

## Apuntes en torno a algunos intercambios teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII

Rinaldo Frolidi  
*Universidad de Bolonia*

Las relaciones teatrales entre España e Italia en el siglo XVIII han ofrecido motivos para frecuentes e importantes estudios, mas es un campo que todavía estimula importantes comparaciones e investigaciones.

Al comienzo del siglo XVIII, mientras en España, superada la gran época de la comedia barroca, el teatro pierde vigor en los autores que los estudiosos denominan a menudo «post-calderonianos», en Italia —sobre todo en Nápoles y Venecia—, en el ámbito del movimiento cultural de la Arcadia se impone el melodrama. Sin embargo, éste asume después una autonomía propia como género teatral, y se desarrollará incluso fuera de Italia, en particular en Viena, centro político y también cultural del imperio habsbúrgico.

En Italia, nos encontramos en la época que Walter Binni (1968) definió como el momento arcádico y racionalista de una cultura que, de manera decidida, se opone a la poética y a la poesía barrocas y se acerca al clasicismo del Renacimiento en el plano formal y, en el plano ideológico, acoge las nuevas instancias del pensamiento racionalista europeo.

La Academia de la Arcadia fue fundada en 1688 por Gian Vincenzo Gravina, austero clasicista que, sin embargo, en 1711 se alejó de la Arcadia, al no soportar la derivación pastoril que había tomado, juzgada bastante frívola y ligera. Por ello fundó la Academia de los *Quiriti*. Estudioso de derecho y literato humanista, para la escena compuso cinco tragedias<sup>1</sup> inspirándose en Sófocles, pero para decir la verdad, más bien frías en su nitidez clásica. Su mayor mérito fue, precisamente, el de haber descubierto en el joven Pietro Trapassi (cuyo apellido él cambió después por el griego de Metastasio) a una criatura dotada de extraordinaria vena poética. Lo adoptó como hijo y le favoreció los estudios, dejándolo después como heredero de sus bienes. Metastasio, como Gravina, arcádico y luego decididamente clasicista, muy pronto fue orientándose hacia formas poéticas musicales, obedeciendo a la propia naturaleza, que lo llevaba a anhelar la fusión ideal de las dos artes. Así nació un nuevo melodrama, nuevo en el sentido de que, abandonando las hipertrofias estetizantes que lo habían caracterizado en el Seiscientos, se retornó a la idea de su nacimiento durante el siglo XVI, es decir, a la realización de un espectáculo cantado cercano a lo que se pensaba que había sido la tragedia griega. Me-

1. Tragedias de tema clásico: *Palamedes*, *Andrómeda*, *Servio Tullio*, *Appio Claudio*, *Papiniano*. Véanse: GRAVINA (1712); ULIVI (1987); LUCIANI, P. (1999).

tastasio debutó en Nápoles en 1724 con *Didone abbandonata*, que tuvo un éxito clamoroso, y allí le habían servido de excelentes consejeros Nicola Antonio Porpora, para la música, y la gran actriz Marianna Bulgarelli<sup>2</sup> para la recitación y la escena. Para Metastasio, el texto poético tuvo siempre más importancia que la música (apuntaré sólo que a *Didone abbandonata* se dedicaron 64 compositores diversos y a *Artaserse* incluso 80).

En 1730, Metastasio fue llamado a Viena. Antes que él, entre 1718 y 1729 había sido poeta cesáreo el veneciano Apostolo Zeno (1744), que ya había iniciado un melodrama moderno aportándole rigor formal y dignidad literaria, oponiéndose a la tradición barroca que hasta entonces había dominado con sus excesos formales: el abuso de la inverosimilitud y, sobre todo, la sumisión al virtuosismo musical. Apostolo Zeno se empeñó en la búsqueda de una sustancial seriedad del contenido, afrontando temas heroicos provenientes de la historia griega, romana, e incluso de la Biblia, buscando coherencia en la acción, verosimilitud, y procurando un texto poético ordenado racionalmente. No siempre consiguió fundir felizmente poesía y música, ya que en el campo de la poesía fue a menudo árido y más bien formalista, cediendo a la erudición. Es significativa la circunstancia de que buscara la colaboración de Pietro Pariati (en quince de sesenta textos). Consiguió una notable unidad en sus composiciones con una fuerte reducción de los personajes cómicos. Recuérdese que él había iniciado su colaboración con la Corte vienesa ya en 1701, cuando hizo representar —con ocasión del natalicio del Emperador Leopoldo I— una «acción escénica» en tres actos, con música de Marco Antonio Ziani, en torno a un tema que será también de Metastasio, en los años venideros: *Temistocle*. Tuvo también un significativo contacto con la literatura española, precisamente con la obra maestra de Cervantes, en la que apreciaba el aspecto cómico en concomitancia con el gusto de su tiempo. Compuso *Don Chisciotte in Sierra Morena* en 1719 y *Don Chisciotte in corte della duchessa* en 1727. El primer trabajo considerado como tragicomedia para ser acompañada de música (y ésta era de Francesco Bartolomeo Conti) lo había escrito en colaboración con Pietro Pariati,<sup>3</sup> y ponía en escena los extraordinarios episodios de la locura de Don Quijote cuando se refugió en Sierra Morena, lo cual Cervantes narra en la primera parte de su novela (cap. XXIII y siguientes), es decir, las aventuras amorosas de Cardenio y Lucinda y de Fernando y Dorotea, las locuras de Don Quijote y los episodios de aventuras que tienen lugar en la venta, centro de la acción. El autor italiano introduce también allí, simplificándolo, el episodio de Don Gaifero y Melisendra, y los estragos que hace Don Quijote con los títeres (en el texto contenido en el capítulo XXV de la II parte), aunque en la novela el titiritero es maese Pedro y en la acción dramática de Zeno es el propietario de la venta, Mendo. Al final de todas las vicisitudes, Don Quijote será acompañado a su casa con la esperanza de que sane de su locura. Meregalli (1959) la definió como «obra agraciada», y es que realmente se respeta en ella una cierta medida en la comicidad del texto y mucho orden en el desarrollo de las acciones.

En el segundo melodrama, que se señala como «obra serio-ridícula» y que fue musicado por Antonio Caldara (el texto poético contó con la colaboración de Claudio Pasquini),<sup>4</sup> vemos representadas ridículamente las extravagancias de Don Quijote y Sancho Panza

2. Más conocida por el apodo de *La Romanina*.

3. PARIATI P. (1663-1733) Libretista en Viena. Véase: GRONDA (1990).

4. PASQUINI, G. C. (1695-1763), libretista. Fue también docente de italiano de la Archiduchesa en la Corte de Viena.

en la corte de la Duquesa (cap. xxx y siguientes de la II parte de la novela), pero acompañadas de complicadas situaciones amorosas con resultados dispersos, en realidad alejados del texto y, sobre todo, del espíritu de Cervantes.

En Viena, Apostolo Zeno le abrió el camino a Metastasio, quien fue llamado en 1730 y debutó con un trabajo que tuvo mucho éxito: *Demetrio*, en 1731. Comenzó así lo que podemos considerar el periodo áureo del melodrama metastasiano, de 1730 a 1740, diez años que llevaron a una reforma radical de ese género teatral. Los textos poéticos de Metastasio situaban a pocos personajes en escena (casi siempre sólo siete) y la estructura diegética se articulaba según principios de regularidad, orden y decoro. Se dedicaba mucha atención a la escenografía, que suscitaba lo maravilloso, pero sobre todo era el dictado poético el que sugería por sí mismo el encanto musical y que inspiró, como ya hemos señalado, a tantos músicos. Su verso se caracteriza por la gracia extrema, nunca de facilidad prosaica, con tendencia al tono elegíaco pero de elegancia templada, siempre claro fruto de una natural espontaneidad. Son frecuentes las espléndidas sentencias especialmente al final de las escenas o de los actos, contenidas en arias que se cantaban, breves pero sugestivas, coherentes siempre con la acción. Regla más que constante era el final feliz que conseguía resolver los contrastes dramáticos que habían animado el texto, vivaces pero nunca exasperados. La finalidad del melodrama metastasiano es esencialmente moral: los protagonistas en escena se presentan frecuentemente como héroes que suscitan admiración hacia el público y estimulan emulación en las conciencias. Indudablemente, los melodramas de Metastasio reflejan el carácter del autor, hombre de temperamento pacífico, fundamentalmente bueno, un poco paternal en sus arranques y elogios a la virtud. Sin embargo, para Metastasio el teatro tenía que ser también ocasión de deleite, distracción agradable, invitación para hacer soñar, saliendo de la realidad cotidiana, para dar lugar a la ilusión. Él concebía el teatro en función benéfica: tenía que ser un instrumento de elevación de las almas y servir para la promoción de la sociedad a la que era destinado.

En Viena, Metastasio se consideraba un ciudadano del imperio habsbúrgico, fiel a un ideal de orden tradicionalmente constituido, de un evidente carácter conservador. Él obraba por vía poética siguiendo el culto de una gran civilización literaria adquirida, capaz de dar armonía a la existencia según un ideal de aristocrática perfección.

En aquel tiempo, Viena era el mayor centro cultural europeo, ligado a la Corte habsbúrgica, y de allí el éxito de Metastasio llegó a tener difusión internacional. No tardó mucho en penetrar en España.

En un reciente artículo, Maria Grazia Profeti (2001) ha estudiado el primer desarrollo del teatro de Metastasio en España, punta de lanza frente a la tradición barroca. Profeti ha observado que, entre 1736 y 1738, Metastasio se acerca a la escena española en parte en traducciones, pero con muchas adaptaciones debidas a la persistente costumbre del teatro áureo. Pero muy pronto se fue haciendo más fuerte una más atenta búsqueda de fidelidad al texto italiano original. Sobreviven los dobles títulos de las obras, van desapareciendo los roles de los graciosos y se presentan libretos con el texto bilingüe.

Sin embargo, son notables los cortes del texto original, lo que se relaciona con el uso que llegó a ser costumbre de un espectáculo contenido en un tiempo de dos horas y media. Unos años más tarde, el propio Metastasio consentirá alguna reducción adhiriéndose a la solicitud que le pedía desde España el cantante Farinelli, su queridísimo amigo desde el tiempo en que vivió en Nápoles y por entonces figura dominante en la

escena española. Se trata de cuatro dramas<sup>5</sup> de su primera época que, entre 1750 y 1754, Metastasio redujo no sólo por su amistad con Farinelli, sino probablemente porque se había convencido él mismo de que algunas reducciones resultaban oportunas.

Junto al triunfo del melodrama metastasiano todavía sobrevivía el gusto por la comedia áurea. Por ejemplo, José de Cañizares compuso una comedia derivada de *Temistocle*, que Metastasio había presentado en Viena en 1736. Según una vieja costumbre este trabajo llevaba un doble título: *No hay con la patria venganza* y *Themistocles en Persia*.<sup>6</sup> La comparación entre las dos obras revela profundas diferencias. En el melodrama de Metastasio los personajes son siete, mientras que en el de Cañizares catorce (de los cuales tres son graciosos). En tres actos, Metastasio emplea en total 1.437 versos y Cañizares 4.361, es decir, más del doble. En efecto, el texto del poeta español conserva muchos caracteres de la comedia tradicional, aun cuando se introducen partes cantadas junto a las recitadas. El espectáculo de Cañizares es el típico de los corrales: abundan muchas y complicadas inserciones episódicas, intervenciones frecuentes de los graciosos, no sin vulgaridad, añadiduras de personajes extraños al texto de Metastasio, exasperaciones de los contrastes entre los personajes en escena, incluso hasta Temistocle padre y el hijo Neoclides, que es prácticamente un gracioso.

Según Hartzenbusch (1845) y Mérimée (1983), el texto de Cañizares sería del año 1743, es decir, de siete años después del estreno de Viena y siete antes de la muerte de Cañizares (1750). Sabido es que fue representado incluso después de su muerte. En una reseña a una representación madrileña de 1758, Leandro Fernández de Moratín (1944) juzgó severamente la obra, tan alejada de la moderación metastasiana. He manejado una traducción bilingüe del melodrama de Metastasio representada en Barcelona en 1756, traducción poéticamente correcta y agradable, y podemos recordar también la traducción que, ya en 1747, Luzán había hecho de otro melodrama, *La Clemencia de Tito*, para el Coliseo de Madrid, igualmente feliz desde la perspectiva poética.

En *Temistocle*, Metastasio (1780) desarrolla el tema del general ateniense victorioso frente al Rey de Persia, Serse, que, tras ser expulsado injustamente de su patria, se refugia en Persia con dicho Rey (como dice Tucídides, éste era el hijo de Serse, es decir, Artaserse). Es probable que Metastasio siguiera a Cornelio Nepote, quien habla de Serse porque le era dramáticamente más oportuno y eficaz concentrar en un solo personaje tanto el momento de la derrota como después el de la deseada venganza soñada por la llegada de Temistocle, del cual el Rey esperaba que pudiera ayudarle en una guerra contra Atenas. Pero Temistocle permanece fiel a su patria y rechaza ponerse en su contra. Magnánimo Temistocle pero magnánimo también Serse al reconocer en él la virtud, convertirse en su amigo y compensarlo muy bien. Tema edificante tratado no de una manera rígida sino también con lirismo, variado con mano ligera por las relaciones amorosas, ricas de sentimientos muy controlados, y por un sabio uso de la razón.

Pasemos ahora a hablar de Carlo Gozzi,<sup>7</sup> quien sin duda es el autor que más significativamente se inspiró en el teatro español del siglo XVII.

5. Trátase de estos melodramas: *Didone abbandonata*, *Semiramide riconosciuta*, *Adriano in Siria*, *Alessandro nelle Indie*. Sobre el tema, véase: WIESEND (1986).

6. Se conserva la edición impresa en Valencia, 1764.

7. Señalo en la bibliografía las colecciones más importantes de sus comedias en Gozzi, C. (1772-1774) y Gozzi, C. (1801-1803).

Nacido en una noble familia veneciana en 1720, no siguió estudios regulares y como autodidacto tuvo una sólida formación humanística basada en los grandes autores italianos de los siglos XIV y XVI. Desde 1747 fue miembro de la Academia de los Granelleschi, que se había propuesto como tarea principal la defensa de la pureza de la lengua. En sus intervenciones, él mostró su natural y extraordinaria vena satírica. Después, sus intereses se concentraron en el teatro y rápidamente fue adversario de los más ilustres dramaturgos de la Venecia de entonces: Pietro Chiari, autor de comedias fáciles y populares que llevaban a la escena usos y costumbres, modas de la época, y Carlo Goldoni y su teatro realista «burgués». Con constante tonalidad polémica, fue condenando los que consideraba defectos fundamentales de la época: el laxismo y la permisividad, la puesta en marcha de la decadencia moral, el ansia de ascenso social, el abuso del lujo, esto es, sustancialmente las modernas instancias iluminísticas y democráticas que en el teatro se afirmaban también en los dramas «*flebili e familiari*», como él llamaba a la comedia lacrimosa.

Durante el periodo 1761-1765, Gozzi compuso diez fábulas escénicas que hoy la crítica considera que constituyen lo mejor de su producción. Los cuentos llevaban al teatro lo maravilloso, lo mágico, lo extraordinario, pero también lo dramático y lo patético (piénsese en *Turandot*), todo muy espectacular y que le gustaba a un público que amaba evadirse en el sueño.

A partir de 1767, Carlo Gozzi se acerca al teatro español. Empujado por su amigo Antonio Sacchi, gran figura de la *commedia dell'arte*, que había llevado de gira por toda Europa. Ahora le aconsejaba y procuraba textos españoles de la edad barroca, pero todavía vivos y representados en España, Gozzi se dio cuenta de la posibilidad de transformarlos en un nuevo espectáculo de éxito para su público, disfrutando también de la brillante recitación de la compañía de Sacchi. Empezó introduciendo máscaras de la tradición del teatro *all'improvvisa* italiano, en lugar de los graciosos españoles, pero después los sustituyó con figuras de criados, a menudo confidentes sacados de la realidad cotidiana veneciana. Incidió también en una definición más profunda de los caracteres, pero siempre permaneciendo fiel a un teatro subversivo, fantástico, en un cierto sentido continuador del espíritu de las *Fiabe*, sin alejarse nunca de una moralidad fundamental confiada a un sutil alegorismo y, en el plano literario, insistiendo en una constante polémica contra los cánones neoaristotélicos y el rígido racionalismo de ascendencia francesa.

Acercarse al teatro barroco español significaba para él, sobre todo, la adhesión a un mundo heroico, austero, a una realidad de vida anclada en leyes superiores, en lo que él denominaba «*il necessario ordine della subordinazione*», el cual consideraba que era el único medio para mantener sana la sociedad. Todo eso se podía realizar, incluso mediante rebuscadas escenografías, en espectáculos en los que podía triunfar la alegoría contra el aburrimiento, como él afirmaba.

Por lo tanto, confluían idealizaciones literarias e ideológicas en un teatro que tuvo éxito en su época y que después lo tendría también en el Romanticismo alemán. Pero esto no ocurrió en Italia, donde en el contexto del *Risorgimento* político, el teatro y la crítica rechazaron las ideas que él había afirmado. De modo que quizás demasiado apresuradamente, Gozzi fue considerado sólo un reaccionario y poco a poco fue olvidado. Algo de estima conservó su producción artística, reducida a las diez fábulas teatrales. Era quizás en gran parte un error histórico. Gozzi fue aristocrático y conserva-

dor, y como tal es necesario considerarlo y verlo en el ámbito de la Venecia de su tiempo y en la realidad particular en la que él había crecido y vivido. Conservador riguroso, sí, mas que advertía y le angustiaba la decadencia de su ciudad. Ello lo atribuía a los cambios de ideales que atravesaban la sociedad en correspondencia con el pensamiento iluminístico y democrático. Por ello se aferraba nostálgicamente al pasado glorioso de la aristocrática República véneta, encontrando viva adhesión del público.

Su teatro derivado del español constituye la última fase de su actividad dramática, desde 1767 hasta 1800, treinta y tres años de producción, una veintena de obras que él llamó *riedificazioni* de los textos españoles, en parte traducidos y en su mayoría originalmente modificados y resueltos.

Los textos españoles propuestos por Sacchi y aceptados por Gozzi son del siglo XVII, sobre todo de la segunda mitad, pero que gozaron de mucha popularidad en el XVIII: obras de Tirso de Molina, Moreto, Matos Fragoso, de los hermanos Figueroa y Córdoba, de Juan Hoz y Mota, los más numerosos son los cuatro de Moreto y de Calderón de la Barca.<sup>8</sup>

Pensando en el espacio que me ha sido concedido, he considerado detenerme brevemente sólo en la comedia de Moreto *El desdén con el desdén*, y en la *Gran comedia de la hija del aire* de Calderón. Son las dos obras del Seiscientos más representadas en el siglo XVIII; de la preciosa obra de René Andioc y Mireille Coulon (1996), *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, extraigo la noticia de que la comedia de Moreto se puso en escena sesenta y cinco veces por diversas compañías y la *Gran Comedia* de Calderón en cuarenta y tres ocasiones, también por distintas compañías.

*El desdén con el desdén* (Moreto, 1999) es, dramáticamente, una de las más ordenadas y estilísticamente cuidadas de Moreto. Cuenta la historia de una princesa, Diana, hija del Conde de Barcelona, que se presenta con un carácter fuera de lo normal, porque desdeña el amor y el matrimonio. Rechaza a todos los pretendientes de manera altiva, alegando sus estudios, pues desde la edad de la razón la han llevado a la convicción de que todos los males del mundo nacen de la pasión amorosa. De ella está enamorado el conde de Urgel, que fingiendo aprobar sus ideas se presentará como uno que desprecia las frivolidades amorosas y, a diferencia de otros pretendientes, no la cortejará, fingiendo hacia ella una absoluta indiferencia que acabará provocando que ella misma se enamore, la docta y orgullosa protagonista.

Esta obra de Moreto es agraciada, fina, de ambiente y modalidades aristocráticas, en la cual triunfa la discreción y la inteligencia ingeniosa. No faltan motivos satíricos agudos y pasajes líricos y musicales muy elegantes. El desarrollo es lineal y la conclusión está lenta y sagazmente preparada.

Gozzi se aparta de Moreto por algunos elementos: el gracioso Polilla de la comedia española no es el paje del ahora príncipe de Urgel, sino de la protagonista, que Gozzi

8. Gozzi refunde las siguientes obras españolas: Francisco de ROJAS ZORRILLA: *Casarse por vengarse*; Gabriel Téllez (Tirso de Molina): *Celos con celos se curan*, *El amor y la amistad*; Juan MATOS FRAGOSO: *La venganza en el despeño*, *La mujer contra el consejo*; Diego y José FIGUEROA Y CÓRDOBA: *Rendirse a la obligación*; Pedro CALDERÓN DE LA BARCA: *El secreto a voces*, *Gustos y disgustos no son más que imaginación*, *Eco y Narciso*, *La hija del aire*; Agustín, MORETO: *El desdén con el desdén*, *Hasta el fin nadie es dichoso*, *Lo que puede la aprehensión*, *El defensor de su agravio*; Marcelo de AYALA Y GUZMÁN (o Leyva RAMÍREZ DE AVELLANO): *El moro de cuerpo blanco y el esclavo de su honra*; Juan HOZ Y MOTA: *El montañés Don Juan Pascual*; José CAÑIZARES: *Honor da entendimiento o El bobo más bobo sabe más*; Juan Bautista DIAMANTE (o Miguel de CERVANTES): *Pedro de Urdemalas*. Hay también una comedia cuyo título italiano es *Cimena Pardo*, refundición de una «*commedia dell'arte*» de tema español.

llama Teodora. Ella se sirve de un joven veneciano del pueblo, Giannetto, quien en su parte cómica utiliza el veneciano, un hablar vivo y penetrante. Él es quien sostiene los simples y sanos sentimientos del óptimo príncipe de Urgel y, por este motivo, lo ayuda de manera secreta. El propio título escogido por Gozzi sugiere el particular espíritu que conforma la comedia del poeta italiano: *La principessa filosofa o sia il controveleno* (Gozzi, 1772). La protagonista es una mujer pedante, seguidora de las ideas de moda de su tiempo, que quiere emerger contrastando las costumbres tradicionales como el amor que conduce de manera natural a la institución del matrimonio. Pero es presuntuosa, mientras que el príncipe de Urgel, al escuchar los consejos avispidos de Giannetto y de su filosofía popular, obtiene lo que desea: «*Chi scampa xe seguità, chi corre drio xe scampà*». Reconocido el error de su «extravagancia», la protagonista acabará concediéndole la promesa de matrimonio a quien sinceramente ha vencido con el «contraveneno» del fingido desdén.

En Carlo Gozzi, la deliciosa comedia palatina de Moreto, incluso conservando muchos elementos estructurales, difiere en el espíritu que la configura. La comedia cortesana se ha hecho más popular. En muchos detalles, Gozzi no está tanto por lo sutil: por ejemplo, el gracioso Polilla de Moreto es para él Giannetto, que en la corte de Barcelona habla en veneciano cerrado. Absoluta inverosimilitud, pero es evidente que la principal preocupación de Gozzi es la de gustar al público, seguir sus gustos que él conocía bien. En el *Desdén*, Diana, la protagonista, es una erudita filósofa obsesionada por las lecturas clásicas llenas de mitología, mientras que en Gozzi la misma protagonista (Teodora) es una cultora de las modernas teorías setecentistas muy conocidas por el público: es el producto de las que, irónicamente, Gozzi define como ideas de un «*secolo fortunato e di spiriti illuminati*», que él condena.

Los elegantes y discretos personajes del *Desdén* se convierten en objetos de sátira a veces hasta mordaces, pero coherentes con los intentos declarados por el propio Gozzi, quien quería realizar un espectáculo subversivo, sencillo, divertido, que él mismo llegó a juzgar superfluo en el mundo contemporáneo y en una sociedad utilitaria que había perdido el culto por los verdaderos valores y por la tradición literaria áulica.

Un análisis no muy diferente puede hacerse también de la otra obra que he tomado en consideración, pues en Gozzi son cuatro, como ya he señalado, las obras que derivan de Calderón. He escogido *La hija del aire* (Calderón, 1970 y 1987), título que él traduce literalmente: *La figlia dell'aria* (1786). La obra calderoniana, de mediados del siglo XVII, fue muy representada, como ya he apuntado, en la España del XVIII, y este gran éxito se explica con toda probabilidad por la riqueza escenográfica que tanto la acercaba al gusto epocal por las denominadas «comedias de teatro» y las «comedias de magia», basadas las unas y las otras esencialmente en las tramoyas y en los efectos espectaculares de la puesta en escena. Recordemos que Goethe apreció esta obra en particular por su extraordinaria teatralidad.

Calderón la concibió en dos partes para ofrecer al público en dos días sucesivos: en la primera, que tanto se parece a *La vida es sueño*, en primer lugar representó la segregación de Semíramis en una gruta, vigilada por el sacerdote Tiresias, para protegerla de un destino nefasto debido a la enemistad entre Venus, que la protegía, y Diana, que le era hostil; en ella también tiene lugar su posterior liberación por Menón, general del rey Nino. La belleza de Semíramis provoca el enamoramiento de Menón. De manera incauta, éste le revela su pasión a Nino, quien a su vez, al verla, se enamora de ella y

pretende tiránicamente conseguirla para él. Semíramis aprovecha la situación: por ambición, acepta el cortejo del Rey para después exigirle que se case con ella. Menón será abandonado por Semíramis de forma cínica. Él tratará de verla nuevamente en contra de la prohibición del Rey que, celoso, hace que lo cieguen. Enamorado todavía, quiere asistir a la toma de posesión de Semíramis como reina, pero Menón le profetiza terribles desventuras.

En la segunda parte, Semíramis, convertida en esposa de Nino y reina, buscará la forma de desembarazarse de Nino y de permanecer sola en el poder. Impulsada por una ambición sin freno, ocupará el trono que le correspondería al hijo, Ninias, segregándolo y, aprovechándose del extraordinario parecido físico, reinará fingiendo ser él. Manifestará su cruel carácter gobernando tiránicamente, pronunciando sentencias injustas y cediendo a la lujuria. Al final, arrastrada por su desmesurada ambición, morirá en combate contra el Rey de Lidia, quien, como vencedor, pondrá en el trono a Ninias, heredero legítimo.

En 1798, Carlo Gozzi sigue más bien fielmente la estructura de la primera parte del drama calderoniano, pero aporta algunas variaciones: para él, el conflicto entre las divinidades que gobiernan el destino de Semíramis no es ya entre Venus y Diana sino entre Venus, diosa del amor y protectora de Semíramis, y Minerva, diosa de la sabiduría, que ha situado al sacerdote y adivino Tiresias para que la custodie. Además, Gozzi desarrolla el tema del personaje de Menón, sincera y noblemente enamorado, frente al cual se sitúa el comportamiento vacilante de Semíramis, quien acepta primero el amor de Menón, que la ha liberado de la segregación, pero después ella prefiere al rey Nino. No obstante, continúa sintiendo la fascinación por el joven general; parece que se conmueve por sus sermones morales, y hasta le gustaría conservar una relación amorosa con él, sin renunciar al Rey, su esposo. Una vez más encontramos en Gozzi la condena de las ideas libertinas e inmorales de su tiempo, ejemplificadas en una Semíramis frívola y superficial. El honesto Menón no acepta el compromiso reprochable y le da a la reina una larga prédica moral, fríamente abstracta. Más patético es el encuentro de ella con Nino cuando consigue que Menón no sea expulsado al exilio y privado de sus bienes. Sin embargo, cuando Semíramis va a ser coronada Reina, ve aparecer ante ella a Menón, que camina inseguro, porque el Rey ha ordenado cruelmente que lo cieguen. Es entonces cuando ella no se frena y su carácter violento la lleva a atravesar con un puñal a Nino, quien cae del trono y muere. En una escena final, aparece la diosa Venus para proteger a Semíramis y para dar de nuevo la vista a Menón: reinarán juntos. Pero un nuevo prodigio tiene lugar en escena: un rayo destruye el trono y aparece Tiresias. Proclama como justa punición la muerte del tirano, mas advierte al pueblo exultante: tendrá una reina espléndida pero perversa que acabará siendo asesinada por su propio hijo.

Exteriormente es un final un tanto trágico, pero no constituye una verdadera tragedia: en el fondo, todo es una fábula, como ya el propio autor había indicado al poner como subtítulo de su obra: *dramma favoloso*.

Por debajo de la apariencia cómico-satírica, expresada a veces un poco bruscamente, se aprecia una conciencia moral, rígida y un poco retrógrada. Sobre todo, se nota la amargura de un hombre que, en la transformación de las ideas y de las costumbres, se percataba de la decadencia inexorable de su ciudad, y que, al sentir un profundo sentimiento de nostalgia por un pasado a cuyo ocaso le tocaba asistir, con una sonrisa sutilmente irónica observaba, juzgaba y examinaba un poco incluso a sí mismo. Todo

por medio de una técnica teatral que él conocía a la perfección, muy consciente de lo que el público esperaba, de una fantasía creativa que divierte y enseña al mismo tiempo, en libertad.

Partiendo de modelos del gran teatro español, Gozzi supo realizar espectáculos que no se rigen sólo por la palabra (incluso la suya es con frecuencia aproximativa), sino por ritmo, acción, juego, guiados por un hilarante talento fantástico, no por ello privado de participación humana y sentimiento controlado.

## Bibliografía

- ANDIOC, R. y M. COULON (1996): *Cartelera teatral del siglo XVIII*, Toulouse. P. U. de Mirail.
- BINNI, W. (1968): «Metastasio e l'epoca arcadico-razionalistica», en *Storia della Letteratura italiana*, vol. VI, *Il Settecento*, Milano, Garzanti, pp. 460-475.
- BOBBIO, A. (1948): «Studi sui drammi spagnoli di Carlo Gozzi», *Convivium*, 5, pp. 722-772.
- BORGHESANI, E. (1904): *Carlo Gozzi e l'opera sua, studio critico*, Udine, Tip. Del Bianco.
- BRUNELLI, B. (1987): «Pietro Metastasio», en *Orientamenti culturali. I minori*, Milano, Marzorati, III, pp. 1941-1958.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (1970): *La hija del aire*, ed. Edwards, G., London, Tamesis.
- (1987): *La hija del aire*, ed. Ruiz Ramón, F., Madrid, Cátedra.
- CAÑIZARES, J. (1764): *No hay con la patria venganza y Themístocles en Persia*, Valencia, viuda de Orga.
- CARRARA, E. (1901): *Studio sul teatro ispano-veneto di Carlo Gozzi*, Cagliari, Tip. Valdés.
- EBERSOLE, A. V. (1975): *José de Cañizares, dramaturgo olvidado del siglo XVIII*, Madrid, Ínsula.
- FIDO, F. (1992): «I drammi spagnoli di Carlo Gozzi», en *Italia e Spagna nella cultura del '700*, Roma, Accademia dei Lincei, pp. 63-85.
- GARELLI, P. (1977): «Metastasio y el melodrama italiano», en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, ed. Lafarga, F., Lleida, Universidad, pp. 127-138.
- GOZZI, C. (1772-1774): *Opere*, ed. Colombani, Venezia, Curti, 8 tomos.
- (1791): *La figlia dell'aria, dramma favoloso*, Venezia, Curti.
- (1801-1803): *Opere edite e inedite*, ed. Zanardi, Venezia.
- GRAVINA, G. V. (1712): *Tragedie cinque*, Napoli, Mosca.
- GRONDA, G. (1990): *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, Il Mulino.
- HARTZENBUSH, J. E. (1845): «Apuntes para la historia del Teatro moderno español, art. III, Cañizares», *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, IV, pp. 372-402.
- JOLY, J. (1978): *Les festes théâtrales de Métaïstase à la Cour de Vienne (1734-1767)*, Clermont Ferrand, Faculté de Lettres et Sciences humaines, 2 vols., véase particularmente el cap. IV: «Poétique du théâtre et allégorie dans les 'azioni teatrali' de 1735», II, pp. 135-160.
- LUCIANI, G. (1977): *Carlo Gozzi (1720-1800). L'homme et l'oeuvre*, Lille-Paris, 2 vols.
- LUCIANI, P. (1999): «La passione sapiente: le 'Tragedie cinque' di Gian Vincenzo Gravina», en *La passione e gli affetti. Studi sul teatro tragico del Settecento*, Pisa, Pacini.
- LUZÁN, I. (1747): *La clemencia de Tito*, trad. de Metastasio, Madrid, Coliseo del Buen Retiro, Impr. L. F. Mojados.

- MEREGALLI, F. (1959): *Storia delle relazioni letterarie fra Italia e Spagna, parte III (1700-1859)*, Venezia, Libreria Universitaria, p. 74.
- MÉRIMÉE, P. (1983): *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Toulouse, Franco-Ibéric Recherche, pp. 244-261.
- METASTASIO, P. (1780): «Temistocle» en *Opere del Signor Abate Pietro Metastasio*. Parigi, vedova Herissant, 12 vols., vol. v, pp. 234-340.
- (1943-1954): *Drammi e opere varie*, ed. Brunelli B., Milano, Classici Mondadori, 5 vols.
- MORATÍN, L. (1944): «Discurso preliminar a las comedias», en *Obras de Moratín*, BAE, II, p. 312.
- MORETO, A. (1999): *El desdén con el desdén*, ed. Pastena E., estudio preliminar de John E. Varey, Barcelona, Crítica.
- NATALI, G. (1923): *La vita e le opere di Pietro Metastasio*, Livorno, Giusti.
- OTTAVI, M. (1934): «Carlo Gozzi imitateur de Moreto: *El desdén con el desdén* et *La principessa filosofa*» en AA. VV. *Mélange de philologie, d'histoire et de littérature offerts à Henri Hauvette*, Paris, Les Presses françaises, pp. 471-479.
- PROFETI, M. G. (2001): «El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII», en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, I, pp. 263-291.
- RAIMONDI, E. (1967): «Ragione e Sensibilità nel teatro del Metastasio», en *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze, Sansoni, pp. 49-267.
- SALA DI FELICE, E. (1986): «Il desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano», en MURARO M. T. (ed.): *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, pp. 39-97.
- SOZZI, B. (1987): «Carlo Gozzi», en *I Minori*, Milano, Marzorati, III, pp. 2069-2095.
- STOUDÉMIRE, S. A. (1941): «Metastasio in Spain», *Hispanic Review*, IX, 1, pp. 184-191.
- ULIVI, F. (1987): «Gian Vincenzo Gravina», en *I Minori*, Milano, Marzorati.
- WIESEND, R. (1986): «Le revisioni di Metastasio di alcuni suoi drammi e la situazione della musica per melodramma negli anni 50 del Settecento», en MURARO M. T., *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Olschki, pp. 171-197.
- ZENO A. (1719): *Don Chisciotte della Mancia in Sierra Morena*, tragicomedia per musica, musica di F. Conti, Vienna, Van Ghelen.
- ZENO A. (1744): *Poesie drammatiche*, Venecia, Pasquali, 10 vols.