010; Ferri-Benedetti 2015.

uno de los autores más traducidos del siglo XVIII¹⁴ – en detrimento de la calidad de las mismas, como bien se hace constar en la Reseña histórica que apareció como Apéndice a los *Orígenes del Teatro español* de Leandro Fernández de Moratín:

Cesó en su presidencia el conde de Aranda, en su ministerio el marqués de Grimaldi, y los teatros de los sitios se cerraron: los de Madrid siguieron mezclando con su antiguo caudal las traducciones que habían adquirido; y enriqueciéndose cada día con nuevos disparates [...]. Nunca se había visto más monstruosa confusión de vejezes y novedades, de aciertos, y locuras. Las musas de Lope, Montalván, Calderón, Moreto, Rojas, Solís, Zamora y Cañizares; las de Bazo, Regnard, Laviano, Corneille, Moncin, Metastasio, Cuadrado, Moliere, Valladares, Racine, Concha, Goldoni, Nifo y Voltaire, todas alternaban en discordie unión: y de estos contrarios elementos se componía el repertorio de ambos teatros.¹⁵

Una de las pocas mujeres traductoras de la época, Margarita Hickey, española de origen irlandés que utilizó el seudónimo Antonia Hernanda de la Oliva, apuntaba también hacia la misma idea en el Prólogo de una de sus obras:

En este estado se hallaba mi traducción de la *Andrómaca* y por él pensaba yo ya en darla a una de las compañías de cómicos de esta Corte para verla representada, cuando empezó por aquel tiempo a salir tal multitud de traducciones de piezas trágicas del francés y del italiano, singularmente de las óperas del famoso Metastasio, que me hicieron mudar de intento o, por lo menos, me detuvieron y suspendieron el ánimo hasta ver si con la representación de alguna de las que frecuente y sucesivamente iban saliendo al teatro lograba satisfacer mi curiosidad, expresada en el principio de este prólogo; y habiendo visto que por ninguna de las que hasta ahora han llegado a mi noticia podía conseguirlo, pues las más de ellas se apartan infinito de sus originales (dejando a cada una en su lugar y mérito) por haber querido sus traductores, usando de sus ingenios, añadir y quitar en sus traducciones a su arbitrio lo que les ha parecido conveniente.¹⁶

En *Historia de las ideas estéticas en España*, Menéndez Pelayo mostraba su admiración por Metastasio y volvía a destacar la vulgarización, pero también la influencia de sus obras en España gracias a las traducciones.¹⁷ En cualquier caso, el hecho de que apareciese un número nada desdeñable de versiones del *Adriano en Siria* en un periodo de tiempo relativamente corto, nos puede ayudar a definir un poco mejor la imagen

¹⁴ Lafarga 1997, p. 12.

¹⁵ Fernández de Moratín 1883, p. 460-461. Tanto este texto, como los siguientes que recogen fragmentos de obras de los siglos XVIII y XIX, se ha adaptado a la grafía actual.

¹⁶ Hickey 1789, p. v-vi. García Garrosa, Lafarga 2004, p. 238-239.

¹⁷ Menéndez Pelayo 1940, p. 195.

que se proyectó de este emperador, al menos en el ámbito de la escena musical, a lo largo de 61 años, siempre teniendo en cuenta que en esta misma centuria aparecieron en España muchas adaptaciones de melodramas de Metastasio como comedias, tragedias y dramas.¹⁸ Además, como ya estudió en su momento José Subirá, sabemos que fue muy habitual durante el siglo XVIII que un mismo melodrama se tradujese de nuevo pasado un tiempo de su primera representación obviando las versiones anteriores.¹⁹

La primera traducción al español del *Adriano en Siria* llevó por título *Melodrama scenico, intitulado: Mas gloria es triunfar de si. Adriano en Syria* y se estrenó en el Teatro de la Cruz el 30 de mayo de 1737.²⁰ No era la primera obra de Metastasio que se estrenaba en España. En 1734 se había traducido ya el *Artaserse*, aunque interpretada en italiano en Valencia, para celebrar el cumpleaños de Isabel de Farnesio,²¹ promotora de la llegada del melodrama de Metastasio a España auxiliada por Aníbal Scotti, ministro plenipotenciario del duque de Parma.²² Con *Mas gloria es triunfar de si. Adriano en Syria* se inauguró la primera temporada de ópera a cargo de compañías españolas en el Teatro de la Cruz.²³ Sabemos que volvió a representarse entre el 21 y el 31 de julio²⁴ y, según Narciso Díaz de Escovar – en los *Anales de la Escena española desde 1701 a 1750*²⁵ –, recaudó el primer día 4.291 reales, pero no se representó al día siguiente por enfermedad de una de las cantantes, probablemente Francisca de Castro, como se señalaba en un breve artículo del *Heraldo de Madrid* ya en pleno siglo XX.²⁶

Aunque son muchas las publicaciones que afirman con rotundidad que el autor del manuscrito, publicado en español sin incorporar el original en italiano, fue un tal N. Bazano,²⁷ no existe la seguridad de que así sea pues la publicación del libreto no lo

¹⁸ Garelli 1997a, p. 127.

¹⁹ Subirá 1973. Sobre la premura con la que se realizaban las versiones melodramáticas para su publicación: Arce 1981, p. 89.

²⁰ *Adriano en Siria* 1737. Como señala Cotarelo y Mori 1917, p. 75, n. 1: “Está en pareados endecasílabos y lo cantable en versos cortos”.

²¹ Cf. Sommer-Mathis 2001, p. 863.

²² Garelli 1997a, p. 127; Rodríguez Alonso 2015, p. 56.

²³ Ezquerro 2013-2014, p. 134.

²⁴ Andioc, Coulon 2008, I, p. 192; II, p. 778.

²⁵ Díaz de Escovar 1917, p. 66. El autor llama a la obra *Adriano en Siracusa*, en lugar de *Adriano en Siria*.

²⁶ Prado 1933, p. 4. En las siguientes representaciones se recaudaron 3624, 2550, 1920, 2340, 2172, 2037, 2328, 2204, 1320, 1995 y 1065 reales. Véase Andioc, Coulon 2008, I, p. 192.

²⁷ Barrera 1860, p. 513, 562; Sommer-Mathis 2001, p. 879; Andioc, Coulon 2008, II, 778; Kleinertz 2003, II, p. 200; Leza 2010, p. 55; Pajares Alonso 2010, p. 162.

indica.²⁸ Además, en la portada de uno de los ejemplares de la Biblioteca Nacional²⁹ hay una nota manuscrita (que parece ser de la época) donde, junto a "escrito por un ingenio de esta corte", podría leerse "que es Bazano", pero también "que es Merano". De ser así, tal vez se tratase de Antonio Merano y Guzmán, del que se conocen dos comedias y dos sainetes.³⁰

Sí se sabe con certeza que fue José de Nebra quien puso música a esta versión del *Adriano en Siria*. Prolífico y afamado compositor, Nebra llegó a ocupar cargos de gran importancia como vicemaestro de la Real Capilla, vicerrector del colegio de niños cantores, maestro de composición de la reina María Bárbara, maestro de clave del infante Don Gabriel o clavecinista del Coliseo del Bueno Retiro participando en los montajes de Farinelli – el famoso cantante castrato que fue nombrado director de este teatro –, entre otros.³¹ Nebra se sumaba con la composición de la música para esta versión del *Adriano en Siria* al impulso de la representación de obras italianas traducidas al castellano interpretadas por compañías del país. En la temporada 1737-1738 colaboraron en esta tarea, además de Nebra, otros tres compositores españoles: Mateo de la Roca, Sisí Mestres y Pedro Cifuentes.³²

La obra fue representada en el Teatro de la Cruz por la Compañía de Músicas españolas, con un reparto exclusivamente femenino:³³

Adriano, Emperador, amante de Emirena: Francisca de Castro.

Osroas, Rey de los Partos, Padre de Emirena: Juana Orozco.

Sabina, amante, y capitulada esposa de Adriano: Isabel Vela.

Emirena, prisionera de Adriano, y amante de Farnaspe: María Antonia de Castro.

Farnaspe, Príncipe Parto, amigo y tributario de Osroas, amante y capitulado esposo de Emirena: Rita Orozco.

Emirena: Rita Orozco.

Aquilio, Tribuno, Confidente de Adriano, y amante oculto de Sabina: Bernarda Villafior.

Silvio, criado de Farnaspe: Rosa Rodríguez.

Como herencia de la comedia del Siglo de Oro y habitual aún en obras de esta época, el elenco introducía un nuevo personaje que no aparecía en el original, el criado pícaro – Silvio – que ironizaba el comportamiento de su amo y que le daba el toque

²⁸ En Aguilar Piñal 1981, I, no aparece recogido ningún autor con este nombre.

²⁹ Ejemplar con signatura T11419.

³⁰ Aguilar Piñal 1989, p. 668; Kleinertz 2003, p. 200.

³¹ Sobre este compositor: Ezquerro 2002; Ezquerro 2013-2014, p. 133-134; González Marín 2002.

³² Álvarez Martínez 2000, p. 1005.

³³ En 1737 esta Compañía de actrices españolas ocupó el Teatro de la Cruz, aunque ya había actuado anteriormente en el Teatro de los Caños del Peral. Cf. Leza 1996-1997.

“español” a la obra.³⁴ Otra adaptación de un libreto de Metastasio (*Siface*) estrenado durante el carnaval de 1737, *Amor, constancia y mujer*, explicaba la presencia de este tipo de personajes para las versiones españolas y la posibilidad de suprimirlos si fuera necesario sin alterar el argumento de la obra:

Amigo Lector, piadoso te quiero, y no satírico, porque si quieres censurar, no te faltará de qué; pero te advierto, que si curioso repases en la colocación de los Papeles graciosos, y encontrases no la mayor naturalidad en sus escenas, sepas es, porque queriendo seguir el método de los Dramas Italianos, no se debieran mezclar: y así, están de modo, que aunque se quisiese ejecutar la Ópera sin estos, no sería necesario inmutar nada de ella, y solo se han puesto para contener la idea de los Operantes, y genio vulgar, habiéndose incluido después de estar la obra sin tales graciosidades, a más que quien la ha hecho no tiene chiste para gracias. Los demás defectos los puedes suplir con la sonora consonancia de la Música, y estima el que te diviertas a costa de romperme yo la cabeza. VALE.³⁵

Los “graciosos” aparecerán en otras versiones de *Adriano en Siria*, como veremos, y aunque fueron muy criticados, no tuvieron gran importancia ni en el desarrollo de la obra ni en la imagen del protagonista, el emperador, al contrario de lo que había sucedido en la comedia del Siglo de Oro, por lo que quedó como una reminiscencia que atendía al gusto del público español con un papel secundario.³⁶

La segunda versión de la obra de Metastasio data de 1757. Se trata de *Adriano en Siria. Opera drammatica*³⁷ estrenada en el Real Coliseo del Buen Retiro festejando el cumpleaños del rey, Fernando VI, el 23 de septiembre, por encargo de la reina, Bárbara de Braganza, de quien Moratín decía que era “liberal, magnífica, inteligente en las bellas artes, profesora eminente en la música, apreciaba el mérito de los que dedicaban su estudio a cultivarlas”.³⁸ La música de la obra corrió a cargo de Nicolò Conforto Napolitano, Maestro de la Real Cámara de S.M.C. y primer clave de la orquesta del Coliseo del Buen Retiro, que ya había realizado una versión del libreto de Metastasio en 1754, para celebrar el santo de Carlos de Borbón el 4 de noviembre en el Teatro di San Carlo.³⁹ Poco después, en 1755 el rey había ordenado realizar copias de *Adriano*

³⁴ Kleinertz 1996, p. 113-114.

³⁵ Metastasio 1737, p. (7) “Al lector”. Véase sobre este tipo de personajes: Leza 2010, p. 57-58.

³⁶ Garelli 1997a, p. 137.

³⁷ *Adriano en Siria* 1757.

³⁸ Fernández de Moratín 1883, p. 451.

³⁹ Stiffoni 1996-1997, p. 153, 155-156, n. 40 y 41 (se conservan los libretos y las partituras de las dos versiones de Conforto). Según Robinson 1980, p. 217, Conforto no fue el compositor de este libreto. Cf. Lolo 2000, p. 371, 380, n. 87.

in Siria, Hipsipile y Caio Mario para que fuesen enviadas a España.⁴⁰ A la altura de 1757, cuando se estrenó en el Buen Retiro *Adriano en Siria*, Conforto había realizado ya las partituras para *La festa cinese* (1751), *Il Siroe* (1752), *L’eroe cinese* (1754) y *Nitteti* (1756).⁴¹

El libreto apareció en versión bilingüe – español e italiano –, siguiendo las indicaciones que se habían transmitido, según las cuales todas las piezas debían publicarse traducidas para ser entregadas a los asistentes la primera noche de su ejecución.⁴² El libreto estaba encabezado por la dedicatoria al rey que realizó Carlo Broschi Farinelli, indicando que había sido un encargo de la reina por el cumpleaños del monarca. En la dedicatoria mencionaba también a su amigo Metastasio y fechaba la dedicatoria en Madrid a 20 de septiembre de 1757. La obra volvió a representarse en el Coliseo, con excelente acogida por parte de los Reyes, el 25 de septiembre de 1757, “diferentes noches de la semana del 26 de septiembre al 2 de octubre” y el 25 de diciembre de 1757, el 28 de marzo y el 3, 6 y 9 de abril (no es probable que las tres noches porque la *Gaceta* menciona la representación esos días también de *Nitteti*) de 1758.⁴³

Esta versión respetaba los personajes del original y, al contrario de lo que sucedía en la versión de 1737, los papeles masculinos fueron interpretados por hombres:

Adriano, Emperador, Amante de Emirena: Don Domingo Panzachi, Boloñés.
Sabina, Amante, y prometida Esposa de Adriano: Doña Magdalena Parigi, Florentina.
Farnaspe, Príncipe Parto, amigo y tributario de Osroas, amante y capitulado esposo de Emirena: Don Felipe Elisi, Romano.
Emirena, prisionera de Adriano, amante de Farnaspe: Doña Teresa Castellini, milanese, virtuosa de música al actual servicio de S.M.C.
Osroas, Rey de los Partos, padre de Emirena: Don Antonio Raff, alemán.
Aquilio, tribuno, confidente, amante oculto de Sabina: Don Jaime Veroli, Florentino.

La enriquecedora relación que Farinelli y Metastasio desarrollaron en Madrid, estuvo íntimamente vinculada a la amistad que también les unió a una de las actrices que participó en la representación asumiendo el papel de Emirena: Teresa Castellini. Jacopo Amigoni dejó constancia de ello en un cuadro que se conserva en la National Gallery

⁴⁰ Archivio di Stato di Napoli, Scriveria di Razione, leg. 47, f. 124 v; Stiffoni 1996-1997, p. 156.

⁴¹ Stiffoni 1996-1997; Sommer-Mathis 2001, p. 875.

⁴² Lo indica, por ejemplo, Fernández de Moratín 1883, p. 454. También señalaba esta costumbre Ignacio García Malo en el “Discurso preliminar” de Metastasio 1791, p. xii.

⁴³ *Gaceta de Madrid*, 27 de septiembre de 1757; 4 de octubre de 1757; 27 de diciembre de 1757; 4 de abril de 1758; 11 de abril de 1758; *Mercurio histórico y político*, septiembre 1757, p. 104-105; abril de 1758, p. 91. Cf. Lolo 2000, p. 372.

of Victoria en Melbourne – *Retrato de grupo: El cantante Farinelli y sus amigos* – donde aparecen representados Metastasio, Teresa Castellini, Farinelli, Amigoni, el perro del castrato y su paje. El retrato fue pintado en Madrid cuando Farinelli estaba al servicio del rey Felipe V, para quien, se decía, cantaba cuatro arias y un minuét cada noche.⁴⁴ Tras la muerte del rey, Farinelli permaneció en la corte bajo el patrocinio de Fernando VI, quien le concedió la medalla de Caballero de la Orden de Calatrava (con la que adornaba su elegante vestimenta en el cuadro de Amigoni). Farinelli fue nombrado director del Coliseo del Buen Retiro y la mayoría de las obras que montó mientras ocupó el cargo fueron textos de Pietro Metastasio.⁴⁵ Después de la llegada al poder de Carlos III, Farinelli, que había permanecido veinte años en la corte española, se retiró a Bolonia.⁴⁶ Dos años antes, en 1757, había marchado su alumna favorita, Teresa Castellini, con quien había compartido, además de una intensa amistad, los escenarios de Madrid.

El libreto de *Adriano en Siria* que Farinelli ofreció a los reyes había sido arreglado y reducido por el propio Metastasio, como queda indicado en la publicación:

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

Sabemos, gracias a un manuscrito de Farinelli conservado en la Real Biblioteca de Palacio, así como en la copia del mismo que se encuentra en la Biblioteca del Colegio de San Clemente de Bolonia y que recogió, en parte, Leandro Fernández de Moratín, que el libretista cobró por realizar esta adaptación, junto con la de otros tres dramas – *Alessandro nell'Indie*, *Didone abbandonata* y *Semiramide riconosciuta* –, “un libro de memorias de ágata, ligado en oro, con caja de la misma piedra ligada en oro, un reloj de repetición, y un estuche de la misma piedra con algunos brillantitos”.⁴⁷ En la

⁴⁴ Gallego 1991, p. xxx-xxxii.

⁴⁵ Sobre esta relación: Sommer-Mathis 2000, p. 383-401.

⁴⁶ Aunque hay mucha bibliografía sobre este personaje, puede consultarse su trayectoria en Bonet Correa 1991, p. ix-xxiv y Gallego 1991, p. xxv-xxxv.

⁴⁷ El manuscrito lleva por título: *Descripción del estado actual del Real Teatro del Buen Retiro de las funciones hechas en él desde el año de 1747, hasta el presente: de sus yndividuos, 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 Dn. Carlos Broschi Farinello Criado familiar de S.s M.s Año de 1758*. Fue publicado en parte y estudiado por Morales Borrero 1972, (menciona la traducción de Buoncuore en p. 17). La copia que realizó Moratín de algunos fragmentos del manuscrito de Bolonia se publicó en Fernández de Moratín 1867, II, p. 55-71. En 1991 salió a la luz una edición facsímil del manuscrito: Broschi Farinelli 1991, p. 185 para el fragmento citado sobre los emolumentos de Metastasio por reducir los cuatro libretos.

enumeración de óperas representadas entre 1747 y 1758 que aparece en el manuscrito, *Adriano en Siria* ocupa el último lugar, el decimoquinto.⁴⁸

Aunque en la publicación del libreto no se indica quién fue el traductor, sí sabemos que la llevó a cabo un médico italiano llamado Orlando Buoncuore, gracias de nuevo al manuscrito de Farinelli:

La traducción que se hace del idioma italiano al castellano de los dramas y demás composiciones ha corrido por D. Orlando Buoncuore (médico italiano), sujeto que, por la inmediación a mi persona, y conociéndole capaz y muy inteligente en la poesía, le he hallado a propósito para el desempeño, no solo de esta comisión, sino también para que vigile en la impresión, y encuadernación de los libros de óperas, serenatas, y intermedios, por cuyo encargo se le ha gratificado de tiempo en tiempo con la cantidad que parece en los recibos que constan en las cuentas del Real Coliseo.⁴⁹

Leandro Fernández de Moratín no pensaba lo mismo de las aptitudes de este personaje como traductor y le criticó abiertamente en *Orígenes del Teatro español*:

Se abrió el teatro con la ópera de *la Clemenza di Tito*:⁵⁰ encargóse a don Ignacio de Luzán la traducción de ella, y la hizo, aunque en muy pocas horas, con el acierto que era de esperar: las que se imprimieron después las tradujo un médico italiano llamado don Orlando Boncuore, que ni se avergonzó de suceder a Luzán en aquel encargo ni tuvo escrúpulo de hacerse escritor en una lengua que no sabía. Sus traducciones pueden considerarse como otros tantos modelos de extravagancia y ridiculez.⁵¹

Por otro lado, y según se indica en el libreto, la escenografía corrió a cargo del modenés Francesco Battaglioli, "célebre pintor y arquitecto". Este se había formado con Antonio Joli, quien también había trabajado para Fernando VI como pintor-decorador hasta 1754, cuando se trasladó a Nápoles para trabajar en el Teatro di San Carlo. Battaglioli se incorporó al servicio real con el mismo sueldo que Joli, 400 doblones anuales y 1 500 reales extra para el alquiler de la casa y trabajó para el Rey hasta 1760.⁵²

No hay teatro que iguale al de la Corte de España, por su riqueza y abundancia del escenario y vestuario, y demás correspondiente al servicio del mismo teatro; de tal modo

⁴⁸ Broschi Farinelli 1991, p. 97.

⁴⁹ Broschi Farinelli 1991, p. 71. También del manuscrito de Farinelli en Fernández de Moratín 1867, II, p. 68.

⁵⁰ *La Clemenza di Tito* también fue un libreto de Metastasio. En cuanto al teatro, se refiere al Coliseo del Buen Retiro reinaugurado en el año 1747.

⁵¹ Fernández de Moratín 1883, p. 454.

⁵² Torrione 2013a, p. 12.

que de las magníficas y suntuosas funciones que desde el año de 1747 hasta el presente de 1758 se han hecho en él, ha sido muy poco lo que se ha deshecho, por cuya razón no bastan tres grandes atarazanas, que hay dentro del Retiro, para resguardo y conservación de todos estos muebles.

Las palabras de Farinelli, recogidas de nuevo en su *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro de las funciones hechas en él desde el año de 1747, hasta el presente*⁵³ ponen de manifiesto la importancia de este teatro con aforo para unos 500 espectadores y que permitía las últimas novedades en tecnología escénica como la inclusión de surtidores de agua, columnas de cristal o la aparición en escena de numerosos figurantes, caballos y, en alguna ocasión, incluso elefantes, si atendemos a las palabras de Moratín:

En una ópera cantada en el teatro se presentó una decoración toda de cristal: en otra ocasión se iluminó la sala del concurso con doscientas arañas: en la ópera de *Armida placata* se vio un sitio delicioso con ocho fuentes de agua natural, y una entre ellas con un surtidor que subía a sesenta pies de altura, sonando entre los árboles el canto de una multitud de pájaros, imitado con la mayor inteligencia. La riqueza de los trajes, muebles y utensilios del teatro, las comparsas (que a veces se componían de cincuenta mujeres y doscientos hombres), la vista de los ejércitos con numerosa caballería, elefantes, carros, máquinas de guerra, armas, insignias, música militar, los fuegos artificiales que se veían al acabarse el espectáculo más allá de la escena (cerrándose la boca del teatro, para que el humo no ofendiese, con dos correderas compuestas de los mayores cristales de la fábrica de San Ildefonso), todo era digno de un gran monarca que disipaba en esta diversión la opulencia de sus tesoros.⁵⁴

El despliegue en *Armida placata* fue extraordinario, pues se quiso representar el Templo del Sol con cristal, globos de colores y todo un alarde decorativo.⁵⁵ No sabemos exactamente si se utilizaron recursos semejantes en la representación de *Adriano en Siria*, pues no se han conservado más descripciones y la *Gaceta de Madrid* no fue tan explícita como en otras ocasiones:

El día 23 de este mes se celebró, con el júbilo, y magnificencia acostumbrada el venturoso cumpleaños del Rey nuestro Señor, que entró en los 45 de su edad. Con este especialísimo motivo se vistió la Corte de Gala: el concurso de Prelados, Grandes, Embajadores, Ministros Extranjeros, y Personas de distinción de ambos sexos fue numeroso, y lucido; y sus Majestades, y Alteza admitieron benignos a besar su Real mano a toda la Corte,

⁵³ Fernández de Moratín 1867, II, p. 57-58.

⁵⁴ Fernández de Moratín 1883, p. 453.

⁵⁵ *Gaceta de Madrid*, 21 de abril de 1750, 127-128. Cf. Torrione 2000b, p. 310 s; Torrione 2000c; Torrione 2013a, p. 12-13; Torrione 2013b, p. 23.

representándose por la noche, en su debido obsequio, la Ópera de Adriano en Siria, fiesta que mereció general aplauso, y que con el mismo se repitiese el inmediato domingo.⁵⁶

La “magnificencia acostumbrada” que mencionaba la *Gaceta*, la labor de Farinelli a lo largo de los años⁵⁷ y las escenografías que conocemos de Battaglioli invitan a pensar que las Comparsas mencionadas en el libreto – formadas por “Soldados Romanos con Adriano, Caballeros y Pajes Romanos con Sabina y Secuaces Partos con Osroas y Farnaspe” – estarían constituidas por un considerable número de figurantes. Estos se moverían en escenarios a la altura de los elaborados hasta aquel año por los pintores-decoradores al servicio el rey y que para la representación de *Adriano en Siria* debían mostrar “magníficos” espacios:

EN EL ACTO PRIMERO.

Plaza Mayor de Antioquía Magníficamente adornada con Trofeos Militares, compuestos de Insignias, Armas, y otros Despojos de los Bárbaros vencidos. A un lado Trono Imperial. Puente sobre el Río Orontes, que divide la dicha Ciudad.

Cuarto destinado a Emirena en el Palacio Imperial.

Atrio del Palacio Imperial con vista interrumpida de una parte del mismo que está ardiendo, y después se ve arruinada por los Gastadores. Noche.

EN EL ACTO SEGUNDO.

Galería en el Cuarto de Adriano correspondiente a diversos Gabinetes.

Sitio delicioso, por donde se pasa a la Casa de Fieras.

EN EL ACTO TERCERO.

Cámara con Sillas.

Lugar Magnífico del Palacio Imperial. Escaleras, por las cuales se baja a las Orillas de el Río Orontes. De la otra Parte vista de Campaña, y Jardines.

La tercera traducción de la obra de Metastasio que tuvo como protagonista al emperador Adriano llevaba por título *Vencer la propia pasión en las lides del amor es la fineza mayor y Adriano en Siria*.⁵⁸ Su autor fue Antonio Bazo – dramaturgo que adaptó libretos de Metastasio – y se representó en el Coliseo del Príncipe y en el Teatro de la Cruz. Aunque se conoce el texto a través de un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional, las censuras datan la obra en 1762.⁵⁹ Fue estrenada en el Coliseo del Príncipe

⁵⁶ *Gaceta de Madrid*, 27 de septiembre de 1757, 311. El mismo texto, con ligeras variantes fue publicado en el *Mercurio histórico y político*, septiembre 1757, p. 104-105.

⁵⁷ La labor de Farinelli dejó una honda huella en España y su labor continuó siendo alabada por la prensa mucho tiempo después. P. ej. “Las representaciones de Farinello”, *El País*, 28 de septiembre de 1908, p. 3.

⁵⁸ *Adriano en Siria* 1762. Su autor Dn. Antonio Bazo. La obra puede consultarse en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000189963&page=1> [Última consulta: 16.11.17].

⁵⁹ Censura de Nicolás González Martínez Lic. de 13-IX-1762 y 4-I-1763; Aguilar Piñal 1981, I, p. 557.

el 4 de febrero de 1763 y se representó hasta el día 15 del mismo mes.⁶⁰ *Vencer la propia pasión* apareció de nuevo en los escenarios del Teatro de la Cruz – mencionada junto a *La visita al hospital del mundo*; *Quebrantos de Mariana y cautiverio de Ayala* – entre el 16 y el 31 de enero de 1764⁶¹ y volvió al Coliseo del Príncipe entre el 7 y el 9 de diciembre de 1770.⁶²

En esta versión se incorporaron nuevos personajes: Cecilia – criada de Sabina que aparece denominada como tal al enumerar las “Personas que hablan en ella” pero que es mencionada como “Celia” a lo largo de la obra –, Lelio – soldado romano –, Flaco – criado de Aquilio –, Morlaco – criado de Farnaspe – y Lisena – criada de Emirena – “cuatro graciosos” que fueron censurados por José Clavijo y Fajardo en un artículo aparecido en *El Pensador*:

Emirena tiene una criada; y esta, según todas las reglas, debe ser Graciosa; por consiguiente Farnaspe ha de tener también un criado Gracioso para que la haga gestos. Sabina, y Adriano no deben ser menos: en efecto, traen bufón y bufona, y queda hecho el equilibrio, tan á satisfacción de todos, que el mismo Emperador suspende su conversación con Sabina solo para que uno de los Graciosos diga unas cuantas necesidades muy insípidas a la criada.⁶³

Clavijo había sido muy crítico con el teatro, como destacó Leandro Fernández de Moratín en la “Reseña Histórica sobre el teatro español y la literatura dramática, en el siglo XVIII, y principios del actual”, recogiendo, a su vez, las apreciaciones de Nicolás Fernández de Moratín:

Don José Clavijo y Fajardo, en su obra periódica intitulada *El Pensador*, censuró el desarreglo de las comedias que entonces se representaban, y esto dio motivo a que el mencionado Moratín publicase en el año de 1762 algunos discursos críticos en que probó que los autos de Calderón (tan aplaudidos del vulgo de todas clases) no debían tolerarse en una nación ilustrada y católica. No pudo desentenderse el gobierno de la eficacia de sus razones, y desde entonces quedó limpia la escena española de composiciones tan absurdas.⁶⁴

⁶⁰ Andioc, Coulon 2008, II, p. 886. Se obtuvo la siguiente recaudación: 2457, 4510, 3300, 4650, 4414, 5602, 5366, 5080, 5158, 5298, 5014, 4575, 5561, 4977, 5690. Cf. Andioc, Coulon 2008, I, p. 248.

⁶¹ Andioc, Coulon 2008, I, p. 256. Se obtuvo la siguiente recaudación: Recaudación (no sé si de todas las obras): 2865, 4078, 2842, 2958, 3634, 2241, 3832, 2724, 1812, 1541, 859, 872, 679, 2221, 1044, 1601.

⁶² Andioc, Coulon 2008, II, p. 886. Se obtuvo la siguiente recaudación: 1694, 2118, 548. Andioc, Coulon 2008, I, p. 299.

⁶³ Clavijo y Fajardo 1762b, p. 307. Clavijo fue muy crítico con las adaptaciones que se hicieron en España de las óperas italianas. Véase también Clavijo y Fajardo 1762a, p. 18.

⁶⁴ Fernández de Moratín 1883, p. 458.

La inclusión de este tipo de personajes, como ya mencionábamos más arriba, venía a satisfacer la demanda del público español acostumbrado a su presencia en los espectáculos teatrales durante un largo período de tiempo. Bazo se tomó varias licencias a la hora de elaborar esta nueva versión/adaptación, pero en general, respetó el argumento general de la obra sin que los personajes principales perdiesen su esencia en la trama.

La cuarta versión en español del *Adriano en Siria* de Metastasio apareció publicada un año después en Barcelona en versión bilingüe, italiano-español.⁶⁵ Como el libreto indica, la música, salvo algunas arias, corrió a cargo de Gregorio Sciroli, Maestro de capilla napolitano, mientras que del vestuario se ocupó Ferdinando de la Calzada y de los bailes y la dirección Francesco Benucci. Se indicaba, además, que las Mutaciones, es decir, los decorados eran "de invención del célebre Sr. Manuel Tramullas, Pintor Catalán".

En esta traducción aparecían los mismos personajes que en el original. Todos los actores que participaron fueron mujeres, excepto Osroas y Aquilio, y de origen italiano:

Adriano Imperatore, amante d'Emirena. La Sig. Domenica Lambertini Bolognesa.

Osroa Re d'Parti, Padre d'Emirena. Il Sig. Giuseppe Barati Bolognese, Virtuoso di S.A.S.
il Principe Ereditario di Modena, ed Academico Filarmonico.

Emirena Prigioniera d'Adriano, amante di Farnaspe. La Sig. Marianna Franchellucci
Romana.

Sabina amante, e promessa sposa d'Adriano. La Sig. Lucia Moreschi Romana.

Farnaspe Príncipe Parto, amico, e tributario d'Osroa, amante, e promeso sposo d'Emirena.
La Sig. Rosa Scannarini Torinese.

Aquilio. Tribuno, Confidente d'Adriano, ed amante occulto di Sabina. Il Sig. Luigi
Torriani Romano.

De esta cuarta versión, que se ciñe con bastante fidelidad al original, resulta interesante destacar la comparación que se realiza entre el emperador Adriano y el noble al que se dedicaba la obra:

ILUSTRE SEÑOR

O no debía buscar protecciones este Libro, o solo podía acogerse a la de V.S., pues la Nobleza de Adriano, la Erudición del Poema, y la Música del Drama, no debían sujetarse sino a la Nobleza, que ha heredado V.S. de sus Ascendientes, y adquirido con sus empleos; al singular Ingenio, con que ha desempeñado su Literaria Carrera; y a la notoria inteligencia en la Música, que ha manifestado en sus honrosos divertimentos. Por lo que, no puede V.S. dejar de patrocinarle, como ni podía yo dejar de ofrecerle, y protestarme.

De V.S.

Mui humilde servidor

Joseph Lladó Impressario.

⁶⁵ *Adriano en Siria* 1763. Cf. Subirá 1978, p. 37.

No era, por tanto, solo el propio monarca el que podía ser identificado con este personaje de la Antigüedad romana. Un miembro de la nobleza también podía encontrar en el emperador Adriano un modelo digno de ser imitado. En cualquier caso, la temática inspirada en el mundo romano iba a tener una excelente acogida entre el público aficionado a la tragedia neoclásica.⁶⁶

En una fecha indeterminada, aunque posterior a 1767, el jesuita Benito Antonio Céspedes realizó una quinta traducción del *Adriano en Siria* que se conserva en un manuscrito sin fechar, junto con otras once obras de Metastasio, en la Biblioteca de Castilla-La Mancha en Toledo.⁶⁷ El tomo contiene, además, las traducciones de: *Artaxerxes*, *Demetrio*, *La Olimpiada*, *Ipsipile*, *Ecio*, *Dido abandonada*, *La clemencia de Tito*, *Siroe*, *Caton en Utica*, *Demofonte y Alexandro en las Indias*. El tomo II, cuyo manuscrito se conserva en la misma Biblioteca, recoge a su vez las traducciones de las siguientes obras de Metastasio: *Achiles en Esciro*, *Ciro reconocido*, *Temistocle*, *Zenobia*, *Ipermestra*, *Antigono*, *Semiramís*, *El héroe de la China*, *Atilio Regulo*, *Niteti*, *El triunfo de Clelia*, *Romulo y Ersilia* y *El Rugiero o La Gratitud heroica*.⁶⁸

Sin duda Céspedes fue el autor español que más obras tradujo del libretista italiano. Se incorporó al noviciado de los jesuitas en Madrid y estudió Filosofía y Teología en Oropesa y Alcalá de Henares, respectivamente. Antes de verse obligado a dejar España en 1767, como los restantes miembros de la Compañía de Jesús, había enseñado en varios colegios en Talavera, Toledo, Alcalá, Murcia y Madrid.⁶⁹ Fueron varios los jesuitas que sintieron interés por la obra de Metastasio, como Esteban de Arteaga o Juan Andrés,⁷⁰ y algunos, como Céspedes se animaron a traducirla.⁷¹ Es probable que la importancia que Metastasio dio en sus obras a la moralidad fuese el mayor atractivo para los jesuitas,⁷² aunque fueron también otros valores, como los que

⁶⁶ Sala Valldaura 2005, p. 476-477.

⁶⁷ *Adriano en Siria* s.a. Existe copia digital que puede consultarse en línea en: <http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/bidicam/i18n/consulta/registro.cmd?id=60523> [Última consulta: 16.11.17].

⁶⁸ Ms. 304. <http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/bidicam/i18n/consulta/registro.cmd?id=60524> [Consulta: 16.11.17]. Se respeta la grafía del título que aparece en el manuscrito.

⁶⁹ Martín Puente 2013.

⁷⁰ Andrés 1783. Puede verse la reciente edición e introducción a esta obra realizada por Mombelli 2017, que recoge la traducción realizada por Carlos Andrés. Además: Sala Valldaura 1994.

⁷¹ Martín Puente 2013, p. 195-200; Rodríguez Alonso 2015, p. 17 s.

⁷² Molina Castillo 1999; Martín Puente 2012, p. 349.

Céspedes señaló y mencionaremos a continuación los que atrajeron a los miembros de la Compañía de Jesús.

Según se deduce de la advertencia “Al Lector” que Céspedes incluyó al comienzo de su manuscrito, comenzó las traducciones de las obras del libretista en Italia, es decir, poco después de haber abandonado España:

Has de saber, que este trabajo empezó por entretenimiento en los primeros años de mi demora en Italia, en los cuales se hacía más pesado el ocio por falta de libros. Ni por sueño se me ofreció entonces que pudiese servir para otra cosa: más oyendo después que se iba haciendo reforma en nuestro teatro, me sirvió al pensamiento que podría ser útil, para contribuir a ella, no con la elegancia, dulzura y belleza que nunca presumí tanto sino con aquellas cualidades con que las composiciones Dramáticas influyen en las costumbres.⁷³

Consciente de la envergadura del trabajo que iba a abordar en “Al Lector”, Céspedes trató de explicar las razones que le habían llevado a emprender tal empresa para “preparar tu ánimo a fin de que te irrites menos conmigo, cuando no halles mi versión tan bella como el original”. Sus palabras resumían con habilidad cuáles eran los objetivos de las obras de Metastasio en general, y de una obra como *Adriano en Siria*, en particular:

Todas ellas son una escuela de virtud. La amistad, la fidelidad, el amor filial, y paterno, el amor de la patria, el vencimiento de sí mismo, se ven en ellas elevados hasta el último grado del heroísmo.

El amor es la pasión dominante en todas, o en cuasi todas. Se ha pretendido desterrarle del teatro como perjudicialísimo. Todos saben cuánto se ha escrito, y se ha voceado sobre este particular; y al cabo de todo el amor se ha quedado tan dominante como antes. Yo que miro esta pasión al modo de los demás, ni en ella, ni en las demás hallo mal alguno. El Autor de la Naturaleza, que nos reviste de ellas, nos hizo un beneficio en darnoslas; no nos dio ningún veneno, con que nos matásemos. ¿En qué pues está el mal? En el abuso, que se hace de este don, en el desorden, que se le da.

Céspedes defendió la “decencia” con la que Pedro Metastasio trataba el amor como una vía a través de la cual era posible promover virtudes heroicas y respetó a los personajes originales del libreto tratando de ser fiel al original:

He procurado aligarme a la letra del original mas no tan servilmente, que no me haya tomado ninguna libertad; ya alargando sus expresiones breves, ya abreviando las largas, según que me parecía del genio de nuestro idioma; ya dando alguna más explicación, y

⁷³ <http://bidicam.castillalamancha.es/bidigital/bidicam/i18n/consulta/registro.cmd?id=60523> [Consulta: 16.11.17]. Remito a esta nota para el resto de fragmentos recopilados del manuscrito.

energía a algunas sentencias, que puestas en italiano desnudamente tienen su gracia, y en nuestra lengua me parecía que requerían más viveza; y ya mudando alguna expresión para dar hermosura al verso, principalmente en tal cual Área. He procurado también mantener siempre las mismas figuras, que usa el Autor. No he sido escrupuloso en añadir algún epíteto, pareciéndome, que en esto no me tomo con mucho tanta licencia, como la que se toman traductores de más alto crédito, que yo, señaladamente D. Juan de Jaúregui en la traducción de un trozo del libro tercero de la Farsalia.

Por último, tenemos la traducción de Gaspar Zavala y Zamora publicada en 1798, *El Adriano en Siria. Comedia en tres actos*.⁷⁴ Fue estrenada por la Compañía de Francisco Ramos – según el *Diario de Madrid* “con una tonadilla, y un sainete por fin de fiesta, nuevo, de subida”⁷⁵ – el 18 de enero de 1798 en el Teatro de la Cruz y continuó representándose hasta el día 23 del mismo mes.⁷⁶ Más adelante, en 1801, volvió a ponerse en escena, entre el 27 y el 30 de abril, en el Teatro del Príncipe.⁷⁷

Zavala, dramaturgo de gran éxito de cuya biografía no se sabe demasiado, cultivó la comedia heroica, heroico-militar, sentimental, mitológica, de enredo y la tragedia.⁷⁸ El argumento del libreto de Metastasio⁷⁹ encajaba perfectamente con los objetivos de un autor que pretendía abordar una comedia heroica inspirada en un acontecimiento histórico manipulado en pro del interés dramático, con intrigas, amores y nuevos personajes como Mario, capitán de la guardia.⁸⁰ En general, Zavala fue bastante fiel al original aunque se distanció de él al plantear la obra desde la perspectiva de un género diferente, la comedia. Como indica Fernández Cabezón, al contrario que el melodrama,

⁷⁴ *Adriano en Siria* 1798.

⁷⁵ 19 de enero de 1798, p. 76.

⁷⁶ *Gaceta de Madrid*, 23 de enero de 1798, p. 76. Se alcanzó una recaudación de 5203, 3840, 2753, 4074, 1769 y 4971 reales: Andioc, Coulon 2008, I, p. 463. Tanto en este día como en los meses sucesivos, el *Diario de Madrid* fue repitiendo el mismo texto modificando solo la cantidad recaudada: 19 de enero de 1798: 5203; 20 de enero de 1798: 3840; 21 de enero de 1798: 2753; 22 de enero de 1798: 4074.

⁷⁷ Andioc, Coulon 2008, I, p. 486 (con una recaudación de 1599, 1750, 1908 y 1829 reales); II, p. 616. El *Diario de Madrid* también alude a las recaudaciones de la puesta en escena en 1801: 28 de abril de 1801: 1940; 29 de abril de 1801: 1599.

⁷⁸ Fernández Cabezón 1990, p. 7 s.

⁷⁹ Fernández Cabezón opina que *Adriano en Siria* bebía de fuentes literarias, aunque no debe olvidarse que los protagonistas eran personajes históricos de la Antigüedad. Por otro lado, no fue la única obra que adaptó de este autor: Fernández Cabezón 1990, p. 96-97.

⁸⁰ Sobre las características de la comedia heroica de Gaspar Zavala y Zamora: Fernández Cabezón 1990, p. 15 s. y etc.

que enfatizaba los párrafos con música, la comedia solo utilizaba la música para abrir la escena, lo cual condicionaba el tipo de representación.⁸¹

Sin llegar a igualar los decorados que luciría el Teatro del Buen Retiro, la puesta en escena con cuchillos ensangrentados, iluminación que emulaba el incendio, séquitos y otros recursos, debieron atraer a un público que disfrutaba con el despliegue de recursos escenográficos.⁸² Lo cierto es que en todas las versiones del *Adriano en Siria* se ofrecían bastantes detalles a los escenógrafos, situando la escena en una majestuosa plaza de Antioquía, con trofeos militares, insignias y despojos de los bárbaros, con comitivas de matronas y soldados, con suntuosas habitaciones en el Palacio imperial y un grandioso puente cruzando el Orontes que harían las delicias del público presente y de los lectores aficionados a este tipo de obras, como Menéndez Pelayo, cuya biblioteca albergaba tanto la versión del *Adriano en Siria* de 1757, como la de Zavala de 1798.⁸³

Al margen de la calidad mayor o menor de algunas de estas traducciones, así como de la adaptación de la obra, para adecuarla al público nacional⁸⁴ – cortando el texto de los recitativos, añadiendo arias nuevas o incorporando personajes típicos del teatro español – todos estos libretos compartían el respeto al carácter original que Metastasio había dado a su protagonista, Adriano, padre de los pueblos conquistados, representante de un estado, Roma, que trataba a los nuevos integrantes del imperio como una madre piadosa pero también inexorable:

Adriano: De todo Pueblo es Roma
Madre común. Bajo su sombra admire
Quien su alianza apetece.
Honra al amigo: al Vencido perdona:
Piadosa ensalza al que en miseria gime,
E inexorable al Insolente oprime.⁸⁵

Desde las primeras palabras que el emperador dirigía a sus compañeros al comienzo de la obra, Adriano se mostraba como un gobernante justo, magnánimo y

⁸¹ Fernández Cabezón 1989, p. 85; Fernández Cabezón 1990, p. 95-96.

⁸² Sobre la importancia del espectáculo en las representaciones de los melodramas metastasianos: Garelli 1997a, p. 131.

⁸³ Vega, Fernández, Rey 2001, p. 54-55. Menéndez Pelayo tenía otras muchas obras de Zavala.

⁸⁴ Casi todos los melodramas se abreviaron para adaptarlos a la demanda del público: Subirá 1965; Garelli 1997a, p. 129.

⁸⁵ Fragmento del Acto primero, Escena I de *Adriano en Siria* 1757.

humilde, que deseaba ser considerado como un soldado e imploraba que no le sirviesen a él sino a la gloria de Roma.

Me ofrecéis generosos
 Un Imperio adquirido
 Con vuestra sangre más, que con la mía.
 Y así de ese tributo.
 Como logro, no sé yo solo el fruto.
 Mas si a vuestro deseo
 No puedo contrastar, haré a lo menos
 Que siempre en este grado,
 Más que Caudillo, me veáis Soldado.
 A mi no serviréis:
 A la gloria de Roma, al bien de todos,
 De invictos al renombre, que tenemos,
 Juntos, como hasta ahora, serviremos.⁸⁶

Adriano, también como un emperador ecuánime y generoso que anteponía los intereses del estado y los compromisos adquiridos a sus deseos personales –el título que Antonio Bazo incorporó a la obra en 1762 resultaba del todo apropiado: *Vencer la propia pasión en las lides del amor es la fineza mayor* –, se mostraba capaz de perdonar las agresiones de un enemigo como Osroas y la traición de un amigo como Aquilio. No era el héroe que se imponía por el uso de la fuerza como había sido habitual en las comedias españolas, sino el héroe que vencía poniendo freno a sus pasiones.⁸⁷ Este tipo de virtudes fue recurrente en un siglo XVIII en el que abundaron obras donde se presentaba a soberanos convertidos en héroes clementes, virtuosos, piadosos, valientes y enamorados, como muestran las palabras recogidas más arriba – escuela de virtud, amor, pasión, patria, etc. – de la advertencia “Al Lector” de Benito Antonio de Céspedes donde los innumerables méritos del emperador se cristianizaban al haber sido otorgados por “El Autor de la Naturaleza”. Estas mismas aptitudes atesoraban los protagonistas de otras comedias heroicas de Gaspar Zavala y Zamora, por ejemplo. En *La clemencia de Tito* (1810), el emperador indultaba a un prisionero que le había injuriado y dejaba marchar a su amada Berenice porque – como Adriano – se debía a las obligaciones de un gobernante; en *Acmet el magnánimo* (1792) el protagonista – también como Adriano – dejaba libre a su amada y le permitía volver a su patria; en *La mayor piedad de Leopoldo el Grande* (1789), el emperador perdonaba a los traidores. Es evidente que

⁸⁶ Fragmento del Acto primero, Escena I de *Adriano en Siria* 1757.

⁸⁷ Garelli 1997a, p. 134-135.

en cualquiera de estas actitudes reconoceríamos al Adriano del libreto de Metastasio, y también a otros personajes que engrandecían la obra, como el valiente Farnaspe o la bella Emirena deseada por más de un hombre.⁸⁸

La ópera se estrenó ante un rey y continuó representándose en otras ocasiones ante monarcas, familiares de la casa real y otros miembros de la alta nobleza española porque el objetivo de la obra era ensalzar la monarquía. El gobernante elegido no era solo un rey, era un emperador, como Tito – protagonista, como ya se ha mencionado, de otro libreto de Metastasio –, retratado como un monarca magnánimo próximo a los virtudes cristianas de generosidad y solidaridad.⁸⁹ Ahora bien, la obra también se representó ante un público de menor alcurnia que acogió con agrado las distintas versiones de *Adriano en Siria* en el Teatro de la Cruz y el Coliseo del Príncipe, en Madrid, y en el Teatro de Barcelona. La tragedia respondía al interés educativo de los gobernantes que, parafraseando a Nifo, solo por “inspirar aversión a lo malo y amor a lo bueno, se había de preferir a cualquier otra representación del teatro”.⁹⁰ Por tanto, los monarcas veían con buenos ojos que se mostrase al pueblo un tipo de gobernante con las características que podían encontrarse en el Adriano de Metastasio, una obra creada originalmente por un libretista que creía que las representaciones de sus obras debían estar al servicio de la sociedad, concibiendo el teatro en su “función benéfica”, según señala Rinaldo Froldi.⁹¹ En *Adriano en Siria* el tema amoroso se entremezclaba con el político, igual que sucedía en otras tragedias del siglo XVIII que han sido estudiadas por Sala Valldaura, quien destaca la influencia de la literatura política:

Sabedores de la dificultad de la catarsis trágica y de las exigencias de la teatralidad, los autores revisten a menudo el tema político con un subtema amoroso, con lo cual las obras proporcionan casi siempre un ejemplo de conducta social al mismo tiempo que un ejemplo de conducta individual; también en el plano negativo, paralelamente, condenan una actuación política a la par que una actuación amorosa.⁹²

Dispuesto a contemplar el espectáculo, el monarca y su pueblo encontraban a un emperador que sufría como humano – enamorado e indeciso –, pero que finalmente hacía prevalecer una conducta ética,⁹³ tomaba conciencia de su deber y actuaba en

⁸⁸ Fernández Cabezón 1990, p. 97-116.

⁸⁹ Tatti 2001, p. 284-285.

⁹⁰ Nifo 1994, p. 159; Sala Valldaura 2005, p. 68.

⁹¹ Froldi 2006, p. 83.

⁹² Sala Valldaura 2005, p. 453.

⁹³ Como otros personajes de las tragedias dieciochescas: Sala Valldaura 2005, p. 469.

consecuencia, tomando las riendas del poder y el compromiso con Sabina. Por otro lado, también disfrutaban con la atracción del mundo oriental, representado en la figura de la bella Emirena (definida como “leal”⁹⁴), incluso con la barbarie opuesta a la romanidad del feroz pero terriblemente audaz Osroas que se enfrentaba dialécticamente con Adriano. Ambos se acusaban mutuamente de ser tiranos:⁹⁵

Adr. ¿Tal correspondes,
Bárbaro, a mi piedad? Aunque vencido,
Te llamo, te combido
De Roma a la amistad...

Osr. Sí. Es este el nombre,
Que a vuestra Tiranía, Soberbios, dais.
Luego sirve al amigo, y vos reináis.

Adr. Guardamos la Justicia, y a ella sirve.
Y no a nuestro poder, quien se nos fía.
Para vos la Justicia es Tiranía.

Osr. ¿Intérpretes, y Jueces
Quien de ella os hizo? Acaso con los Dioses
De la sabiduría en los Abismos
¿Entráis a parte? ¿O sois los Dioses mismos?

Adr. Dioses no, mas los Dioses imitamos,
Su Justicia explicando alta infinita,
Y es Dios a los demás quien los imita.

Osr. Dioses sí, pero hambrientos,
Que lo ajeno usurpáis: quitáis los Reinos:
Locos de amor: Tiranos opresores
De un Rival inocente:
De una inocente Esposa...⁹⁶

El diálogo incidía, por un lado, en el abuso de poder y en el desprecio hacia el culto imperial plasmado en la pregunta directa que Osroas lanzaba al emperador – “¿O sois los Dioses mismos?” – y, por otro, en las acusaciones de tiranía, soberbia e ingratitud que Adriano subrayaba en su oponente ensalzando, al mismo tiempo, una justicia romana

⁹⁴ Otros melodramas de la época, como *Zenobia in Palmira* de Gaetano Setor, retratan a las princesas orientales como “modelo de nobleza y fidelidad a la memoria de su marido, el príncipe enemigo de los romanos”: Vidal, Cabrera 1996, p. 316-317.

⁹⁵ Sobre el rechazo a la tiranía en las tragedias del XVIII: Sala Vallaura 2005, p. 458-459, 464-468.

⁹⁶ Fragmento del Acto segundo, Escena IX de *Adriano en Siria* 1757.

equiparable a la divina. La obra en su conjunto reflejaba el enfrentamiento Occidente *versus* Oriente. Esa oposición se había vivido en la Antigüedad, aunque Heródoto dejó ya clara su admiración por el mundo oriental en sus *Historias* siempre, eso sí, desde la perspectiva etnocentrista de un griego del siglo V a.C. para quien la superioridad de su civilización era evidente. El contacto de los griegos con las culturas orientales después de las Guerras Médicas, las conquistas de Alejandro y, más adelante, la llegada de los romanos, propiciarían la génesis de la noción de "sabiduría bárbara" que caló, como estudió magistralmente Arnaldo Momigliano, en época helenística.⁹⁷ Los romanos recogieron esa tradición e incorporaron las historias de los persas con fines filosóficos y retóricos a su sistema educativo.⁹⁸ Al fin y al cabo, Eneas, el antepasado del mítico fundador de Roma, Rómulo, era originario de Troya, en Asia Menor.⁹⁹ En su polémico libro, *Atenea negra*, Martin Bernal ya puso de manifiesto que la aceptación de una herencia oriental en el mundo griego se había mantenido a lo largo del tiempo, sobrepasando el mundo romano, hasta que la historiografía, de manera firme en el siglo XIX, impuso el "modelo ario".¹⁰⁰

En una obra como *Adriano en Siria*, el enfrentamiento Occidente *versus* Oriente, en ocasiones, seguía saldándose a favor de Oriente: Osroas mostraba más valentía que Adriano, Emirena era más bella que Sabina, Osroas estaba dispuesto a hacer morir a su hija por salvar el honor de su patria, Adriano a renunciar a parte del imperio conquistado con el esfuerzo de las legiones romanas solo por amor. Las dudas llegaban a atenzar al protagonista impidiéndole llegar a discernir lo correcto:

Agita el alma mía. Roma, el Senado,
Emirena, Sabina,
Mi grandeza, mi amor tengo presente.
Todo ordenar lo quiero, y en todo encuentro
Riesgo, y tropiezo. Escojo, me arrepiento
De haberme arrepentido,
Otra vez me arrepiento y en fin cansado
De un eterno dudar, ya no distingo
El bien del mal: a mis afanes vuelvo,
El tiempo se estrecha, y lo peor resuelvo.¹⁰¹

⁹⁷ Momigliano 1978.

⁹⁸ Rosivach 1984.

⁹⁹ Gruen 2011, p. 243 s. Gruen realiza un interesantísimo estudio que aborda cómo los antiguos encontraron más conexiones que contrastes entre las distintas culturas con las que interactuaron.

¹⁰⁰ Bernal 1987.

¹⁰¹ Fragmento del Acto tercero, Escena III de *Adriano en Siria* 1757.

Sin embargo, al final de la representación, lo que el monarca comprobaba con orgullo y sus súbditos percibían, era que la civilización podía vencer a la barbarie porque a pesar de contemplar a un monarca frágil (heredero de una historiografía poco amable con el personaje), era el autocontrol de Adriano el que se imponía a la intemperancia de Osroas, mostrando el poder de la civilización romana. Como ya han señalado otros autores, *Adriano en Siria* era, por un lado, un “drama educativo” donde se mostraba que la conquista de la virtud no estaba exenta de sufrimiento, sacrificio y autocontrol¹⁰² y, por otro, un “instrumento de moralidad” como los restantes melodramas metastasianos que se representaron en España, combinando tradición, novedad, espectáculo, música y entretenimiento en unas adaptaciones que trataban de agradar al gran público.¹⁰³ Puede que Metastasio no fuese demasiado fiel a las fuentes clásicas que hablaban de Adriano (Dión Casio e *Historia Augusta*, como hemos visto) pero sí lo fue a algunos de los ideales más firmemente arraigados en la Roma antigua. La antítesis entre romanidad y barbarie, que estuvo muy presente en el Imperio romano,¹⁰⁴ fue reflejada con habilidad en el libreto de *Adriano en Siria*.

Resulta, asimismo, interesante apreciar cómo los personajes de la obra se presentaron ante los propios monarcas españoles como modelo de gobierno y sus esposas, como *exempla* de virtud. En general, la imagen de la mujer había mejorado en las tragedias españolas dieciochescas, pasando a convertirse en un modelo de conducta tan edificante como el que pudiera representar su homólogo masculino en el escenario.¹⁰⁵ Las mujeres de las tragedias neoclásicas se sacrificaban tanto como los hombres, como “una nueva forma de entender el honor, el amor y la capacidad intelectual (ética y hasta políticamente hablando) del género femenino”.¹⁰⁶ En *Adriano en Siria*, la conducta de Emirena y Sabina era intachable. Ambas estaban dispuestas a sacrificar y sacrificaban sus intereses haciendo primar su deber.

Estos valores que se desarrollaron ampliamente en los modelos poéticos, trascendieron hacia la comunicación política donde fueron imitados. Es lo que Giulia Delogu ha denominado el “Modello Metastasio” en la comunicación política

¹⁰² Sala di Felice 2001, p. 151-153.

¹⁰³ Garelli 1997a, p. 137.

¹⁰⁴ Al margen de las conexiones culturales entre romanos y bárbaros a las que aludíamos más arriba, la máxima expresión de la civilización que se oponía a la barbarie se representaba en el anfiteatro con los juegos gladiatorios. Entre otros, Gros 2002, p. 35-36.

¹⁰⁵ Sala Valldaura 2005, p. 470.

¹⁰⁶ Sala Valldaura 2005, p. 476.

de la virtud durante el siglo XVIII después de estudiar, en el caso italiano, mensajes con fuertes connotaciones ideológicas que a través de las obras de este autor podían alcanzar a un público más amplio.¹⁰⁷

Los políticos utilizaron la tragedia para manipular la opinión pública.¹⁰⁸ No cabe duda de que el mensaje era muy claro, tanto para los gobernantes como para los súbditos que pudieron contemplar estas obras, y se mostraba acorde con el despotismo ilustrado del siglo XVIII.¹⁰⁹ Adriano fue representado como un soberano de la época, aglutinando características humanas (sufría por amor) y divinas (como representante máximo de la justicia estaba en su mano castigar, pero también perdonar), ejerciendo el poder desde el paternalismo (velaba por el bienestar de su pueblo) al virtuosismo (superaba las dificultades evitando consecuencias negativas). Al mismo tiempo, el protagonista de *Adriano en Siria*, fue utilizado por los monarcas españoles como un medio a través del cual proclamar ante el pueblo su superioridad en el ámbito mediterráneo. Según Kleinertz, cuando *Adriano en Siria* se estrenó en Madrid en 1737, la aclamación del gobernante al comienzo del drama podía ser entendida como una demostración de los derechos dinásticos españoles en Italia.¹¹⁰

Como decía al comienzo de este artículo, Trajano fue mejor valorado que Adriano, pero en la escena española del siglo XVIII fue el segundo quien se impuso como modelo – aunque Trajano también protagonizó alguna obra¹¹¹ – ante unos gobernantes, que se deleitaron con el melodrama de Metastasio en repetidas ocasiones, y ante un pueblo que identificaba al emperador romano de origen hispano con su propio monarca.

¹⁰⁷ Delogu 2016.

¹⁰⁸ Sala Valldaura 2005, p. 251.

¹⁰⁹ Véase el análisis de las comedias heroicas de Zavala en relación con la implantación del Despotismo ilustrado que desarrolla Fernández Cabezón 1990, p. 116-124. Sobre el papel de los reyes en las obras de Metastasio: Sala di Felice 1983, p. 157-173.

¹¹⁰ Sobre el uso político del *dramma per musica* por parte de los reyes españoles: Kleinertz 2006.

¹¹¹ Cañizares 1735; Romero Recio 2018.

Bibliografía

Solo se han incluido las editoriales en las publicaciones anteriores a 1900. En la Bibliografía no se han incluido las referencias a publicaciones periódicas anteriores a 1900 mencionadas en el texto sin autoría.

Abreviaturas

Adriano en Siria (1737) = Metastasio, *Melodrama scenico, intitulado: Mas gloria es triunfar de si. Adriano en Syria*. Escrito por un ingenio de esta corte, puesto en música por Don Joseph Nebra, organista primero de la Real Capilla de su Magestad. Con licencia en Madrid. Año de 1737.

Adriano en Siria (1757) = Metastasio, *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*, Madrid.

Adriano en Siria (1762) = Metastasio, *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*. MSS/14100 en BNE: *Adriano en Siria* h. 139-181 v.

Adriano en Siria (1763) = Metastasio, *Adriano en 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, Barón de Monroig, Señor de Lavayol, y los Tors, Alguazil Mayor de la Real Audiencia del presente Principado de Cataluña, &c. Barcelona*, por Francisco Generas, Impresor y Librero. Vendense en su misma casa, en la Bajada de la Carcel.

Adriano en Siria (s.a.) = Metastasio, *Adriano en Syria en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbitero, natural de Casasimarro. Obra póstuma*, tomo I, Ms. 303. En Biblioteca de Toledo (Bibliotecas de Castilla La Mancha): *Adriano en Siria* h. 35-58 v.

Adriano en Siria (1798) = Metastasio, *El Adriano en Siria. Comedia en tres actos*, por Don Gaspar Zavala y Zamora, Madrid, en la Imprenta de Cruzado.

Referencias

AAVV (2013), *Francesco Battaglioli. Escenografías para el Teatro del Buen Retiro*, Madrid.

Accorsi M. G. (2001), "Teoria, poetica, morfologia del dramma metastasiano", en Sala di Felice, Caira Lumetti (eds) 2001, p. 21-46.

Aguilar Piñal F. (1989), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, V, Madrid.

Aguilar Piñal F. (1981), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, I, Madrid.

- Álvarez Martínez S. (2000), "José de Nebra Blasco", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VII, Madrid, p. 1003-1008.
- Andioc R., Coulon M. (2008), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)*, 2 vols, Madrid [2ª ed. corregida y aumentada].
- Andrés J. (1783), "Giudizio sulle opere del Metastasio", en *Opere del Sig. Abate Pietro Metastasio con dissertazioni e osservazioni*, Niza, p. xviii-xxvi.
- Apollonio M. (1960), *Enciclopedia dello Spettacolo*, V, Roma.
- Arce J. (1981), *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid.
- Baldissera A. (2007), "Metastasio en España, entre traducciones y adaptaciones", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 83, p. 153-175.
- Barrera C. A. de la (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español. Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid [Facsimil 1968].
- Bernal M. (1987), *Black Athena The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, I, *The Fabrication of Ancient Greece 1785-1985*, Londres.
- Bonet Correa A. (1991), "Vida artística y retrato auténtico de Carlos Broschi 'Farinelli'", en Broschi Farinelli 1991, p. ix-xxiv.
- Broschi Farinelli C. (1991), *Fiestas Reales*, Edición facsímil, con prólogos de A. Bonet Correa y A. Gallego, Madrid.
- Carreras J. J., Leza J. M. (2000), "La recepción española de Metastasio durante el reinado de Felipe V (ca 1730-1746)", en A. Sommer-Mathis, E. Hilscher (eds), *Pietro Metastasio (1698-1782), uomo universale*, Viena (Festgabe der Österreichischen Akademie der Wissenschaften), p. 251-267.
- Cañizares J. de (1735), *Trajano en Dacia, y cumplir con amor y honor*, Madrid, Gabriel del Barrio.
- Clavijo y Fajardo J. (1762a), "Pensamiento IX", *El Pensador*, Madrid, Joaquín Ibarra, tomo I, p. 248-285.
- Clavijo y Fajardo J. (1762b), "Pensamiento XXIII", *El Pensador*, Madrid, Joaquín Ibarra, tomo II, p. 286-308.
- Cotarelo y Mori E. (1917), *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid.
- Delogu G. (2016), "Il modello Metastasio: la comunicazione política della virtù nel Settecento italiano", *Studi Storici*, 2, p. 341-360.
- Díaz de Escovar N. (1917), *Anales de la Escena española desde 1701 a 1750*, Madrid.
- Di Benedetto R. (2001), "Pergolesi e il Metastasio: trapianti, trasferimenti, parodie dall' *Adriano in Siria* all' *Olimpiade*", en Sala di Felice, Cairra Lumetti (eds) (2001), p. 457-466.
- Ezquerro A. (2013-2014), "Recepción de la música de Georg Friedrich Händel en España. El caso del archivo de música de las catedrales de Zaragoza y la intervención de los músicos", *Recerca Musicològica*, 20-21, p. 103-149.

- Ezquerro A. (2002), "Nuevos datos para el estudio de los músicos Nebra en Aragón", *Anuario Musical*, 57, p. 113-156.
- Fernández Cabezón R. (1990), *Lances y batallas: Gaspar Zavala y Zamora y la comedia heroica*, Valladolid.
- Fernández Cabezón R. (1989), "Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gaspar de Zavala y Zamora", *Anuario de Estudios filológicos*, 12, p. 81-87.
- Fernández de Moratín L. (1883), *Orígenes del Teatro español. Con una Reseña histórica sobre el teatro español en el siglo XVIII y principios del XIX*, París, Librería de Garnier Hermanos.
- Fernández de Moratín L. (1867), *Obras póstumas*, II, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Ferri-Benedetti F. (2015), "Metastasio adaptado para el teatro español: el caso de la *Issipile*", en J. M. Maestre Maestre et al. (coords), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, V, *Homenaje al profesor Juan Gil, Alcañiz-Madrid*, p. 2501-2523.
- Froldi R. (2006), "Apuntes en torno a algunos intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII", en I. Romera, J. L. Sirera (eds), *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX. Actas de Simposio internacional celebrado en Valencia*, Valencia, p. 81-90.
- Gallego A. (1991), "Imagen de Farinelli", en Broschi Farinelli 1991, p. xxv-xxxv.
- García Garrosa M. J., Lafarga F. (2004), *El discurso sobre la traducción en la España del siglo XVIII. Estudio y antología*, Kassel.
- Garelli P. (1997a), "Metastasio y el melodrama italiano", en Lafarga (coord.) 1997, p. 127-138.
- Garelli P. (1997b), "Traducciones de tragedias italianas", en Lafarga (coord.) 1997, p. 325-363.
- González Marín L. A. (2002), *José de Nebra (Calatayud, 1702-Madrid, 1768). Un aragonés en la Real Capilla*, Zaragoza.
- Gros P. (2002), "La fonction politique des monuments du spectacle dans le monde romain sous le Haut-Empire", en T. Nogales (ed.), *Ludi romani. Espectáculos en Hispania romana*, Mérida (Museo Nacional de Arte romano), p. 25-40.
- Gruen E. S. (2011), *Rethinking the Other in Antiquity*, Princeton.
- Hickey M. (1789), *Poesías variadas sagradas, morales y profanas o amorosas [...] con tres Tragedias francesas traducidas al castellano...*, Madrid, Imprenta Real.
- Kleinertz R. (2006), "Ruler-Aclamation in Spanish Opera of the 1730s", en M. Bucciarelli, N. Dubowy, R. Strohm (eds), *Italian Opera in Central Europe*, I, *Institutions and Ceremonies*, Berlin, p. 235-251.
- Kleinertz R. (2003), *Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia, Zarzuela*, II, Kassel.
- Kleinertz R. (1996), "La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)", en R. Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Zaragoza, p. 107-121.
- Lafarga F. (coord.) (1997), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida.
- Lafarga F. (1997), "Introducción", en Lafarga (coord.) 1997, p. 9-14.

- Leza J. M. (2010), "Metastasio on the Spanish Stage: Operatic Adaptations in the Public Theatres of Madrid in the 1730s", en Ch. Dill (ed.), *Opera Remade 1700-1750*, London-New York, p. 53-62 [publicado previamente en 1998].
- Leza J. M. (1996-1997), "Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)", *Artígrama*, 12, p. 123-146.
- Lolo B. (2000), "Las Temporadas líricas durante el reinado de Fernando VI. Conforto y Farinelli, una fructífera colaboración teatral (1751-1758)", en Torrión (ed.) 2000a, p. 365-382.
- Martín Puente C. (2013), "Las obras sobre la Historia de Roma de Metastasio y sus traductores al español con especial atención al jesuita Benito Antonio de Céspedes", *Cuadernos de investigación filológica*, 39, p. 187-204.
- Martín Puente C. (2012), "La Historia de Roma en la obra de Ramón de la Cruz y Vicente Rodríguez de Arellano", *Cuadernos de Filología clásica. Estudios Latinos*, 32/2, p. 347-360.
- Menéndez Pelayo M. (1940), *Historia de las ideas estéticas en España. Siglo XVIII*, Edición digital a partir de Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo, vol. III, Madrid (CSIC) [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-ideas-esteticas-en-espana-siglo-xviii--0/>] (Última consulta: 28.04.18)].
- Metastasio (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*, "Discurso preliminar" de Ignacio García Malo, Madrid, Benito Cano.
- Metastasio (1737), *Amor, constancia, y muger. Drama, para representarse en Música en el Teatro de los Caños del Penal para diversión de las Damas en este carnabal de 1737. Dedicado a la Ilustrísima Señora Doña María Theresa de Torrezar y Ibarburu, Marquesa de Villa-Real*, Madrid, Oficina de Antonio Marín.
- Molina Castillo F. (1999), "Esteban de Arteaga, crítico de Metastasio", *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, 22, p. 61-75.
- Mombelli D. (2017), en Juan Andrés, *Estudios humanísticos*, Edición de P. Aullón de Haro, E. Crespo, J. García Gabaldón, D. Mombelli, F. J. Bran, Madrid, p. 125-139.
- Momigliano A. (1978), *Alien Wisdom. The Limits of Hellenization*, Cambridge.
- Morales Borrero C. (1972), en *Fiestas Reales en el Reinado de Fernando VI. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*, Madrid.
- Nifo F. M. (1994), *Idea Política, y Christiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección, que desea el Magistrado, y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*, Alcañiz.
- Pajares Alonso R. L. (2010), *Historia de la música en 6 bloques*, bloque 2, *Géneros musicales*, Madrid.
- Prado F. (1933), "Hace su presentación oficial la primera compañía femenina de ópera española", *Heraldo de Madrid*, 30 de mayo de 1933, p. 4.

- Profeti M. G. (2001), "El espacio del teatro y el espacio del texto. Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII", en A. Torrente, E. Casares Rodicio (coords), *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, vol. I, Madrid, p. 263-292.
- Robinson M. F. (1980), "Pietro Metastasio", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, XII, London.
- Rodríguez Alonso M. V. (2015), *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, Universidad de Granada.
- Romero Recio M. (2018), "Trajano. De gobernante ideal a personaje dramático en la España del siglo XVIII", en M. Romero Recio (ed.), *El legado de los emperadores hispanos*, Sevilla, p. 49-66.
- Romero Recio M. (2012), "Los emperadores hispanos en la conformación de una identidad nacional en el siglo XIX", *Revista de Historiografía*, 17, p. 40-46.
- Rosivach V. J. (1984), "The Romans' View of the Persians", *The Classical World*, 78/1, p. 1-8.
- Sala di Felice E. (2001), "Osservazioni sulla meccanica drammaturgica di Metastasio", en Sala di Felice, Caira Lumetti (eds) 2001, p. 127-159.
- Sala di Felice E. (1983), *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milán.
- Sala di Felice E., Caira Lumetti R. (eds) (2001), *Il melodrama di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento*, Roma.
- Sala Valldaura J. M. (2005), *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid.
- Sala Valldaura J. M. (1994), "Los jesuitas expulsos y la tragedia entre España e Italia", *Bulletin Hispanique*, 96/1, p. 153-166.
- Sommer-Mathis A. (2001), "La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna", en Sala di Felice, Caira Lumetti (eds) 2001, p. 863-881.
- Sommer-Mathis A. (2000), "Entre Viena y Madrid, el tándem Metastasio-Farinelli: dirección de escena y dirección artística", en Torrión (ed.) 2000a, p. 383-401.
- Stiffoni G. G. (1996-1997), "La música teatral de Nicolò Conforto (Nápoles 1718-Aranjuez 1793). El estado de la investigación", *Artigrama*, 12, p. 147-162.
- Subirá J. (1978), *La ópera en los teatros de Barcelona*, Barcelona.
- Subirá J. (1973), *Variadas versiones de libretos operísticos*, Madrid.
- Subirá J. (1965), "La ópera 'castellana' en los siglos XVII-XVIII", *Segismundo*, 1, p. 26-37.
- Tatti M. (2001), "La romanità rivisitata dei melodrammi di Metastasio", en Sala di Felice, Caira Lumetti (eds) 2001, p. 267-303.
- Torrión M. (2013a), "Las óperas del Buen Retiro en el reinado de Fernando VI. Nuevos óleos de Francesco Battaglioli (Módena 1714-Venecia, h. 1796) en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en AAVV 2013, p. 9-18.

- Torrione M. (2013b), “Armida placata”, en AAVV 2013, p. 22-25.
- Torrione M. (ed.) (2000a), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga.
- Torrione M. (2000b), “El Real Coliseo del Buen Retiro: memoria de una arquitectura desaparecida”, en Torrione (ed.) 2000a, p. 295-322.
- Torrione M. (2000c), “Decorados teatrales para el Coliseo del Buen Retiro en tiempos de Fernando VI: cuatro óleos de Francesco Battaglioli”, *Reales Sitios*, 143, p. 40-51.
- Vega G., Fernández. R., Rey A. del (2001), *Ediciones de Teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, I, Kassel.
- Vidal J. L., Cabrera R. (1996), “Notas (incluso musicales) a la tradición de la *Historia Augusta* en el siglo XVIII”, en G. Bonamente, M. Mayer (eds), *Historiae Augustae Colloquium Barcinonense. Atti dei Convegna sulla Historia Augusta*, IV, Bari, p. 307-318.