

EL TEATRO EUROPEO EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

FRANCISCO LAFARGA (ED.)

ANTONIETTA CALDERONE

PATRIZIA GARELLI

JUAN ANTONIO RÍOS

M^a JESÚS GARCÍA GARROSA

VÍCTOR PAGÁN

INMACULADA URZAINQUI



**EL TEATRO EUROPEO
EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII**

FRANCISCO LAFARGA (ED.)

EL TEATRO EUROPEO EN LA ESPAÑA' DEL SIGLO XVIII

ANTONIETTA CALDERONE

PATRIZIA GARELLI

JUAN ANTONIO RÍOS

M^a JESÚS GARCÍA GARROSA

VÍCTOR PAGÁN

INMACULADA URZAINQUI

Este trabajo se ha realizado en el marco
de los proyectos de investigación PB91-0240 y PB94-1034,
financiados por la DGICYT del Ministerio de Educación y Ciencia

© Edicions Universitat de Lleida, 1997

© Los autores

Maquetación y diseño: Montse Maench / Servei de Publicacions (UDL)

Impresión: INO Reproducciones, S.A.

Encuadernación: Fontanet

ISBN: 84-89727-24-4

DL: Z-360-97

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

FRANCISCO LAFARGA 9

POÉTICA TEATRAL: PRESENCIA Y PRESTIGIO DE LOS CRÍTICOS EXTRANJEROS

INMACULADA URZAINQUI 15

LA TRADUCCIÓN Y LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS 61

LA TRAGEDIA FRANCESA

JUAN ANTONIO RÍOS 63

LA COMEDIA FRANCESA

FRANCISCO LAFARGA 87

EL DRAMA FRANCÉS

M^a JESÚS GARCÍA GARROSA 105

METASTASIO Y EL MELODRAMA ITALIANO

PATRIZIA GARELLI 127

CARLO GOLDONI: LA COMEDIA Y EL DRAMA JOCOSO 139

PRIMERA PARTE: LA COMEDIA

ANTONIETTA CALDERONE 139

SEGUNDA PARTE: EL DRAMA JOCOSO

VÍCTOR PAGÁN 183

TEATRO INGLÉS Y ALEMÁN EN TRADUCCIÓN

FRANCISCO LAFARGA 195

CATÁLOGO DE LAS TRADUCCIONES 201

A. TRADUCCIONES DE TRAGEDIAS FRANCESAS

JUAN ANTONIO RÍOS 205

B. TRADUCCIONES DE COMEDIAS FRANCESAS

FRANCISCO LAFARGA 235

C. TRADUCCIONES DE DRAMAS FRANCESES**M^a JESÚS GARCÍA GARROSA 295****D. TRADUCCIONES DE TRAGEDIAS ITALIANAS****PATRIZIA GARELLI 325****E. TRADUCCIONES DE COMEDIAS ITALIANAS****ANTONIETTA CALDERONE Y VÍCTOR PAGÁN 365****F. TRADUCCIONES DE PIEZAS EN INGLÉS****FRANCISCO LAFARGA 403****ÍNDICES DE AUTORES, TRADUCTORES Y MÚSICOS****FRANCISCO LAFARGA 405****BIBLIOGRAFÍA GENERAL 423****COLABORADORES DEL VOLUMEN 441**

INTRODUCCIÓN

FRANCISCO LAFARGA

La historia de las traducciones teatrales en la España del siglo XVIII es casi centenaria. En efecto, los utilísimos trabajos de Emilio Cotarelo sobre Tomás de Iriarte (1897), Ramón de la Cruz (1899a) y, sobre todo, Isidoro Máiquez (1902), aun sin proponerse expresamente un estudio de la traducción, contienen numerosas noticias sobre versiones teatrales.

Desde aquellas fechas se han sucedido tanto los repertorios, bibliografías generales y particulares o carteleras, como los estudios sobre géneros, autores y traductores, de tal forma que en la actualidad la bibliografía crítica existente al respecto es considerable.¹

Los trabajos bibliográficos aparecen como el punto de partida de cualquier estudio riguroso sobre historia de las traducciones y la inserción de las mismas en la vida literaria. En lo relativo al XVIII español, la bibliografía establecida por Francisco Aguilar Piñal (1981-1995) es un impresionante caudal de datos del que hay que entresacar (con la ayuda parcial de los índices) las menciones que interesen para un trabajo específico. Con todo, para el género teatral contamos con el catálogo de Jerónimo Herrera (1993), que ofrece, junto al elenco de las piezas, las biografías de los autores y numerosas referencias bibliográficas. En lo relativo a las traducciones, resulta útil, aunque es muy limitado en el tiempo, el repertorio establecido por M^a Aurora Aragón de traducciones del francés anunciadas en la *Gaceta de Madrid* a finales de siglo (véase Aragón 1992). En el género teatral, yo mismo intenté dar un catálogo de las versiones procedentes de la misma lengua, con varias lagunas y algún que otro error (véase Lafarga 1983-1988), subsanados en parte por los complementos aportados por M^a Jesús García Garrosa y Germán Vega (1991). Para las otras lenguas el panorama es menos halagüeño: la lista comentada establecida en 1941 por Amos Parducci para las traducciones del italiano es, cuando menos, revisable; en cuanto al teatro de origen alemán, el estudio de

1. Esta introducción utiliza, en gran parte, el texto presentado como comunicación al coloquio sobre teatro español del siglo XVIII (Lleida, octubre de 1993). Agradezco a Josep Maria Sala Valldaura, organizador del coloquio y editor de las actas (*El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996), el que me haya permitido utilizar el texto para este volumen.

Irene Vallejo (1995) aporta numerosas noticias de representaciones a principios del siglo XIX.

Un estudio de las traducciones teatrales, como un estudio del teatro original, no puede basarse exclusivamente en los textos, impresos o manuscritos: necesita el complemento vivo de la representación, que aporta la mención, más que de matiz, de éxito o de fracaso. Poca ayuda pueden prestar por ahora las carteleras establecidas para la época. La antigua de Alfonso Par para Barcelona (1929), hecha a partir de los archivos teatrales, está realizada con poco esmero, abunda en errores de transcripción y es poco fiable. La establecida por Ada M. Coe (1935) a partir de los periódicos, muy conocida y citada, conviene tomarla con todas las precauciones. Algo semejante ocurre con las noticias aportadas por Cotarelo en su estudio sobre Máiquez ya citado. Más fidedigna es la cartelera establecida para el primer tercio del siglo XIX en Barcelona por M^a Teresa Suero (1987-1990), basándose también en los anuncios de prensa. Estamos a la espera de una cartelera completa y rigurosa para Madrid, que desde hace tiempo tienen prometida René Andioc y Mireille Coulon.²

Algunos estudios de conjunto sobre el teatro de una época concreta o sobre un subgénero teatral aportan a menudo noticias y comentarios útiles para un análisis de las traducciones. Los panoramas más completos son los ofrecidos por Emilio Palacios (1988 y 1996), con varias páginas dedicadas a la traducción; también son muy útiles los distintos capítulos sobre teatro incluidos en la *Historia de la literatura española del siglo XVIII* coordinada por G. Carnero.³ Por otra parte, el ya clásico libro de Ivy McClelland (1970) contiene multitud de noticias y atinadas consideraciones sobre las traducciones. El estudio de M^a J. García Garrosa sobre la comedia sentimental española (1990), por el paralelo que establece entre el género francés y el español, es el que ofrece la visión de conjunto más completa sobre traducciones de comedias serias, sin olvidar otras aportaciones, anteriores y posteriores, de F. Lafarga (1988), Juan Antonio Ríos (1989) y Jesús Cañas (1994). Más desatendidos quedan otros subgéneros teatrales, y no porque no se hayan estudiado, sino porque tales estudios permanecen inéditos. Para la tragedia, por ejemplo, existe la tesis de Antonio Mendoza, de la que se han publicado el resumen y algunos fragmentos, y que contiene, entre otras cosas, consideraciones de tipo documental y numérico (cronologías, prólogos, gráficos) de enorme utilidad (véase Mendoza 1980). Inédita también está la tesis de Jean Bélorgey, básicamente sobre traducciones, referida a los primeros años del siglo

2. En el momento de enviar este libro a la imprenta se ha anunciado ya la publicación de la cartelera por las Presses Universitaires du Mirail; con todo, todavía no hemos podido tener acceso a tan útil obra que, sin duda, habría completado algunos extremos de nuestro estudio.

3. Han sido redactados por Joaquín Álvarez Barrientos, René Andioc, Guillermo Carnero, Mireille Coulon, Teresa Chaves, Mario Di Pinto, John Dowling, Ana M^a Freire, David T. Gies, Francisco Lafarga, Juan Antonio Ríos, Fernando Rodríguez de la Flor y Russell P. Sebold (véase Carnero 1995a).

XIX anteriores a la guerra: una época de intensa actividad teatral que, aunque ya tratada por Cotarelo, convenía revisar (véase un resumen en Bêlorgey 1988).

Si volvemos la mirada hacia los dramaturgos españoles, podemos observar que el tratamiento dado a su actividad traductora es desigual: para algunos, los estudios llevados a cabo hasta la actualidad, aun sin tener un carácter homogéneo ni global, reflejan bastante bien la presencia y, en el mejor de los casos, el funcionamiento de la traducción dentro de la producción; en otros casos debemos contentarnos, con la simple mención de las traducciones realizadas, lo cual permitirá efectuar otras aproximaciones en el futuro.

El autor que cuenta con una bibliografía más abundante en cuanto a su labor traductora es, sin duda, Ramón de la Cruz. Algunas referencias, sobre todo a sus adaptaciones de obras largas, tanto francesas como italianas, se hallan ya en Cotarelo y han sido recogidas y ampliadas luego por otros estudiosos. Menos explorado había sido el campo del sainete: en este sentido, los pioneros fueron Arthur Hamilton (1921) y Georges Cirot (1923), y luego Juan Francisco Gatti, quien a partir de 1941 fue publicando comentarios a distintas traducciones, recopilados y resumidos en 1972. Otros investigadores fueron desvelando nuevas deudas: George T. Artola (1966), Mireille Coulon, tanto en su edición de los sainetes (véase Cruz 1985) como en algún artículo y finalmente en su libro sobre el sainete (véase Coulon 1989 y 1993), y yo mismo (véase Lafarga 1977, 1980 y 1982).

De otro escritor de primera fila como Tomás de Iriarte también se ha estudiado, aunque en menor grado, la actividad traductora. Hay que citar en este sentido el ya clásico trabajo de Cotarelo (1897), que contiene varias menciones, y modernamente la edición, con estudio preliminar, de una traducción inédita, *El mal hombre*, por Patrizia Garelli (véase Iriarte 1988). No son frecuentes las ediciones o reediciones de textos traducidos: otro raro ejemplo sería *El desertor*, con texto atribuido a Olavide en edición de Trinidad Barrera y Piedad Bolaños (véase Olavide 1987). Esta edición incluye un estudio de la traducción propiamente dicha; por otra parte, la actividad traductora de Olavide dramaturgo ha sido objeto de varios trabajos de Estuardo Núñez (1987, con algunos errores de atribución) y de Ángel Raimundo Fernández (1990). Leandro Fernández de Moratín, traductor del inglés y del francés, y traductor además de dos de los monstruos de la escena europea, Shakespeare y Molière, ha llamado la atención de varios críticos (Cotarelo 1899b, Par 1935 y 1936, F. Vézinet 1907-1908 entre los antiguos; Andioc 1979, Pilar Regalado 1989a y b, Luis Lozano 1982, Juan Carlos Rodríguez 1991 entre los modernos). De otros dramaturgos se encuentran disponibles ya sea la relación de obras (por ejemplo, de Valladares por Gabriella del Monaco 1979 y Herrera Navarro 1986) o, más específicamente, de traducciones (de Calzada por Ana M^a Freire 1989, de Enciso por García Garrosa 1991a o de Zavala por Rosalía Fernández Cabezón 1995).

La recepción de los dramaturgos extranjeros ha sido objeto desde antiguo de atención por parte de la crítica. Shakespeare, así como los grandes autores del Clasicismo francés, cuentan con estudios sobre traducción y recepción de sus obras en España. La de Shakespeare, si exceptuamos la traducción realizada por Ramón de la Cruz de la versión de Ducis, fue tardía, por lo que los estudios de conjunto (de A. Par, ya citados, o Juliá Martínez 1918) sólo muy tangencialmente afectan al siglo XVIII. Los trabajos específicos se refieren a la traducción de Moratín (algunos ya han sido señalados, puede añadirse el de Isabel García Martínez 1988-1989), o a la posterior de Dionisio Solís (Caldera 1980b). Sobre las traducciones de Corneille disponemos únicamente de los breves trabajos de Charles B. Qualia 1933 y Ada M. Coe 1933; para Racine, además de un artículo antiguo de Qualia 1939c, contamos con la tesis, inédita, de Ana Cristina Tolivar, algunos de cuyos resultados se han publicado fragmentariamente (1988, 1989, 1991, 1995). La difusión de Molière en traducción ha sido estudiada, sobre todo, en función de su traductor más conocido, Moratín (véase más arriba), aunque también la versión de Cándido M^a Trigueros, incluido algún problema con la censura, ha sido objeto de estudios específicos (Marcelin Defourneaux 1962 a y b, Lynda P. Carroll 1979).

De entre los autores del XVIII, los más traducidos fueron, según los datos más fidedignos, Metastasio y Goldoni. Ya en 1941 Stoudemire estableció una primera relación de traducciones y presencias de Metastasio en España, visión completada más tarde por otros estudiosos (Fernández Cabezón 1989, Garelli 1995). En cuanto a Goldoni, el libro de Paul P. Rogers, también de 1941, ofrecía un repertorio mejorable y matizable, como ha sido hecho más tarde (Angela Mariutti 1960). En uno y otro caso la investigación se ha visto complicada por la diversidad tipológica que adoptaron las versiones, a veces con títulos dispares. Más tardía, aunque enormemente influyente, fue la presencia de Alfieri, que sólo parcialmente ocupa la época que nos interesa (Parducci 1942).

Voltaire es, sin duda, el dramaturgo francés más traducido en el XVIII español: los trabajos específicos de Gerhard Moldenhauer, el primero, de 1929, y luego de Qualia (1939a), así como el mío más de conjunto (véase Lafarga 1989a), dan buena cuenta de la difusión de su teatro en España. Para conocer las versiones y el alcance del teatro de Diderot y de su nueva fórmula dramática, el drama burgués, son útiles los estudios que se han realizado sobre el género, ya mencionados, así como algunos trabajos más específicos (Lafarga 1984 y 1985, García Garrosa 1991). Menos conocida es la atención que suscitaron grandes comediógrafos como Marivaux y Beaumarchais. Para el primero contamos apenas con algunos trabajos breves, muy puntuales, en relación con R. de la Cruz (de Gatti 1941b y 1949b) y Moratín (de Laborde 1946): una tesis en curso (Nathalie Bittoun, Universidad de Lleida) aportará sin duda más elementos de juicio para un mejor conocimiento de la presencia de este autor en España (véase Bittoun 1994). En cuanto a Beaumarchais, la penuria de estudios a él dedicados se ha visto

en parte compensada por las páginas que dedica al XVIII Amparo Contreras (1992) en su tesis, accesible en microficha. Otros autores franceses menores cosecharon notorio éxito en España: véanse, por ejemplo, las páginas dedicadas a Destouches o a M.-J. Chénier por J. A. Ríos (1987b y 1995). Como enorme fue también el éxito alcanzado por el alemán Kotzebue: de ello dan fe las notas publicadas por F. Schneider en 1927, que merecerían una revisión y profundización, o algunas insistencias en aspectos concretos (Caldera 1980 sobre *Misanropía y arrepentimiento*).

Los trabajos a los que he aludido hasta aquí,⁴ numerosos y debidos a muchos investigadores, son exponente del grado de conocimiento del fenómeno de la traducción en el género teatral en la época que nos interesa, que ocupa así un lugar de privilegio comparada con otras.⁵ No obstante, se echaba en falta en el panorama de los estudios un intento de ofrecer una visión de conjunto de la presencia del teatro extranjero en la España del siglo XVIII. Y esto es lo que se propone este libro. Quienes intervienen en él son conocidos especialistas en sus respectivos campos y han contribuido con trabajos anteriores al progreso de los estudios teatrales sobre el siglo XVIII.

La obra se estructura en capítulos referentes al conocimiento y difusión de la teoría y de la crítica teatral extranjera, a la traducción y recepción de los grandes subgéneros dramáticos franceses e italianos, centrados éstos en las figuras capitales de Metastasio y Goldoni; también se presta atención a otros autores europeos, aun cuando, como es sabido, llegaron a España mayoritariamente en versión francesa. Del primer punto se ha ocupado Inmaculada Urzainqui; las traducciones procedentes del francés han sido tratadas por Juan Antonio Ríos (tragedia), Francisco Lafarga (comedia) y M^a Jesús García Garrosa (drama), mientras que las del italiano han sido estudiadas por Patrizia Garelli (Metastasio) y por Antonietta Calderone y Víctor Pagán (Goldoni); finalmente, de las procedentes de otras lenguas se ha ocupado F. Lafarga. Hemos intentado conjugar la síntesis de trabajos anteriores, a los que también han contribuido los redactores de los distintos capítulos, con una profundización en aspectos como la circulación de los grandes textos, la relación con la literatura original o la crítica de las traducciones.

Completa la obra la bibliografía de las traducciones teatrales, tanto impresas como manuscritas, que recoge, por un lado, lo que de aprovechable tenía

4. La relación es, por supuesto, incompleta: la bibliografía general puesta al final del volumen recoge otros muchos estudios, mencionados en los capítulos correspondientes, que completan la visión ofrecida en estas breves páginas introductorias.

5. Por ello, sólo en parte puedo hacer mías las palabras de Miguel Gallego Roca cuando dice: «El teatro del siglo XVIII, gracias a los trabajos de Francisco Lafarga, es uno de los períodos de nuestra historia literaria mejor documentados en lo tocante a producción de traducciones y difusión de las mismas» (Gallego 1994: 120).

la que yo había establecido para el teatro francés (aunque ahora con la fecha tope de 1808 y completado y mejorado) y, por otro lado, todo lo relativo al teatro italiano, prácticamente de nueva planta. Se trata de la primera bibliografía conjunta, con entradas que recogen, junto a una detallada descripción de la obra, la mención del original y la localización en una biblioteca.

Con esta nueva aportación esperamos contribuir a un mejor conocimiento tanto del fenómeno de la traducción como de la actividad teatral en la España del siglo XVIII.

AGRADECIMIENTOS

En el largo período de preparación de esta obra distintas personas han aportado su colaboración, facilitando el trabajo de los autores y del editor, y en particular Alicia Arellano, directora de la Biblioteca Pública de Toledo, Manuel Bruña, de la Universidad de Sevilla, y José Checa, del Instituto de Filología del CSIC, y Rosalía Fernández Cabezón, de la Universidad de Valladolid.

POÉTICA TEATRAL
PRESENCIA Y PRESTIGIO DE LOS CRÍTICOS EXTRANJEROS

INMACULADA URZAINQUI

En pocos tramos de su centenaria existencia ha contado el teatro con una reflexión más extensa y profunda que en el siglo XVIII. Por muchas razones hoy ya suficientemente conocidas: culturales, sociales y, desde luego, ideológicas. Si los ilustrados no hubieran puesto a la literatura, y especialmente al teatro, en su centro de mira, a partir del convencimiento de la decisiva influencia que suponían tenía en las costumbres y en la mentalidad social (véase Maravall 1982), probablemente no se habrían escrito ni la mitad de poéticas, ensayos doctrinales, proyectos de reforma, etc. como se escribieron en el siglo XVIII. Al interés que por la poética teatral se venía sintiendo ya desde la época anterior -y que, en la órbita aristotélica, hizo posible el alumbramiento del ingente corpus teórico-doctrinal del clasicismo-, se añadió entonces una preocupación mucho mayor por las implicaciones sociales del teatro, la denuncia de sus lacras e insuficiencias, la aspiración a su mejora y dignificación (también para acallar las acusaciones venidas de fuera). Todo en el ambiente contribuía a que las cuestiones del teatro ocupasen un lugar neurálgico en la mentalidad colectiva, a que impregnasen el clima literario y fuera asunto sobre el que se escribiera con largueza y se discutiera con calor.

A nadie se le oculta que en este movimiento de ideas se dejó sentir con gran fuerza la impronta de la reflexión y crítica teatrales del otro lado de los Pirineos, particularmente de Francia, y que muchos de sus críticos gozaron en nuestro país de reconocimiento y prestigio. Esta influencia, sin embargo, aunque grande, no fue ni tan sustancial ni tan decisiva como ciertas generalizaciones de factura manualasca ha pretendido. Desde luego, no lo fue en la forma mimética y servil en que la describieron los formuladores -románticos- de esa visión afrancesada de la España del siglo XVIII que muchos después han seguido repitiendo (cada vez menos, por fortuna, tras los admirables trabajos de Sebold, F. Lopez y otros). Tampoco se entronizaron magisterios absolutos, fuera, en todo caso, de los de Aristóteles y Horacio, constantes e indiscutidos a lo largo de todo el siglo por razones que veremos más adelante. Lo que se entronizó más bien fue el *Arte*, la ciencia de la literatura, en tanto que camino para determinar los imperativos y exigencias que pudieran garantizar un adecuado nivel de calidad creativa. Por eso se acudió a la crítica extranjera; y por eso se acudió también

-importa advertirlo- a la crítica española, tanto antigua como moderna: porque las dos iban a contribuir al mismo designio de regeneración y dignificación del teatro. La presencia entre nosotros de la crítica extranjera no fue ni una moda cultural ni un episodio más de afrancesamiento. O no lo fue al menos en los términos simplistas en los que se ha venido proponiendo. Se dio, sí, pero respondiendo a unas motivaciones y de acuerdo con unas premisas que conviene tener en cuenta para calibrar adecuadamente su carácter y alcance. Por ello, antes de entrar en la materia específica de estas páginas, me detendré brevemente en proponer algunas consideraciones de conjunto.

Consideraciones generales

Conviene recordar, en primer lugar, que el conjunto de principios que conformaba la poética teatral -el Arte- no se consideraba como la suma de una serie de enunciados propuestos sin más por ciertas voces autorizadas, sino como el resultado del ambicioso esfuerzo llevado a cabo por muchos críticos para reconocer y determinar los mecanismos básicos de la creación artística con validez universal, desde el convencimiento de la continuidad básica de la psicología del espectador. Los «maestros del Arte», comenzando por el *maestro* por excelencia, Aristóteles, eran tan sólo intérpretes y expositores de esa ciencia universal fundada en la observación de la *Naturaleza*, por lo que el valor y alcance de sus opiniones radicaba en su capacidad para captar y formular esos principios universales (las *reglas*); nunca para crearlos. El promotor más consciente y prestigioso de la renovación poética en España, Ignacio de Luzán, no dudaba en afirmar, encarándose con la validez del magisterio del Estagirita: «Por lo que toca a la autoridad de Aristóteles, que yo venero mucho, particularmente en puntos de poética [...] diré, con paz de tan gran maestro y de los que se apoyan en su autoridad, que ésta sola no hace fuerza *cuando hay una razón clara en contrario*».¹ Lo expresaba aún más luminosamente Nicolás Fernández de Moratín al explicar los criterios de creación seguidos en su tragedia: «Compuse la *Lucrecia* arreglándome a los más ajustados preceptos de los antiguos y modernos juiciosos que han adoptado las naciones cultas, *no precisamente porque Aristóteles lo dijo, ni porque lo apoyó Horacio, sino porque lo manda la razón natural y la perfecta imitación*» (Fernández de Moratín [1763]: 6). «La verdad, la razón, -escribe también Luzán en este mismo sentido en la dedicatoria de su traducción de *La razón contra la moda* de La Chaussée- la experiencia, la naturaleza misma, son el fundamento de las reglas del teatro; de aquellas reglas que nos dejaron los antiguos por observaciones hechas sobre la misma naturaleza y experiencia; reglas que han abrazado todos los hombres sabios

1. Luzán 1977: 461; la cita pertenece al libro III, cap. V («De las tres unidades de acción, lugar y tiempo»). El subrayado es mío; lo mismo en lo sucesivo, salvo indicación en sentido contrario.

de todos los siglos y de todas las naciones; que bien practicadas, han gustado y gustan a todos, a los doctos y a los ignorantes; a los cortesanos y a la plebe».² Su condición de guías radicaba así en su capacidad para orientar los pasos del proceso creativo del modo más acorde con la naturaleza humana. Ellas -dirá Forner, refiriéndose a las reglas- «son seguras, ciertas, constantes, esenciales para que el entendimiento desempeñe los ministerios de sus potencias del modo que conviene a los fines y destinos de la racionalidad humana»; por eso, quienes las maldicen, «maldicen propiamente de los destinos de la propia racionalidad».³ El prestigio de los tratadistas extranjeros, o de algunos tratadistas extranjeros, al igual que el de Aristóteles u Horacio, estribaba por ello en el hecho de haber sabido «descubrir» esas leyes emanadas de la propia Naturaleza, y en haber acertado a formularlas con rigor y claridad. En un conocido texto de *Los literatos en cuaresma*, precisaba Iriarte, desde inequívocos presupuestos científicos, que las reglas «no fueron inventadas, sino descubiertas, pues la Naturaleza las da de sí; y ni Aristóteles, ni Horacio, ni Lope de Vega, ni Boileau, ni otro maestro alguno hicieron más que exponer con método lo mismo que aprobará cualquier entendimiento sano».⁴ Esta noción no estaba, sin embargo, tan clara en muchos españoles con prejuicios chauvinistas para quienes invocar la autoridad de Boileau o de Batteux representaba una intolerable imposición foránea, cuando no una suerte de entreguismo de nuestra cultura y de nuestro teatro. El mismo Tomás de Iriarte se hacía eco de ello en su conocida epístola II a Cadalso (del 8 de julio de 1777) -dedicatoria de su traducción del *Arte poética* de Horacio-, expresando su nula confianza de que la estudiaran quienes nada leen «y menos en la tierra donde creen/que *el arte y sus preceptos verdaderos/son invención moderna de extranjeros*».⁵ Y no era así. Ni lo

2. *La razón contra la moda. Comedia traducida del francés*. Madrid, Joseph de Orga, 1751 (sin pagar). Algo similar había expresado Racine en su famoso prólogo a *Iphigénie* (1675): «El buen sentido y la razón son los mismos en todas las edades».

3. «Apología del vulgo con relación a la poesía dramática» que precede a su comedia *La escuela de la amistad o el filósofo enamorado*, Madrid, Fermín Villalpando, 1796, p. XV.

4. Iriarte s. a.: 69; llamó la atención sobre este texto R. P. Sebold, uno de los críticos que más se ha distinguido en la percepción del carácter de descripción empírica que las reglas suponen con respecto al proceso creativo.

5. Iriarte 1787: II, 21. La ha comentado sagazmente Sebold 1985: 55. Viene a ser algo parecido a lo que el mismo Iriarte expresa en *Los literatos en cuaresma* quejándose, por improcedentes y desenfocadas, de expresiones vulgares como las de *sermón a la francesa* o *comedia o tragedia a la francesa*: «¡Válgame Dios, y lo que había que predicar sobre estas dos expresiones! Los franceses han procurado imitar la naturaleza y los buenos modelos antiguos, y observar las reglas que los maestros de las artes nos dejaron escritas (no guiados de capricho particular suyo, como algunos se lo han figurado, sino de experiencia y observación que habían hecho de lo que gustaba o desagradaba). Pues de la misma naturaleza, de los mismos modelos y de las mismas reglas podemos sacar nosotros el más acertado método de predicar y componer comedias y tragedias; de suerte que hacemos poquísimo favor a los antiguos y a nosotros propios en suponer que los franceses son autores de lo que sólo imitan o mejoran. La buena oratoria y la poesía dramática ajustada al arte florecieron en Atenas y en Roma antes que en París; y no se por qué un discurso escrito con método retórico se ha de llamar *sermón a la francesa* y no a la *griega* o a la *latina*» (Iriarte s. a.: 64-65; la cursiva aparece en el original).

sentían así quienes proclamaban el valor de las reglas desde posiciones conscientes y reflexivas; cosa bien distinta de las actitudes frívolas de ciertos eruditos *a la violeta* incapaces de penetrar en lo que proclamaban desde su vanguardismo ignorante y superficial.

Otra puntualización importante relacionada con la anterior y que ya ha quedado apuntada. Ni aun los más decididos partidarios de la reforma, a la hora de proponer magisterios doctrinales, dejaron de invocar, junto a los extranjeros, a los tratadistas españoles, porque estaban convencidos de que también entre nosotros se había hecho un importante esfuerzo de teorización y exégesis aris-totélico-horaciana. Tanto Luzán, como Nasarre, Clavijo y Fajardo, Moratín padre e hijo, Sebastián y Latre, Forner, Ezquerro (crítico teatral en el *Memorial literario*), Jovellanos, Díez González, el P. Mínguez (traductor del *Diccionario de Gramática y Literatura* de la *Encyclopédie méthodique*), el duque de Almodóvar, Fernández de Navarrete, Madramany y Carbonell, Goya y Muniain y otros, consideran igualmente provechosa e instructiva la aportación de los críticos españoles; fundamentalmente el Pinciano (*Filosofía antigua poética*, 1596), Cascales (*Tablas poéticas*, 1617), González de Salas (*Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita*, 1633) y el portugués Antonio López de Vega (*Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, 1641). Nasarre, tenido por el portaestandarte más radical de la renovación, no duda en declarar, incluso, que lo expresado por los tres primeros respecto de la comedia «sobrepaja a cuanto después han dicho los extranjeros y los naturales que han hablado de ella» (Nasarre 1992: 96). Y otro tanto hace Clavijo y Fajardo cuando en *El Pensador*, en una carta fingida sobre el teatro español, escribe: «Si mis reflexiones necesitaren ser afianzadas con la autoridad de algunos escritores, no piense Vm. que me sea preciso el ir a buscar este apoyo fuera de casa; nos sobran críticos juiciosos, en cuyas obras hallamos depositadas las reglas del buen gusto»: idea que repetirá páginas después antes de mencionar los nombres de esos «críticos juiciosos» cuya lectura tan vivamente recomienda a los dramaturgos españoles: el Pinciano, González de Salas, Luzán y Antonio López de Vega.⁶ El traductor de Aristóteles, Goya y Muniain, llega a decir que, «sin salir de España, se encuentra cuanto es necesario, no sólo para la inteligencia entera de Aristóteles y Horacio, sino para formar también, si fuese menester, una cumplida, sabia y segura Poética, que en nada conociese ventaja ni a la aplaudida del insigne obispo Jerónimo Vida, ni a la tan celebrada de Nicolás Boileau Despréaux».⁷

6. Tomo II, pensamiento XXIII. Cito por la reed. de Pedro Ángel de Tarazona, *El Pensador Matritense. Discursos críticos sobre los asuntos que comprende la Sociedad civil*, Barcelona, Francisco Generas, s. a., pp. 217, 224-225.

7. *El Arte Poética de Aristóteles en castellano. Por D. José Goya y Muniain*, Madrid, Benito Cano, 1798, p. VI.

Ciertamente, en esta actitud de aducir y resellar la tradición doctrinal española, anteponiéndola incluso a la extranjera, se reconoce la impronta del sentimiento apologético de signo españolista que se desarrolló, aun entre los mismos partidarios de la reforma, como consecuencia de las críticas a nuestra literatura y a nuestros teatros vertidas por Boileau, Linguet, Du Perron de Castera, Voltaire, Montesquieu, Tiraboschi y otros; un sentimiento que impidió que la receptividad española fuera mayor,⁸ y que tal vez pueda explicar que no se prodi-gasen más las citas de críticos extranjeros como luego tendré oportunidad de señalar. Pero, en cualquier caso, por encima o más allá de este sentimiento nacio-nalista, late la convicción de que la poética teatral no es una cuestión de fronteras. Que los críticos, sean españoles o extranjeros, valen en la medida en que sus aportaciones puedan servir para penetrar mejor en el verdadero sentido de la Natu-raleza y para interpretar con mayor corrección a los más prestigiosos teóricos antiguos (Aristóteles y Horacio). Dicho de otra manera, que la teoría literaria -esencialmente unitaria- es un saber, en su procedencia, múltiple, polifónico, a cuya conformación han concurrido voces de diferentes épocas y países: antiguas (Aristó-teles, Horacio), renacentistas italianas (Castelvetro, Maggi, Benio), españolas del XVI y XVII (el Pinciano, Cervantes, Cascales, González de Salas, López de Vega, etc.), francesas del XVII (Boileau, Corneille, Porée, etc.) y, en fin, italianas, francesas, inglesas y españolas de la época actual. Por eso el camino para alcanzar la ciencia literaria o para adquirir criterios poéticos sólidos fue, desde Luzán, un camino orientado en diversas direcciones: hacia fuera y hacia adentro, hacia el pasado y hacia el presente. Un camino que algunos describieron en sus trazos esenciales, como, por ejemplo, Tomás Sebastián y Latre al explicar el proceso que le llevó a optar por las refundiciones como cauce para la renovación teatral. Insatisfecho y perplejo ante la vieja dramaturgia española -le gustaba, pero no le convenía plenamente-, comenzó «a estudiar a Aristóteles y a Horacio; y para entenderlos mejor, consulté a los extranjeros escritores modernos que han tratado con mayor claridad esta materia; y vi que todos iban muy distantes de dar reglas que conformasen en nada con las de nuestro teatro». Acudió también a los precep-tistas españoles para instruirse «de lo mejor que en España se había escrito sobre el asunto; y leí una y muchas veces el discurso de Cervantes contra nuestras comedias en su *Don Quijote*, las *Tablas* de Cascales, el *Arte poética* de mi eruditísimo paisano D. Ignacio de Luzán [...] los *Orígenes de la poesía castellana*», de modo que «convencido con la crítica de tantos hombres doctos, y alumbrado con la práctica de los más famosos poetas franceses, cuyas obras he leído, me determiné con mucha más razón que ellos a seguir su pensamiento en cuanto a tomar los argumentos de nuestros poetas» (Sebastián

8. Sobre este punto, aunque referido a la influencia francesa en general, han llamado la atención Floeck 1981 y Baasner 1991.

1773: 8-9). En él, como en los demás, el equilibrio entre nacionalismo y extranje-rismo resulta evidente.

Precisamente porque se buscaba más la solidez de las ideas, las verdades incontestables de una poética unitaria, antes que el floreo erudito de opiniones, se produjo un fenómeno muy extendido que interesa mucho al tema que nos ocupa: el de aludir a los críticos más solventes mediante el sintagma genérico de «los maestros del Arte» prescindiendo de concreciones individualizadoras. A ello contribuía también el hecho de que una parte importante de las doctrinas literarias de signo clasicista que circulaban en España eran moneda corriente en toda la Europa culta; que estaban ya -o se creía que estaban- en Aristóteles o en Horacio, verbigracia la propiedad o decoro de los caracteres, la utilidad, las cualidades de la fábula, las unidades. En realidad, toda la poética setecentista lleva el sello de ambos preceptistas. Sus ideas básicas forman un sustrato en el que se enraizan la mayor parte de las formulaciones doctrinales, un denominador común que es el que les otorga un carácter de parentesco inconfundible, aun cuando nunca lleguen a alcanzar la condición de bloque absolutamente unitario y cerrado, pues en muchos puntos cabían matices e interpretaciones diferentes. En cualquier caso, esa práctica tan generalizada, que impide o dificulta el reconocimiento e individualización de todas las deudas contraídas con el extranjero, es una de las notas que caracterizan a la crítica setecentista y que conviene resaltar para no equivocar su verdadera realidad. Si alguien no introducido en los textos de la época esperara encontrar a cada paso la palmeta de Boileau, como consecuencia de la caricaturesca imagen del XVIII que nos legaron los románticos, se llevaría una soberana decepción. Proporcionalmente, son mucho más frecuentes este tipo de alusiones genéricas que las citas a autores concretos. En todo el *Epistolario* de Moratín (y aludo a este autor-crítico por su condición emblemática de espíritu reformista), cuidadosamente editado por René Andioc, sólo se encuentra una mención a Boileau, y ninguna a Batteux, La Harpe, Sulzer, Marmontel o Algarotti. En el resto de sus obras, como veremos después, las alusiones son también escasísimas. Un caso significativo que ilustra tempranamente esta manera de proceder es el del *Diario de los Literatos* (1737-1742). Aunque la crítica de sus tres reseñas teatrales descansa en principios de neta raíz clásica, no citan ninguna fuente doctrinal, limitándose a apelar a «las reglas cómicas y poéticas» y al «Arte», que lo mismo podrían proceder de Aristóteles, que de Cascales, que de los teóricos franceses.⁹ Y otro tanto hace José Miguel de Flores y la Barrera, su más directo sucesor en la crítica periodística, cuando en su *Aduana crítica* (1763) reseña la *Lucrecia* de Moratín, única pieza dramática revisada. Es el espíritu del clasicismo lo que impregna y rige el análisis crítico de éstas como de tantas otras reseñas críticas que

9. Débese consignar, con todo, que el teatro fue sólo un objeto parcial de su atención, limitándose su revista teatral a tres reseñas.

en los años sucesivos verán la luz a través de las páginas de la prensa, en las que de ordinario no suele hallarse declarado ningún magisterio doctrinal, fuera de los inevitables Aristóteles y Horacio. Piénsese, por ejemplo, que el periódico que de manera más amplia y sistemática realizó la revista teatral de lo representado en los coliseos madrileños, el *Memorial literario*, durante las dos primeras etapas de su vida (1784-1791; 1793-1797) únicamente citó (y en muy contadas ocasiones, incluyéndose en ello la breve poética teatral que fue desgranando a lo largo de muchos números de su primera época al frente de la sección de «Teatros»), aparte de Aristóteles y Horacio, a Luzán, Cascales, André (*Essai sur le beau*) y Batteux (notas a *Les quatre poétiques*), siendo así que en sus presupuestos ideológicos pueden ser reconocidas otras voces críticas, tanto españolas -las más¹⁰- como extranjeras. El mismo Luzán, cuando no tiene que contrastar ningún criterio y se limita a formular ideas ya sólidamente arraigadas, utiliza expresiones como «es común opinión», «los autores de poética entienden» u otras por el estilo.

Es más. En un crecido número de textos que tratan de teatro se llega incluso a omitir toda referencia a magisterios doctrinales. En unos casos ello se puede explicar por tratarse de escritos en las que prima ante todo un propósito divulgativo, como el prólogo de Mayans a su edición de *Las seis comedias de Terencio* (1762), dirigido a enunciar de forma sintética los principios fundamentales de «la Comedia reducida a Arte», el poema de Quintana *Las reglas del drama* en su primera versión de 1791 (no así en las posteriores notas con que lo adicionó en que sí cita explícitamente a Boileau), o las poéticas escolares de Burriel (*Compendio del arte poética*, 1757), Masdeu (*Arte poética fácil*, 1801) y Jovellanos (*Curso de humanidades castellanas*); en otros, por tener un carácter eminentemente funcional y pragmático, reformista, como las consideraciones críticas de Samaniego estampadas en *El Censor* (nº 92, 1786) bajo el seudónimo de Cosme Damián sobre la situación del teatro español y la necesidad de su reforma, las de Manuel Rubín de Celis en los números 44 y 46 de su *Corresponsal del Censor*, escritas poco después en la misma dirección, el «Juicio sobre el estado de nuestros teatros» de *El Regañón General* (números 5, 6 y 7, 1803), las cinco cartas «Sobre el estado de nuestro teatro» aparecidas anónimamente en las *Efemérides de la Ilustración de España* en enero de 1804, las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España* (1785) del corregidor Armona, de carácter histórico, el *Memorial* de Santos Díez González sobre la reforma de los teatros madrileños (1789), la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España* de Jovellanos, el extenso «Discurso imparcial y verdadero sobre el estado

10. Así lo constata la voz autorizada de Santos Díez González hablando de la crítica española: «Cada día salen papeles con este objeto [señalar los defectos de nuestras comedias]; y si salen a luz algunas piezas desarregladas, tienen sobre sí la censura del papel periódico *Memorial literario* cuya crítica, ajustada a las máximas de Aristóteles, Horacio y de los españoles sus intérpretes, los tacha y los reforma» (Díez 1786: 59).

actual del teatro español» (¿de Forner²) que va al frente del nº 1 de *La Espigadera* (1790), si bien esta revista, contra lo que es habitual en otros periódicos, echará mano alguna que otra vez al hilo de sus reseñas de diversas «autoridades» como las de «el eruditísimo» Robortello, Cascales, Luzán, Batteux o las *Observaciones sobre el Cid* de Corneille de la Academia francesa. Sea como fuere, en todos estos textos, y en otros más: la *Lección poética* de Moratín, las *Exequias de la lengua castellana* de Forner (en lo relativo a teatro), la *Oración* de Torrepalma introduciendo la Academia del Buen Gusto (1750), el prólogo a la *Colección de pensamientos filosóficos, sentencias y dichos grandes de los más célebres poetas dramáticos españoles formada por el Corresponsal del Censor* (1786), la *Continuación de las memorias críticas por Cosme Damián* de Samaniego, buena parte de los prólogos a obras dramáticas, etc., se evidencia que en sus autores no alentaba ningún prurito de alegar autoridades para respaldar sus opiniones. Les bastaba, en fin, con declararlas desde la convicción de que las mismas ideas tenían la fuerza suficiente para autorizarse ante los lectores.

Si, en cambio, otras veces se practicaba el criterio contrario, es decir, se introducían voces de otros críticos de fuera, solía ser, justamente y como se ha hecho siempre, para rearmar y añadir más fuerza a los argumentos (fuera de los casos en que esas voces se alegasen para contrastar criterios y puntos de vista). Así, por ejemplo, cuando Miñano ataca el teatro sentimental escribe: «Para que el público vea que la crítica que se hace no procede de mera voluntad o espíritu de partido, sino que va muy conforme con el dictamen de hombres inteligentes y juiciosos de otras naciones, insertaré aquí lo que sobre el asunto expone uno de los mayores dramáticos franceses» (Miñano 1802: XIII). Ese dramaturgo, al que no se nombra, es Voltaire. Y aunque en ese caso la omisión pueda responder al hecho de ser un autor prohibido, debe consignarse que es práctica muy generalizada la de citar de forma despreocupada, sin especificar demasiado ni el autor ni el lugar del texto, con lo que a veces se hace muy difícil determinar la procedencia exacta de las citas.

Importa tener en cuenta también que, aunque algunos críticos de fuera pudieron gozar de un prestigio bastante continuado (Boileau, por ejemplo), no hubo un canon único y cerrado de magisterios doctrinales a los que invocar siempre y en cada caso. Aparte del margen de libertad que razonablemente cabría esperar en cualquier elección de «autoridades», en una parte importante de la mentalidad crítica de la época operaba la convicción de que esa labor de descubrimiento de las leyes fundamentales del teatro a que antes me refería no era una tarea ya acabada y cerrada; antes bien, de acuerdo con los principios científicos vigentes en la época, de carácter empirista, se entendía que la ciencia poética, al igual que todas las demás ciencias, era un proceso todavía en fase de perfectibilidad; que no todo estaba dicho; que había que seguir indagando y reconociendo nuevas leyes, y ajustando otras; que incluso lo que se había formulado con mayor auto-ridad -verbigracia la *Poética* de Aristóteles- podía ser mejor interpretado; que había que discernir con cuidado para no confundir las reglas de

validez universal -esta-blecidas por razón y naturaleza- con las reglas arbitrarias introducidas abusiva-mente por ciertos autores o por los gustos de una época o de un país.¹¹ En suma, que la poética seguía en curso de reelaboración y perfeccionamiento, que no había un único elenco de voces autorizadas a las que invocar siempre y en cada caso, y que había que estar abierto a propuestas y perspectivas nuevas. Santos Díez González lo exponía con lucidez en sus *Instituciones poéticas* (1793: 233) al escribir: «Convengo en que no todas [las reglas] son invariables, siempre que la razón y el juicio las puedan mejorar». Más resueltamente lo proclamaba algún tiempo después García de Arrieta, en su traducción-versión de Batteux: «Nuevos géneros, nuevos progresos, exigen nuevas reglas» (Batteux 1797-1805: IV, 227). Por eso la presencia y prestigio de los críticos extranjeros está lejos de conformar un patrón uniforme y sistemáticamente continuado.

Añadamos, por último, una consideración sobre el carácter de la deuda contraída por los españoles con la crítica extranjera. Aunque hasta aquí me he referido fundamentalmente a la poética como preceptiva, hay que señalar también que una parte importante de las ideas teatrales que vinieron del extranjero fueron observaciones históricas o juicios particulares sobre obras y autores concretos, españoles o extranjeros. A ello contribuían dos factores determinantes: el interés sentido por la historiografía literaria -recuérdese que es en el siglo XVIII cuando por primera vez de forma sistemática la literatura entra en la historia y pasa a formar parte de ella- y el propósito apologético de nuestra cultura y literatura que preside buena parte de la crítica española de la época. Mirar hacia el exterior era necesario -aparte de para conocer mejor la poética- para saber qué se había dicho sobre nuestra literatura y sobre nuestro teatro, y también para adquirir nociones no conocidas aquí sobre otros teatros europeos o sobre el teatro antiguo. Boileau, Saint-Évremond, Fontenelle, o Voltaire podían interesar, no sólo como teóricos, sino también como historiadores y como jueces de la literatura española. Lo que no se sabía aquí del teatro griego podía suministrarlo el *Théâtre des Grecs* (1763) del P. Brumoy; Sabatier de Castres podía proporcionar nociones fiables sobre lo que se estaba escribiendo en Francia; la *Storia dei teatri antichi e moderni* de Napoli Signorelli, la *Storia letteraria d'Italia* de Tiraboschi o la obra de Bettinelli

11. Así lo puntualiza, entre otros, Juan de Iriarte en la reseña de la *Poética* de Luzán que redactó para el *Diario de los literatos* al defender la legitimidad de la tragicomedia: «Muchas de las máximas que los críticos establecen por leyes generales de la razón en punto de dramática, no son más que fueros particulares del genio y gusto de cada siglo y de cada nación, como lo acredita la historia del teatro antiguo y moderno» (Iriarte 1774: II, 504-505). Ideas parecidas se hallan en críticos tan poco sospechosos de anticlassicismo como Nasarre, Estala, quien en su prólogo al *Edipo* de Sófocles declama contra las «rigideces que modernamente se han inventado» y, en particular, con los «ridículos cánones del lugar y del tiempo» (Sófocles 1793: 41), desconocidas en realidad entre los antiguos, Díez González, Forner (tanto en las *Exequias de la lengua castellana* como en la «Apología del vulgo con relación a la poesía dramática» que precede a su comedia *El filósofo enamorado*), Trigueros, Meléndez Valdés, etc.

Del risorgimento d'Italia permitían contrastar sus juicios, aparte de otras noticias, sobre la cultura y el teatro españoles, etc., etc. Y, en otro orden de cosas, si los escritos que hablan sobre teatro lo hacen desde una perspectiva exclusivamente moral -dentro de la dilatada controversia sobre su licitud- las fuentes extranjeras a las que se apela, cuando así se hace, no proceden, como es lógico, del campo de la estética o de la preceptiva, sino del moral y teológico. Por ejemplo el *Examen teológico-moral sobre los teatros actuales de España* de Nicolás Blanco (1766): todos los apoyos en que descansan sus virulentos ataques son de la Biblia, los Santos Padres o de escritores sagrados más recientes como «el grande y célebre Bossuet», S. Carlos Borromeo o Lambertini.

Presencias y ausencias de la crítica extranjera

A falta de testimonios -muy escasos- sobre lo que se hablaba en reuniones, tertulias o academias, o sobre lo que se enseñaba en las aulas, las manifestaciones más evidentes de la presencia y prestigio de la crítica foránea en España hay que buscarlas en las referencias, citas y alusiones contenidas en los escritos de la época (poéticas, prólogos, periódicos, diarios, cartas, etc.) y, por supuesto, en las traducciones, ya que en el hecho mismo de hacerse se reconoce la existencia de una cierta demanda general o, cuando menos, de un interés no estrictamente personal por los textos originales. También ayudan a conocer el grado de circulación de las obras -originales o traducidas- los inventarios de bibliotecas particulares; especialmente cuando se trata de las de personas, no sólo muy representativas de la vida intelectual de la época, sino que además participaron activamente en reuniones y tertulias en las que con frecuencia se hablaba de temas literarios y teatrales, como Olavide, Meléndez Valdés o Jovellanos.

Ahora bien, estos testimonios, con ser indicativos -y muy numerosos- sólo pueden dar una visión parcial, incompleta, de la presencia de la poética extranjera en España, pues únicamente registran la que fue declarada y se hizo explícita. Para tener una idea cabal de lo que fue su presencia total habría que atender también a la que, sin ser expresamente mencionada, puede reconocerse en el pensamiento de los críticos de la época y, de modo especial, la que está en la base de la creación dramática española: esa poética implícita, compleja, en la que la teoría va conjugada y amalgamada con el ejemplo de los dramaturgos extranjeros considerados como modelos y que, sin salir a la luz, porque los autores no se cuidan de declararla en prólogos o en declaraciones explícitas, rige y va conformando las diferentes fórmulas teatrales. Una poética activa, real -coincidente o no con la declarada por otros autores-, que se puede reconstruir a partir de las *formas*, y que es, lógicamente, la que más interesa a la historia literaria. ¿De qué sirve decir que Ramón de la Cruz cita a Boileau, si luego una gran parte de su teatro está al margen de sus propuestas teóricas? ¿Qué importa que no fueran traducidos los discursos teóricos

de Diderot con los que acompañó la edición del *Fils naturel* y del *Père de famille*,¹² o que apenas fuera citado, cuando es innegable que sus ideas y su praxis teatral están en la base de gran parte de nuestro teatro sentimental?

Obviamente, la anchura y complejidad de esa poética totalizadora exigiría una atención mucho más amplia que la que puede dársele en la razonable brevedad que deben tener estas páginas. Y no sólo ella en su conjunto. La misma poética explícita requeriría, por su volumen y por la complejidad de cuestiones a la que se refiere, un tratamiento también muy largo y pormenorizado. Si además se tiene en cuenta que es una línea de investigación muy poco explorada, que faltan monografías básicas sobre las que asentar la reconstrucción de ese vasto tejido transmisor (apenas nada fuera de Luzán), se comprenderá la necesidad de reducir a límites menos ambiciosos el campo de trabajo. Aquí me centraré, sobre todo, en reconocer y dar fe de los pronunciamientos más evidentes -por declarados-, atendiendo, por una parte, a los textos de los autores que más tuvieron que ver con la vida teatral de la época y, por otra, a las traducciones, tanto las exentas como las difundidas a través de la prensa periódica, incorporando también algunas informaciones procedentes de otras fuentes (bibliotecas, academias, etc.). Con ello espero ofrecer, si no una reconstrucción exhaustiva de la presencia y prestigio que la crítica extranjera llegó a tener en nuestro país, sí al menos algunos de sus trazos más representativos.

Alusiones y citas de críticos extranjeros en escritos españoles

Comencemos por la *Poética* (1737) de Luzán, núcleo fundamental del clasicismo español setecentista, tanto por su valor intrínseco como por la gran influencia que ejerció en los años sucesivos. Como repetidamente se ha puesto de manifiesto, revela unos conocimientos teóricos y una capacidad de asimilación y discernimiento verdaderamente excepcionales. Sin particular afán de originalidad, resulta evidente (como él mismo declara en el prólogo) que con ella pretendió fundamentalmente reunir y condensar todo el depósito de la tradición teórica occidental (véase Alborg 1980: 240), filtrándola y sistematizándola en un cuerpo unitario de doctrina. Tanto Cueto como Menéndez Pelayo destacaron su importante y profunda formación italiana y su deuda con la escuela crítica italoespañola. «Luzán -escribe D. Marcelino- más bien que como el primero de los críticos de la escuela francesa, debe ser tenido y estimado como el último de los críticos de la antigua escuela italoespañola, a la cual permanece fiel en todo lo esencial y característico, teniendo sobre el Pinciano o sobre Cascales la ventaja de haber

12. Aunque ambas obras sí fueron traducidas y publicadas: *El hijo natural* por Calzada (1787) y *El padre de familias* en tres ocasiones: por Lorenzo María Villarreal (1785), Manuel Gómez Bustos (1801) y Juan de Estrada (1801); véase Lafarga 1985.

alcanzado una cultura más varia y más extenso conocimiento de extrañas literaturas como la francesa y la inglesa» (Menéndez Pelayo 1974: I, 1194). Su aristotelismo esencial fue ya subrayado por Di Filippo (1956) y Juan Cano (1928). Este último puso igualmente de manifiesto cómo, de los exégetas italianos, los que más le influyeron fueron Beni seguido de Robortello, y de los franceses, Mme Dacier y Corneille, siendo Boileau fuente de muy pocas ideas. Mario Puppo (1962) analizó su gran deuda con la crítica italiana, especialmente con Muratori. Más recientemente R. P. Sebold, tras un minucioso estudio estadístico de las alusiones contenidas en las dos ediciones de la *Poética*, ha vuelto a evidenciar su aristotelismo a ultranza y su dependencia de las autoridades clásicas e italianas, siendo la francesa una influencia completamente secundaria (véase Sebold 1989: 98-128).

Si de una consideración global de la *Poética*, como hacen todos estos autores y otros más que han trabajado en parecida dirección, se pasa a otra más restrictiva, atendida exclusivamente a los críticos que menciona en los capítulos dedicados a teoría teatral, los resultados no difieren sustancialmente de los ya apuntados. Su respaldo teórico fundamental radica en la poética de base aristotélico-horaciana, tanto la italiana antigua (Beni, Maggi, Robortello, Piccolomini, Vettori, Riccoboni, Minturno) como la francesa (M. y Mme Dacier, Le Bossu, Rapin, Corneille, la Academia francesa en su censura al *Cid* de Corneille, Boileau, Conti, Voisin¹³) y la española (Cascales y González de Salas), a las que une las voces críticas del holandés Heinsius y de algunos otros italianos más modernos: Muratori, Baruffaldi y el autor del prefacio al *Teatro italiano*. Fuera de ellas, y como ya he apuntado, prodiga expresiones del tipo «es común opinión», «los autores de poética entienden», «al común parecer de todos los intérpretes y autores de poética», etc. Por lo demás, es bastante parco en comentarios elogiosos. Los autores a quienes otorga mayor confianza son «el docto Benio», cuya doctrina sobre la magnitud de la fábula considera «muy clara y muy fundada», «el célebre Corneille», «poeta de mucha autoridad en esta materia» (sobre la tragedia), M. Dacier «insigne traductor y comentador de la *Poética* de Aristóteles», Girolamo Baruffaldi «un moderno erudito italiano», Riccoboni «el mejor intérprete de Aristóteles», «el sabio príncipe de Conti» con cuyo apoyo y el de su comentador, Voisin, denuncia los abusos de inmoralidad introducidos en el teatro bajo apariencia de honestidad (si bien reprochándoles una severidad excesiva). Boileau no aparece con ningún relieve especial. Sólo se refiere a él en dos ocasiones: en la primera, corroborando sus censuras a las faltas contra la unidad de acción de nuestro teatro, lo menciona como «un crítico francés» sin más, desplazando a nota la identificación de su persona y el texto en el que se halla contenida la idea, y la otra, a propósito del tema del amor como asunto apto para el teatro, pero justa-

13. *Défense du traité de M. le Prince de Conti touchant la comédie et les spectacles* de J. de Voisin (París, 1671).

mente rebajando el entusiasmo que él mostraba. Con respecto a estas autoridades no hay diferencia apreciable entre los dos textos de la *Poética*, el de 1737 y el de 1789. Las presencias vienen ser las mismas.

En sus textos posteriores, las referencias teóricas son mucho menores. En las *Memorias literarias de París* (1751: 71), se refiere a Boileau como un gran escritor «que a las luces de la teórica juntó un maravilloso talento para la práctica». La otra autoridad a la que remite es Antoine-François Riccoboni, de cuyo *Art du théâtre* (1750) cita un extenso fragmento a propósito de la declamación y el movimiento de los brazos: lo que, teniendo en cuenta lo escaso de sus citas, debemos interpretar, con Guillermo Carnero (1990: 73), que le otorga un valor especialmente significativo. Y, efectivamente, de él dice que le pareció ser «lo mejor que se podía escribir en este género» y que «encierra en sí todo lo que se puede desear en este asunto» (p. 118). Por lo demás, evidencia un profundo y bien asimilado conocimiento de la literatura y de los literatos del país vecino que le mueven a caracterizarlos con notable precisión. En cuanto a la dedicatoria a la marquesa de Sarria que sirve de prólogo a su traducción de *La razón contra la moda* (1755), aun cuando trata de las reglas encareciendo su necesidad como dictadas «por la razón y la experiencia», sólo menciona como formuladores a Aristóteles y a Horacio, limitándose a constatar que los «han comentado tantos» y seguido muchos poetas. Pero de los teóricos más modernos (fuera de la alusión al conde de Roscomon, como teórico de la traducción literaria), sólo se hace eco de la crítica de Menzini a los dramaturgos italianos contemporáneos de abusar de recursos fáciles (cartas, retratos, etc.) para desatar el nudo de la fábula por pereza o por pobreza de ingenio.

A esta traducción de *La razón contra la moda* alude Saturio Iguen (Juan Trigueros) en el prólogo a la suya del *Británico* de Racine (1752) justificándose de haberla hecho en prosa y no en verso como recomendaba Luzán. Y a vueltas de la cuestión, confirma «con la autoridad de un célebre jesuita» (el P. Brumoy, «Discours sur l'origine de la tragédie» en *Théâtre des Grecs*) que, en efecto, tiene más gracia expresar los pensamientos en verso que en prosa, aunque también puedan escribirse magníficas obras en ella, confirmándolo con la preferencia de Fénelon por la de Molière; luego, en las breves notas comparativas entre Corneille y Racine se sirve de algunas ideas de Fléchier y de La Bruyère.¹⁴

En la reseña de la *Poética* de Luzán que redactó Juan de Iriarte para el *Diario de los literatos*, al contradecirle en algunas de sus afirmaciones relativas a las unidades tiene en cuenta las opiniones de «algunos comentadores de Aristóteles», «los más célebres intérpretes y comentadores» -aludidos así, genéricamente-, junto

14. Citados así: *Lettre à l'Académie Française sur l'Eloq. la Poes. l'Hist.; Esprit Flechier. Reflex. sur les difer. caract. des homm. ch. 7 des Ouvrag. d'Esprit*; La Bruyère, *Caract. de ce siècle, tit. des Ouvg. d'Esprit*. (véase Racine 1752: III, IX, XV-XVI).

con las de Riccoboni y M. Dacier, aunque sin entrar en más consideraciones sobre ninguno de ellos.

Nasarre es igualmente parco en citas de autores extranjeros. En el emblemático prólogo que puso a su edición de las *Comedias y entremeses* de Cervantes (1749) sus principales deudas las contrae con la tradición exegética española: el Pinciano, Cascales -de cuyas ideas sobre la comedia se hace eco explícita e implícitamente-, Villegas, González de Salas y Antonio López de Vega. De los extranjeros, manifiesta su admiración por los «eruditos» franceses, expresa su coincidencia con el examen que la Academia francesa hizo del *Cid* de Corneille, con la idea de Boileau de la belleza del desorden y con la de «sabio y elocuente jesuita Porée» de que la comedia enseña mejor que la historia. Se sirve de la definición de comedia del P. Rapin «jesuita doctísimo», con la que complementa la aducida de Cascales. El autor de la *Semíramis* (Voltaire) le ayuda a proponer la idea, aplicable a la literatura española, de que hasta los mejores dramaturgos han tenido fallos, incluso pretendiendo, como los ingleses, imitar a Molière, pues al hacerlo «padecen aún más desigualdades que el original, si creemos a Mr. Voltaire» (Nasarre 1992: 80),¹⁵ afirmación con la que cierra el pasaje sin entrar en más consideraciones.

Este prólogo facilita a Luis José Velázquez, su amigo y contertulio en la Academia del Buen Gusto, buena parte de los materiales históricos y de los criterios acerca de la curva evolutiva del teatro español que incluye en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754). No obstante, la teoría teatral más solvente es aludida de forma global como «las reglas del teatro», «las reglas que nos dejaron los antiguos», «las reglas de los antiguos», «el arte», etc. La renovación teatral española vendrá para él «cuando la nación logre un genio tan superior como el de este gran cómico [Molière]» (Velázquez 1797: 90 y 99). En cuanto a la tragedia, todo lo que escribe, por confesión propia, procede de los dos discursos de Montiano y Luyando absteniéndose de mencionar más autoridades.

Este último, Montiano, que efectivamente se constituyó en una de las voces más autorizadas sobre el tema, jugó un papel muy importante en la consolidación del prestigio de los principales críticos españoles y de algunos extranjeros. En el Discurso I sobre las tragedias españolas, que antepuso a su edición de la *Virginia* (1750), se sirve fundamentalmente de autoridades españolas -el Pinciano, Cascales y Luzán- limitando las citas foráneas a una de Voltaire sacada de la disertación sobre la tragedia antigua y moderna (impresa con su *Semíramis* en 1749), a propósito de *Atila furioso* de Virués, para apoyar su rechazo al amor y la galantería en la tragedia. Su aprecio y admiración por él se materializan en el calificativo de «célebre ingenio» (Montiano 1750-1753: I, 41). Por lo demás, el resto de la crítica autorizada aparece enunciada de forma genérica como «los mejores autores de

15. Cañas Murillo sugiere que la fuente pueda ser *La vida de Molière* (1739).

la facultad» (Montiano 1750-1753: I, 118). En el II, que precede a *Ataúlfo* (1753), se ratifica en la validez de los críticos españoles, aunque para todo lo referente a la declamación y al aparato escénico se sirve de *L'art du théâtre* de F. Riccoboni, al que cita ampliamente, al igual que al Pinciano: a su juicio, «dos instructivas autoridades» (Montiano 1750-1753: II, 82). Recoge también el sentir del otro Riccoboni, Louis, padre del anterior, sobre el estado de la representación en España, calificándolo como «un profesor extranjero, aun más conocido por su literatura que por su destreza en las tablas, no obstante ser también notoria» (Montiano 1750-1753: II, 68-69). También incorpora algunas noticias históricas procedentes del prólogo al *Teatro italiano* (Verona, 1723) y del *Templum tragediae* (París, 1734) de F. M. Marsy («un autor extranjero de bastante nota») así como algunas ideas del P. Porée -acerca de las utilidades del teatro- y de Richard Heele (sic, por Steele, redactor de *The Spectator*) sobre la importancia y dignidad de la tragedia.¹⁶ Esta última referencia es de gran interés por tratarse de la primera mención que en el ámbito de la crítica española se hace de un autor inglés. (Luego la tomará Nicolás F. de Moratín en su prólogo a la *Lucrecia*). Que no era una mención casual sino que respondía a un interés nuevo por la crítica inglesa lo confirma el propio Montiano en la carta que el 16 de mayo de 1759 dirigió a Margarita Hickey y Pellizoni comentándole su traducción de la *Andrómaca* de Racine, y que va al frente de la edición de sus *Poesías*. A propósito de las ideas sobre la tragedia que comparte con la traductora escribe: «Yo seguí algún tiempo la opinión de los franceses; pero *abracé después la inglesa*, aunque con varias modificaciones que he juzgado convenir a la verosimilitud y a no perder la ilusión teatral» (Hickey 1789: I, XVI). Desgraciadamente, sin embargo, no añade ninguna explicación que permita identificar los autores ingleses a los que se refiere.

El citado Louis Riccoboni (1674-1753), el mejor actor del teatro italiano en París, autor de las *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738) y del *Discours sur la réformation du théâtre* (1743) fue muy apreciado en España tanto por sus vastos conocimientos en todo lo referente al arte de la representación como por su comprensiva actitud hacia el teatro español, del que salva muchos aspectos positivos. Después de Montiano, Nifo se sirve ampliamente de él en los artículos que sobre la reforma del teatro publica en su

16. «Una Tragedia perfecta es una de las más nobles producciones de la Naturaleza humana y es también la más a propósito para dar al alma el gusto más delicioso y el más instructivo». Mencionado en nota como «Ricardo Heele, *Continuador de Monsieur Addison*, t. 7, disc. 37» (Montiano 1750-1753: II, 117). La referencia es imprecisa. Se trata en realidad de un texto que va al principio del discurso nº 39 de la célebre revista *The Spectator* de Addison y Steele, correspondiente al 14 de abril de 1711. El discurso, en efecto, es de Steele.

Diario extranjero (1763)¹⁷ y lo aduce también ampliamente Bernardo de Iriarte en su conocido informe al conde de Aranda dándole cuenta de su gestión encaminada a rescatar lo mejor del teatro español para poder ponerlo en disposición de representarse en los teatros de la corte.¹⁸

Es una lástima que la escasa documentación que nos ha llegado de las reuniones de la Academia del Buen Gusto, celebradas en casa de la marquesa de Sarria, en donde concurrían poetas de ideales tan opuestos como Luzán, Montiano, Nasarre o Velázquez por un lado, y Villarroel, Torrepalma y Porcel por otro no nos permita determinar con precisión de qué asuntos trataban en las «eruditas conferencias» que habitualmente tenían sobre literatura y qué autores les interesaban (véase Tortosa 1988: 15). Aunque se conservan las actas de las reuniones, varias composiciones sueltas y diversas referencias sobre el funcionamiento y actividades que desarrollaron, de lo tratado en materia de crítica literaria no ha llegado nada fuera del *Juicio lunático* de Porcel (en el que combate a Boileau) y de dos textos de Luis José Velázquez: una *Disertación en prosa sobre la poesía* y un *Examen de la «Virginia, tragedia española»*, que no he podido tener a la vista para redactar estas páginas. Conociendo la personalidad e intereses intelectuales de Luzán, Montiano, Nasarre y Velázquez, es razonable suponer que harían del teatro asunto frecuentísimo de conversación, que debatirían con calor sobre lo leído en materia de poética, y que incluso -como sugiere M^a Dolores Tortosa Linde- habrían llegado a escenificar alguna obra. Al menos se sabe que en el seno de la Academia leyó Luzán su traducción de *Le préjugé à la mode* y se representó una comedia de Zamora, que luego comentó críticamente José de Villarroel.

Tampoco sabemos demasiado de lo que se hablaba en la tertulia de la Fonda de San Sebastián, fuera de que, por estatutos, estaban excluidos todos los asuntos que no fueran el teatro, los amores, los toros y la poesía. Por Moratín hijo nos ha llegado, con todo, una información preciosa: que en ella se leyeron, además de las mejores tragedias del teatro francés y muchos sonetos y canciones de poetas italianos, «las sátiras y la *Poética* de Boileau» (Fernández de Moratín 1944: XIII).

Clavijo y Fajardo, que tan decisivo papel tuvo en la trayectoria dramática española, tanto por sus artículos sobre el tema publicados en su revista crítica *El Pensador* (1762-1767) como por su propia gestión al frente de los teatros de la

17. En los números 10 a 16 hace suyas muchas ideas de la obra citándolo expresamente (y con su peculiar estilo) como voz autorizada en la materia: «No sé que hallen los más ciegos apasionados del teatro oposición válida contra este autor; porque es mucho contrario el enemigo dentro de casa; oigamos cómo se explica, pues en el asunto, él más bien que otro, nos sacará del laberinto. Puede ser que, si se presta atención juiciosa a sus razones, nos intereseamos todos en una reforma que ha de hacer más inocente y más varonil nuestra alegría, efecto dichoso de las buenas comedias» (nº de junio, p. 150). Sobre la dimensión reformista de Nifo, materializada especialmente en la redacción de un informe (1767) hecho a instancias del corregidor de Madrid, y todavía inédito, véase Domergue 1980.

18. Véase en la ed. de Palacios 1990: 50; es el único crítico citado, fuera de Aristóteles y Horacio.

corte, se hizo eco también de las ideas de Louis Riccoboni («juez competente en esta materia, por hombre instruido y muy versado en ella», de cuya *Réformation du théâtre* cita un extenso fragmento referido al peligro que supone «hacer consistir en el amor el asunto de las comedias» (nº LXI). Con respecto a otros autores extranjeros, hay que señalar sus referencias, muy escasas, a Boileau, al que cita, un tanto humorísticamente, acorde con el tono irónico que suele presidir sus ensayos,¹⁹ a propósito de las unidades expresando su identidad de pensamiento, al P. Porée «sabio jesuita y elocuente profesor de bellas letras» (nº IX), a Le Bossu, al «docto Benio» (por el conducto de Luzán) y a Fontenelle, «célebre autor» de cuya *Historia del teatro francés* se sirve para unas breves consideraciones históricas (nº XLII); y al igual que sus predecesores, se sirve también con amplitud de ideas y amplios párrafos de las obras del Pinciano, González de Salas, López de Vega y Luzán, cuya *Poética*, a su juicio, no deja nada que decir sobre cuestiones teatrales (nº XXVII).

Su amigo y compañero en la aventura reformista, Nicolás Fernández de Moratín, en el prólogo que puso a su *Petimetra* (1762), «comedia nueva, escrita con todo el rigor del arte», se manifiesta profundamente aristotélico y luzanista. La crítica extranjera que menciona se reduce a muy pocos nombres: Heinsius,²⁰ del que hace suya la censura a Plauto por tardar la acción de *Anfitrión* nueve meses, Minturno,²¹ del que discrepa por admitir dos días en la unidad de tiempo y Pierre Corneille, del que discrepa igualmente por el generoso criterio con el que formula la unidad de lugar (una ciudad y sus contornos).²² En el prólogo a la *Lucrecia* por el contrario, se abstiene de toda cita, fuera de la indirecta de Ricardo Heele (sic, por Steele) sobre la dignidad de la tragedia que procede del II Discurso de Montiano.²³ Pero es obvio que también aquí se halla plenamente imbuído del espíritu del clasicismo francés. En los *Desengaños al teatro español* se sirve de la disertación latina de Leopoldo Metastasio, que precede a las obras de su hermano Pietro, para defender la noción clásica de tragedia, pero en todos los demás puntos tratados sobre el teatro en general y sobre el de Calderón en particular (sobre todo sus autos sacramentales, centro de sus críticas) elude mencionar autoridades, advirtiendo al principio que no cansará al lector «con la afectación pedantesca de

19. «Veamos qué reglas da para para las piezas, tanto trágicas como cómicas, Boileau, aquel hombre que no dejó hueso sano en toda la Francia» (nº III, p. 58).

20. Tenido en gran estima por Luzán, Moratín lo citará también con elogio por boca de D. Hermógenes en *La comedia nueva*.

21. El texto al que se refiere es *L'Arte poetica* (1563).

22. Como en los casos anteriores, Moratín no menciona el lugar de la cita. Puede proceder indirectamente de Luzán, que se hace eco varias veces de las opiniones de Corneille, o directamente del primero de sus *Discursos sobre la tragedia*, que es en donde trata de la unidad de lugar (véase Nasarre 1992: nota 77).

23. Aunque no lo cite expresamente. Dice: «según Ricardo Heele (como advierte un docto español en un discurso), una tragedia perfecta es...» (Fernández de Moratín 1763: 5-6).

innumerables citas de muchísimos y gravísimos autores que pudiera alegar para mi apoyo, y sólo me valdré de la razón natural», que es, en definitiva, la que sostiene y justifica todas las reglas (Fernández de Moratín [1762]: 2).

Por entonces salió la traducción en verso del *Británico* de Racine de Tomás Sebastián y Latre (1764), que reunió tres interesantes textos teóricos: el prólogo del propio Sebastián y Latre y las dos «aprobaciones» de Manuel Vicente Aramburu de la Cruz y de Martínez Salafranca. Con respecto a preceptistas, el traductor, aunque manifiesta su admiración y sintonía con los dramaturgos franceses, omite cualquier especificación personal, limitándose a la mención de las «reglas del Arte». Los aprobantes, en cambio, son más elocuentes. Aramburu, amigo íntimo -según confiesa- de Luzán, y con el que tuvo sabrosas conversaciones acerca del teatro, se hace eco de la recomendación de Corneille, enunciada en sus discursos sobre la tragedia, de no aludir al tiempo para evitar conculcar esta unidad y de las propuestas de Baruffaldi de escenografía múltiple simultánea para facilitar la unidad de lugar, aunque en ningún caso comenta nada acerca de ambos como teóricos teatrales. En cuanto a Martínez Salafranca, personalidad bien conocida como fundador y principal redactor del *Diario de los literatos*, aunque manifiesta respeto por los críticos franceses (sin mencionar a ninguno), replica con vehemencia a Saint-Évremond -por la injusticia y desinterés con que, según él, trata al teatro español en su *Discurso sobre las tragedias*- y al «autor de los *Caprices d'imaginacion*» (sic) por su crítica de Racine.

El mismo Sebastián y Latre dio a la estampa poco después su *Ensayo sobre el teatro español* (1773), primera experiencia de refundiciones de piezas del antiguo teatro español, ensayada y realizada con *Progne y Filomena* de Rojas Zorrilla, que remodela en tragedia, y con *El parecido en la corte* de Moreto. Aparte de las menciones y citas de críticos españoles a las que anteriormente me referí -Cascales, Cervantes, Luzán, Velázquez, Nasarre- de los extranjeros toma ideas de Saint-Évremond y de Fontenelle para confirmar el influjo que en el siglo pasado había tenido el teatro español sobre el francés, y del *Teatro griego* del P. Brumoy para subrayar la noción de que el gusto no es arbitrario. El texto fue acompañado de dos cartas laudatorias, una especialmente importante por su longitud y perspicacia crítica de Antonio Fortea, abogado y archivero del conde de Fuentes, amigo y mentor suyo, de fecha 12 de diciembre de 1772. A vueltas de los elogios que dedica a la labor de Sebastián y Latre, expresa ideas que manifiestan un gran conocimiento de la teoría literaria extranjera, obtenida, según se desprende de sus afirmaciones, de un contacto directo con los teatros europeos conocidos a través de una notable actividad viajera. No obstante, rehusa las menciones expresas, aunque es evidente su deuda con la crítica foránea, especialmente con Diderot, cuyo artículo «intérêt» de la *Encyclopédie* vierte casi por completo a propósito del elogio que en este sentido hace de las refundiciones de su amigo. Ambas fuentes, el texto de Fortea y el de Diderot, y en este último caso con mención expresa a

su persona, pasarán casi íntegras a la parte que al tema dedica el autor (Salanoba y Guilarte) de unos «Rudimentos del Buen Gusto en la Literatura» aparecidos en el *Correo de Madrid* entre el 17 de abril y el 2 de octubre de 1790.²⁴

En cuanto a Mayans, aunque no tomase parte especialmente activa en la polémica teatral, su conocimiento de Muratori y Gravina está más que acreditado, a pesar de que los preceptistas más modernos que cita en su *Retórica* sean, como ya observó Menéndez Pelayo, Scaligero y Vossio (véase Pérez Magallón 1991: 13). Por lo demás, su pensamiento teatral es de raíz netamente aristotélica y horaciana.

Las dos columnas de la preceptiva clásica, Aristóteles y Horacio, merecieron importantes traducciones comentadas que sirvieron, no sólo para difundir aún más sus ideas, sino también para dar cabida a otras voces críticas antiguas y modernas. La traducción de la *Poética* que publicó Casimiro Flórez Canseco en 1788, sirviéndose en parte de la antigua versión de Alonso Ordóñez das Seijas, incorporó muchas notas de Heinsius y de Batteux. Goya y Muniain, en la suya, que salió en 1798, además de servirse de las traducciones precedentes de Flórez Canseco y Mariner, tuvo también muy en cuenta *Les quatre poétiques* (1771) de Batteux, cuyo «discreto prólogo» recomienda para saber todo lo necesario en punto a qué sea la poética y a las disposiciones con las que escribió la suya el Estagirita, y utilizó informaciones y referencias críticas de muchos autores, tanto españoles como extranjeros: Scaligero, Vossio, Boisard, Blanchini, Bartolini, Jouvancy, Metastasio (autor de «grande ingenio»), Hume (cuyos ensayos sobre las pasiones y la tragedia considera «a la verdad, muy filosóficos»), Cesarotti y Corneille («el gran Cornelio»).

Tomás de Iriarte hizo lo propio con el *Arte poética* de Horacio. En su traducción (1777) se muestra como un excelente conocedor de toda la exégesis antigua y moderna del texto, prestando especial crédito a las traducciones anotadas del «docto Mr. Dacier» y de Batteux «que es, a mi entender, si no la más puntual, la más inteligible, concisa y elegante».²⁵ Poseedor de la selecta biblioteca de su tío Juan -como él mismo comenta en su epístola VII describiendo su «vida semifilosófica»- pudo tener acceso a un «tesoro de ciencia» para cualquier buen humanista: ediciones de clásicos, obras selectas de poetas e historiadores, textos de autores franceses, ingleses e italianos y, con ellos, «lo mejor de la crítica y buen gusto» (Iriarte 1787: II, 73). Pero no manifiesta aquí quiénes fueran esos críticos. Algunos pueden inferirse por alusiones contenidas en otros lugares. Que conocía y apreciaba a Dubos lo confirman el prólogo a su poema *La música* -en el que declara haber hecho venir de París sus «cuerdas» *Reflexiones sobre la poesía y la*

24. Se trata de una serie de artículos que forman una especie de poética general en la que el teatro sólo se toca tangencialmente: véase Urzainqui 1987-1988.

25. Iriarte 1787: IV, XLIII; confiesa, sin embargo, no haberla tenido a la vista hasta después de realizada su traducción.

pintura (1719)- y *Para casos tales* (1782), donde se adhiere a su concepto de crítica literaria. En las notas a su traducción de Horacio alude también elogiosamente, aparte de los comentadores antiguos y modernos, al *Nuevo sistema de interpretar los trágicos griegos* (1774) del «ilustre sabio italiano Maffei», a Jouvancy y al prefacio de Mme Dacier a su traducción de Plauto. De los seis «varones eruditos» de diferentes naciones que elige para que se vistan y actúen como ellos los seis intervinientes de la tertulia propuesta en *Los literatos en cuaresma* (1773), junto a Teofrasto, Cicerón, Cervantes y Tasso, coloca a Boileau, para que sirva de referente al encargado de tratar de las obligaciones y dificultades del oficio de poeta (don Facundo), y a Pope para el que lo hará sobre las parcialidades de los críticos (don Justo): una elección suficientemente elocuente por sí sola, aun cuando no vaya acompañada de ningún otro comentario sobre ambos autores.

Las traducciones del *Arte poética* de Horacio que hicieron el P. Fernando Lozano (Sevilla, Nicolás Vázquez, 1777), en verso, y Luis Mínguez de San Fernando, en prosa (como apéndice al *Horacio español* del P. Urbano Campos, Madrid, Sancha, 1783) tiene menos interés en este sentido. La primera se limitó a traducir el texto sin acompañarlo de ninguna nota, y la segunda, aunque sí lo hace, no aspira sino a sistematizar y aclarar el sentido de los preceptos prescindiendo de los comentadores.

El jesuita Francisco Javier Lampillas, desde su exilio italiano, pudo tener un amplio conocimiento de todo lo que en Italia se estaba escribiendo sobre la historia de la literatura y del teatro europeos. Su *Ensayo histórico-apologético de la literatura española* (1778-1781) no sólo evidencia la lectura profunda de los textos que impugna -fundamentalmente los de Tiraboschi y Bettinelli-, sino también de muchos otros más que suele comentar con gran perspicacia crítica: la *Historia escandalosa de los literatos* del abate Francesco Antonio Zaccaria, las *Reflexiones sobre el buen gusto* de Muratori, el *Teatro de los griegos* de Brumoy («hombre de discernimiento y gusto»), Voltaire en su crítica contra la *Merope* de Maffei, *De la poesía teatral* de Angelo Ingegneri, el prefacio puesto a la *Sofonisba* de Trissino por Maffei, el *Tratado de la tragedia* del marqués Gorini, el *Arte poética* del «erudito y juicioso» Francesco Zanotti, la carta de Algarotti al abate Franchini, etc., etc. Esta importantísima obra, pronto traducida al español por Josefa de Amar y Borbón (1782-1784), tuvo una amplísima circulación en España permitiendo que todas estas voces, aun indirectamente, fueran también oídas aquí. Y no sólo por el conducto de Lampillas. En realidad, y como ha puesto de relieve el P. Batllori en sus fundamentales trabajos sobre los jesuitas expulsos, la misión de una gran parte de ellos fue el abrir a España nuevas perspectivas de la cultura general europea. En el terreno que nos ocupa merecen recordarse, junto a Lampillas, a Esteban de Arteaga y a Juan Andrés.

El primero se muestra especialmente versado en la estética contemporánea y, en menor medida, en la preceptiva. Como ya observó Menéndez Pelayo (1974: I, 1149), el conocimiento que poseía de todas las lenguas cultas de Europa,

le permitió citar oportunamente y aprovechar en sus originales lo mismo las obras de Batteux, Voltaire, Marmontel, Diderot y Falconet, que las de Gravina y Milizia, Hutcheson, A. Smith, Wet y Richardson. En el terreno específicamente literario y teatral, sus *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal* (1789) no ofrecen, sin embargo, demasiadas apreciaciones sobre críticos contemporáneos. Aparte de reprobar, «no sólo como insuficiente, sino falsísimo», el principio fundamental que rige *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746) de Batteux, expresa una gran estima por las *Reflexiones sobre la poesía* (1747) de Louis Racine, por la *Memoria sobre la manera con que las ciencias influyen en la poesía* del «doctísimo académico de Berlín» Merian, por Voltaire y, con algunas reservas, por la *Ragion poetica* (1708) de Gian Vincenzo Gravina. La misma amplitud de conocimientos, sólo que en el terreno dramático-musical, los manifiesta en su otra gran obra, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* (1783-1785), en la cual aprovecha y contrasta multitud de informaciones y de observaciones críticas de D'Alembert, Marmontel, Dubos, Martini, Planelli, Sulzer, Grimm, Bouhours, Muratori, Algarotti, etc.

El nombre de Juan Andrés es justamente recordado por todos los historiadores de la comedia sentimental en España, por su importante papel como valedor -el primero de forma oficial- del género. En efecto, en las páginas de su enciclopédica historia de la cultura universal, los lectores españoles, que tanto las frecuentaron,²⁶ se asomaron por primera vez a la historia del drama serio y encontraron juiciosamente propuestas las razones de su legitimidad como modalidad literaria. Sus bases para ello, como era lógico esperar, las encontró en quien fue su más notable promotor y, a su juicio, crítico que «escribió doctamente sobre el arte dramática»: Diderot (Andrés 1784-1806: IV, 219). El pensamiento y las palabras de Diderot tienen, en efecto, un importante papel en la obra, aunque a su lado hay que reconocer, por las citas expresas que hace, una deuda que va muchísimo más lejos, comprendiendo lo mejor de la crítica europea contemporánea, y que debió de adquirir en buena parte de forma directa gracias a su buen conocimiento del francés y del inglés, amén, lógicamente, del italiano y del latín. Recorriendo sus reflexiones y noticias acerca del teatro, el lector se encuentra con una nómina verdaderamente notable de teóricos, críticos e historiadores del teatro; la más amplia que se pueda encontrar en ningún escrito español de la época: Aristóteles y Horacio, por supuesto; luego exégetas y críticos del Renacimiento y del Barroco (Scaligero, Vossio, Vettori, etc.); franceses del siglo anterior (Boileau, Fénelon, Huet) y otros más recientes como Brumoy, Rousseau, Vatry, Boivin,

26. Aparte de las innumerables menciones que se hallan en escritos posteriores, merece recordarse que fue el texto oficial de la primera cátedra de Historia Literaria (en realidad historia de la cultura) que hubo en España, en los Reales Estudios de S. Isidro (véase Urzainqui 1987: 574). Citaré por la traducción española; la versión original, en italiano, se publicó entre 1782 y 1799.

Voltaire -del que toma muchos juicios e ideas de sus prefacios y estudios sobre el teatro de Corneille, para él modélicos (Andrés 1784-1806: VI, 682), sobre el suyo propio, el antiguo y el inglés- aunque lamenta que no «haya dado en libros proporcionados y completos sus reflexiones sobre varias clases de literatura, que son por lo regular justas y verdaderas, sino que las haya esparcido acá y allá y repetí-dolas con frecuencia, y alguna vez contradiciéndolas en cartas, en prefaciones, en ensayos y en opúsculos» (Andrés 1784-1806: V, 255-256), D'Alembert (por cuya capacidad intelectual y expresiva manifiesta una admiración extraordinaria), L. Riccoboni, Bret, Hardiom, Marmontel («que en su *Poética*, en la *Enciclopedia* y en el *Suplemento* de ésta ha esparcido tantas y tan sutiles reflexiones sobre el arte dramática»²⁷), Arnaud; italianos (los inevitables Muratori, Tiraboschi, Quadrio, Bettinelli y Napoli Signorelli, pero también Algarotti, Conti y Maffei), ingleses (Warton, Addison, Pope -del que admira especialmente sus comentarios sobre Shakespeare- Jones, Sherlock, Johnson) y alemanes (Gottsched, Sulzer, Bielfeld, Friedel, Federico II). En suma, lo más importante que hasta entonces se había escrito sobre teatro.

Por el tiempo en que empezaban los trabajos previos para la publicación en Italia de la obra del P. Andrés, veía la luz en España otra de parecido horizonte, aunque de alcance y logros mucho más limitados: la *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia* del duque de Almodóvar (1781), amparado bajo el seudónimo de Francisco María de Silva. Con un diseño que recuerda mucho las *Memorias literarias de París* de Luzán, aunque tomando como fuente de información básica *Les trois siècles de la littérature française* (1772) de Sabatier de Castres, se propuso ofrecer, y de hecho ofreció, una panorámica actualizada de la vida cultural francesa. Como era de esperar, la literatura, y los teatros en concreto, ocupan un lugar relativamente importante, si bien las cuestiones referentes a la teoría dramática sólo aparecen tocadas tangencialmente. Los escritores y dramaturgos le interesan sobre todo en su dimensión creativa, no crítica. Se hace cargo de la evolución y novedades aparecidas en el desarrollo teatral, como verbigracia la representada por las «comedias lastimeras» (así propone llamarlas) pero no entra en el análisis serio ni en la discusión de los problemas, por lo que el valor o prestigio que para él tuvieran los críticos franceses quedan en la penumbra. El único juicio amplio que se sale de esta actitud es el que hace de Voltaire (siguiendo a Sabatier), el autor al que por su importancia presta mayor atención. Como crítico lo admira, aunque lo conceptúa oscuro y contradictorio: «En la literatura ha llevado el mismo espíritu o idea y las mismas variaciones. Después de haber dado buenos preceptos y aun buenos ejemplos, muchas veces el

27. Andrés 1784-1806: IV, 207. Jean-François Marmontel fue autor de buena parte de los artículos de teoría literaria de la *Encyclopédie*, que luego reunió y publicó aparte como *Éléments de littérature* (1787). Alcanzó una gran difusión a través de sucesivas reimpresiones. Previamente había publicado una *Poétique française* (1763).

amor al *pro y contra*, una continua inquietud, ideas pasajeras sujetas a las disposiciones del genio, del humor y de la vanidad descaminan y embrollan sus opiniones; le hacen olvidar que desacredita sus juicios con las más palpables contrariedades, que condena lo que había prescripto, y que desecha los principios que había seguido antes. Semejante a los tiranos que trastornan las leyes a medida de sus caprichos y establecen sin cesar otras nuevas para apoyar su imperio». ²⁸ En cuanto a sus juicios literarios, lo considera interesado y partidista. Otro crítico del que se ocupa, mucho más brevemente, es Batteux, cuyos dos tratados, *Les beaux-arts réduits à un même principe* y sus *Principes de la littérature* gradúa como «obras muy útiles en su clase» (p. 175), sin entrar en más explicaciones.

De la misma época es la traducción que muy libremente hizo Sempere y Guarinos de las *Reflexiones sobre el buen gusto* de Muratori (Madrid, Antonio de Sancha, 1782). Aunque importante por la materia tratada, no resulta de ningún interés para nuestro asunto, pues el teatro queda completamente al margen. Sí lo tiene en cambio, el notable *Discurso sobre el gusto actual de los españoles* con que Sempere lo acompañó aunque sus consideraciones sean muy escuetas. A propósito del talento creativo de los dramaturgos españoles del siglo anterior, da cabida a las apreciaciones positivas que en este sentido hicieron Saint-Évremond, Linguet y el autor de la *Biblioteca de un hombre de gusto*, poniendo de relieve la importante deuda contraída por los franceses al utilizarlos como fuente de muchas obras.

Olavide, que tan importante papel tuvo en la renovación teatral española, no dejó escrita ninguna poética o tratado doctrinal (fuera de algunas cartas y documentos de gobierno relativos al funcionamiento de la vida teatral en Sevilla) que permita reconocer sus filias o sus fobias en materia doctrinal. Pero es razonable suponer que el decisivo magisterio que ejerció en las reuniones de su palacio sevillano estuviera nutrido, tanto por el conocimiento directo de la realidad teatral extranjera, como por un amplísimo caudal de lecturas, formado principalmente en su propia biblioteca, una de las más ricas y completas de la época, como ha puesto de relieve Defourneaux (1959: 63; la lista de libros en 476-491). Desgraciadamente, sin embargo, de ella sólo se conserva un catálogo muy incompleto y, en gran parte, indescifrable: lo que puede explicar que no figure otro texto doctrinal que *La pratique du théâtre* (1657) de D'Aubignac, amén de varias e importantes antologías e historias del teatro francés, italiano e inglés. En cualquier caso, es innegable su decisiva influencia en el temprano conocimiento que se tuvo en España del drama sentimental -y del teatro francés contemporáneo-, como se pone de manifiesto en los capítulos correspondientes de este volumen.

Tampoco dejó nada escrito en este sentido Meléndez Valdés. Pero una carta dirigida a Jovellanos el 14 de septiembre de 1778 testimonia sus profundos

28. Almodóvar 1781: 32; en cursiva en el original. Sobre la obra véase Lafarga 1990b.

conocimientos sobre el tema y, en especial, su familiaridad con Boileau y Pope. «Yo había pensado -dice- hacer una comparación de las cuatro poéticas principales, de Aristóteles, Horacio, Vida y Despreaux, metiéndome también con el *Ensayo sobre la crítica* de Pope y nuestro *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva, comparando las reglas de todos con las del filósofo [Aristóteles] y entre sí, y haciendo un examen crítico de ellas, distinguiendo las fundamentales e invariables de las arbitrarias o de convención»,²⁹ aunque no consta que culminara el proyecto. Que fue hombre de amplias lecturas, también de poética, lo testimonian su correspondencia, las sucesivas compras de libros que fue haciendo y, particularmente, el inventario de su biblioteca (1782) publicado por Demerson (1971: I, 106-111). En ella estaban, junto a muchas otras, las obras completas de Diderot, Boileau, Fontenelle y Pope, los *Mélanges de littérature* de D'Alembert, los *Principes de la littérature* y *Les quatre poétiques* de Batteux, el *Essai sur le beau* de André, las *Œuvres philosophiques* de Fénelon y *Mon bonnet de nuit* de Sébastien Mercier. Aunque no figuran las *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Dubos, en otra carta a Jovellanos del 6 de febrero de 1779 le dice que las está leyendo y «que me gustan muchísimo y juzgo escritas con gran juicio». ³⁰ También conoció *Les trois siècles de la littérature française* de Sabatier de Castres (Jovellanos 1985: 95) y compró, en el mismo año 1782, como informa Demerson, la *Encyclopédie méthodique* completa.

El gran periódico *de ideas* de los años 80, *El Censor*, propone a Boileau como una de las voces más autorizadas en materia de poética, asegurando, ya en uno de sus primeros números, que «tiene muchos secuaces aquí». ³¹ Análoga perspectiva mantiene *El Corresponsal del Censor* (1786-1788), en el que Boileau y Horacio aparecen como las dos autoridades fundamentales.

Un recorrido por las publicaciones periódicas de esos años ofrecería muchos elementos de interés para el tema que nos ocupa. Como no es posible traer aquí todas las citas y alusiones contenidos en ellos, señalaré algunos artículos que puedan resultar representativos. El «Discurso sobre hacer útiles y buenos los teatros y los cómicos en lo moral y en lo político» del duque de Híjar, publicado

29. Jovellanos 1985: 139. En una carta posterior, del 16 de enero del año siguiente, le confiesa también: «yo quisiera hablar largamente con V.S. sobre el acto que tengo pensado defender de humanidades, que es nada menos que las cuatro poéticas de M. Batteux [editor de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau] y algunas obras cosas; pero ando tan alcanzado de tiempo, que no sé cuándo podrá ser» (Jovellanos 1985: 152).

30. Y comenta, lamentando la penuria de escritos de esta índole en España: «A nosotros nos hace, a mi ver, mucha falta esta clase de escritos que dan a un mismo tiempo las reglas del buen gusto y forman el juicio con lo ajustado de sus reflexiones. Los franceses abundan en ello al paso que nosotros carecemos de todo» (Jovellanos 1985: 154).

31. N.º 18, 1781, p. 270.

anónimamente en el *Correo de Madrid*,³² se limitó a citar, amén del abate Andrés y Lampillas, una sola obra extranjera: el prólogo al *Arte del teatro* (de Riccoboni). No hizo lo mismo Martín Fernández de Navarrete en sus tres *Cartas escritas a los autores del «Semanario literario de Cartagena» sobre los poemas dramáticos y sus representaciones teatrales*,³³ de carácter histórico, en las que aduce las voces de los más importantes críticos españoles junto a las de otros extranjeros como Boileau, Corneille, D'Alembert, Hume, Dubos, Fontenelle, Menard y Tomás Demptero. En los ya mencionados «Rudimentos del Buen Gusto en la Literatura», aparecidos en el *Correo de Madrid* (1790), se citan, además de Luzán y el P. Andrés, a Diderot, Muratori, Boileau y Sabatier de Castres, «sujeto de finísimo gusto» de cuyo libro *Les trois siècles de la littérature* se toma un elogioso comentario sobre el *Artajerjes* de Metastasio. En la «Carta apologética en defensa de Fr. D. Félix Lope de Vega Carpio y otros poetas cómicos españoles» de J. M. C. B. [José María Calderón de la Barca], publicada en el *Memorial literario* de diciembre de 1796, hay menciones elogiosas para las críticas del teatro inglés hechas por Pope, Young y *The Spectator*. En sus posteriores «Reflexiones sobre el teatro inglés», aparecidas en la misma revista en marzo de 1797, no incluye, sin embargo, ninguna cita o referencia a críticos ingleses.

Aunque no se tenga certeza de quién sea el autor de las *Reflexiones sobre la poesía* (1787) que se esconde tras el seudónimo de N. Philoaltheias -acaso un francés, o más probablemente un francés que vivía en Madrid, como sugiere José Luis Cano 1961- el texto merece tenerse en cuenta por su enciclopedismo y por ser uno de los ataques más frontales al sistema aristotélico que se publicó en España en el siglo XVIII. A pesar de su brevedad y aunque no se muestre plenamente de acuerdo con todos ellos, tiene juicios muy elogiosos sobre Batteux, Condillac, Rousseau, D'Alembert y, especialmente, sobre Voltaire, cuyas ideas, por confesión propia, le suministran la materia para una gran parte de sus reflexiones.

Urquijo, en el «Discurso sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma» que precede a su traducción de *La muerte de César* de Voltaire (1791), se sirve de Saint-Évremond y de Fontenelle para recordar los abundantes materiales que el teatro español suministró al francés, particularmente a Corneille, pero todas sus referencias a la poética teatral se reducen a alusiones genéricas a los «maestros del Arte», sin especificar nacionalidad ni época.

Moratin hijo, que sin duda fue hombre de amplísimas lecturas, no es, como apunté antes, muy pródigo en alusiones y comentarios sobre los críticos que eran más de su gusto. Que otorgaba un gran crédito a los españoles lo prueba el hecho de que en *La derrota de los pedantes* (1789) circunscriba el tribunal del buen

32. Números 157-160, del 22 de abril al 3 de mayo de 1788; y en tirada aparte de 40 ejemplares (véase Cotarelo 1904: 361-362).

33. Conservadas en manuscrito, sólo se publicó un extracto de la primera: véase Cañedo 1982.

gusto literario a Cervantes, Cascales y Luzán. De los extranjeros prefiere, en 1792, según lo que pone en boca de D. Hermógenes en *La comedia nueva* a Scaligero, Vossio, Dacier, Marmontel, Castelvetro y Daniel Heinsius, citados como críticos prestigiosos y de reconocida solvencia (Fernández de Moratín 1970: 11). Aunque no aluda aquí a Boileau, es evidente que también lo apreciaba mucho. En una carta a Jovellanos desde Aviñón, de fecha 13 de abril de 1787, lo conceptúa como «gran crítico» (Fernández de Moratín 1973a: 67). Luego, en la nota que sobre la *Lección poética* pone en la edición de sus obras líricas de 1825, se refiere a *L'art poétique* calificándola de «excelente»,³⁴ el mismo calificativo que le otorgará en el prólogo de sus comedias originales (*Obras*, II, 1830), al citar sus dos versos sobre las unidades, no sin añadir que eso mismo recomendaba mucho antes el autor del *Quijote*. En este mismo prólogo cita el juicio de F. Riccoboni sobre Farinelli en sus *Reflexiones históricas* y se hace eco de las acusaciones de irregularidad hechas a nuestro teatro por Quadrio, Caymo, Bettinelli y La Harpe para reprocharles que hayan negado a los españoles hasta la posibilidad de enmienda. En los prólogos a sus comedias originales y traducidas, fuera del de *Hamlet* de Shakespeare, no menciona a ningún crítico ni preceptista. En este último da cuenta de la polémica suscitada en Francia por el trágico inglés y de la posición contraria de Voltaire, procurando situarse en un templado terreno de conciliación. En las notas recoge algunas ideas de los comentaristas ingleses (Hanmer, Warburton, Johnson) y del propio Voltaire en contra de los excesos del dramaturgo, aunque sin citarle explícitamente. Donde cita mayor número de críticos de fuera es en las eruditas notas a los *Orígenes del teatro español*, en las que incorpora diversas noticias y juicios sobre la literatura extranjera y española: Muratori, Pluche (*Espectáculo de la naturaleza*), la *Biografía dramática* (Londres 1782), Juan Bodino (epístola latina dirigida a León Allacci, 1636) y Marino (panegírico de Lope). Sin embargo, sólo en una ocasión (en la nota 8) acompaña la referencia con un comentario estimativo: «El docto Muratori en sus disertaciones sobre las antigüedades de Italia nos da una idea espléndida de la pompa de tales fiestas. En cuanto a los espectáculos teatrales que empezaron a usarse en aquella nación, merecen consultarse, entre muchas obras que tratan de esto, la *Historia literaria de Italia* de Tiraboschi y la *de los teatros* de Signorelli».

El escolapio Pedro Estala, gran helenista y profundo conocedor de la historia del teatro y de la tradición doctrinal clásica, declara haber «tomado muchas de las ideas» del importante y renovador «Discurso sobre la tragedia antigua y moderna» que antepuso a su traducción del *Edipo* de Sófocles (1793) para mostrar que las reglas de la tragedia antigua no pueden ser aplicadas a la moderna

34. Explicando los propósitos de su *Lección poética* escribe: «Los franceses tienen en su lengua la excelente poética de Boileau; nos falta en España un poema semejante y, mientras no aparece, sólo la *Lección poética* puede suplirle» (Fernández de Moratín 1973b: 103).

por ser muy distintas una de la otra, del *Extracto de la Poética de Aristóteles* del «célebre Metastasio» (1780-1782).³⁵ Y, efectivamente, hay una gran coincidencia de pensamiento. Incluso alguna de las citas (como la sofística de D'Aubignac a propósito de las unidades), procede de él aunque no lo mencione explícitamente. Se hace eco también de las opiniones del P. Brumoy y de Batteux («juicioso erudito») sobre el trágico griego, de las del «docto» y «erudito» Mathei sobre la tragedia antigua como objeto de religión (*Filosofía de la música*) y como un tipo de piezas enteramente cantadas («Tratado sobre el modo de traducir las tragedias antiguas», así mencionado) y de algunas ideas de Voltaire sobre Corneille y sobre la influencia del teatro español en el europeo, manifestando implícitamente su sintonía con él. Al año siguiente, hizo algo similar respecto de la comedia en el prólogo que puso a su versión del *Pluto* de Aristófanes. En él las autoridades que invoca son Fréron (*Année littéraire*, n° 31, 1769) a propósito de la exigencia de la sátira en Aristófanes y en la comedia antigua como garantía de libertad y de buen orden público, y el abate Andrés (*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*) para la comparación entre la comedia griega y la latina, con alguna cita ocasional de Voltaire en la misma línea del discurso anterior sobre la presencia española en el teatro francés. Una alusión al *Ejemplar poético* de Juan de la Cueva evidencia su aprecio por Boileau: «tenemos de él un arte poética, que aunque no es comparable con la de Boileau, prueba que conocía las reglas» (Aristófanes 1794: 36). Conoce también a Quadrio, Tiraboschi, Fontenelle y Napoli Signorelli, a los que remite para un mejor conocimiento de la historia del teatro.

El censor oficial de los teatros madrileños (desde 1789 hasta su muerte), autor de la importante *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid* (1797)³⁶ y profesor de Poética en los Reales Estudios de San Isidro, Santos Díez González, redactó para sus alumnos unas *Instituciones poéticas* tomando como base fundamental las *Institutiones poeticae* (1718) del jesuita francés Joseph Jouvancy (véase Menéndez Pelayo 1974: I, 1456-1457; Checa 1989), remodelándola y actualizándola con la incorporación de fuentes más recientes (las más notables para dar cabida, por primera vez en España en un tratado de estas características, a «la tragedia urbana», Checa 1989: 421). Siguiendo la práctica usual en sus antecesores, las citas de estas fuentes, sean de teatro o de otros géneros poéticos, son escasas: las «eruditísimas notas» de Batteux a la *Poética* de Aristóteles, del que se sirve ampliamente para la noción de purgación trágica, Massieu, cuya «Defensa de la poesía» (1706) traduce para ponerla al frente de la obra, Heinsius, de cuya disertación sobre Plauto y Terencio toma diversas nociones de historia de la comedia, y para la tragedia urbana al abate Andrés, cuyas favorables impresiones utiliza por extenso para dar carta de ciudadanía literaria al nuevo género. A

35. Sófocles 1793: 44. Se trata del *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile e considerazioni sulla medesima*.

36. El manuscrito lo publicó Kany 1929.

Diderot no lo menciona, aunque es razonable suponer, con Checa Beltrán (1989: 423), que conoció sus escritos sobre el particular dada la coincidencia de sus ideas con él. De Voltaire hace un juicio muy negativo al señalar su repulsa por el teatro sentimental: «Para que Voltaire hablase mal de cualquier descubrimiento literario, no era menester más que el que no fuera suyo. Tal era el grado de soberbia a que le habían llevado los desmedidos elogios de los innumerables hombres ligeros que se dejaron deslumbrar de su elocuencia impostora. Era Voltaire entonces el que dominaba en los teatros, y no sufría compañero» (Díez 1793: 110). Para el capítulo del melodrama, al que concede considerable importancia, se sirve de *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* de Esteban de Arteaga. Tiempo después redactó, según la atribución más verosímil, el prólogo a la colección del *Teatro Nuevo Español* (1800-1801, 6 vols.)³⁷ en el que se lleva a la práctica las ideas reformistas expresadas en su *Idea*. También aquí es parco en referencias a preceptiva teatral. Todas las que hace se reducen a una de Luzán sobre el drama pastoral, dos a Voltaire sobre los méritos del teatro español, sacadas de los prefacios que puso al *Cid* y al *Menteur* de Corneille, una extensa de Juan Andrés dirigida, como en las *Instituciones*, a la defensa de la comedia sentimental, más un par de genéricos «maestros del Arte» sin especificación alguna.

Forner, en la pseudo-autobiografía que de sí mismo hace en la persona de «Paulo Ignoquista» en las *Exequias de la lengua castellana*, aunque se presenta como un empedernido lector («hidrópico de libros») no menciona entre sus lecturas ninguna específica de poética. Luego, sin embargo, en el cuerpo de la obra, manifiesta conocer bien a los principales críticos españoles, pues al colocarlos entre los que forman el cortejo de las exequias -los «escritores del arte»: el Pinciano, Cascales, González de Salas y Luzán-, asegura ser «todos ellos mejores en sus poéticas que en sus poemas» (Forner 1967: 171). En cambio, no menciona ninguna poética extranjera (alude a Boileau sólo como satírico). El 21 de marzo de 1795 encargó a Ramón María Zuazo la compra del *Théâtre des Grecs* de Brumoy.³⁸

Casiano Pellicer, en su *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* (1804), para algunas referencias históricas sobre el teatro francés, se sirve de la *Poética* de Boileau con notas de Monteil, del *Teatro francés* (Lyon, 1674), del *Préface sur «Le Cid» et sur «Le menteur»* de Voltaire -mencionándolo como «un autor dramático, bien conocido y bien seguido de lospreciados de filósofos modernos» (Pellicer 1975: 43)-, de Gil Menagio, Bourdelot, Huet y Relando para sus consideraciones sobre la historia de la zarabanda, y del P. Porée («uno de los jesuitas más elocuentes de la Francia») para subrayar la licitud de la representación de comedias.

37. *Teatro Nuevo Español*, Madrid, Benito García y Compañía, 1800-1801. La paternidad de Díez González la defiende con razones convincentes Checa 1989: 427.

38. Véase el texto de la carta en Lopez 1976: 654.

La última poética notable del período que estamos considerando son los *Principios de retórica y poética* (1805) de Francisco Sánchez Barbero, «compilador inteligente y de buen juicio», como certeramente lo calificó Menéndez Pelayo (1974: I, 1138), que entre las doctrinas de los tratadistas franceses supo escoger las más adelantadas, inclinándose con especial predilección por las de Marmontel, a quien sigue literalmente en muchos puntos. Efectivamente, de Marmontel, colaborador de la *Encyclopédie*, para la que redactó artículos tan importantes de poética como los de «tragédie», «unités», «déclamation», «décoration» «confidants», etc. luego reunidos en sus *Éléments de la littérature* (1787), proceden, según declaraciones explícitas, su concepción liberal de la unidad de lugar, la doctrina acerca del carácter y propiedades del monólogo, la aceptación de la catástrofe feliz en la tragedia y su visión del fin moral de la misma. También se sirve de la comparación entre Corneille y Racine que puso Marsy en su *Templo de la tragedia*. Al manifestar su aceptación de la tragedia urbana no remite a ninguna fuente concreta, como tampoco en lo relativo a la comedia, de que trata a continuación. A Boileau sólo lo cita una vez y, justamente, para discrepar sobre su criterio acerca de no dejar vacía la escena. Sus explicaciones sobre la ópera proceden, por propia declaración, del artículo «poème lyrique» de la *Encyclopédie* (de Grimm) al que añade además *Algunas consideraciones del Marmontel sobre lo mismo* (véase Sánchez Barbero 1805: 252-255). Fuera de la parte teatral se sirve asimismo de ideas de Lessing, Filangieri (del que toma las nociones fundamentales sobre el gusto, que une a las del artículo del mismo título de la *Encyclopédie*), Arteaga, Condillac, Du Broca y alguno más.

Esta fuerte impronta de Marmontel se había dejado sentir ya con anterioridad en las importantes adiciones que puso García de Arrieta a su versión española de los *Principios de literatura* de Batteux, también por la vía de la *Encyclopédie*, o mejor, de la *Encyclopédie méthodique*, que aprovecha generosamente, sirviéndose de él (al que califica de «sabio literato») para diversas cuestiones relativas al apólogo, la égloga, la sátira, la declamación, las condiciones de un buen poeta, la cultura y la historia del teatro. Luego volveré sobre ella al tratar de las traducciones.

Marmontel (*Poétique française*, 1763) estaba ya en 1778 en la nutrida biblioteca de Jovellanos, junto a Minturno, Fénelon (*Réflexions sur la rhétorique et sur la poétique*, 1717), Voltaire (*Monsieur de Voltaire peint par lui-même*, 1766), los más importantes críticos españoles -el Pinciano, Cascales, Luzán, Mayans, Velázquez- y una multitud de ediciones del teatro clásico -algunas comentadas-francés, italiano y español (véase Aguilar Piñal 1984: 89-126). Desde muy temprano, aquel gran hombre que encarnó como nadie el conocido *Homo sum* terenciano se interesó profundamente por todo lo relativo al teatro (teoría, práctica, proyección social, etc.); sin embargo, fuera de los prólogos de sus dos obras teatrales, muy breves y sin otra referencia doctrinal que la de Horacio, cuya

Arte poética sabía de memoria, de la *Memoria sobre los espectáculos* y de las escuetas «Lecciones de Retórica y Poética» incluidas en el *Curso de humanidades* (1794) que redactó para los alumnos del Instituto Asturiano, no teorizó de manera amplia sobre el tema. Con todo, tanto su correspondencia como su *Diario* revelan la amplitud de sus lecturas y la mirada atenta con que siguió el desenvolvimiento de la poética y estética de su tiempo. En la primera carta que escribe a su gran amigo González Posada (el 11 de agosto de 1773) deja ver ya sus preferencias cuando le recomienda: «Seguramente usted podría hacer grandes cosas en poesía, si se aplicase particularmente a este ramo, estudiándolas por principios en Aristóteles, Horacio, Scaligero, Cascales, el Pinciano, el Brocense, Marmontel, Boileau, Castelvetro y otros maestros, entre cuyas obras creo que no desconocerá usted las hermosas *Instituciones poéticas* del P. Juvencio, que andan al fin de la *Retórica* del Padre Colonia en algunas ediciones, y son la cosa mejor que yo he leído». ³⁹ Años más tarde, el 12 de enero de 1794, registrando en su *Diario* su labor preparatoria del *Curso de humanidades*, anota: «El Blair y el Condillac serán mis guías», ⁴⁰ autores cuyas obras, todavía sin traducir al español, apenas llevaban diez años en el mercado. A Boileau lo conoce bien en el original, pues lo cita repetidas veces en sus obras. Precisamente a través de las citas y alusiones contenidas en ellas ha podido mostrar Clément la cuantía y carácter de sus muchísimas lecturas, representadas, en lo referente a poética y estética extranjeras, por Aristóteles, Horacio, todos los citados, la *Enciclopedia metódica*, Winckelmann, Pernety, Burke, Sulzer y algunos más (véase Clément 1980).

A la relación de dramaturgos que desempeñaron un papel activo en la tarea reformista -Montiano, Sebastián y Latre, los Moratines, Iriarte- deben añadirse otros más que también expresaron sus ideas en prólogos, dedicatorias, etc., manifestando mejor o peor su sintonía con el proyecto renovador y con el espíritu de las *reglas* (Trigueros, M^a Rosa Gálvez, Miñano, etc.). Habitualmente, sin embargo, estos prólogos, que suelen destinarse a manifestar los móviles y propósitos de sus autores y a hacer de algún modo la autocrítica de la obra para poner de relieve su adecuación a los principios clásicos, suelen rehuir menciones explícitas a preceptistas, fuera de las obligadas a Aristóteles y a Horacio. De los que hicieron lo contrario podríamos recordar algunos. Ramón de la Cruz es particularmente significativo. Por más que su teatro se presente hoy como uno de los exponentes más representativos de teatro popular, que lo fue, sus presupuestos doctrinales (al menos en lo que declara) se acompañaban con los del clasicismo más

39. Jovellanos 1985: II, 30. La nómina, como es habitual en los críticos españoles, reúne lo mejor de la tradición aristotélica tanto española como italiana, añadiéndole los nombres de Boileau, Marmontel (*Poétique française*) y Jouvancy (*Institutiones poeticae*).

40. Jovellanos 1992: 157. Las *Lectures on Retic and Belles Lettres* de Blair se habían publicado en Londres en 1783, lugar a donde las pidió en 1790; el *Cours d'études pour l'instruction du prince de Parme* de Condillac (obra a la que sin duda alude, como anota Caso) en París, 1782.

autorizado. En el prólogo que puso a la colección de sus obras se presenta como persona culta y versada en preceptiva teatral, que ha «escudriñado los rincones de Aristóteles, Horacio, Boileau, el Pinciano, Cascales, Mayans, Pellicer, Luzán, Montiano, etc.» (Cruz 1786-1791: I, XXXI), y leído a Diderot («célebre filósofo y poeta francés»), del que hace una cita explícita sobre la escasa atención concedida a la formación de las compañías teatrales.⁴¹ Tal despliegue de citas y alusiones, sin embargo, no es lo más corriente; habitualmente las autoridades que se alegan en los prólogos son escasas. Sebastián Miñano y las Casas acompañó su celebrada comedia *El gusto del día* (1802), escrita para satirizar el género sentimental, de un «Discurso preliminar» justificando sus puntos de vista, de matriz netamente clasicista. Para resellar la división de esferas entre la tragedia y la comedia se apoyó en la traducción de Blair por Munárriz y para proponer que el género sentimental no fue, en último término, otra cosa que un medio cómodo de remediar la crisis de la comedia francesa en «uno de los mayores dramáticos franceses» -Voltaire sin duda, aunque se guarde muy mucho de decirlo- del que toma un pasaje del artículo «art dramatique» del *Dictionnaire philosophique*.⁴² Mor de Fuentes se apoya en el *Liceo* de La Harpe al tratar sobre si las comedias deben escribirse en prosa o en verso (prólogo a *La mujer varonil*, 1800). Ignacio de Merás Queipo de Llano aduce las consideraciones del autor de *El arte del teatro* (Riccoboni) sobre las comedias de figurón al prologar la suya titulada *La pupila madrileña* (1797) y en la advertencia que precede a sus *Obras poéticas* (1797) justifica el final no sangriento de su tragedia *Teonéa* poniendo «por garante al erudito abate Batteux» de cuyos *Principios de literatura* cita un párrafo referido al asunto. José María de Carnerero, en el prólogo a su tragedia *Elvina y Percy* (1803), a propósito de los saludables efectos que según él las tragedias tienen en cualquier sociedad, incorpora la idea propuesta por «un inglés» (?) en su obra *La utilidad del teatro* según la cual vienen a ser casi indispensables para sostener el esplendor de las armas en cualquier nación, amén de las reflexiones aparecidas en «los Diarios Enciclopédicos de Francia» [el *Journal Encyclopédique*] sobre el texto que le sirve de fuente para su propia obra.

En el extremo opuesto, el de los detractores de la renovación teatral, o, cuando menos, con reservas hacia ella, jugaron también un importante papel ciertos teóricos extranjeros. Aun cuando el rechazo pudo venir muchas veces de

41. «Y no puedo menos de acordarme de haber leído en uno de los *Discursos sobre la poesía dramática* del célebre filósofo y poeta francés Mr. Diderot, t. 2, p. 159. “J'étais chagrin, quand j'allais aux spectacles, et que je comparais l'utilité des théâtres avec le peu de soin qu'on prend à former les troupes”» (Cruz 1786-1791: I, XXII). Más adelante, defendiendo su teatro de las imputaciones de Napoli Signorelli, hace, entre otras, dos citas de las *Réflexions* de Boileau sobre el tratado *De lo Sublime* de Longino, a propósito de su declarada voluntad de instruirse para mejorar la calidad de sus obra y del mérito que para cualquier producción representa la aceptación unánime de lectores de la más variada condición (véase Cruz 1786-1791: I, XXXV y XLIX).

42. Identifica el texto Claude Morange 1991.

actitudes meramente reaccionarias, que nada querían saber de reglas ni de poéticas (verbigracia Íñigo de Oyanguren, seudónimo de Tomás de Erauso y Zabaleta, con su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias en España*, 1750), en otras los argumentos en que se apoyaron procedían también de autoridades extranjeras. ¿Qué hace si no Nifo -o quien esté detrás de *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, que él editó en 1764- al rearmarse con las voces de Fontenelle, Corneille, Durval, del innovador La Motte, e incluso del mismo Voltaire?⁴³ ¿O Romea y Tapia cuando, polemizando con Moratín y Clavijo acerca de los autos sacramentales en su periódico *El Escritor sin título* (1763), invoca la definición de tragedia del «eruditísimo» Jouvancy para demostrar la condición trágica de los mismos? El mismo García de la Huerta, cuando para defender también el teatro español impugna a Tiraboschi, Bettinelli, Linguet, Napoli Signorelli o Voltaire, no oculta que por encima o más allá de la mala fe, mordacidad, envidia o ignorancia de las cosas de España que les imputa, los considera -con la excepción, quizás, de Voltaire, a quien fulmina con extrema dureza («corifeo de los filósofos flamantes», «siempre quedó indeciso entre su ignorancia y su malicia, etc.»)- críticos de talento y grandes conocimientos, y que comparte con ellos sus presupuestos doctrinales básicos. El que los descaminados criterios de su apología y la caprichosa selección de su *Theatro Hespagnol* le colocaran en una posición desairada entre los reformadores no obsta para sus convicciones doctrinales se enraizaran en el clasicismo más esencial.

Las traducciones

Recordemos, por último, los textos que, por haberse traducido, representaron la más directa penetración ideológica del extranjero y se aseguraron una presencia y un prestigio superiores a los obtenidos por los demás autores que sólo fueron citados o mencionados. En términos generales, fueron tardíos y no muy abundantes.

43. Lo dice explícitamente al declarar los criterios que seguirá para su apología: «No me serviré, aunque podría, de ningún autor español, que acaso se reputaría como sospechoso; serviréme contra los sectarios de la nueva crítica de *la autoridad de los extranjeros, y particularmente de los franceses*, a quienes tanto veneran y siguen ciegos los desertores del teatro español» (Nifo 1764: 16). Por lo demás, el que se oponga al *Pensador* no quita para que, aun dentro de sus contradicciones y del rechazo que muestra por las unidades, pensara y sintiera como un verdadero clasicista. En este punto coincido plenamente con la apreciación de L. Domergue (1980: 105) en este sentido. Nifo acepta las reglas; y si, con La Motte, rechaza las unidades de lugar y tiempo es porque las considera arbitrarias, admitiendo en contrapartida la de *interés*, que también defendió Montiano. Anotemos una observación importante sobre la difusión de las ideas de La Motte en España: al referirse Nifo a la obra en que trataba de las tres unidades y de la de interés (seguramente su *Discours de la tragédie*), manifiesta con honradez que en ese momento no la tiene a mano, aunque -apostilla- «sé que muchos la tienen en Madrid» (Nifo 1764: 87).

El *Art poétique* de Boileau (1674) no apareció en español hasta la versión de Madramany y Carbonell en 1787. Realizada desde explícitos planteamientos reformistas («es tan recomendada y tan conocida su utilidad de los eruditos -dice el traductor- que nadie dudará que la traducción de esta obra puede ayudar mucho al restablecimiento de las bellas letras»⁴⁴), tiene también el interés de haber incorporado el traductor un largo prólogo sobre la vida y obra de Boileau así como un nutrido conjunto de notas y de ilustraciones referidas, en buena parte, a la literatura española. A través de todo ello, Madramany evidencia su admiración por otros críticos como Rapin, Jouvancy, Dacier, Le Bossu, Minello y Muratori. A propósito de la comedia, incluye una larga nota sobre la española que le permite citar el conocido pasaje de Voltaire reconociendo su deuda con ella. La traducción fue reseñada, aunque sin juicio ni comentario alguno, en el *Memorial literario* de abril de 1787. Veinte años después, en 1807, se publicó la de Arriaza, quien, según lo que declara en la dedicatoria a los alumnos de poética del Seminario de Nobles, la realizó por tratarse de una de aquellas obras que por su mérito y celebridad «recomendarán más encarecidamente a su estudio los dignos maestros». Mereció una elogiosa reseña de la revista *Minerva* de Olivé al poco de su publicación. Una versión libre salió de la pluma del jesuita Francisco Javier Alegre (véase Cueto 1952: I, CXXVIII). Es evidente, sin embargo, que no hizo falta su traducción para que fuera ampliamente conocida a lo largo de todo siglo, y que a la hora de invocar autoridades fuera texto fácilmente disponible para cualquiera. A la altura de 1772, Cadalso, en *Los eruditos a la violeta*, testimonia entre bromas y veras su condición de autoridad trivializada entre los seudoeruditos cuando les recomienda: «Entre los franceses celebrad a Boileau sus *Sátiras* y *Arte poética*, y aprended, sin perder sílaba, aquel hermoso pasaje en que se sirve llamarnos salvajes porque no gustamos de comedias con unidades. Decid que él sembró la buena semilla de la verdadera poesía» (Cadalso 1967: 647).

Las *Institutiones poeticae* (1718) de Jouvancy, prototipo de la poética clásica de colegio, se difundieron primero, y ampliamente, en España en edición conjunta con la *Retórica* del P. Colonia (desde 1726), y luego, como ha quedado apuntado anteriormente, en la versión que, con abundantes modificaciones, hizo Santos Díez González para sus alumnos de los Reales Estudios (*Institutiones poéticas*, 1793), recientemente estudiada por José Checa Beltrán. Fue obra muy apreciada, como demuestra el citado juicio de Jovellanos, para quien era «la cosa mejor del mundo que yo he leído».

El mismo Díez González fue autor, en colaboración con Valbuena, de la versión española de la erudita, aunque un tanto farragosa, obra de Giovanni A. Bianchi (1686-1758), *Conversaciones sobre los vicios y defectos del teatro*, surgida en

44. Boileau 1787: 14.

el círculo de la Academia de los Arcades de Roma, que vio la luz en 1798.⁴⁵ Partiendo de las coordenadas básicas de la exégesis italiana de Aristóteles, las fuentes modernas que incorpora la obra original son fundamentalmente italianas (Muratori, Crescimbeni, Maffei, Fiorentini, Quadrio, Martelli, Bianchini, Ficorini, Riccoboni, etc.) y francesas: Voisin, Porée, Racine, Voltaire. Los traductores, en las suyas, se limitan a críticos españoles: el Pinciano, Cervantes, Rey de Artieda, Cristóbal de Mesa, López de Vega, Villegas, González de Salas, Cascales, Luzán, Montiano, Nasarre y las propias *Instituciones poéticas* de Díez González. La única excepción corresponde a la mención, negativa, de «Boileau, Quadrio y otros críticos extranjeros» por sus acres e injustas censuras al teatro español. De su alto contenido moralizante se hizo eco el *Memorial literario* al reseñarla dos años después: «Esta obra, además de ser apreciable por su principal objeto, es también útil a los confesores y padres de familia para graduar lo lícito e ilícito de los espectáculos escénicos respecto de las personas que están bajo su jurisdicción».⁴⁶

Por entonces empezaron también a ser conocidos en traducción, o, mejor, versión, Blair y Batteux, los dos críticos extranjeros más influyentes al filo de 1800, bien avalados ambos por el prestigio y reconocimiento cosechado tanto en sus respectivos países como en el nuestro, donde los dos eran ya conocidos en los círculos intelectuales interesados por estas cuestiones.⁴⁷ Ni que decir tiene que de esta admiración participaban también en grado sumo ambos traductores, como lo manifiestan en sus prólogos, y con ellos, respectivamente, los miembros de los dos grupos o bandos literarios en que se bifurcaba la vida literaria del Madrid del momento: Quintana, Cienfuegos, Sánchez Barbero, etc. por un lado, y Moratín, Melón, Tineo, etc. por el otro.

A Blair (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783) lo tradujo José Luis Munárriz, secretario de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, contando

45. El nombre del autor original no aparece en la portada: *Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos. Traducidas de la lengua italiana por Don Santos Díez González y Don Manuel de Valbuena, Catedráticos de Poética y Retórica de los Reales Estudios de esta Corte*, Madrid, Imprenta Real, 1798. Según confiesan en la advertencia, la traducción fue un tanto fortuita. Pensando escribir una obra sobre el mismo asunto, llegó a sus manos, por el conducto de un amigo, la de Lauriso Tragiense; viéndola tan oportuna y tan completa en todas sus partes, decidieron que era mejor traducirla que intentar otra mejor. La acompañan de algunas notas históricas sobre el teatro español, apenas tratado en el original.

46. Nº XXI, 1º de septiembre de 1802, p. 196.

47. De Batteux eran conocidos tanto sus dos tratados, fusionados en uno en la traducción, como su edición anotada de las cuatro poéticas de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau (1771). Fue muy apreciado por los del grupo de Salamanca -particularmente Meléndez, como hemos visto- y por los académicos de la Sevillana de Buenas Letras. En el *Correo literario de la Europa* de Escartín salió una reseña (traducida de algún periódico francés) bastante elogiosa de sus *Réflexions sur les quatre poétiques*, reconociendo ser autor «generalmente aplaudido por los literatos», aunque, respecto de sus notas dice que «pasan por superficiales, excepto las tocantes a la comedia, que merecen la impresión» (nº 3, 14 de junio de 1781, p. 26).

con la colaboración de Quintana y de su grupo, y a Batteux (*Les beaux-arts réduits à un même principe*, 1746, y los *Principes de la littérature*, 1746-1748), Agustín García de Arrieta, oficial de la biblioteca de los Reales Estudios de San Isidro, sostenido también, según parece, por Moratín y sus amigos.⁴⁸ La primera obra se publicó con el título de *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras* entre 1798 y 1799, y las de Batteux, reunidas en una sola *-Principios filosóficos de la Literatura o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes-* entre 1797 y 1805. Las dos (no muy bien traducidas por cierto) tienen en común el mismo designio de *nacionalización* o adaptación del texto para un público español, sustituyendo los ejemplos de los textos originales por otros sacados de nuestra literatura y añadiendo consideraciones histórico-críticas sobre ésta, según criterios no infrecuentes en la época (véase Urzainqui 1991). La de Batteux, además, quiso completar el original y ponerlo al día incorporando el tratamiento de muchas cuestiones omitidas o no tenidas en cuenta por el autor francés con el fin de ofrecer una visión de la literatura según el actual estado de los estudios y remodelando su estructura para dar cabida también a las diferentes modalidades de la prosa literaria, apenas contemplada en el texto base, con arreglo al criterio del *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* de La Harpe, que por entonces iniciaba su publicación en Francia y para el que tiene palabras muy elogiosas.⁴⁹ De ese modo la versión casi llegó a duplicar el formato del original -salió en nueve voluminosos tomos- adquiriendo con ello un cierto carácter de centón enciclopédico: lo que no debió de gustar demasiado a algunos contemporáneos -como revelan las críticas que se le hicieron- ni tampoco a Menéndez Pelayo según se desprende de lo que dice cuando se ocupa de ella en su *Historia de las ideas estéticas en España* (véase Menéndez Pelayo 1974: I, 1159-1161, 1410). Sea como fuere, con esta labor de acumulación de materiales críticos se constituyó en un magnífico cauce para que en España pudieran conocerse muchas ideas de autores nunca traducidos hasta entonces. Ya me he referido al caso de Marmontel. A él hay que añadir otros muchos más, en su mayoría colaboradores también de la *Encyclopédie*, como Jaucourt, Sulzer, Faiguet, Beauzée, Bellin, Du Marsais, Mallet, Grimm, La Motte, Saint-Lambert, etc., Blair, el propio La Harpe y alguno más. Con respecto a la dramática, son particularmente reseñables: las «Reflexiones sobre el verdadero objeto de la comedia en general y sus varias formas» (véase Batteux 1797-1805: III, 311-340), que proceden del artículo «comédie» de Sulzer (autor, según el traductor,

48. Véase Urzainqui 1989 y Rodríguez Sánchez de León 1993. Sobre la traducción de Blair: Montiel 1974 y Soria 1979.

49. Al incorporar su análisis de la *Poética* de Aristóteles, bastante liberal respecto a la concepción de la comedia y de la tragedia, escribe: «Estoy persuadido de que las sabias lecciones de un maestro tan respetable de la Antigüedad, no podrán menos de ser muy fructuosas a toda clase de lectores, a cuya inteligencia ha sabido acomodarlas el citado autor francés, presentándoselas con la mayor claridad y laconismo en el análisis que voy a extractar» (Batteux 1797-1805: V, 389).

de gran juicio, solidez, delicadeza y filosofía), en el que da cabida y legítima el género serio, no tratado por Batteux, el análisis de la *Poética* de Aristóteles puesto por La Harpe al frente de su *Lycée*, las consideraciones de Jaucourt sobre la tragedia inglesa moderna, las de Blair sobre ésta y sobre la francesa, las de la actriz Mlle Clairon sobre la declamación, las de Grimm sobre la ópera, género tampoco tratado por Batteux, las nociones históricas sobre el teatro que saca de Fontenelle y de Voltaire (sobre la deuda del teatro francés con el español que estampó en sus comentarios al *Cid* de Corneille), las del propio Corneille procedentes de su dedicatoria del *Don Sancho de Aragón* y de sus *Discours sur la tragédie*, el suplemento sobre las tragedias de Corneille, Racine, Voltaire y Crébillon -tratados muy sucintamente por Batteux-, el paralelo entre Corneille y Racine, que toma de La Bruyère y Vauvenargues, más algunas otras deudas esporádicas entre las que están el *Ensayo sobre la poesía dramática* de Dryden (sobre Shakespeare), una nota de Milton sobre las tragedias de Corneille y Racine en relación con las de Voltaire prefiriendo las de éste y *De la razón poética* de Gravina (sobre Guarino) quizás conocidos indirectamente. La mala factura de la traducción cosechó críticas bastante negativas; entre otras, en una larguísima reseña-resumen que a lo largo de varios números del *Memorial literario* estampó su redactor, Pedro María Olivé, entre 1802 y 1804, para quien, sin embargo, la obra original era acreedora a toda suerte de elogios y reconocimientos.⁵⁰ De los *Principes de la littérature* de Batteux conocemos, por Lista, que era uno de los textos más leídos en la sevillana Academia de Letras Humanas y que, aunque casi desconocida anteriormente en Sevilla, consumieron entre los individuos de la misma «todos los ejemplares que había en las librerías de esta ciudad, y algunos que se han traído de Cádiz y otras partes» (prólogo a las *Poesías*).

La traducción de Blair fue en este sentido mucho más estricta, no permitiéndose Munárriz ninguna adición fuera de las sustituciones e ilustraciones mencionadas. En el plano docente-institucional tuvo, sin embargo, mayor fortuna, pues una Real Orden de 12 de julio de 1804 determinó su utilización como texto de retórica en todas las universidades del reino. De ella salieron reseñas en la *Gaceta*, en las *Varietades de ciencias, literatura y artes* de Quintana y en la *Minerva*, las dos últimas muy elogiosas. Jovellanos, como ha quedado apuntado, se sirvió ampliamente de Blair para su *Curso de humanidades castellanas*.

50. «Su mérito es universalmente conocido; la más sana parte de los literatos la miran como clásica, pues reúne los mejores preceptos y los ejemplos más escogidos en todos los ramos de la literatura. Sus reglas son tomadas de la naturaleza misma, pero de la naturaleza bien observada y estudiada, como lo hicieron aquellos felices ingenios que elevaron las artes al mayor grado de perfección. En un periódico como el nuestro, dedicado a extender el buen gusto literario, debe ocupar el primer lugar el análisis de la obra del célebre Batteux» (n.º XVI, marzo de 1802, p. 223). El resumen sigue fundamentalmente el texto original, no el de la versión.

El notable tratado sobre la declamación de Antoine-François Riccoboni, *L'art du théâtre* (1750), fue conocido, como hemos visto, tempranamente, especialmente a través de las tres páginas que tradujo Luzán e incluyó en sus *Memorias literarias de París* a propósito de los preceptos de la representación. La traducción al español vino casi cuarenta años más tarde, en 1788, aunque sin que el nombre del autor ni el verdadero del traductor figuraran en la portada. Fue éste el asturiano José María de Merás, escondido tras el anagrama de «José de Resma», que prologó la traducción con un encomiástico juicio del original.⁵¹ El *Memorial literario* lo reseñó ampliamente en noviembre de 1788 (pp. 483-484), resumiendo el contenido del prólogo y de la obra.

La gran atención que los reformadores prestaron a esta cuestión y a todo lo relacionado con el aparato escénico motivó la traducción de algunas otras obras importantes en esta misma línea. La de *El teatro* del italiano Francesco Milizia (Roma, 1772), que hizo J[osé] F[rancisco] O[rtiz], se publicó en 1789 y mereció una elogiosa reseña del *Memorial literario*: «La lectura de este libro -dicen sus redactores- puede ser útil a casi toda clase de personas, especialmente a los poetas dramáticos, músicos, actores, críticos, literatos, etc. para la reforma y corrección de los abusos teatrales y para desengaño de algunos que tienen por imposible esta reforma».⁵² Por entonces daba a conocer parcialmente el *Espíritu de los mejores diarios* los trabajos de los alemanes Lessing y Engel, a los que me referiré al tratar de la prensa. Las *Reflexiones de Madama Clairon, actriz de la comedia francesa, sobre el arte de la declamación*, que tradujo al español D. J. D. M., salió en 1800, sólo un año después de que viera la luz en París, y obtuvo igualmente el respaldo de la misma revista -ahora en manos de Pedro María Olivé- como obra «excelente por las buenas lecciones y preceptos que contiene sobre la declamación teatral» y muy útil «para que los cómicos se pongan en el verdadero camino de perfección en su arte, siguiendo el espíritu de las reflexiones, observaciones y juicios de la autora, y sobre todo, imitando su ejemplo en tan difícil e importante carrera».⁵³

La obra del otro Riccoboni, Louis, *De la réformation du théâtre* (1743) fue conocida a través de la mencionada versión parcial que de ella hizo Nifo en el *Diario extranjero* (números 10 a 16, 1763). El mismo Nifo dio a conocer también tempranamente a Batteux a través de un extenso artículo sobre el *buen gusto*

51. «Me ha parecido haría un buen obsequio al público, y en particular a todos los que ignoran la lengua francesa, en traducir a nuestro vulgar idioma un tratado que, aunque conciso, describe con todo primor y exactitud las verdaderas reglas del arte del teatro y demás género de declamación, en que el autor se hallaba perfectamente instruido, así por la práctica de muchos años, como por las sólidas y continuadas reflexiones que había hecho sobre un estudio tan útil y necesario, habiendo logrado en todas las naciones ilustradas el debido y general aprecio» (Riccoboni 1788: XVII-XVIII). Fuera del prólogo, la traducción no lleva notas ni comentario alguno.

52. N.º CXXIII, diciembre de 1790, p. 538.

53. N.º II, 1801, pp. 54-52. El título original es *Mémoires d'H. Clairon et réflexions sur l'art du théâtre, publiés par elle-même*, 1799.

aparecido en su *Cajón de sastre* (IV, 1761, pp. 255-281), iniciando así un camino, relativamente fecundo a partir de 1780, de enveredar por la vía de la prensa textos y resúmenes de importantes tratados doctrinales, como luego tendré oportunidad de constatar.

El celebrado *Ensayo sobre la ópera en música* (1755) de Algarotti se tradujo en 1787 para conocimiento de los asistentes al nuevo Teatro Italiano establecido en la Corte. *El Diario de Madrid* dio de él una amplia reseña-extracto como complemento a sus informaciones sobre este tipo de representaciones, por considerarlo «tan filosófico como erudito para que los aficionados a este espectáculo, valiéndose de las luces que en él hallarán, sepan discernir lo bueno de lo malo y contribuyan por su parte a la reforma del teatro nacional, a quien pueden aplicarse muchas de sus reglas». ⁵⁴ El *Memorial literario* lo anunció también en febrero de 1787 -justo en el mismo mes en que publica un artículo sobre la ópera-, pero limitándose a una breve sinopsis argumental.

Uno de los textos franceses más influyentes en la polémica sobre la licitud de la poesía en general y del teatro en particular, la «Defensa de la poesía» (1706) de Massieu, fue traducida junto con varias disertaciones de la Real Academia de Inscripciones por Esteban Aldebert Dupont, Rejón de Silva y José Moreno en cinco tomos entre 1782 y 1786, y luego, como ha quedado indicado, la antepuso Díez González a sus *Instituciones poéticas*. ⁵⁵

La versión española de *Mon bonnet de nuit* (1784) del iconoclasta Sébastien Mercier -colección de breves ensayos en los que, a vuelta de los asuntos más heterogéneos, defiende lo que llama «género melancólico» en el teatro, incorpora juicios muy negativos de la obra literaria de Racine, Boileau, Crébillon, Rousseau o Voltaire y propone una crítica subjetiva y personal antes que fundada en las reglas-, apareció anónimamente en Madrid en 1795, en la imprenta de la viuda e hijos de Marín. Pero no lleva ningún prólogo o presentación del traductor que permita conocer el grado de circulación o el prestigio de sus ideas. En todo caso, el original (en una versión no datada, pero anterior a la primera conocida), debió de circular en España en algunos medios literarios, pues aparece entre los libros que Meléndez Valdés poseía en 1782. No conozco, sin embargo, ninguna otra opinión acerca de sus ideas que la muy negativa que expresa Olivé al reseñar la traducción española del *Otelo* de Shakespeare en el *Memorial literario*: «Mercier, a quien un célebre crítico llama, y con sobrada razón, hereje en materias de gusto, tuvo la loca arrogancia de dar la preferencia a Shakespeare sobre Corneille y Racine; y aunque esta extravagante opinión arrastró a algunos incautos, cayó luego

54. Nº 211, 27 de enero de 1787, p. 116. En la traducción (Madrid, Miguel Escribano) no figura el nombre del traductor.

55. *Disertaciones de la Academia Real de las Inscripciones y Buenas Letras de París*, Madrid, Sancha, 1782, tomo I; véase Checa 1989: 413.

en el desprecio que merecía en una nación en donde tan universal es el buen gusto, principalmente en materias dramáticas» (nº XIX, 1802, p. 85).

Una traducción parcial del *Diccionario de Gramática y Literatura* de la *Encyclopédie méthodique* fue publicada en 1788 por el escolapio P. Luis Mínguez de San Fernando. Sólo salió el tomo I (correspondiente a la letra A), con ilustraciones referidas a la literatura española, importantes adiciones -por ejemplo, noticias críticas sobre escritores griegos y franceses, procedentes en muchos casos del *Théâtre des Grecs* (1763) del P. Brumoy y en otros del *Dictionnaire de Littérature* (1770) de Sabatier de Castres- y diversas reelaboraciones con textos propios y ajenos, tanto de autores franceses más recientes como de la tradición crítica española (Herrera, el Pinciano, Cascales, Luzán, Montiano, Andrés, Lampillas, etc.). Al mantener lo fundamental del original, permitió que fueran conocidos aquí varios artículos de poética de Marmontel⁵⁶ -«acción», «afectación» (con D'Alembert), «Arlequín», «acto» (con Sulzer), «arte», etc.- y de Beauzée («actor»). Fue una lástima que empeño de tal envergadura se quedara reducido a este único tomo, pues, a tenor de la declaración del traductor y de los resultados de su labor, la obra completa podría haber comprendido «las reglas de cuanto hay que saber en el vastísimo campo de la literatura, comenzando desde los primeros elementos de las letras y de las palabras hasta llegar a las perfectas y acabadas composiciones en todos los géneros».⁵⁷

La prensa

Los casos de Riccoboni y de Batteux a que antes me referí fueron el comienzo de un provechoso maridaje de la crítica extranjera con la prensa, sobre todo la de signo más europeo y culturalista, pues contribuyó decisivamente a la difusión de obras y autores extranjeros en nuestro país, tanto a través de la publicación de traducciones totales o parciales de textos, como de citas, referencias y noticias de todo tipo. Obviamente, con las limitaciones derivadas de su precaria, o cuando menos, dificultosa, existencia.

El *Correo literario de la Europa* (1781-1782; 1786) de Escartín, yerno de Nifo, que recogía sus informaciones principalmente de la prensa francesa, publicó varias noticias y críticas de obras de estética y de teoría literaria así como de ediciones de textos dramáticos importantes que, aunque indirectamente,

56. Cuya *Poétique française*, por cierto, y sirviéndose del juicio negativo de Palissot, para quien estaba llena de herejías en materia de gusto, la considera «prolija, extraña e inútil» (s. v. «Aristófanes»). Sin embargo, al traducir el prólogo de la «Advertencia» del original francés, reproduce exactamente los elogios de la actividad crítica de Marmontel al igual que la de los demás colaboradores.

57. *Encyclopédie méthodique. Diccionario de Gramática y Literatura, traducido del francés al castellano, ilustrado y aumetado por el R. P. Luis Mínguez de San Fernando, del Orden de Escuelas Pías*, Madrid, Antonio de Sancha, 1788, p. 1.

permitieron que fueran conocidas en España: un amplio extracto de los *Elements of Beauty* de Donaldson (Londres, 1780; nº 23, 1º de noviembre de 1781), la ya mencionada reseña de Batteux, las de *Les dangers des spectacles* de Mohuy (nº 7, 12 de julio de 1781, p. 92), la *Histoire littéraire de Voltaire* del marqués de Luchet, muy extensa y negativa para el filósofo («era un eterno chismoso, vengativo, envidioso, mal sufrido»; nº 26, 22 de noviembre de 1781), los varios tomos de la *Histoire universelle des théâtres*, por entonces en curso de edición, la traducción al francés de las comedias de Shakespeare hecha por Le Tourneur, la *Poética* de Aristóteles de Goulstoni, así como la *Lettre sur les spectacles* de J.-J. Rousseau (Bruselas, 1781; nº 43, 4 de abril de 1782). Esta última reseña tiene particular interés; no sólo por tratarse de un autor prohibido desde 1756, sino por la visión positiva que ofrece del texto, aun cuando le reproche haber cargado demasiado las tintas en sus diatribas antiteatrales.

El *Espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa* (1787-1791) de Cristóbal Cladera, que se distinguió especialmente por su voluntad de traer a España lo mejor de la prensa extranjera, publicó importantes artículos de críticos alemanes: tres de Lessing en 1790: «¿Es o no liberal el arte de los cómicos?», «¿Deben o no cargarse los caracteres cómicos en la comedia?» y «Discurso sobre la comedia sentimental o lacrimosa»;⁵⁸ del académico de Berlín, Engel, una «Carta sobre la pintura musical» y otras veinticuatro sobre «El gesto, la pantomima y la acción teatral», acompañadas de unos preciosos grabados explicativos;⁵⁹ de Herder una «Disertación sobre la influencia de las bellas letras en las ciencias»,⁶⁰ y algunos más de Klopstock, Sulzer, Kuhls, Formey y Winckelmann sobre temas ya más alejados del teatro, los cuales, aparte de la relevancia de sus autores, tienen el interés de ser una de las pocas cosas de la crítica alemana que llegaron a España a lo largo del siglo, pues la mayor parte de los grandes pensadores de Alemania sólo serían traducidos al español en el siglo XIX.⁶¹ La misma revista publicó unas «Reflexiones sobre lo sublime» de Beattie,⁶² el «Discurso sobre esta pregunta: ¿el

58. Números 235, 237 y 249, correspondientes al 31 de mayo, 14 de junio y 5 de julio de 1790 respectivamente. Ninguno lleva comentario alguno sobre el autor ni indicación de su procedencia. En el primero reivindica la importancia del papel del actor y la condición *liberal* del ejercicio de su arte; en el segundo defiende, frente a los partidarios de la verosimilitud estricta, un cierto abultamiento de los caracteres para lograr mejor los fines del teatro, y tanto en éste como en el tercero, manifiesta su aceptación del drama serio por su utilidad y posibilidades, aunque considerándolo un género inferior al de la verdadera comedia.

59. Números 191 (27 de julio de 1789) a 248 (30 de agosto de 1790).

60. Números 198-199, de 14 y 21 de septiembre de 1789.

61. Véase Aguilar Piñal 1991a: hace notar, con toda razón, cómo fue en este periódico donde mayor número de noticias sobre Alemania, tanto políticas, como científicas y literarias, quedaron registradas.

62. Números 204 a 212, 26 de octubre a 21 de diciembre de 1789. Sucesor de Hutcheson, fue autor de un *Ensayo sobre la poesía y la música, sobre lo cómico y sobre la utilidad de los estudios clásicos* (1776). Véase Menéndez Pelayo 1974: I, 1050.

ingenio es o no superior a las reglas?» de Ancilon,⁶³ el «Discurso sobre la naturaleza de las óperas bufas italianas y sobre la unión de la comedia y de la música en estos poemas. Por Quatremere de Quincy» sacado del *Journal encyclopédique*,⁶⁴ las «Reflexiones sobre el teatro» de Charnois,⁶⁵ el «Discurso sobre la tragedia y principalmente sobre este verso de Horacio: *Nec quarta loqui persona*» del abate Visconti,⁶⁶ los anónimos «Discurso sobre las composiciones dramáticas y sobre el teatro de los griegos»,⁶⁷ «Cualidades que deben tener los actores del teatro»⁶⁸ y «De que modo el terror y la piedad teatrales moderan las pasiones en la tragedia»,⁶⁹ y se hizo eco de muchas ideas de Dubos en el artículo «¿Debe preferirse la crítica fundada en el sentimiento interior al examen analítico de las obras de arte?»,⁷⁰ crítico al que algunos años después extractará de manera más completa y circunstanciada el *Memorial literario* (1805) en unas «Reflexiones acerca de los siglos ilustrados y de la influencia que tienen las causas morales en los progresos de las artes y de las ciencias y esencialmente en la pintura y poesía. Extractadas del abate Dubos».⁷¹

De Chénier salió un «Fracmento (sic) sobre las unidades de tiempo y lugar en los poemas dramáticos» expresando sus reservas hacia ellas en la *Miscelánea instructiva*,⁷² aunque sin ningún comentario del editor. Esta misma revista dio también a conocer varios discursos de Marmontel (sobre la belleza, sobre la poesía y las cualidades de un buen poeta, sobre la historia, el estado de la literatura en Francia, la elocuencia sagrada, y la declamación oratoria y teatral).

Este crítico, Marmontel, aunque nunca traducido en España (excepción hecha de su obra literaria), fue sin duda conocido en versión original (recuérdense las citadas alusiones de Jovellanos, Moratín, etc.) y traducido parcialmente, como

63. N° 231, 3 de mayo de 1790.

64. N° 201, 5 de octubre de 1789, pp. 118-126.

65. N° 184, 8 de junio de 1789, pp. 138-141.

66. Números 224, 225 y 226 (22 de marzo de 1790, pp. 288-290; 29 de marzo de 1790, pp. 291-296; 5 de abril de 1790, pp. 324-328).

67. N° 171, 9 de marzo de 1789, pp. 981-985. Sostiene que la verdad y la belleza producen siempre las mismas impresiones, y celebra la sencillez del teatro griego. No hay indicación alguna sobre la procedencia del artículo.

68. N° 172, 16 de marzo de 1789, pp. 1007-1008. Sacado del *Journal de Trévoux*.

69. N° 175, 6 de abril de 1789, pp. 1076-1081. Idea de neta raigambre aristotélica. Procede del *Journal de Trévoux*.

70. Aparecido en los números 224 y 225 (15 y 22 de marzo de 1790). El anónimo autor del resumen suscribe plenamente sus ideas acerca de la importancia del «sentimiento interior» en la percepción crítica de las obras y desarrolla algunos aspectos sólo apuntados por Dubos.

71. Números VI y VII, 28 de febrero y 20 de marzo de 1805. Se trata de las influyentes *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) de carácter abiertamente sensualista. Muy apreciada en Francia (Voltaire la admiraba mucho), lo fue también en España, especialmente en el círculo de los poetas salmantinos.

72. N° XIII, 1797, pp. 15-22. Constata que los antiguos no las guardaron y pone de relieve los inconvenientes e inverosimilitudes a que conduce su seguimiento.

ha quedado apuntado, a través de las versiones de Batteux y del *Diccionario de Gramática y Literatura* de la *Encyclopédie méthodique*, y de las múltiples citas y referencias de Sánchez Barbero. Uno de los juicios más tempranos y encomiásticos que conozco, aparte del mencionado del abate Andrés, fue precisamente el del joven Marchena cuando en su efímera y vehemente revista *El Observador* (1787) no tuvo inconveniente en afirmar preferir su *Poética* a la de Luzán.⁷³ Esta obra, «excelente» a juicio de Lista, fue también una de las más leídas y utilizadas por el grupo sevillano (véase Juretschke 1951: 473). Cuando se produjo su fallecimiento, el *Memorial literario* publicó una encomiástica «Necrología». Aunque no menciona su *Poética*, asegura que «los artículos de literatura que escribí para la *Enciclopedia*, serán acaso algún día el primer título de su fama», y que «también son estimados otros opúsculos de poesía que compuso, como la *Epístola a los poetas* y la *Musicomanía*, poema del que sólo se han impreso algunos fragmentos» (nº VII, 1801, p. 262).

El *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1799-1805) del poeta, dramaturgo y crítico Jean-François de La Harpe tampoco fue traducido al español; sin embargo, pudo ser conocido en parte gracias a la prensa. El *Memorial literario*, tanto en la etapa de Olivé (1801-1804) como en la de los hermanos Carnerero (1805-1806), lo mencionó elogiosamente muchas veces y se aprovechó de varios de sus juicios de obras y dramaturgos franceses al reseñar las traducciones o versiones de éstas al español, verbigracia *El avaro* de Molière, *El vano humillado* de Destouches, *La esposa delincuente* de Beaumarchais, *El padre de familias* de Diderot y el *Beverley* de Saurin. A propósito de estas últimas, que examina conjuntamente, toma sus reflexiones sobre la tragedia urbana. Esta preferencia por La Harpe la justifica Olivé con estas significativas consideraciones, escritas en la mencionada reseña de Beaumarchais: «Habiendo nuestra escena dramática aumentado su caudal con muchedumbre de modernas composiciones francesas también podremos y aun deberemos enriquecer nosotros este periódico, principalmente dedicado a la aplicación de las reglas del gusto a las composiciones literarias, con las juiciosas críticas de La Harpe, a quien no sin razón llaman algunos de sus contemporáneos *el Quintiliano francés*».⁷⁴ Los elogios al autor y a la obra llegaron a su culminación al dar noticia de su muerte en septiembre de 1803, uniéndolos a los que le dedicó Palissot. Aparece así el célebre discípulo de Voltaire como crítico de gusto delicado y sólida instrucción, «tal vez el mejor que su nación ha tenido en estos tiempos», con profundos conocimientos del arte, que «aplica con acierto en los análisis que de las composiciones literarias forma», y con ideas que, aunque por

73. En el nº VI, dedicado al comentario de diversas obras españolas que relaciona con otras tantas francesas escribe: «¿Qué es *La Araucana* respecto de *La Enriade*? Y, ¿quién comparará a Calderón con Molière? ¿Qué hombre prefiere la *Poética* de Luzán a la de Marmontel?» (p. 91).

74. *Memorial literario*, febrero de 1803, p. 21. En cursiva en el original.

lo común no son nuevas ni elevadas, sí son «sanas y juiciosas cuando no le domina el espíritu de partido»; y en cuanto al *Liceo*, aunque el periodista la considera obra demasiado voluminosa y pesada, la estima como la mejor de cuantas sobre la materia se han publicado en Francia.⁷⁵ Que la obra en su versión original era conocida y apreciada en España lo atestigua el hecho de haber sido la elegida por la Real Academia Sevillana de Buenas Letras para premiar, en un concurso establecido en 1804, a quien presentase el mejor *Plan filosófico de unas instituciones de Bellas Letras* (véase Aguilar Piñal 1966: 181).

En julio y agosto de 1795 el *Memorial literario* publicó un amplio extracto (el más extenso que salió en sus páginas) del *Essai sur le beau* (1741) del abate André, obra que ya había circulado antes con cierta amplitud en la versión original;⁷⁶ después, en la etapa de Olivé, uno muy breve del de Alfieri «Sobre el impulso natural», que había aparecido en la *Décade philosophique*, a raíz de su fallecimiento⁷⁷ y otro, mucho más extenso del importante «Ensayo sobre la belleza» de Wredale Price, publicado en Londres en 1801,⁷⁸ aunque ni uno ni otro tengan demasiado que ver con la literatura dramática.

En la etapa de los hermanos Carnerero, el mismo periódico dio a la estampa un largo artículo acerca «De la impresión de realidad que causan las representaciones dramáticas», sacado en buena parte de lo que a este respecto había escrito Aikin respondiendo a la defensa que Johnson había hecho de Shakespeare por haber conculcado las unidades dramáticas,⁷⁹ y algún tiempo después, el ya mencionado de la obra de Dubos.

Ya aludí también a la reseña del *Ensayo sobre la ópera* de Algarotti aparecida en el *Diario de Madrid* del 27 de enero de 1787.

Munárriz tradujo para las *Varietades de ciencias, literatura y artes* de Quintana el discurso de Addison «Sobre los placeres de la imaginación», y en el mismo periódico se publicaron unas breves «Reflexiones sobre la poesía», extractadas «de Schiller y otros discípulos del célebre Kant», que remitió desde

75. N° XXVI, septiembre de 1803, pp. 22-27.

76. Particularmente en el círculo poético salmantino (véase Demerson 1971: I, 119), como lo será también en el de la Academia de Letras Humanas de Sevilla (véase Menéndez Pelayo 1974: I, 1415). El *Memorial literario*, que ya en 1786 había aludido a la obra como texto fundamental sobre el asunto (n° de noviembre, p. 405), acompañó el extracto de un encomiástico juicio, congratulándose de la reedición francesa, preparada y prologada por Formey (1767). En 1791, Francisco Machado solicitó licencia para imprimir una traducción, titulada *Ensayo sobre lo bello* (A.H.N., leg. 5557/n° 32), pero no se publicó.

77. N° LXV, 20 de enero de 1804, pp. 300-302.

78. N° L, 1803, pp. 145-161. La obra de Edmund Burke, *A philosophical inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Londres, 1756), a la que tanto debe Wredale Price, fue traducida por Juan de la Dehesa y publicada en la imprenta de la Universidad de Alcalá en 1807.

79. N° 1, 10 de enero de 1805, pp. 75-94.

Chiclana A. P. P., por desgracia, sin comentario alguno por parte de los periodistas que pusiera de relieve la personalidad de tales críticos.⁸⁰

Y esto no fue todo, como es obvio, pues un recorrido más detenido y minucioso por la prensa, contando con un mayor número de índices y monografías que con los que hoy contamos, podrá ofrecer un censo mucho más completo de sus aportaciones en este sentido.

Un último testimonio. La progresiva receptividad de la prensa hacia la poética extranjera se dejó ver significativamente en el proyecto de la que hubiera podido ser, si la censura lo hubiera autorizado, la primera revista dedicada exclusivamente al teatro: el *Diario de espectáculos* que en 1804 quisieron promover Andrés Miñano y Alfonso Portillo. En el plan con el que acompañaron la solicitud (A.H.N., Estado 3242) figura una extensa relación de las obras que iban a utilizar como material de trabajo. Entre ellas estaban, junto a las de los españoles Cascales, Luzán, Nasarre y García de la Huerta, las clásicas de Aristóteles, Horacio y Longino, más algunas otras de tema no específicamente teatral, varias colecciones, historias y poéticas extranjeras (citadas, como era habitual, a la española): «la obra del P. Brumoy sobre *el teatro de los griegos*, la *Biblioteca dramática francesa*, la *Biblioteca dramática inglesa*, la *Historia general de los teatros y espectáculos de todas las naciones desde Thespis hasta nuestros días*, la *Historia del teatro* por Napoli Signorelli, otra por D. Francisco Milizia, el *Compendio cronológico del teatro francés* [...], Boileau, el Engel sobre *el gesto, declamación y acción* [...], el *Liceo* de La Harpe, la obra de Blair [...], las *Conversaciones de Lauriso Tragiense*, las obras teatrales de Luis Riccoboni y su hijo [...], los *Elementos de crítica dramática* de William Cooke y otras obras fundamentales y juiciosas que procuraremos ir adquiriendo o consultaremos en las bibliotecas».

Es hora de poner punto final a este apretado resumen. Aunque falten todavía muchos eslabones para completar la cadena, creo que con los consignados se hace patente la importante presencia en España de la crítica extranjera, sobre todo de la francesa; una presencia progresivamente más vigorosa aunque, ciertamente también, parcial y limitada, pues hubo muchos nombres y muchas obras que quedaron al margen del conocimiento de los españoles, o de cuyo conocimiento, al menos, no queda constancia.

A través de los datos expuestos, se evidencia que la crítica extranjera estuvo representada, fundamentalmente, por los más conocidos exégetas aristotélicos antiguos como Scaligero, Minturno, Robortello, Maggi, Benio, Castelvetro y Heinsius, por franceses del XVII, como Corneille, Mme Dacier, Boileau, Le Bossu, Saint-Évremond, Fontenelle y Rapin, y por otros más modernos como Jouvancy, Massieu, Brumoy, La Motte, Voltaire, Batteux, los

80. Nº XXII, 12 de julio de 1805; Aguilar Piñal 1991a afirma estar escritas por Juan Nicolás Böhl de Faber.

Riccoboni, Diderot, Marmontel, Sabatier de Castres, Chénier, La Harpe, etc., por los italianos Muratori, Gravina, Baruffaldi, Maffei, Metastasio, Bianchi y Algarotti, por el escocés Blair, por los ingleses Pope, Steele y Johnson, y por los alemanes Engel, Lessing y Sulzer. Naturalmente, en proporciones y medidas muy diferentes.

Con todo, y como se ha visto también, esta presencia no barrió, antes al contrario, la tradición crítica española. Ambas, poética extranjera y poética española, se entrelazaron para concurrir a idéntico objetivo: el de la reforma, dignificación y mejora de nuestros escenarios. Por eso, decir -como se ha venido diciendo por inveterada fuerza de la costumbre- que la renovación teatral vino de la mano de la poética francesa, propiciada por una decidida voluntad de asimilación mimética, aunque tenga una parte importante de verdad (como no podía ser de otro modo en un siglo de incontestable hegemonía cultural gala), no deja de ser una verdad a medias. La renovación se produjo como fruto, ante todo, del esfuerzo regeneracionista de la Ilustración por dignificar la vida teatral española desde imperativos de racionalidad y buen sentido; imperativos que no podían enveredarse entonces sino por los principios, racionales y sensatos, del clasicismo, los formulase quien los formulase. Cosa distinta es que por razones históricas, culturales y aun geográficas, la comunicación con Francia fuera la más hacedera y, en consecuencia, su crítica estuviera más presente que la de otros países. Pero ése, y no otro, es el *neoclasicismo* del siglo XVIII. Y lo que, peyorativamente, se ha calificado como *galoclasicismo* en aras de sus supuestas filiaciones ideológicas, habría que sustituirlo más bien por otra voz, todavía por encontrar, que englobara las dos matrices básicas de su formulación: cosmopolitismo/clasicismo. Porque eso fue, ante todo, la crítica española del siglo XVIII: un equilibrado entrecruce de voces nacionales e internacionales emitidas desde el respeto y la adhesión comunes al magisterio de Aristóteles y Horacio.

LA TRADUCCIÓN
Y LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS

LA TRAGEDIA FRANCESA

JUAN ANTONIO RÍOS

Aspectos generales

La traducción de tragedias francesas durante el siglo XVIII alcanzó cotas relativamente importantes. Aunque el número de obras es inferior al de las comedias y dramas -diferencia que se incrementa si observamos los datos de las representaciones-, los traductores se interesaron por un género más y mejor cultivado en Francia que en España, a pesar de su inserción en la tradición española según ya demostrara en 1750 y 1753 Agustín Montiano y Luyando (véase Fernández Cabezón 1989b: 115-198). Las causas de ese interés son múltiples y heterogéneas. Desde las estrictamente teatrales hasta las derivadas de una concreta política cultural de la Ilustración, dichas causas provocan la aparición de un importante corpus de obras traducidas en el cual encontramos diferentes niveles de calidad. Nombres tan conocidos como los de Corneille, Racine y Voltaire se mezclan con otros hoy prácticamente olvidados, de la misma manera que obras de los siglos XVII y XVIII señeras en el género son traducidas junto con otras sin ningún interés teatral. Es prácticamente imposible establecer un criterio uniforme para la selección de los originales destinados a la traducción, pero resulta indudable que la calidad, lo «sublime» en palabras del traductor Antonio de Saviñón, muchas veces se combinaba o quedaba subordinada a la oportunidad, al atractivo del tema o de los personajes para el público español o, simplemente, a la carencia de originales.

La actitud de los traductores también varía mucho, dándose ejemplos de la mayoría de los tipos establecidos por Inmaculada Urzainqui (1991). El respeto y el rigor de la minoría neoclásica y reformista que intenta introducir en España el género trágico en su formulación más clásica se mezclan con la actitud libérrima, aunque justificable a veces, de aquellos que sólo pretenden conseguir un éxito en las carteleras con obras que, después de una adaptación, apenas se diferencian de los géneros más cultivados en el teatro español de la época. Una adaptación que en contadas ocasiones se realiza por motivos ideológicos o para evitar los problemas de la censura, que se dieron en un número limitado de obras y autores, especialmente Voltaire. El proceso de adaptación, que registra varios niveles, se da más a menudo como resultado del deseo de aproximar la tragedia clásica a los

gustos de los espectadores españoles y a la tradición teatral en la cual se intentaba insertar.

La actitud del público tampoco puede considerarse homogénea ante la traducción de tragedias francesas que, salvo contadas excepciones, tuvieron igual o peor acogida que las españolas. Desde la élite aristocrática y cultural que asistía a sus representaciones en casas particulares o teatros públicos para hacer ostentación del «lujo», según el relato del Gazel cadalsiano (Carta XLI), y tal vez disfrutar de un género culto y elevado al modo francés, conociendo perfectamente el origen de la obra -como el de todos los lugares de fabricación de los objetos que constituían su mundo de apariencias-, hasta el público del teatro que veía una tragedia sin saber que era traducida y, por supuesto, desconociendo el nombre del autor del original. La actitud varía, pues, entre el interés explícito por el género de los menos y la indiferencia total de los más. Actitudes basadas a menudo en la consideración que se tenía del género, por encima de la nacionalidad de las obras.

Las críticas y los comentarios de los periódicos de la época no mantienen una postura homogénea ante las traducciones de tragedias francesas. Los tópicos y lugares comunes acaban prevaleciendo. En la mayoría de las ocasiones, se señala por enésima vez la dificultad que supone toda traducción, se llega a ponderar la pérdida de interés de la obra -«En las traducciones apenas puede conservarse un tercio de la fuerza del original» (cit. por Coe 1935: 121)-, y se cae en la inde-mostrable teoría de la superioridad del español sobre el francés para el lenguaje poético. Hay pocas opiniones basadas en un examen detenido de las obras y, en general, se percibe una actitud recelosa ante la actividad de los traductores, justificada tal vez por su proliferación y baja calidad media.

Por lo tanto, en ninguno de los elementos relacionados con la actividad teatral cabe hablar de una homogeneidad de intereses en relación con la traducción de tragedias, sean francesas -la inmensa mayoría-, italianas -sobre todo a finales de siglo- o de otra muy improbable nacionalidad.

No obstante, si repasamos los manuales más autorizados sobre el teatro dieciochesco observaremos que se subrayan unas causas muy concretas para justificar la traducción de tragedias francesas. La mayoría están relacionadas con la política cultural impulsada por la Ilustración o, en un sentido más amplio, por los sectores reformistas preocupados por la decadencia del teatro español culto. La carencia casi absoluta de tragedias originales durante la primera mitad del siglo está vinculada con la ausencia de un teatro específico para el público más selecto, tanto social como culturalmente. Dicha carencia y el escaso eco de las primeras tragedias originales preocuparon a unas autoridades que, como solución, apoyaron la refundición al gusto neoclásico de obras españolas y la traducción de obras francesas -con indudable prestigio y capacidad de influir en los partidarios del clasicismo, según señala Ivy L. McClelland (1970)- para proporcionar al citado público un

corpus digno que, a su vez, sirviera de modelo para crear tragedias originales.¹ Traducciones realizadas por destacados literatos -Eugenio Llaguno y Amírola, Bernardo de Iriarte, Clavijo y Fajardo, Juan de Trigueros, Cándido M^a Trigueros, Pablo de Olavide, García de la Huerta y otros-, impulsadas y financiadas a veces por conocidos personajes de la política ilustrada como el conde de Aranda y destinadas, en su mayoría, a ser representadas en circuitos, como el de los Reales Sitios, cuya programación difería notablemente de la de los comerciales y públicos. Dadas estas circunstancias, es lógico deducir que dichas obras se ajustan a la fórmula clasicista de la tragedia y, desde el punto de vista del contenido, defienden presupuestos asumibles dentro de la cultura oficial de la Ilustración.²

Esta motivación puede justificar un considerable número de traducciones, sobre todo entre las realizadas durante las primeras décadas de la segunda mitad del siglo, cuando se suceden las iniciativas en este sentido de Pablo de Olavide (1763-1766) -completada en su posterior estancia sevillana- y el conde de Aranda (1768), hasta que Floridablanca en 1777 tira por tierra la política teatral de su predecesor.³ Sin embargo, en las carteleras de las principales ciudades pronto encontraremos títulos de tragedias que poco o nada tienen que ver con esta actitud de los sectores reformistas, confirmándose de nuevo con este género lo ya señalado en términos generales por Francisco Lafarga.⁴ Traducciones realizadas por motivos estricto-

1. Como ejemplo, Pedro de Silva, director de la Real Academia, emprende la traducción de *Phèdre*, de Racine, probablemente por encargo del conde de Aranda, al cual se la dedica manifestándole el deseo de una parte de los autores españoles de aportar a España buenas tragedias y, consciente de sus debilidades como poeta, expresa la esperanza de que su trabajo pueda, por lo menos, «servir de estímulo a alguno de los sublimes Ingenios que produce nuestra España, para que aplicando sus talentos a corregir nuestro teatro, descuidado tanto tiempo de los hombres doctos, le restituyan la primacía que logró algún tiempo, pero que dolorosamente ha perdido entre los teatros extranjeros» (cit. por Tolivar 1991: 434). El mismo traductor en la «Advertencia» de su *Astianacte*, basada en textos de Racine y Apostolo Zeno, muestra una peculiar postura intermedia que intenta conciliar los presupuestos neoclásicos y la tradición teatral barroca o, en sus palabras, «conciliar en los puntos esenciales nuestro teatro y el gusto de los eruditos». Es evidente que no lo consiguió, ni tampoco sus traducciones fueron verdaderamente modélicas.

2. En ocasiones excepcionales esos presupuestos son de carácter religioso como en *Eufemia* de Baculard d'Arnaud, traducida en 1775 por el dominico cordobés Juan Navarro para «hacer ver del modo más patético cómo la gracia vencedora triunfa de la más dominante pasión del corazón humano». Pero esta actitud -que no impidió que fuera sorprendentemente prohibida en 1796, según Coe 1935: 92- fue muy poco frecuente en una Iglesia dieciochesca tan reacia a la tragedia como al teatro en general.

3. Durante la primera mitad del siglo son muy escasas las traducciones de tragedias francesas, de la misma manera que tampoco se escriben originales de dicho género hasta que en 1750 publicó su primera tragedia Agustín Montiano y Luyando. Sin embargo, hay alguna excepción relativamente destacada como la traducción hacia 1731 de *Cinna*, de Corneille, por Francisco Pizarro Piccolomini, marqués de San Juan.

4. Lafarga (1986) afirma que las traducciones no están vinculadas exclusivamente a los intentos de reforma emprendidos en el siglo XVIII y principios del XIX y que las obras traducidas no responden necesariamente a una tendencia clasicista o a un intento de aclimatar en España formas dramáticas francesas. Ambas conclusiones se pueden aplicar a las tragedias traducidas, aunque tal vez en menor medida que a otros géneros.

tamente teatrales -en su sentido comercial-, escritas por individuos a veces poco preparados y que son ajenas a cualquier preocupación de tipo ideológico o cultural. Esta actitud, mucho más extendida a finales de siglo, la podemos ejemplificar en la «traducción» de la *Andrómaca* de Racine a cargo de Pedro de Silva, convertida de hecho en una disparatada comedia heroica que obtuvo un notable éxito de público.

Por lo tanto, cabe hacer esta primera distinción, que en la mayoría de los casos tendrá consecuencias en la selección del original objeto de traducción, en la actitud del traductor y en la inserción de su texto en el marco del teatro español de la época.

No obstante, antes de analizar las obras concretas cabe señalar que el estudio de las traducciones de tragedias francesas debe tener en cuenta diversas circunstancias propias de la traducción teatral durante el siglo XVIII y de la tragedia como género. Gracias a catálogos como los de F. Lafarga, hoy tenemos una lista fiable de las obras traducidas, con la indicación del autor, el título original y el traductor (véase Lafarga 1983-1988). Sin embargo, esa información complementaria ha debido ser recabada casi siempre consultando fuentes ajenas a los textos editados. En los mismos no es frecuente la presencia de estos datos y, a veces, ni siquiera se dice que sea una traducción. Esta circunstancia se da en buena parte del teatro traducido, pero resulta más llamativa en el caso de un género como la tragedia, que se supone destinado a un público más culto y, por lo tanto, tal vez preocupado por conocer los datos del texto original. Mera suposición, por lo menos a tenor de lo observado en buena parte de las ediciones, si exceptuamos aquellas que por su elevada calidad no sólo incluyen dichos datos, sino también prólogos donde los traductores explican y justifican la tarea realizada. Sólo en los últimos años de los aquí analizados empieza a ser más frecuente la indicación de dichos datos, que en muy pocas ocasiones son citados en los anuncios periodísticos de las correspondientes representaciones. No conozco testimonios explícitos, aunque supongo que en las representaciones dadas en los palacios de la aristocracia o en círculos como el de Pablo de Olavide estos datos eran conocidos por el selecto público. Pero el lector de las ediciones y, sobre todo, el espectador medio que asistía a una representación pública ignoraban a menudo la procedencia de la obra, tal y como sucedía con otros géneros más populares.

No obstante, el conocimiento de dichos datos a veces no soluciona definitivamente el problema de la autoría. Así sucede en los casos donde es difícil delimitar lo original y lo traducido, la creación propia y las fuentes ajenas utilizadas. Para solucionarlos no hay ninguna norma y la tragedia como género no es una excepción. Como ejemplo podemos citar *Elvina y Perci* (1803), de José M^a de Carnerero, considerada por varios autores como traducción, a través del francés, de *Percy* (1777) de Hannah Moore. En esta obra, más cercana a la comedia sentimental que a la tragedia clásica, la consulta del prólogo resuelve el caso, pues Carnerero declara que «resolví la composición de una Tragedia original, en lo que

toca al plan, a su general condición, a los caracteres, a las situaciones, y aun a su moralidad» (p. VI). Sin embargo, también indica que conoció el asunto del drama de Moore a través de unos *Diarios Enciclopédicos de Francia*. Un asunto que, según el propio Carnerero, se convirtió en un mero punto de partida convenientemente desarrollado con una impronta original. Su meticulosidad, extraña por entonces, a la hora de explicar la génesis de la obra nos clarifica este caso, pero otros muchos permanecen en la duda y el concepto de autoría, tan peculiar en el siglo XVIII, queda oscuro cuando es casi imposible distinguir las fuentes -a veces anónimas- de la labor original. Así en parte ocurre también en *La Estuarda*, de María Martínez Abelló, tragedia que debemos considerar como original, a pesar de las fuentes -de carácter histórico- utilizadas por la autora (véase Lafarga 1983-1988: I, nº 256). Lo importante, no obstante, para los buenos autores de aquella época es la coherencia del resultado final.

Un problema común a las traducciones, que también se deriva de la falta de datos, es la imposibilidad de determinar en ocasiones la versión de la obra traducida que se representa cuando, lógicamente, hay más de una. Esta circunstancia se da en varias tragedias francesas, con el agravante de que a veces una de las versiones pertenece a otro género teatral, lo cual es posible si recordamos la extrema libertad con que actuaban algunos traductores. Una tragedia como la *Andrómaca* de Racine se convierte en un melodrama trágico a manos de Luciano F. Comella, sin que podamos establecer una neta diferenciación entre lo que sería una traducción y una adaptación libre. Los datos recopilados nos indican que en autores como Racine el éxito de público solía acompañar a las versiones más alejadas del original (véase Tolivar 1988), pero resulta difícil distinguir las si sólo tenemos los datos aportados por la prensa, que rara vez entra en este tipo de cuestiones que, como es lógico, tampoco interesarían demasiado a los lectores y futuros espectadores.⁵

Esta general ausencia de datos tiene evidentes repercusiones desde el momento en que el espectador medio acudía a la representación de una tragedia, no de una tragedia francesa. No hay, en la mayoría de los casos, unas expectativas diferenciadas que quepa relacionar con la nacionalidad de la obra y, por lo tanto, resulta difícil hablar de una demanda específica, la cual sí se percibe en otros géneros más populares como la comedia sentimental. Por otra parte, al leer los textos observamos que se tiende a anular los rasgos que evidencian la procedencia francesa del original. No sólo los nombres de personajes y lugares, sino también otros elementos argumentales y temáticos. El resultado es una connaturalización

5. Si repasamos, por ejemplo, las carteleras de Madrid y Barcelona reconstruidas por Coe 1935 y Suero 1987-1990 a partir de las informaciones aparecidas en la prensa, observaremos que rara vez se indica que la obra sea una traducción y todavía es más extraordinaria la aparición del nombre del autor, lo cual está en consonancia con el escaso interés que tales datos tendrían para el lector.

menor que en otros géneros teatrales (véase Urzainqui 1991: 633), pero frecuente en estas tragedias, observadas como tales -independientemente de su nacionalidad- por la mayoría de los espectadores.

Otro problema con el cual tropezamos es el criterio del traductor a la hora de enfrentarse a la tragedia francesa. Al igual que en el resto de los géneros, no cabe hacer una generalización. Hay traducciones que respetan rigurosamente el original. Esta actitud es más frecuente en los traductores que buscan el desarrollo de este género clásico en el teatro español, sin por ello caer en la «servidumbre a los modelos galo-clásicos» que les atribuye -sin los necesarios matices- Francisco Ruiz Ramón (1992: 288). Suelen ser literatos destacados, vinculados con el reformismo neoclásico y buenos conocedores de unos originales que, a veces, podían servir de referencia para sus propias creaciones. Tal vez la solución ideal para un problema debatido incluso por autores tan aparentemente ajenos al tema como Feijoo sea la de, entre otros, Antonio Caballero y Góngora, canónigo de la catedral de Córdoba, quien en la aprobación de la *Eufemia* (1775) indica que el traductor

ha sabido triunfar de las muchas y complicadas dificultades, que ocurren en una traducción de esta naturaleza, y sin faltar a la sujeción que debe al original, lo ha traducido a nuestra lengua tan felizmente, y con tanta libertad, que en muchos pasajes parece producción propia la que es mera traducción.⁶

Desideratum fácil de enunciar, pero difícil de conseguir con ese equilibrio entre respeto al original e inserción en los moldes propios del teatro español.

Sin embargo, hay traducciones que alteran parcial o completamente el original. Entre las primeras hay ejemplos aislados como el de José Joaquín de Mora, el cual justifica en una nota previa los cambios introducidos en su traducción de *Nino II*, de Brifaut. Las razones son las críticas publicadas en Francia tras su estreno, el gusto del público español y, sobre todo, la personalidad de Isidoro Máiquez, para quien adapta el personaje principal. Pero esta interesante justificación no es usual y sólo la encontraremos en traductores de la altura de José Joaquín de Mora. Otras traducciones no sólo cambian los nombres y diversos datos circunstanciales, sino que alejan la obra de los límites de lo considerado como una tragedia. Un ejemplo es *El imperio de las costumbres* (s. a.), basada en la homónima tragedia de Lemierre y convertida por Zavala y Zamora en una comedia, tal y como se indica en el mismo subtítulo, tan alejada del género trágico

6. Antonio de Saviñón en el prólogo a su traducción de *La muerte de Abel* (1803), basada en una obra original de Gabriel Legouvé, también se plantea la disyuntiva entre el debido respeto al texto y la necesidad de insertarlo en el lenguaje teatral español y afirma que el ideal sería que del traductor se dijera: «No la ha traducido, pero tampoco la ha estropeado» (p. 9).

como las decoraciones chinescas y las pagodas de sus decorados. En las últimas décadas del siglo es relativamente frecuente encontrar comedias heroicas que, en un principio, fueron tragedias. Los traductores en estos casos suelen estar vinculados con las compañías teatrales y buscan, ante todo, el éxito de público, lo cual casi siempre está reñido con la sujeción al molde clásico de la tragedia.

En términos generales, y con notables excepciones, hay una escasa preocupación por señalar el origen de la tragedia traducida, por diferenciarla de lo que sería una obra completamente española. Esta circunstancia no sorprende en el marco de la práctica habitual de la traducción dieciochesca, pero nos llama la atención que se produzca sin cambios significativos en un género que se supone más selecto y culto.

Las representaciones de las tragedias francesas sufrieron también, por otra parte, las dificultades que casi imposibilitaron un correcto desarrollo de la tragedia española. Si recordamos las alarmadas opiniones de los reformistas neoclásicos ante las prácticas habituales en el teatro, pronto comprenderemos que las mismas afectaron de modo especial a un género tan complejo como el de la tragedia. La falta de preparación profesional y cultural de las compañías, la premura de las puestas en escena, la nula preocupación por la propiedad del vestuario y de la ambientación, la combinación dentro de una misma representación de tragedias con obritas de carácter cómico, bailes, seguidillas, sainetes..., provocaron la indignación de unos reformistas conscientes de la complejidad intrínseca de un género como la tragedia, que requería unas condiciones de trabajo casi imposibles en el teatro español público de la época. Si exceptuamos las representaciones en salones particulares, a menudo realizadas por compañías profesionales y mejor preparadas para la ocasión, las tragedias francesas sufrieron los mismos problemas. Es posible que el traductor fuera respetuoso con el original, pero eso no garantizaba nada. La última palabra la tenían unas compañías que, ante la indiferencia del público, no dudaban a la hora de alterar los textos, suprimir parte de los mismos, representarlos como si se tratara de una comedia y, lo que resulta más llamativo desde nuestra perspectiva, combinarlos con las más populares obritas deshaciendo el posible efecto catártico que se supone propio de la tragedia. Si las continuas intervenciones de los apuntadores no rompían la sublimidad y regularidad propias del verso trágico, la compasión y el terror aristotélicos quedaban anulados al final de la representación por unos bailes en los cuales, ahí sí, a veces se distinguía entre lo español y lo francés. Ver, por ejemplo, al Agamenón de Lemercier bailando «seguidillas manchegas a cuatro» en un teatro barcelonés lo explica todo.

Otro problema habitual en todo tipo de traducciones teatrales es la dificultad para establecer el corpus del género atendiendo a las indicaciones de las ediciones, catálogos o carteleras periodísticas de la época. Si nos ceñimos a estas últimas, son relativamente frecuentes los errores motivados por la adscripción de una obra a otro género. Es necesario leer los textos para tener una seguridad

mínima, pero siempre cabe la duda de que esos errores no sean tales, sino el fruto de una evolución del canon genérico. En el caso de la tragedia esta situación se da en relación con la comedia heroica -las menos- y la comedia sentimental, sobre todo a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Si repasamos las carteleras de Madrid y Barcelona de aquellos años, observaremos que algunas traducciones de comedias sentimentales son presentadas como tragedias. ¿Sólo un error? Tal vez sí, pero también cabe plantearse que el concepto de lo trágico se haya identificado con lo abordado por un género que pronto entró en competencia con la tragedia clásica, obteniendo además un éxito mucho más notable. Por lo tanto, para establecer el corpus hay que hacer una depuración, pero no sólo de errores derivados de la desinformación.

Al igual que en otros aspectos antes señalados, tampoco encontramos homogeneidad en el tiempo transcurrido entre la redacción del original y su traducción al español. Dejando aparte los clásicos del siglo XVII, hay gran variedad desde las obras que tardan varias décadas hasta las que se traducen con una prontitud a veces sorprendente. Este último caso se da más entre las tragedias de finales del siglo XVIII, época en la que se incrementa el número de traducciones, aunque también se desvirtúa la pureza como obras trágicas de lo traducido. En cuanto al número de ediciones, casi todo depende del eco obtenido en los teatros. Las tragedias traducidas en los años sesenta y setenta a iniciativa de Pablo de Olavide y del conde de Aranda sólo cuentan con una edición -y no siempre- como es lógico teniendo en cuenta sus destinatarios, mientras que las de finales de siglo a veces cuentan con varias ediciones y más de una traducción, sobre todo cuando -aunque sea poco frecuente- se convierten en obras de repertorio de las compañías que actuaban en Barcelona y Madrid.

Una dificultad inherente a toda traducción es la de un lenguaje poético siempre complejo para pasarlo a otro idioma. Esta circunstancia la percibimos con frecuencia en las tragedias traducidas, muchas de ellas fruto más de las buenas intenciones del traductor que de sus facultades poéticas.⁷ Soluciones como la de Juan de Trigueros que convirtió en prosa castellana los versos del *Britannicus* de Racine o la de Tomás Bertrán y Soler con *Le fanatisme* de Voltaire no resultan descabelladas, pero iban en contra de las convenciones del género. La necesidad de respetar una métrica a menudo compleja, aparte de la pericia del traductor, dificultó la posibilidad de que la obra traducida tuviera una viabilidad en la escena. No cabe generalizar en este apartado, pero los resultados suelen ser pobres y ahí tal vez estribe una de las razones de la poca aceptación de la tragedia,

7. El traductor, a veces, reconocía sus limitaciones. Un caso ejemplar es el coronel de infantería José M^a Calderón de la Barca quien, a pesar de sus apellidos, sólo dio un par de piezas, y aun traducciones. En la advertencia de la de *La vengeance* de Letourneur (1785), aparte de señalar como tantos otros las dificultades de toda traducción, reconoce que a menudo se «veía en la dura precisión de sacrificar el sentido de las palabras a la cadencia»: el resultado es un texto sin valor literario.

convertida en un auténtico galimatías poético en manos de algunos traductores incapaces de conseguir la necesaria fluidez expresiva. Esta circunstancia general provoca una recurrente y un tanto tónica queja por la mala calidad de los textos de nuestros traductores, quienes a menudo fueron culpados de la decadencia o pérdida del «castizo lenguaje» de los grandes autores del siglo XVII. Comentarios como el de Carnerero en el prólogo de su *Elvina y Percy* (1803):

al nervio y pureza de nuestros buenos Autores ha venido a suceder la mezquindad, la pobreza y la falta entera de la Poesía, quiero decir, del estilo peculiar suyo, de su energía, de su elevación, y de su nobleza ya extinguida casi por tanto Traductor prosista y malo,

se extienden a diferentes géneros, pero tendrían una aplicación peculiar en una tragedia siempre más exigente y compleja en este apartado.

Antes de entrar en el análisis de las obras traducidas, también conviene relativizar algunas ideas que se repiten con frecuencia en los manuales a la hora de comentar la traducción de tragedias. Se ha presentado esta actividad como un deseo de facilitar al público aristocrático un teatro adecuado para su estamento y capaz de proporcionarle unos modelos morales, éticos e ideológicos positivos, ajenos a los de un teatro popular totalmente improcedente o a los de una comedia barroca que entraba en colisión con la nueva mentalidad dieciochesca. Podemos estar de acuerdo con esta justificación, pero cabe plantearse si lo buscado era una tragedia neoclásica y de orientación ideológica ilustrada o simplemente un teatro culto y selecto.⁸ Es indudable que la regularidad neoclásica de la tragedia favorecía la utilización del género como vehículo de expresión ideológica. Y así se hizo en numerosos casos con distintas orientaciones dentro del espectro ideológico de la época. Pero, en términos generales, se percibe más esta intencionalidad en las tragedias españolas que en las traducciones. No hace falta citar los casos de las obras de García de la Huerta, Jovellanos, Cienfuegos o Quintana, entre otros, para comprobar que no encontramos esa intencionalidad en las obras francesas traducidas, al menos en la misma medida. Hay algunas excepciones notables, pero en la mayoría de los casos se intenta aportar un teatro culto y digno del público al que va destinado; un teatro decoroso por encima de que sea una verdadera tragedia y, por supuesto, por encima de que transmita unos determinados componentes ideológicos.

8. Saviñón es uno de los pocos traductores que justifica su trabajo y en el ya citado prólogo a su versión de *La muerte de Abel* indica las razones que convierten a una tragedia en «sublime» y, por lo tanto, en digna de ser traducida. Razones estrictamente literarias en las que el componente ideológico no aparece. La tardía fecha de 1803 podría justificar, en parte, este criterio, el cual sin embargo es, en mi opinión, el más corriente entre los traductores «cultos» (véase Bélorgey 1985a).

Como consecuencia de lo arriba indicado, hemos encontrado pocas obras censuradas. El caso de Voltaire debemos dejarlo aparte, pues la prohibición de sus obras dictada en 1762 -no siempre cumplida con rigor- es de carácter general, incluyendo lógicamente unas tragedias que en sí mismas -y a pesar de algunas opiniones contrarias (véase Bélorgey 1987) -sólo en algunos casos contienen elementos dignos de centrar la atención de los censores. Y, como ejemplo de la escasa utilización de la tragedia francesa como vehículo de expresión ideológica, podemos recordar que durante el trienio constitucional (1820-1823) en Barcelona se pusieron en escena con un relativo éxito, y con intención claramente política, varias tragedias de Quintana, Cienfuegos y Martínez de la Rosa. Menos eco obtuvo Alfieri -a pesar de que se le comparara con Quintana y de que ya había sido representado en el Cádiz de 1812-, y todavía menos las representaciones del jacobino Chénier (*Cayo Graco*, antes prohibida) y Voltaire (*La muerte de César*), quienes habían obtenido más éxito con obras ajenas a una explícita intención ideológica o política y repletas de la «sensibilidad» y ternura de, por ejemplo, *El duque de Pentiebre*. Por otra parte, obras atractivas, muy ligadas al peculiar momento histórico del trienio liberal y de indudable mérito como *Juan de Calás*, también de Chénier, traducida por Dionisio Solís, se salen por completo de los moldes de la tragedia clásica, la cual ya poco podía aportar.

La relativa debilidad de la tragedia en España está relacionada con la escasez de un público culto. Más allá de unos círculos culturales muy restringidos, este género nunca gozó del suficiente apoyo entre los espectadores. De ahí que muchas de las traducciones se realizaran a instancias de personalidades e instituciones ajenas al mundo teatral. Pero esta política de intentar, casi por obligación, imponer el género fracasó, aunque no de forma total. Nadie puso en duda la calidad de Racine -siempre preferido a Corneille, según explica René Andioc, como ya lo hiciera Leandro Fernández de Moratín-,⁹ o la fuerza de algunas de las tragedias de Voltaire, De Belloy, Lemercier y otros. Pero pronto el marco de la tragedia clásica se quedó estrecho hasta para el restringido público al cual iba en principio destinada. Más adelante comentaremos la competencia que le supuso la fuerte irrupción de la comedia sentimental, mucho más sensible al momento presente, con unas posibilidades dramáticas más factibles en aquel marco teatral y, salvo excepciones, sin romper necesariamente los límites de lo que podría considerarse un teatro culto y adecuado para los estamentos sociales más elevados. En cierta medida, se puede afirmar que cuando los intentos de Olavide, Aranda y otros cuajaron con un corpus interesante de tragedias traducidas, y originales, ya

9. A los testimonios ya estudiados por el hispanista francés sobre esta fundamental y significativa dualidad, habría que añadir el interesante texto de Moratín rescatado por Juan Carlos Rodríguez (1991) en su edición de la *Vida de Guillermo Shakespeare* y la traducción de *Hamlet* por el citado autor. Muchos de los comentarios de Moratín acerca del dramaturgo inglés son básicos para comprender la actitud de un clasicista español ante la tragedia y la admiración por los modelos franceses.

había pasado la época de este género, al menos en lo que se refiere a su aceptación por parte del público. Tuvo que transformarse en el sentido de una evolución bien ejemplificada en el caso español por Cienfuegos y Quintana, pero en ese camino fue perdiendo sus señas de identidad como género clásico y las traducciones cada vez se parecían más a las de otros géneros limítrofes.

Otra razón que puede justificar, en parte, el poco eco obtenido por la tragedia en general, y por las francesas en particular, es la monotonía y rápida tipificación de los argumentos y sus personajes. Este rasgo no es privativo del género, pero resulta indudable que frente a la capacidad de la comedia sentimental para adaptarse a unos nuevos personajes hasta ahora ausentes de la escena, para motivar al espectador presentando dramas más cercanos y de forma más intensa, la tragedia pronto agotó al público con sus rígidos héroes del mundo clásico, siempre preocupados por disputas en torno al poder -sin entrar en lo que sería una discusión sobre la razón de Estado-, traiciones perversas por parte de los más malvados y odiosos consejeros, enormes venganzas y ambiciones tan imposibles como los amores, que acaban en llantos inconsolables o con los consabidos puñales que al final resuelven la situación con una convencional vuelta al orden; todo ello cercano al límite de la parodia del propio género. No creo que las traducciones de obras francesas sirvieran para ampliar sustancialmente la galería de personajes y tramas argumentales. El marco en el cual se desenvolvían era muy rígido y resulta significativo que el éxito, dentro de unos límites, acompañara normalmente a las que -como *Blanca y Montcasin*, de Arnault- se alejaban del mundo clásico con sus sempiternos héroes, pronto fosilizados y carentes de interés para el espectador medio, para buscarlos en un contacto más próximo que acabará remitiéndonos al drama romántico.

¿Tuvo efectos positivos la traducción de tragedias francesas? Desde el punto de vista de los reformistas neoclásicos, esta actividad se encuentra justificada, aunque su incidencia real en el teatro español es, en mi opinión, escasa. La arriba indicada carencia de un corpus teatral digno para un público selecto podía justificar esta actividad traductora -innovadora en un primer momento-, pero las obras que se representaron apenas tuvieron eco en unos autores españoles que, dentro de la tragedia, triunfaron cuando buscaron sus vías propias. Temática y formalmente la tragedia neoclásica española -la que triunfó- está más vinculada con la tradición teatral propia que con estas traducciones. A pesar de que las influencias más o menos lejanas son inevitables, no encuentro ningún rasgo que explicita esa influencia de unas traducciones que, en el mejor de los casos, sirvieron de modelo de construcción dramática,

por lo sublime y grande de la acción; por la invención, unidad y conducta del plan; por lo fuerte y patético de las situaciones; por la energía y contraste de los

caracteres; por lo terrible de la catástrofe y por la grandeza y majestad del espectáculo,

según Antonio Saviñón en el ya citado prólogo a su brillante traducción de *La mort d'Abel*, de Gabriel Legouvé.

Otras muchas tragedias sólo contribuyeron a incrementar un corpus genérico sin añadir nada especialmente significativo o peculiar. Incluso, a veces, nos sorprende que los traductores tuvieran conocimiento de originales tan anodinos. No se traducían lo mejor, lo más nuevo o lo diferente, sino más bien lo que se acercaba a lo ya conocido, sobre todo en la última época. El resultado es una suma de obras hoy olvidadas y que en bastantes casos apenas merecen ser rescatadas más allá de la constatación de su existencia.

Análisis de las obras

Intentar dar cuenta de todas las tragedias francesas traducidas es imposible, e innecesario, en el marco de este volumen. Considero más interesante agruparlas en grandes apartados para subrayar los aspectos que puedan resultar significativos. El primero de estos apartados estará dedicado a las tragedias traducidas gracias al impulso de Pablo de Olavide y el conde de Aranda. Ambos personajes llevaron a cabo iniciativas paralelas que, dentro de los cauces más propios de una política cultural ilustrada, tuvieron notable incidencia en varios géneros, entre ellos la tragedia. Posteriormente, dedicaremos dos apartados a las figuras más destacadas de la tragedia francesa, Corneille y Racine. Ninguno de ellos, pero sobre todo el primero, tuvo el eco adecuado en unos traductores cuyo criterio de selección a menudo no coincide con las valoraciones que ha hecho la crítica literaria posterior. No obstante, tuvieron una importante y ya analizada presencia en el teatro español del siglo XVIII. Voltaire es un autor tremendamente polémico cuyas tragedias no podían quedar ajenas a las dificultades que tuvo toda su obra para introducirse en España. Sin embargo, se leyeron, se tradujeron y - con problemas y a escondidas, relativamente- se representaron, aunque no siempre con versiones ajustadas al original. A él le dedicaremos el cuarto apartado, que dará paso a un último de carácter heterogéneo que recogerá algunas de las muchas traducciones que se hicieron a finales de siglo y principios del XIX. Destacaremos aquellas que mayor éxito de público obtuvieron, observando al mismo tiempo que dicho eco entre los espectadores se debía a razones que, en realidad, ya las alejaban de un concepto de tragedia clásica prácticamente agotado

por entonces. Razones que, en su nivel más prosaico, incluso afectaban a las escasas representaciones de autores como Racine y Voltaire.¹⁰

El círculo de Pablo de Olavide y la política teatral del conde de Aranda

Las traducciones de las tragedias francesas en pocas ocasiones se realizaron como respuesta a una demanda efectiva del público. Sólo a finales del siglo, y con obras ya más cercanas a otros géneros que a la fórmula clásica de la tragedia, encontramos traductores que realizan su labor buscando satisfacer al público. Por lo tanto, esa labor a menudo tuvo que ser impulsada desde sectores relativamente ajenos a lo teatral. Dentro de la política cultural de la Ilustración es lógica la preocupación por la carencia de un repertorio de tragedias, género considerado como el más adecuado para el público aristocrático. Una carencia basada en la tradicional debilidad de la fórmula clásica de dicho género en España y, además, en la imposibilidad de que el teatro público de la época pudiera impulsar unas traducciones sin perspectivas de ser estrenadas. Como solución, el conde de Aranda desde el Consejo de Castilla y Olavide desde los destacados cargos que ocupó en Madrid y Sevilla impulsaron las traducciones de tragedias durante las décadas de los sesenta y setenta para crear un repertorio, destinado a veces al Teatro de los Reales Sitios o a las representaciones particulares en destacadas casas de la nobleza (véase Aguilar Piñal 1974 y Fernández 1990). Una parte considerable de las obras aquí estudiadas -algunas de ellas escritas por el propio Olavide, la mayoría entre 1764 y 1766, traductor de Racine (*Mitbridates*, *Fedra*), Voltaire (*Zayda*, *Merope*, *Olimpia*), De Belloy (*Celmira*), Lemierre (*Hípermenestra*) y otros- son frutos de estas iniciativas, que como en tantos otros aspectos del teatro clasicista del siglo XVIII ejemplifican la necesidad de acudir al apoyo desde arriba ante el desinterés general del público.

Los resultados de estas iniciativas son desiguales. Por una parte, es cierto que las traducciones se encargaron a autores bien preparados. En el círculo sevillano de Olavide debemos destacar a Miguel Maestre, Jovellanos y al prolífico Cándido M^a Trigueros, el cual combinó las traducciones con las refundiciones al gusto neoclásico (véase Aguilar Piñal 1987: 178-196). Todos ellos realizaron una labor por encima del nivel habitual. Recordemos que estas traducciones coinciden

10. Lucio Izquierdo indica que la tragedia de Racine, según la traducción de Llaguno, *Athalía o la descendencia de la estirpe de David por el infante Joás* se puso en la escena valenciana en 1802. La prensa anunció al público como elemento llamativo «los vistosos trages, los coros y todo el aparato teatral». En ese mismo año, y también en Valencia, se lleva a las tablas la tragedia de Voltaire *Semíramis, reina de Babilonia*. La prensa comunica que «será exornada con todo teatro, y una primorosa música en sus intervalos» (véase Izquierdo 1989). Ejemplos como los anteriores de interferencias de prácticas habituales en otros géneros más populares son muy frecuentes y nos indican algo tan obvio como que, ni en los casos de autores como los citados, lo representado distaba de ser una tragedia clásica, por lo menos en lo que respecta a la recepción del público.

cronológicamente con algunas de las primeras tragedias neoclásicas españolas y que, como es obvio, los textos franceses pudieron servir hasta cierto punto -bastante relativo- como modelos formales para los autores nacionales. También es indudable que contribuyeron a crear un gusto por el teatro culto en unos sectores cuyo nivel cultural no siempre estaba en consonancia con el social. Pero este necesario apoyo resultaba insuficiente para que el género pudiera incorporarse al teatro público. No es un problema específico de las tragedias francesas, sino de una actividad teatral y un público que casi hacían inviable el género en nuestros escenarios. Para conseguirlo la tragedia tuvo que renunciar a bastantes de los rasgos que la definen como clásica, acercarse a otros géneros, pero esa línea ya poco tenía que ver con lo propuesto por gente como Aranda y Olavide.

Las traducciones de las tragedias de Racine

Las traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII han sido brillantemente analizadas por Ana Cristina Tolivar Alas en diferentes trabajos.¹¹ La mayoría de las tragedias del más clásico de los dramaturgos franceses fueron traducidas, aunque con desigual suerte. *La Thébaïde ou les frères ennemis* cuenta con una traducción anónima, manuscrita, en prosa y que puede fecharse hacia mediados de siglo. *Esther* fue imitada en 1763 por José López de Sedano en su *Jabel*, pero hay tres traducciones posteriores, una de ellas escrita hacia finales de siglo por el jesuita José Petisco con el título *La inocencia triunfante* (inédita) y otras dos anónimas y fechables hacia 1796. Tolivar las atribuye a Comella, la impresa con un texto de mala calidad y con notables libertades respecto al original, y a Pedro Bazán de Mendoza o a Félix Enciso Castrillón la manuscrita. *Athalie* fue brillantemente traducida en 1754 con un sustancioso prólogo por Eugenio de Llaguno y Amírola. La seriedad del trabajo le deparó elogios de, entre otros, Ignacio de Luzán. Sin embargo, su estreno en un teatro público de Madrid no fue posible hasta 1804. Hacia 1788, se escribe una versión casi literal de la misma obra que, según Tolivar, es atribuible a Garchitorena. *Mithridate* sólo cuenta con una traducción, la de Pablo de Olavide, escrita hacia 1766. *Iphigénie* fue adaptada al gusto de la comedia barroca, con notable libertad, por José de Cañizares en 1716 - a pesar de las críticas, fue muy representada-, por Alonso Pérez de Guzmán, duque de Medina Sidonia, en 1768 con relativa fidelidad y destinada a representaciones en casas particulares y por Cándido M^a Trigueros en 1788, en una versión «corregida» basada en una anterior probablemente de Jovellanos. *Phèdre* fue traducida por Pedro de Silva y Pablo de Olavide, pero también tuvo imitaciones por parte de

11. Es autora de una tesis doctoral, inédita, sobre *Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII* (Universidad de Oviedo, 1984). Véanse sus distintos trabajos en la bibliografía, así como Qualia 1939a.

Cándido M^a Trigueros y hasta una versión musical representada en 1792. De *Britannicus* contamos con una voluntariosa -a pesar del elogio de Luzán- primera traducción, en prosa y relativamente fiel al original, escrita por Juan de Trigueros en 1752 y destinada a representaciones en casas particulares, la cual fue adaptada libremente -hasta el punto de ser rechazada por la Junta de Reforma- por Tomás Sebastián y Latre en 1764. De *Bérénice* existe una versión, inédita, de José Viera y Clavijo, fechada en 1807. Por último, *Andromaque* -tal vez la más representada- fue traducida en 1759 por Margarita Hickey, por Clavijo y Fajardo -sin localizar- y por Manuel M^a de Arjona ya en el siglo XIX. Pedro de Silva («José Cumplido»), Tadeo Moreno González y Luciano F. Comella escribieron adaptaciones que más adelante comentaremos y Nicasio Álvarez Cienfuegos se inspiró vagamente en esta tragedia para escribir su *Zoraida*, que tuvo numerosas representaciones. Sólo quedaron sin traducir *Alexandre le Grand* y *Bajazet*, lo cual demuestra un notable interés por las tragedias de Racine que, sin embargo, no tuvo siempre frutos positivos.

En cuanto a la recepción de estas tragedias, las críticas cuando se representaron en teatros públicos no fueron demasiado favorables, sobre todo a causa del inadecuado tratamiento dado por las compañías. Esta situación mejoró en los últimos años del siglo, cuando los actores se preocuparon de imitar la sobriedad y estilo de los «tragédiens» franceses. No obstante, los mayores éxitos de público corresponden a las adaptaciones menos respetuosas. En esta línea destaca la *Andrómaca* de «José Cumplido», tan alejada del original que, como réplica, se editó en 1789 la relativamente fiel traducción de Margarita Hickey que fue escrita en 1759. Pedro de Silva, junto a traductores como Cañizares y Comella, tiene como objetivo primordial complacer al público y como secundario introducir el drama francés. Esta actitud le lleva a falsear el carácter de la obra raciniana con importantes cambios en el argumento y la utilización de una variedad de metros que nos recuerda al barroco teatral. El resultado es una versión que no guarda ninguna relación con la tragedia y, mucho menos, con su formulación clásica al estilo de Racine. El intrincado argumento nos lleva a un desenlace feliz y conciliador, propio -como el resto de la obra- de una comedia heroica destinada a satisfacer al público mayoritario. Objetivo cumplido a tenor del número de representaciones, aunque fuera la «primera Tragedia» escrita por el «Autor», como se indica en el último parlamento del texto. ¿Quién era el «autor»? Evidentemente, no se trata de Racine y si el término, en esta ocasión, se refiere al poeta que hace la traducción, revela que el mismo se considera como creador total de la obra. Estaríamos, pues, ante un caso que evidencia la facilidad para utilizar títulos ajenos, inspirarse en ellos con absoluta libertad y transformar la obra en otra de un género distinto, aunque se mantenga la denominación del original.

En 1788, según consta en los manuscritos conservados, Tadeo o Teodoro Moreno González escribió el «borrador» de una adaptación muy libre, y endeble, en tres actos y romance endecasílabo que tituló *La viuda constante. El Axtianacte*

y que viene a ser una fusión de *Andromaque* e *Iphigénie*. Luciano F. Comella convirtió la primera de estas tragedias de Racine en un melodrama trágico; sin embargo resulta más fiel al espíritu original del texto francés. El popular dramaturgo catalán percibe que en un buen número de tragedias hay un melodrama en potencia. El proceso consiste básicamente en seleccionar lo fundamental y subrayarlo mediante la utilización de todos los efectismos hasta conseguir un alto grado de intensidad dramática. Lo primero implica eliminar gran parte del desarrollo argumental, pues se busca desde el principio una situación de climax para la cual se utiliza exclusivamente a los personajes centrales. Dicha situación es subrayada por un adecuado empleo de la música y un enfático histrionismo de los actores, según se indica en las acotaciones. El resultado dista de ser una tragedia, pero está más cercano al espíritu trágico que una versión como la de Silva. Y, por supuesto, agradó muchísimo al público que tanto aprecio mostró por las obras de Comella, un autor todavía insuficientemente valorado.

He prestado especial atención a las versiones de Silva y Comella para recalcar que el cambio de género no supone necesariamente un mayor alejamiento con respecto al texto original. Y, por otra parte, para observar que ese cambio a veces era recomendable para acercarse a un público como el de finales de siglo mucho más interesado por los melodramas que por las tragedias clásicas. Adaptadores de tan buen olfato como Comella lo percibieron y escribieron adaptaciones como la citada que son dignas. No obstante, la *Andrómaca* de Racine siguió interesando en su formulación original. Así lo demostró Manuel Bretón de los Herreros en 1825 con una traducción fiel, correcta y en la que percibimos la conciencia de estar trabajando con un material ajeno que ha de ser respetado como monumento literario, algo no demasiado frecuente entre los traductores dieciochescos.

Las traducciones de las tragedias de Corneille

Las traducciones de tragedias de Corneille son menos numerosas (véase Qualia 1933 y Coe 1933). La primera, y casi aislada por su cronología con respecto a las traducciones aquí comentadas, es *Cinna* que fue realizada hacia 1731 por Francisco Pizarro Piccolomini, marqués de San Juan. Esta misma tragedia, pero con el título de *El Paulino*, fue traducida con poca fortuna y «con todo el rigor del arte» por el presbítero Tomás de Añorbe y Corregel en 1740. La pretensión de este prolífico y muy criticado autor era demostrar la capacidad de los españoles para el género trágico. El resultado fue negativo y se acercó más a un entremés que a una verdadera tragedia clásica, según señalara Luis José Velázquez siguiendo a Agustín Montiano, reafirmara Eugenio Llaguno y Amírola, sentenciara Leandro Fernández de Moratín y justificara R. Andioc (véase Dowling 1992 y Andioc 1987: 325-326). Ambas fueron reeditadas, pero dadas las fechas es improbable que tuvieran una significativa incidencia en el teatro español de la época. En 1828

Dionisio Solís hizo una adaptación del *Horace* (1641) de Corneille con el título de *Camila*, tragedia que queda al margen del período aquí analizado (véase Gies 1991). La obra de Corneille más interesante y con mayor repercusión en España es *El Cid*, escrita en 1637 y refundida por Tomás García Suelto para su estreno madrileño de 1803, con reposiciones en 1811 y 1814.

Aunque Ana Seguela apunta la posibilidad de que hubiera traducciones anteriores, la de Tomás García Suelto es la primera de las que tenemos constancia (véase Corneille 1986: 40-46). Su joven autor carecía de una sólida experiencia en el campo de la traducción, pues sólo había publicado *El solterón y su criada* (1801), comedia de Collin d'Harleville. Sin embargo, no tuvo reparos para atreverse a corregir algunos aspectos de la tragedia corneliana, recibiendo por ello el aplauso de un Quintana que prefería esta versión a la de Guillén de Castro -*Las mocedades del Cid*- por eliminar «los conceptos falsos e hinchados en que a veces cae el estilo de Corneille», así como los fragmentos «en que el diálogo excesivo y la declamación [...] enfrían el interés de la acción». ¹² El mismo Quintana reconoce algunos errores y descuidos en la versificación de García Suelto, pero su opinión apoya una postura en la que el traductor enmienda el original con un atrevimiento sólo comprensible en aquella época. El propio autor en la advertencia reconoce su «temeridad» por cambiar la localización geográfica de la obra, suprimir personajes que no contribuyen a la acción principal, eliminar los continuos cambios de escena, aligerar los diálogos más largos y utilizar versos de las comedias de Guillén de Castro y Diamante. El resultado es una versión más neoclásica, que no altera la acción principal de la tragedia de Corneille y que plantea un debate entre las obligaciones del honor y el deseo de amar situado, por su desarrollo y desenlace, en el más amplio marco del pensamiento ilustrado.

Esto último puede sorprender en un autor tan elogiado por García de la Huerta en su prólogo al *Theatro Hespagnol* (1785), donde opone la sublimidad y la riqueza de imaginación de Corneille a la «imbecilidad» de un Racine cuyo único mérito «consiste en lo que sudó y trabajó sus Tragedias». ¹³ Andioc (1987: 316-321) ha puesto de relieve la base ideológica y estética de esta relación maniquea establecida entre los dos autores franceses. Relación que, mucho más matizada y con una valoración opuesta a la de García de la Huerta, hizo que el grupo neoclásico e ilustrado prefiriera las tragedias de Racine a las de Corneille. De ahí que muchas obras de este último que podrían haber resultado conflictivas, al igual que la *Raquel* del citado dramaturgo español, quedaran sin traducir o lo fueran con modificaciones como las de García Suelto.

12. Véase «Juicios críticos de M. J. Quintana. Del *Cid*, de Corneille» en Cueto 1952-1953: III, 188-191.

13. Sobre este polémico prólogo véase Ríos 1987a: 203-256.

Las tragedias de Voltaire y la censura

La obra de Voltaire puede ejemplificar las dificultades con la censura que tuvo una significativa parte de la literatura francesa. Es obvio que el perfil ideológico del célebre autor chocaba con los rígidos criterios de la censura eclesiástica y gubernativa. De ahí las distintas prohibiciones que afectaron a toda su producción desde 1762. Sin embargo, Voltaire tuvo una importante difusión en la España de las últimas décadas del siglo XVIII, a través de circuitos clandestinos o aprovechando los resquicios de una censura no siempre eficaz. Sus tragedias también comparten esta azarosa suerte, de tal manera que, a pesar de las prohibiciones de los textos originales, casi todas tuvieron traducciones a menudo impresas y, aunque poco numerosas, representaciones públicas.

La ocultación del nombre del autor original y el que las condenas inquisitoriales afectaran más a las ediciones francesas que a las traducciones son algunos datos que permiten comprender esa difusión. Pero también debemos añadir que los traductores no siempre fueron respetuosos con el sentido original de los textos y los «adaptaron» con frecuencia para facilitar su circulación por España o, simplemente, porque se sentían autorizados para modificar lo que no compartían. A pesar de que algunas tragedias resultan casi inocuas desde un punto de vista ideológico y que, en general, despertaran menos recelos que sus cuentos o textos filosóficos, los traductores españoles no dudaron a la hora de rectificar algunos aspectos conflictivos. Pero, repito, no sólo por una autocensura, sino también como fruto del convencimiento de hacer algo legítimo y necesario.

Las circunstancias concretas de estas modificaciones han sido descritas por Lafarga (1989a), el cual también aborda la totalidad de las traducciones y otros aspectos relacionados con la difusión de Voltaire en España. Tomando como referencia el capítulo dedicado a las obras dramáticas, observamos que las mismas alcanzaron un lugar preeminente entre las traducciones de piezas francesas, al mismo tiempo que por su número constituyen, entre los géneros cultivados por Voltaire, el de mayor difusión en España. Sus comedias y tragedias encontraron un amplio eco, siempre apagado por la dificultad en hacer explícito el nombre de un autor que tanta trascendencia tuvo en el teatro europeo del siglo XVIII.

La mayoría de las tragedias de Voltaire fueron traducidas y, a menudo, cuentan con más de una versión en castellano. Siguiendo los datos del catálogo de F. Lafarga, *Alzire* tuvo una primera traducción, hoy desaparecida, a manos de Margarita Hickey, quien probablemente tergiversó aspectos conflictivos del original -en esencia, una defensa del indio frente al hombre civilizado- a tenor de los documentos de la censura. En 1788 se publicó la traducción -no representada en teatros públicos- de Bernardo M^a de Calzada bajo el engañoso título de *El triunfo de la moral cristiana*, tal vez para despistar a la censura, aunque también es cierto que el cambio de títulos no era infrecuente en la época. La traducción sigue de cerca el original, pero el estilo enfático de Calzada suaviza la dura crítica al

cristianismo y mantiene la dirigida contra la actuación de los conquistadores españoles, lo cual provocó un informe negativo de Jovellanos por considerarla una ofensa a España (véase Lafarga 1989a: 83-84 y Alvarez & Braun 1986). Con el título de *La Elmira* hay varias traducciones más -algunas publicadas en América- que se adentran en el siglo XIX hasta 1833, fecha de la titulada *Telasco o el Triunfo de la Fe*, probablemente obra de Antonio Gil y Zárate, que contiene un importante cambio en el desenlace para hacerlo más «satisfactorio» a «nuestras costumbres», según indica el traductor en el prólogo. Cambios, incluso más importantes, que ya estaban en las versiones anteriores, como la publicada en Valencia en 1820, probablemente de Antonio Valladares. En la misma, aparte de las modificaciones que alejan la obra de la fórmula clásica de la tragedia, se da un desenlace sólo comprensible desde los intereses españoles ya enfrentados con el cercano problema de la independencia de las colonias americanas.

Brutus, una crítica de la monarquía absoluta y una glorificación de las virtudes republicanas, tuvo una primera traducción -nada afortunada- publicada en 1758 en Amsterdam, obra de Benjamín García, que la convirtió en una comedia española propia del siglo XVII. Por el contrario, José Viera y Clavijo -tan excelente conocedor de la cultura francesa- escribió una fiel traducción bajo el título de *Junio Bruto*, que no llegó a editarse y representarse. Por último, y en unas fechas tan significativas como 1820 y 1822, se editó la traducción del conde de Teba ya escrita en 1805, el cual manifestó una explícita intención política reforzada y actualizada por el «corrector», B. F. C., en su dedicatoria «Al pueblo español».

Le fanatisme ou Mahomet le prophète es un duro ataque al fanatismo religioso, que Voltaire sustenta en unas relaciones sentimentales que buscan con eficacia la identificación del espectador. Hay una crítica conceptual del fanatismo, pero sin olvidar la eficacia dramática de unos resortes sentimentales y emotivos que permiten una representación como la sugerida en las acotaciones de la traducción de Francisco Rodríguez de Ledesma, tan cercanas a los moldes interpretativos propios de una comedia sentimental. Tuvo varias traducciones a cargo de Tomás de Iriarte -incompleta-, el citado Rodríguez de Ledesma, Dionisio Solís y Tomás Bertrán y Soler (ésta entrado ya el siglo XIX). La obra se llegó a representar en Madrid en 1795 y las traducciones suelen ser fieles al original.

Mélope tiene traducciones que a veces se han confundido con las de la tragedia de Maffei del mismo título. No obstante, es probable que el primer traductor fuera Pablo de Olavide -el gran admirador de Voltaire- y, ya en 1786, José Antonio Porcel escribió una solemne y ampulosa traducción que no altera sustancialmente el original, al igual que ocurriera con la de Miguel de Burgos publicada en 1815.

La mort de César fue traducida en 1785 por el jesuita Antonio Zacagnini para el teatro particular del duque de Híjar, pero la traducción más conocida y controvertida es la de Mariano Luis de Urquijo, publicada en 1791 junto a un

polémico «Discurso» del propio traductor. Su fidelidad al original no está acompañada por la inspiración poética de un autor que, como tantos reformistas teatrales de la época, no consiguió llevar su obra a los escenarios públicos, pues -según Cadalso- era «un puro sistema de regicidio» (cit. por Andioc 1987: 388). Sí lo consiguió Francisco Altés, autor de una nueva traducción publicada y representada en Barcelona en 1823, todavía dentro del trienio constitucional.

Olympie fue traducida, bajo el título de *Casandro y Olimpia*, por Olavide y *L'orphelin de la Chine* por Tomás de Iriarte para el Teatro de los Reales Sitios hacia 1768-1770. En ambos casos se trata de traducciones correctas y fieles como frutos del intento de aclimatar el género en España e incrementar el corpus de obras destinadas a circuitos muy específicos y selectos.

Sémiramis tuvo un tratamiento muy contradictorio en el teatro español. Frente a una fiel traducción -probablemente de José Clavijo y Fajardo y destinada al Teatro de los Reales Sitios-, nos encontramos con la adaptación libre de Zavala y Zamora que triunfó en los escenarios madrileños de 1793. En esta última no queda casi nada del original, ni siquiera el concepto de tragedia, y su sorprendente espectacularidad basada en la profusa utilización del aparato escénico demuestra el deseo de adaptarse a las expectativas de un público poco o nada aficionado a las tragedias y que, por supuesto, ignoraba por completo que el prolífico Zavala se hubiera inspirado en Voltaire (véase Carnero 1989).

Sophonisbe tuvo muy escaso eco en España, mientras que *Tancrède*, aunque contó con cuatro traducciones ajustadas al original y algunas representaciones en teatros públicos, tampoco interesó demasiado, salvo a la Inquisición con motivo del proceso abierto a Bernardo de Iriarte en 1774. Su traducción fue publicada en 1765, tan sólo cuatro años después del original, y es un excelente trabajo que da cuenta de una tragedia que reúne todos los requisitos del género, aunque sin la intencionalidad ideológica que, a veces con exceso, se suele atribuir a todas las obras de Voltaire.

La tragedia más traducida y representada es *Zaire* (véase Lafarga 1977b y 1989a: 113-122), cuya primera versión corresponde a Margarita Hickey, íntima amiga de García de la Huerta, el cual también la tradujo titulándola *La Fe triunfante del Amor y Cetro* (véase Ríos 1987: 164-174). Otros traductores de la obra fueron en 1765 «Juan Francisco del Postigo» -anagrama tras el cual se esconde la personalidad de José Cadalso, según Aguilar Piñal (1985)-, Pablo de Olavide y Fulgencio Labrancha (véase Lafarga 1987). J. Bélorgey (1987) ha mostrado su extrañeza ante la indulgencia de los censores que permitieron que la tragedia de Voltaire se representara en repetidas ocasiones, y en versiones -salvo la de Hickey- bastante próximas al texto original. Según Bélorgey, la obra es una requisitoria contra el fanatismo religioso y una defensa del ecumenismo y del deísmo. Esta interpretación es posible, pero no creo que fuera la dominante entre el público que acogió favorablemente la desgraciada y exótica historia de amor de los prota-

gonistas. Acogida favorable incluso en círculos tan ortodoxos como los de la Universidad de Sevilla, en cuyo patio fue representada por estudiantes en 1793. Es imposible imaginar que todos ignoraran el nombre del autor, pero poca importancia le darían si -como indica un testimonio de la época citado por Aguilar Piñal- centraron su admiración en «la propiedad de la ejecución, la riqueza de los trajes, la magnificencia del aparato, la graciosidad de los sainetes y tonadillas, y los bellísimos bailes, que ayudaron a dar a esta función todo el brillo que la Universidad deseaba» (cit. por Aguilar Piñal 1974: 173-174).

Tampoco creo que esa intención estuviera presente en traductores como García de la Huerta, tan contrario a los ideales supuestamente defendidos por Voltaire en esta obra. Puede que la censura autorizara, por falta de medios o tiempo, obras heterodoxas, pero en este caso la supuesta heterodoxia se encuentra en unos términos algo ambiguos y, por supuesto, secundarios con respecto al conflicto dramático que tanto interesó a los espectadores. La lectura ideológica de las tragedias de Voltaire, como las de cualquier otro autor, es necesaria, pero no siempre suficiente para explicar el interés de los traductores en difundir una obra teatral que mereció el respeto incluso de algunos de sus destacados detractores.

En definitiva, las tragedias de Voltaire circulan por España sin nombre del autor, preferentemente publicadas, con pocas representaciones, en traducciones realizadas pocos años después de las ediciones originales y por traductores que, en ocasiones, comparten los postulados ideológicos del polémico autor (Olavide, Urquijo, por ejemplo) y, en otras, sólo muestran un interés por la indiscutible calidad dramática de sus textos (García de la Huerta, Hickey). En ambos casos, es frecuente encontrar modificaciones, sobre todo de aquellos aspectos que podrían resultar más conflictivos, incluso entre los sectores españoles más avanzados. Por lo tanto, la censura ha de conjugarse con una voluntaria «autocensura» ya presente en los criterios de selección de la obra a traducir, siempre dentro de la extrema libertad con que se enfrentaban los traductores de la época a los textos originales.

Otros autores

Aparte de los tres grandes autores ya comentados, las tragedias de otros dramaturgos franceses son traducidas durante las últimas décadas del siglo y principios del XIX. Poco o nada queda de la intención original arriba comentada y ahora se trata de traductores, muchos de ellos son también dramaturgos, que intentan abastecer la cartelera siempre voraz de la época con títulos que han quedado en el olvido. En la mayoría de los casos estas obras no responden a los moldes clásicos de la tragedia y tienen una difusa frontera que las separa de otros géneros como, especialmente, la comedia sentimental y el drama romántico ya en ciernes. Hay en ellas una lógica evolución hacia fórmulas teatrales que gustaban más al público, pero una evolución que casi siempre termina negando lo peculiar

de la tragedia. Esta circunstancia no resta valor a las obras, a menudo adaptadas por autores con indudable instinto teatral que, precisamente, era lo que faltaba a los traductores más ortodoxos de la primera época. De ahí que en ocasiones alcanzaran un justo y prolongado éxito en los escenarios públicos, integrándose en los repertorios de las compañías sin ningún rasgo peculiar que las singularizara como traducciones.

Blanca y Montcasin (1798), de Arnault, es un caso que ejemplifica este fenómeno. La traducción de Teodoro de la Calle fue editada en 1802, 1812 y 1814 y representada en numerosas ocasiones en los escenarios públicos. Se trata de una obra por encima de la media del género, que mantiene el interés del espectador y está aceptablemente traducida. El intenso y trágico amor que une a sus protagonistas no desemboca en una obra romántica. Todavía no aparece el destino inexorable que se impone al héroe y, por el contrario, el desenlace sigue siendo muy dieciochista al denunciar el fanatismo y augurar un futuro en el cual los obstáculos que separan a los amantes puedan ser vencidos. Pero, mientras tanto, los espectadores pudieron identificarse con los avatares de dos virtuosos jóvenes que se aman en la Venecia que pocos años después sería recreada por Martínez de la Rosa. El éxito fue muy importante y en él podemos ver con claridad el camino que desembocará en el drama trágico, aunque la obra todavía se sitúe en el marco de la tragedia.

Otro ejemplo de que el camino hacia el Romanticismo estaba indicado, pero no expedito, es *Romeo y Julieta*, de Jean-François Ducis, traducida por Dionisio Solís y editada en 1817 y 1820. Son muchas y muy importantes las diferencias de esta versión con respecto al drama de Shakespeare, aunque en una reciente edición se la ha considerado como una traducción del mismo.¹⁴ Entre otras muchas cosas, la versión de Ducis-Solís elimina el protagonismo que el autor inglés otorga a la pasión amorosa de Romeo y Julieta y se centra en un enfrentamiento familiar que en el drama de Shakespeare es más una amenaza que una realidad que cobre protagonismo sobre la escena. Ducis y Solís dulcifican la actitud rebelde de los amantes y presentan un final completamente distinto para amoldarse a los cauces de una tragedia clásica, más aceptable en el teatro español de la época que el complejo drama de un Shakespeare poco presente aún en el teatro español.

Otra tragedia con éxito en las representaciones -sobre todo, en Barcelona- fue *Les Templiers* (1805), de François Raynouard, traducida por José Rangel -o por S. López, según nota manuscrita de la edición- y editada en 1813. La coincidencia temática con distintas obras románticas posteriores se extiende a otros aspectos. Sin embargo, todavía no estamos ante un drama romántico, sino ante una tragedia -ya no clásica- que por entonces trata de incorporar temas y personajes que sólo encontrarán su adecuada plasmación en otros géneros. Intento un tanto deses-

14. W. Shakespeare, *Romeo y Julieta*, ed. del Instituto Shakespeare, Madrid, Cátedra, 1988, p. 89.

perado y de escaso porvenir, ya que la comedia sentimental y el futuro drama romántico estaban cerrando el paso a una tragedia que iba perdiendo sus rasgos propios, una peculiaridad que ya no respondía a los deseos del público ni a las necesidades de ninguna instancia que le prestara su apoyo. Todavía autores como Cienfuegos -con alguna influencia francesa- y Quintana consiguieron mostrar su valor en el género trágico, pero ya no tenía sentido seguir traduciendo tragedias cada vez más anónimas.¹⁵

15. Una vez redactado el presente trabajo, ha aparecido el vol. VII de la *Bibliografía* de Aguilar Piñal, que ha desvelado la importancia de la actividad traductora de Antonio de Saviñón, del cual se han localizado varias traducciones manuscritas depositadas en la Biblioteca de la Real Academia Española y hasta ahora desconocidas. Entre las tragedias figuran obras de Corneille, Racine, Lafosse, Legouvé. He incorporado dichas menciones en el catálogo de traducciones, aunque los textos requieren un estudio pormenorizado que ya he iniciado. Véase Aguilar Piñal 1981-1995: VII, 605-608.

LA COMEDIA FRANCESA

FRANCISCO LAFARGA

Situación de la comedia

Al tratar de la situación de la comedia en el siglo XVIII resulta casi inevitable confrontarla con la de la tragedia, no tanto por las diferencias intrínsecas entre ambas como por el distinto funcionamiento de una y otra dentro del sistema dramático español (véase Palacios 1988 y Carnero 1995a).

Diversas causas justifican tal confrontación: la diferente trayectoria histórica de ambos subgéneros en la tradición dramática española, la distinta relación que, en un contexto puramente clásico o neoclásico, mantenían con los principios y las reglas de la estética clasicista.

Cuando en España empiezan a traducirse comedias francesas, es decir, a mediados de siglo,¹ este género, aun a pesar de presentarse -o de ser visto- como un producto de la estética clásica, no resultaba tan nuevo como la tragedia, de escasa tradición en España.

La enorme riqueza de la comedia española del Siglo de Oro actuaba en el XVIII como un doble agente: por un lado, arrojando a un género nuevo, que resultaba así menos «nuevo»; por otro, favoreciendo una comparación, casi ineludible, de la que salían bien o mal parados uno u otro tipo, según la posición estética de quien realizaba el cotejo. En cualquier caso, no podía olvidarse esa rica tradición, aunque fuera para vilipendiarla.

Por otra parte, la situación de la comedia en el contexto del teatro clásico siempre fue secundaria respecto del género noble, la tragedia. Por ello, las reglas le eran de aplicación menos rigurosa. Tal permisividad no impidió que se apreciaran debidamente las comedias compuestas «con todo el rigor del arte», tanto desde el punto de vista estrictamente formal, de respeto a las unidades, como de contenido: decoro teatral, verosimilitud, enseñanza moral, etc.

Sin embargo, la gran diversidad interna del subgénero comedia, tanto en el siglo XVII como en el XVIII, hacía difícil una uniformidad de criterios en el momento de enjuiciar cada una de las producciones según parámetros clasicistas.

1. Hay, al parecer, una sola excepción: la de la adaptación de un fragmento de *Le bourgeois gentilhomme* de Molière como sainete en 1680, en una función cortesana en el teatro del Buen Retiro de Madrid. Véase más abajo.

Por otra parte, las novedades introducidas en el teatro francés en el transcurso del siglo XVIII, en particular el extraordinario desarrollo del teatro musical y la aparición del drama burgués, representaron una desviación real respecto de la norma establecida, y contribuyeron a resquebrajar el edificio cada vez más endeble del clasicismo.

Aunque, por lo hasta ahora expuesto, la comedia quedara parcialmente al margen de la estética clásica, no fue olvidada en la reforma general emprendida en distintos momentos de la historia teatral del siglo XVIII. Cuando se intentó cambiar el gusto se miró hacia la comedia francesa, que podía proporcionar algunos modelos válidos para la nueva comedia.

Así, es interesante constatar que, a raíz de la reforma -o del inicio de reforma- promovida por el conde de Aranda con la creación del teatro de los Reales Sitios, se encargó la traducción de varias piezas francesas que iban a constituir la parte más importante del nuevo repertorio. Algo más de la mitad de esas piezas son comedias, con títulos como: *Le malade imaginaire* (1673) de Molière, *Le joueur* (1696) de Regnard, *Le philosophe marié* (1727) de Destouches, *L'école des mères* (1732) de Marivaux, *Le glorieux* (1732) de Destouches, *La pupille* (1734) de Fagan, *Le dissipateur* (1736) de Destouches, *Le méchant* (1747) de Gresset, *Le marchand de Smyrne* (1770) de Chamfort.

Si nos fijamos en la cronología, observaremos que sólo una de las comedias seleccionadas, la de Molière, pertenece al período clásico: curiosamente, fue la última de sus producciones. En el otro extremo de la lista, podemos advertir igualmente que sólo una es estrictamente contemporánea, *Le marchand de Smyrne*. El resto pertenece casi enteramente a una línea molieresca, la comedia de carácter, teñida en el XVIII de leve crítica social y con alguna dosis de moralidad: es notable, por otra parte, la presencia en este grupo de hasta tres piezas de Destouches. Es interesante notar también que la única obra de Marivaux no es precisamente de las más características de este dramaturgo, sino que enlaza con el resto de las seleccionadas por su carácter educativo y moralizador.²

En cuanto a la cronología, uno puede preguntarse por qué recurrir a obras con más de treinta o cuarenta años de existencia (dejando aparte a Molière por su figura de maestro y modelo). Tal vez porque algunas de ellas (sobre todo las de Destouches) seguían permaneciendo en cartel en París: *Le philosophe marié* fue el mayor éxito del teatro francés de la primera mitad del siglo (véase Lagrave 1972: 597-607). Tal vez también porque la producción de los años 1750 y 1760 no fue

2. Se ha relacionado esta pieza con la obra cumbre de la comedia neoclásica española, *El sí de las niñas*. Véase Gatti 1941a, Laborde 1946 y Strathmann 1981. René Andioc apunta entre las posibles fuentes de inspiración de Moratín, además de Molière y Marivaux, *Le traité nul* de Marsollier des Vivetières, ya sea del original o de su traducción española *El contrato anulado* (véase Fernández de Moratín 1968: 137-141).

juzgada apropiada para la finalidad que se pretendía. Una rápida ojeada a la actividad teatral francesa de esas dos décadas nos muestra, por un lado, las últimas producciones de La Chaussée, las de sus continuadores en el género de la *comédie larmoyante*, así como los dramas burgueses de Diderot y sus seguidores: en cualquier caso, no se trata de verdaderas comedias, por lo cual no se consideran en este capítulo. Otro género de éxito en la época fue el teatro musical, con la rápida ascensión de la ópera cómica, gracias sobre todo a Favart; también asistimos al inicio de la producción del teatro para casas particulares de Collé o de Carmon-telle. No se trata, en definitiva, de piezas que respondan claramente a la estética clásica, antes bien, en muchos casos se alejan conscientemente de ella.

O sea que quienes seleccionaron las comedias destinadas a los Reales Sitios, y luego a los teatros públicos de Madrid, tuvieron sus razones para ir a buscarlas, en su mayoría, a épocas anteriores.

Tal selección, por otra parte, señalaba un camino a seguir en la reforma teatral: la necesaria sujeción a unas normas clásicas y a unos modelos alejados de la tradición nacional, que sólo podía recuperarse si se ajustaba a esas normas. Precisamente en el contexto del teatro de los Reales Sitios se producen los primeros arreglos o refundiciones de comedias áureas, un fenómeno que iba a alcanzar, a finales de siglo, un auge notabilísimo.

Tal actitud, unida a algunas medidas concretas, como la prohibición de representar comedias de santos y autos sacramentales, iba a propiciar la confrontación entre dos tipos de comedia: barroca y neoclásica, antigua y moderna, nacional e importada.

Que el modelo, en un primer momento, estaba en el extranjero y concretamente en Francia lo demuestran las traducciones de distintas comedias «regulares» durante los años 1770 y 1780, época en que, tras el ejemplo de Nicolás Fernández de Moratín con *La petimetra* (1767), iban a componerse en España distintas comedias regulares, debidas a las plumas de Iriarte (*Hacer que hacemos*, 1770, y más tarde *El señorito mimado*, 1787, y *La señorita malcriada*, 1788), de Trigueros (*Los menestrales*, 1784), Meléndez Valdés (*Las bodas de Camacho*, 1784), Forner (*La cautiva española*, 1784; *La escuela de la amistad*, ¿1794?) y, finalmente, Leandro Fernández de Moratín, quien a partir de *El viejo y la niña* (escrita en 1786) inicia una carrera que culminará con *El sí de las niñas*, redactada probablemente en 1801, aunque no representada hasta 1806.

La opinión que podía tenerse en España de la comedia francesa durante buena parte del siglo XVIII, dada la ausencia de testimonios directos, debe basarse en conjeturas; con todo, el interés que suscitó y la inclusión de algunos de sus títulos en los programas de reforma parecen mostrar que se la apreciaba, aunque primordialmente fuera por el prestigio de Molière y sus seguidores.

En realidad las apreciaciones concretas de la comedia francesa son relativamente tardías en España. La más amplia, y la de mayor peso específico por la

personalidad de su autor, es sin duda la de Juan Andrés, quien en el volumen IV -publicado en castellano en 1787- de su conocida historia literaria se refiere a la situación de la comedia en Francia, primero en el siglo XVII y luego en la época contemporánea. Sus mayores elogios se dirigen a Molière (véase Andrés 1784-1806: IV, 177-187), presentándolo como el creador de la comedia moderna y renovador del teatro, y situándolo muy por encima de los poetas cómicos de Grecia y Roma:

Vino entonces Molière, y versado en la lectura no sólo de los cómicos antiguos y modernos, sino también de los otros poetas y de los mejores escritores de la Antigüedad, y dotado por la naturaleza de un singular talento para conocer lo ridículo de los hombres y para presentarlo con delicadez a los ojos de los oyentes, mudó el gusto del teatro cómico e hizo sentir el verdadero placer de una buena comedia. Los extraños accidentes, los complicados enredos, las groseras burlas y las vulgares farsas cedieron el lugar a las naturales y verosímiles situaciones, al ingenioso diálogo, a los caracteres bien expresados, a las graciosas y delicadas burlas, a las agradables lecciones de moral y buen gusto, a la dulce y útil filosofía. (Andrés 1784-1806: IV, 178)

Insiste luego en la decadencia del teatro cómico francés a lo largo del siglo XVIII, del que sólo salva dos obras: *La métromanie* de Piron y *Le méchant* de Gresset, aunque menciona otros autores, como Voltaire (*L'enfant prodigue*, *Nanine* y *L'Écossaise*), Palissot (*Les philosophes*), Dorat y Cailhava (Andrés 1784-1806: IV, 214-218). Señala Andrés, relacionándolos con la decadencia de la comedia, el nacimiento y auge de un nuevo género, el drama, al que dedica los mayores elogios por su carácter moral (Andrés 1784-1806: IV, 218-225). También se refiere a Mme de Genlis, conocida autora de piezas morales, destinadas en particular a la juventud (Andrés 1784-1806: IV, 225-227).

La idea de la decadencia de la comedia francesa la recoge también Pedro Estala en el largo prólogo a su traducción del *Pluto* de Aristófanes, de 1794. Deja a salvo de esa decadencia a Molière, maestro y modelo indiscutible, referencia necesaria:

La comedia del mismo Moratín intitulada *La Petimetra*, aunque muy arreglada y sin considerables defectos, está muy lejos del mérito de las de Molière. El erudito D. Tomás Iriarte ha compuesto dos, *El señorito mimado* y *La señorita mal criada*, que con razón han agradado al público por su buena moral, artificio y regularidad. [...] Actualmente tenemos un Molière en la persona de D. Leandro Moratín. (Aristófanes 1794: 42-43)

Aunque Manuel García de Villanueva dedica en su *Origen, épocas y progresos del teatro español* (1802) mucho espacio a la situación del teatro en la Francia -en realidad, en el París- del momento, tanto en el aspecto material como literario (y así, menciona a Collin d'Harleville, Fabre d'Eglantine y Picard), hace también

un balance de la situación anterior.³ En las líneas que dedica a Molière no es tan elogioso como Andrés y, aunque lo considera el restaurador de la comedia en Francia, le reprocha cierta exageración en el tratamiento de los personajes:

Molière estudió el ridículo de la ciudad y aun de la corte; y así, los marqueses, los petimetres y, en una palabra, cuantos defectos observó, le ofrecieron otros tantos caracteres: los trató con un admirable fondo de gracia y de burla fina; solía recargar las cosas porque creía que era necesaria esta exageración para hacer más fuerza al espectador, acostumbrado a ver retratos todavía más cargados que los suyos. (García 1802: 186)

A algunas comedias en que, según García, el dramaturgo francés «se sujetó menos a las reglas», las considera verdaderas farsas, aunque «farsas de Molière» (p. 187). En su repaso a la situación de la comedia durante el siglo XVIII, Manuel García -siguiendo y citando a J. Andrés- insiste en la idea de decadencia del género.

Tal decadencia se acentúa a principios del siglo XIX. Así, los redactores del *Memorial literario* se refieren a ella en varias ocasiones, usualmente en relación con la reseña o la crítica de alguna traducción:

Ya no brillan [en el teatro francés] aquellos sublimes ingenios del siglo XVII y ni aun los excelentes del XVIII. [...] La comedia dista tal vez tanto de la de Gresset, de la de Piron y de la de Destouches, como las de estos de la de Molière. [...] Las comedias nuevas de Collin y de Picard no han pasado de la clase de medianas, de modo que el teatro francés, en otro tiempo tan fecundo y tan excelente, en el día no presenta más que algunas composiciones que no pasan de la clase de juguetes agradables.⁴

No siempre las opiniones de los memorialistas son propias: el recurso a autoridades extranjeras (normalmente francesas) no es extraño, como cuando reproducen a La Harpe y su célebre *Liceo*:

Pero la comedia, que no ha logrado un ingenio tan feliz [como Voltaire para la tragedia] ha necesitado para componer un corto número de obras de mérito reunir los esfuerzos de tres o cuatro autores que han quedado harto inferiores a Molière; y esto sin haber hecho cada uno más que una sola comedia. Así que las composiciones de este siglo que más ennoblecen a Tálía se reducen al *Vanaglorioso* (*Le Glorieux*), la *Metromanía* y *El malvado* (*Le Méchant*) y aunque tienen mucho mérito es en grado muy inferior al *Tartufo* y al *Misántropo*.⁵

3. El panorama del teatro francés (desde la Edad Media hasta la época actual) ocupa las pp. 154-226.

4. *Memorial literario* II, 1802, pp. 60-61.

5. *Memorial literario* II, 1802, pp. 207-208.

Pocos autores, además de los aludidos por La Harpe (o sea, Destouches, Piron y Gresset) parecen salvarse del naufragio del teatro francés a finales de siglo:

Prescindamos de Beaumarchais, de Mercier, de Colin d'Harleville, de Fabre d'Eglantine, de Collé y de otros varios que, aunque inferiores a Molière y a Regnard, no han sido sin embargo los que peores composiciones han ofrecido en estos tiempos a los ojos del mundo.⁶

La nostalgia por otros tiempos mejores asoma en cualquier circunstancia; así, en las notas necrológicas de dramaturgos e incluso de actores franceses: en la del cómico Molé, por ejemplo, puede leerse que pertenecía «a la escuela antigua formada en aquellos tiempos en que el teatro francés conservaba todo su lustre, viniendo a ser la más excelente escuela de civilización y cortesanía».⁷

Por otra parte, la comedia «regular» (francesa, normalmente) se vio envuelta en las polémicas teatrales en torno a la validez y vigencia del teatro barroco, que se sucedieron con distintas alternativas durante la segunda mitad del siglo XVIII y hasta la época romántica. Quienes negaban el pan y la sal al teatro áureo, veían en el extranjero el modelo a seguir y el recambio; por el contrario, sus defensores -que los tuvo- se empeñaban en señalar las trabas formales e ideológicas del teatro «moderno», supeditado a las reglas y a las convenciones. Voces hubo, sin embargo, que intentaron ser ecuanímes y sopesar los pros y los contras de uno y otro teatro. En tal sentido se expresan los redactores del *Memorial*:

En todas cosas la verdadera reforma consiste no en destruir, sino en reedificar: no precisamente en desarraigar un abuso, sino en impedir que le suceda otro, y hacer nazcan bellezas no conocidas y se conserven las que antes había. Porque en fin nosotros teníamos en nuestras comedias por lo general un buen lenguaje, buena y aun excelente versificación, a veces pensamientos elevados, ideas ingeniosas, interés, acción, caracteres y todas las riquezas del drama, puesto que anegadas en los defectos tan universalmente conocidos. Todo fue abajo, y con observar las tres unidades fáciles de guardar cuando no se quiere otra cosa, creímos haber hecho una grande reforma; pero era necesario que a Lope, a Calderón y a Moreto hubiese sucedido, ya que no un Molière y un Racine, un Regnard, un Destouches y un Rotrou. Lope y Calderón fueron los ídolos de un siglo bárbaro, pero también serán leídos y estudiados en un siglo culto; pero ¿quién leerá nuestros flamantes dramas?⁸

6. *Memorial literario* I, enero de 1805, p. 21.

7. *Memorial literario* 37, septiembre de 1803, p. 21.

8. *Memorial literario* II, 1802, p. 56.

Los grandes comediógrafos y sus versiones en España

Como ha quedado dicho, parte de la reforma teatral emprendida en el siglo XVIII pasaba por la traducción. El problema no residía tanto en elegir las obras originales, pues una primera selección se había realizado ya en Francia, sino en lograr textos finales que tuvieran suficiente calidad literaria.

La recepción del teatro francés, y en particular de la comedia, está vinculada, pues, con la cuestión de la traducción, tan discutida en el siglo XVIII. No es este el lugar para evocar en sus detalles un debate amplio y muy controvertido.⁹ Sin embargo, pueden mencionarse algunos detalles directamente relacionados con la evolución del teatro. Así, evocando la necesidad de una reforma, y con el trasfondo de un proyecto puesto en marcha hacía poco, el *Memorial literario* insiste en la utilidad de la traducción, y en que esta tarea no es del todo imposible en la España del momento:

Si los buenos poetas y prosistas castellanos, que no faltan, conspirasen a una a trasladar a nuestro patrio idioma las buenas tragedias y comedias francesas, pues lo mediano y mucho menos lo ínfimo jamás debía merecer los honores de la traducción, la reforma se haría por necesidad, sin esfuerzo y sin obstáculos; porque el pensar que de repente hayamos de tener Molières y Racines es pensar un desatino. Ellos se formaron traduciendo, copiando, imitando a nuestros poetas, y casi siempre a los griegos y latinos, y nosotros debemos hacer lo mismo.¹⁰

Pero a menudo los textos que se toman por modelos llegan tan deformados a la escena por la intervención de los malos traductores, que su ejemplo no es sólo nulo, sino incluso pernicioso.

Los críticos teatrales no se cansan de señalar, en las reseñas de los periódicos, los errores de traducción y sus consecuencias negativas para la comprensión del texto teatral y de su función estética.

Sería engorroso e inútil dar en este capítulo la nómina de los autores cómicos traducidos: se hallarán en el catálogo correspondiente. Con todo, se pondrán de manifiesto los autores más representativos -incluso desde una perspectiva actual- y las obras que, por uno u otro motivo, constituyen casos especiales. Por otra parte, la diversidad de la comedia en Francia, con sus distintos

9. Aunque la historia de la traducción en la España del siglo XVIII todavía no se ha escrito, disponemos de algunos elementos. Por un lado, los textos recopilados en Santoyo 1987; por otro, distintos estudios que inciden en aspectos generales de la traducción y, en particular, en su relación con la literatura; varios de ellos están reunidos en el volumen colectivo ed. por M^a Luisa Donaire y Francisco Lafarga, *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1991; de Aragón, Checa, Fernández & Nieto y Urzainqui. Puede verse también Lafarga 1986.

10. *Memorial literario* II, 1802, p. 57.

subgéneros y su consiguiente repercusión en España, será evocada en el apartado siguiente.

Examinando la presencia de comediógrafos franceses en España se aprecia la permanencia de Molière a lo largo del siglo, contrastando con las apariciones esporádicas, en ocasiones inesperadas, de otros autores. Tal constatación lleva de la mano otra, a saber: la diferencia entre un comediógrafo del siglo XVII y los demás, que son del XVIII. Visto de otro modo: la del gran maestro -no por ello indiscutido- y la de sus seguidores cercanos o lejanos.

Molière fue el autor cómico francés traducido más tempranamente al castellano. En efecto, en ocasión de una función cortesana ante Carlos II y María Luisa de Orleans, se representó en 1680, en el teatro del Buen Retiro, la comedia de Calderón *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, acompañada, como era natural, de loa, entremés y sainete: este se titulaba *El labrador gentilhombre*.¹¹ Se trata de la adaptación de distintos episodios del *Bourgeois gentilhomme*, en especial la clase de dicción que toma el labrador -aumentada en la versión con un apartado de lengua francesa- y la burla de que es objeto en la célebre ceremonia turca.¹²

El mismo tratamiento dieron a la comedia de Molière los autores de dos adaptaciones realizadas a finales del XVIII o principios del XIX: aun presentando el mismo título (*El plebeyo noble*), son dos textos distintos. Una de ellas ha sido atribuida por algunos estudiosos a Ramón de la Cruz, aunque es cierto que no existen pruebas para ello.¹³ La otra, según consta en el manuscrito, habría sido realizada por Juan de Mata, cómico del teatro de Barcelona (véase Lafarga 1978, que incluye el texto de la pieza).

Desde la adaptación del *Labrador gentilhombre* tuvieron que transcurrir más de sesenta años para que apareciera una nueva traducción de Molière: se trata de *El avariento*, vertida por Manuel de Iparraguirre y publicada en 1753. La obra, que se anuncia como «comedia famosa», va precedida de un prólogo del traductor en el que, alternando con citas de Moréri, Perrault y el padre Rapin, se vierten grandes elogios de Molière:

11. Véase Cotarelo 1899b: 75-77 y Serrano 1995; el estudio de Cotarelo, con casi un siglo de vida y aun conteniendo algunos errores e inadvertencias, todavía no ha sido superado como trabajo de conjunto.

12. El texto de esta adaptación puede leerse en las *Obras* de Calderón de la Barca, Madrid, Rivadeneyra, 1945, pp. 393-394 (BAE, 14).

13. El hecho de que aparezca publicada -si bien en la tardía fecha de 1820- en un volumen de sainetes sacados de comedias de Molière, todos de Ramón de la Cruz, hizo suponer a Cotarelo 1899: 400 que podía ser también del sainetero. Así lo consideré yo mismo, siguiendo a Cotarelo, y no viendo ninguna prueba en contra; Fernández 1993: 521 lo da como probable de Cruz. Por su parte, M. Coulon, basándose en una supuesta aversión del sainetero por las situaciones inverosímiles, rechaza tal atribución (véase Coulon 1993: 177 y nota).

La casualidad de verme poseído de una dominante melancolía ofreció a mis manos las obras del incomparable Molière. No puedo ponderarte el gusto con que me engolfé en su lectura. El espíritu tan decaído se vigoró, la humanidad recuperó sus perdidas fuerzas; tan distinto de mí mismo que, dulcemente engañado, creí verificada en mí alguna prodigiosa metamorfosis, admiré lo delicado de su invención y el ver tan fielmente practicados todos los preceptos del Arte, tanto juicio con tanta sal, tanta oportunidad en la disposición, sin confundir ni actores ni objeto, tanta sutileza embozada en un estilo al parecer común, y tanta destreza para embelesar a los oyentes que jamás se fatigó la Majestad de oír-la, ni el príncipe ni el plebeyo. (Molière 1753: 11-12)

No consta que llegara a las tablas esta pieza, la cual, en opinión de otro traductor muy posterior de la misma, presenta enormes defectos: «apareció tan cruelmente dilacerada como que el traductor con un tajo de su erudición la privó de ser comedia» (Molière 1820: XI).

Este mismo traductor arremetió también contra Dámaso de Isusquiza, autor de una nueva versión de la comedia aparecida en 1800.¹⁴ *El avaro* de Isusquiza se representó en septiembre de dicho año en el teatro del Príncipe; su publicación en la colección *Teatro Nuevo Español* la sitúa entre las piezas seleccionadas para la reforma teatral emprendida en aquellos años (véase Lafarga 1993). La «españolización» a la que sometió el traductor el texto molieresco no lo eximió de duras críticas en cuanto a la traducción propiamente dicha.¹⁵ Sin embargo, la comedia se repuso en varias ocasiones a partir de 1815, con algunas supresiones de personajes y escenas (véase Cotarelo 1899b: 81 nota).

No es mi intención, como he indicado anteriormente, comentar todas y cada una de las traducciones de Molière; solamente mencionaré algunos casos que considero relevantes, tanto desde el punto de vista de la historia literaria como desde el ángulo del tratamiento dado a los textos. Este aspecto queda perfectamente ejemplificado en las adaptaciones en forma de sainete realizadas por Ramón de la Cruz, y que se examinarán más adelante.

Una de las traducciones propiamente dichas más notables fue sin duda la que del *Tartuffe* hiciera Cándido María Trigueros con el título *Juan de Buen Alma* (también conocida como *El gazmoño* y *La hipocresía castigada*). La versión fue estrenada en Sevilla en 1768 (con varias representaciones en años siguientes) y en Madrid en 1777 (véase Defourneaux 1962b y Aguilar Piñal 1987: 199-204). La traducción, adaptada a las costumbres sevillanas, presenta numerosas modificaciones, tanto de tipo estructural (nombres de personajes, reducción a tres actos)

14. «Si no tan defectuosa, salió tan malamente como se deja ver por el juicio que insertaron los redactores del *Memorial literario*» (*ibid.*). Al final de su texto, Gil Lara dedica varias páginas a cotejar distintos pasajes de las dos versiones mencionadas con el original, para dejar patentes sus defectos.

15. Véase el *Memorial literario* I, octubre de 1801, pp. 202-209.

como de contenido (supresión de ciertas situaciones). No obstante tales modificaciones, quedaba todavía muy clara la sátira de la hipocresía religiosa y de la falsa devoción, por lo que la pieza causó escándalo en sus representaciones. Fue una de las numerosas «pruebas» de impiedad aducidas en el proceso inquisitorial de Olavide (a cuyo círculo sevillano estaba vinculado Trigueros) y terminó siendo condenada por el Santo Oficio por edicto de 20 de junio de 1779 en el que, curiosamente, no se mencionaba ni al autor principal ni al traductor (véase Defourneaux 1962a).

No era este desconocido, pues Sempere se la atribuye sin ninguna duda:

El Gazmoño, por otro nombre *Juan de buen alma*. Comedia imitada del *Tartuffe* de Molière. Aunque el autor procuró suavizar varias cosas de su original, y se representó con mucho aplauso en varios teatros de España; o sea por su asunto o por haberse alterado en la ejecución, se puso en el índice de los libros prohibidos. (Sempere 1969: VI, 104)

De esta versión se conservan sólo copias manuscritas; existe, sin embargo, una edición reciente (véase Carroll 1979). También manuscrita se conserva una *Crítica sobre el Tartuffe* (sic) en la que se comenta brevemente el argumento, se señalan ciertos defectos en la disposición de la verosimilitud y la pintura de los caracteres, y se alude a la escasa utilidad moral que puede tener en el siglo XVIII: en efecto, el anónimo autor la considera demasiado vinculada a la situación de Francia en el momento de su composición y piensa que tal vez sería mejor presentar un filósofo (él dice «petimetre») que se burlara de la religión.¹⁶

No se ha encontrado otra versión atribuida a Juan Vallés, estrenada en 1802 y mencionada por Moratín y Cotarelo (1899b: 112); por otra parte, la más célebre de todas, la de Marchena (estrenada en 1810) cae fuera del período estudiado en esta obra.

Interesante por la personalidad de su traductor es el *Amphitruon*, comedia atribuida al censor teatral Santos Díez González y estrenada el día de Navidad de 1802. La atribución es de Moratín y se halla recogida por Cotarelo, quien comenta: «capaz era D. Santos [...] de traducirla tan esmeradamente [del latín] como cualquiera de los anteriores y posteriores y, sin embargo, prefirió hacer el traslado de otro traslado, porque para él Molière, aun en aquello que imitaba, era superior a todo original» (Cotarelo 1899b: 118).

El manuscrito conservado -la pieza permanece inédita- lleva censuras del propio D. Santos, en las que insiste en la observancia de la verosimilitud y de las

16. *Crítica sobre el Tartuffe*, ms. 12 hh. 20 cm. (BIT 31540), sin fecha y con las iniciales C. M. H. (de otra mano) al final. La crítica de la comedia de Molière ocupa las hh. 2 rº a 9 vº; en 9 vº-10 vº alude al teatro español, y de ahí pasa a las opiniones de Voltaire sobre Shakespeare y el teatro y la épica castellanas (hh. 10 vº-12 vº).

normas clásicas en general, al tiempo que se muestra muy riguroso al examinar el contenido: «esta comedia, tanto en latín como en francés y en castellano, no es muy arreglada a la pureza de ideas que deben excitarse en la escena» (Cotarelo 1899b: 119). Tal actitud parecería suficiente para hacernos dudar de la paternidad de Díez González, a pesar de la autoridad de Moratín.

No todas las traducciones molierescas tuvieron aceptación. Así, *Las travesuras de Escarpín*, con autor incluso controvertido (véase el catálogo), fracasó estrepitosamente el día de su estreno. No se llegó a publicar y una nota puesta en la portada del manuscrito reza: «Esta comedia apestó la circunferencia. No la dejaron acabar: la hicieron las mujeres, pero no estuvo la falta en ellas, sino es que la comedia no tiene valor en sí. No vale nada. 19 de agosto de 1776».¹⁷

De las demás traducciones poco hay que decir: las más interesantes caen fuera del ámbito cronológico de este trabajo. *El enfermo de aprensión* por Lista y *La escuela de las mujeres* por Marchena son de 1812. En cuanto a las célebres versiones de Moratín, *La escuela de los maridos* y *El médico a palos*, son también de los años 1812-1814.¹⁸

Si el teatro de Molière cuenta con nutrida representación en las tablas y en la edición española, no ocurre lo mismo con otros comediógrafos franceses del siglo XVIII actualmente considerados de primera línea. Los casos de Marivaux y de Beaumarchais son, en este sentido, ejemplares.

Marivaux, a pesar de las muchas críticas de los doctos que recibió en su tiempo, fue un autor muy apreciado por el público, y alcanzó enorme éxito en los escenarios. Aunque el siglo XIX lo apreció poco, su teatro ha sido revalorizado a partir de mediados del siglo XX. Son escasas, sorprendentemente, las traducciones realizadas en la época aquí estudiada, en rigor sólo dos. *La escuela de las madres*, como ha quedado dicho, fue seleccionada para «ilustrar» el teatro español en la reforma arandina; es posible que fuera la versión representada en 1791 e impresa en tres ediciones distintas a finales de siglo: La otra, *La viuda consolada* (traducción de *La seconde surprise de l'amour*), fue interpretada en 1802 con «personajes del gran tono, [que] se expresan en el lenguaje culto, cultísimo y transpirenaico que les corresponde».¹⁹ Las demás versiones son, en realidad, adaptaciones: se trata de comedias que Ramón de la Cruz redujo a sainetes, introduciendo numerosas

17. BN ms. 15388. La pieza tampoco gustó en París en ocasión de su estreno, en 1671, aunque luego se convirtiera en una de las piezas regularmente programadas en la Comédie-Française. Boileau se hace eco de la escasa calidad de la comedia en su *Art poétique* (canto III, versos 399-400):

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne reconnais pas l'auteur du *Misanthrope*.

18. Andioc 1979: 55-56, apunta la posibilidad de una redacción de *La escuela de los maridos* anterior a 1808, sacada a la luz en 1812 para cumplir -tal vez a regañadientes- con un encargo oficial.

19. Según los redactores del *Memorial literario* de 1802, II, p. 201.

modificaciones: *L'école des mères*, *L'héritier de village* y *Le triomphe de Plutus* (véase Bittoun 1995).

Sea como fuere, es interesante constatar que las piezas elegidas para la traducción o adaptación son poco representativas de la actividad teatral de Marivaux, tanto por su formato (piezas en un acto) como por su temática (insistencia en la comicidad). Las grandes piezas que han cimentado su fama y son expresión de su peculiar estilo y tono (*Le jeu de l'amour et du hasard*, *Les fausses confidences*, *La double inconstance*, entre otras) no llegaron al público español.²⁰

No es muy distinto el caso del otro gran comediógrafo del siglo, Beaumarchais: con anterioridad a 1808 se hizo únicamente una traducción del *Barbier de Séville* con el título *La inútil precaución*, realizada por Manuel Fermín de Laviano. No llegó a publicarse y el manuscrito conservado incluye aprobaciones para la representación de 1780; sin embargo, no consta que se llevara a escena. Otras versiones realizadas no lo son directamente de la pieza francesa, sino de óperas italianas: *El barbero de Sevilla*, representada en un teatro particular en 1789, y *El matrimonio de Fígaro* (el manuscrito dice «Figaró»), realizada en 1802, de la que no se tienen noticias de posible representación.

No era, sin embargo, un autor desconocido en la España de la época: una parte de su fama en los círculos literarios y mundanos se debía a su viaje a Madrid y a su altercado con Clavijo y Fajardo (véase Beaumarchais 1970 y Rivera 1937). También su *Mariage de Figaro* fue objeto de atención, y así lo demuestra la *Carta de un español a una señora sobre la decantada comedia intitulada El casamiento de Fígaro*, publicada en Madrid en 1787. El anónimo autor, entre otras cosas, reprocha a Beaumarchais su escaso conocimiento de las costumbres españolas y el que haya pintado tan a la ligera a sus personajes.²¹

Esta es la breve historia española de las, sin duda, dos comedias más célebres de todo el XVIII francés. Ironías de la historia: Beaumarchais fue más conocido en España por sus dramas: *Les deux amis ou le négociant de Lyon*, *Eugénie* y *La mère coupable*, tercera parte de la llamada «trilogía de Figaro» (véanse entre las traducciones de dramas).²²

Los subgéneros cómicos y sus transformaciones en España

La variedad del teatro cómico en Francia ofrecía un amplio abanico a los traductores españoles. Descartados los grandes autores ya mencionados en el

20. La situación, con todo, cambió en los siglos XIX y XX: véase Bittoun 1994.

21. Merimée 1936 atribuye el opúsculo -cuyo texto incluye- a V. García de la Huerta. Las iniciales M. de la H. de la portada han inducido a Aguilar Piñal (1981-1995: IV, 471) a adjudicarlo a Miguel de la Higuera.

22. De ámbito general, aunque en su mayor parte referido a los siglos XIX y XX, es el estudio de Amparo Contreras 1992.

apartado anterior, el resto del teatro objeto de traducción puede agruparse en distintos subgéneros, el primero de los cuales, si atendemos a la cronología, es el representado por la comedia de carácter.

La comedia de carácter, ilustrada brillantemente por Molière, tuvo en Regnard y Destouches a sus mejores representantes en el s. XVIII. Del primero, el *Memorial literario* publicó este cálido elogio:

Quien no se complace leyendo las comedias de Regnard no es digno de admirar a Molière, dijo un trágico moderno; pero nosotros prescindimos de la arrogancia de esta aserción, sin negarle por esta causa a este célebre dramático un genio superior y verdaderamente cómico. Su diálogo, siempre gracioso, está adornado con los chistes más delicados; y en sus comedias respiran de continuo los chistes y la amenidad. Si el *Jugador*, que fue la primera comedia que dio, después de veintitrés años de la muerte de Molière (en cuyo espacio el teatro francés estuvo miserable y abatido) no anunció un rival de aquel dramático, manifestó al menos un digno sucesor suyo.²³

El jugador es precisamente la obra de Regnard que más llamó la atención de los traductores españoles (véase Guinard 1985). Una primera versión, con el título *Malos efectos del vicio y jugador abandonado*, no publicada, se representó en el madrileño teatro del Príncipe en agosto de 1784, en traducción atribuida a Olavide, que no sería otra que la realizada para el teatro de los Reales Sitios. Otro manuscrito de la misma versión se titula *El jugador o daños que causa el juego*. La única traducción publicada es muy tardía, de 1820, y se debe a M. E. de Gorostiza, pues el *Jugador* que corrió impreso fue la versión del *Béverlei* de Saurin (o sea, adaptación del *Gamester* de Moore), que aparece normalmente como «el jugador inglés» para diferenciarlo del francés. Aun cuando en el título de la versión española de Regnard se han cargado las tintas, insistiendo en las funestas consecuencias del juego, lo cierto es que sigue tratándose de una comedia: el vicio en cuestión recibe un tratamiento cómico y el jugador es un personaje ridículo. Con todo, no deja de ser curiosa tal desviación, que podría obedecer tanto a un deseo de marcar la diferencia con una modalidad muy parecida existente en el teatro clásico español, la «comedia de figurón», como a una intención moralizadora que se había adueñado muy pronto de la comedia en Francia y otros países y que terminaría por hacerlo también en España.

Otras comedias de carácter de Regnard que se tradujeron fueron *El herejedo universal* y *El distraído*. La primera de ellas lo fue por J. Clavijo y Fajardo, en fecha incierta; y la segunda por F. Enciso Castrillón: se representó en mayo de

23. *Memorial literario* I, enero de 1805, pp. 32-33.

1804 y obtuvo críticas favorables, especialmente por la lengua y la versificación (véase Coe 1935: 72).

Con la última de las comedias de Regnard traducidas nos encontramos con un caso particular: la amplificación del original, que de un acto en el original pasa a tres en la versión. Esto sucede con las *Citas debajo del olmo* de José María de Carnerero (1801). El propio adaptador -puesto que en tales condiciones resulta difícil hablar de traducción- declara que ha imaginado totalmente el acto II, mientras que la materia del I la ha repartido entre sus actos I y III: por ello piensa que casi podría presentar su comedia como original.²⁴

La comedia de Philippe Néricault Destouches, aun conservando el esquema de la comedia de carácter, se tiñe de moralidad y eso posiblemente pudo hacerla más interesante para determinados traductores. Por ejemplo, Tomás de Iriarte, quien entre 1769 y 1772 tradujo para el teatro de los Reales Sitios *Le dissipateur* y *Le philosophe marié*. Estas piezas se sitúan en una línea de teatro moralizador en la que poco más tarde iba a dar sus comedias originales *El señorito mimado* y *La señorita malcriada*. En el caso de Iriarte se hace muy patente el recurso a la traducción como adiestramiento antes de decidirse a componer obra original (véase Cotarelo 1897: 71-72 y Ríos 1987b).

De la primera traducción, *El malgastador*, se conservan dos ediciones sueltas; el *Filósofo casado*, del que también hay sueltas, tuvo el honor de ser incluido por Iriarte -junto con la traducción de *El huérfano de la China* de Voltaire- en la edición de sus obras por estar en verso:

Las trasladó sin ceñirse muy rigurosamente a los originales, y añadiendo o quitando lo que le pareció conveniente, porque así lo requería ya la diferencia de nuestras costumbres y lenguaje, ya el justo miramiento de no dejar correr máxima o expresión que pudiesen ofender nuestra delicadeza. (Iriarte 1787: V, sin pag.)²⁵

En cuanto a otra comedia célebre de Destouches, *Le glorieux*, gozó de varias traducciones, todas de escritores de fama en su tiempo: primero Clavijo y Fajardo, y luego Valladares y Enciso. Con todo, sólo se publicó la primera con el título *El vanaglorioso*: aunque preparada para el teatro de los Reales Sitios, las ediciones conservadas son de finales de siglo. A la versión de Valladares (*El vano*

24. Véase la «Advertencia del traductor», pp. 7-12.

25. Es curiosa la vacilación en el uso de la prosa y el juego entre la representación y la lectura: «Semejantes traducciones, aunque hayan producido buen efecto en la escena animadas con la acción teatral, la pierden en la lectura por no descubrirse en ellas el mérito de la dificultad vencida y por carecer de aquel particular atractivo del oído que en las hechas en verso se aprecia generalmente» (Iriarte 1787: V, sin pag.). Las dos comedias largas de Iriarte están en verso.

humillado), representada en 1802, corresponde la crítica aparecida en el *Memorial literario* en la que, aun alabándose la traducción, se le reprocha el estar en prosa.²⁶

El teatro musical alcanzó en Francia un enorme desarrollo, añadiendo a las formas tradicionales, representadas sobre todo por la ópera (ópera seria, *grand opéra*), nuevas modalidades nacidas o perfeccionadas en el siglo XVIII. La más lograda y la que iba a tener mayor fortuna fue la ópera cómica, con alternancia de partes cantadas y partes recitadas, que se fue consolidando según avanzaba el siglo, ganando en gracia, vistosidad y buen gusto.

Si bien algunos de los grandes letrados de mediados de siglo están presentes en las traducciones (Favart, Sedaine), el mayor número de ellas corresponde a finales del siglo XVIII y principios del XIX, momento en que, debido a un declive de la comedia, el teatro musical ocupó un lugar de privilegio. La presencia de autores como Marsollier des Vivetières, Bouilly, Révéroni Saint-Cyr, Hoffman, Picard fue frecuente en las carteleras españolas de la época. También circularon los textos originales: así, en la lista de libros de la biblioteca de la Sociedad Vascongada de Amigos del País realizada en 1772 figuran varias óperas cómicas francesas casi contemporáneas (de Favart, Marmontel, Sedaine, Lemonnier), junto con algunas óperas italianas antiguas.²⁷

La ópera cómica francesa coincidía en su forma con la zarzuela. Si bien algunas óperas cómicas francesas se anunciaron como zarzuelas -prueba del arraigo del género-, también es cierto que el declive transitorio de éste -dentro de la decadencia del teatro clásico español- favoreció el auge del género francés y, en general, del teatro musical de importación. Las denominaciones dadas a las obras francesas resultan dispares: si en muchos casos conservaron el original de ópera cómica, en otras se denominaron simplemente ópera, o adoptaron distintas variantes del tipo ópera seria, ópera lírica, ópera bufa. Hay casos extremos: así, *Le déserteur* de Sedaine, que es una ópera cómica, apareció en su versión española como «drama jocoso», mientras que *L'amant statue* de Guichard recibió la denominación de «pieza dramática de representación y música».

La traducción de este tipo de obras planteaba problemas específicos por la dificultad en adaptar el nuevo texto a la música preexistente. Así lo hace ver expresamente una traductora, M^a Rosa Gálvez, en una nota puesta a *Bion*:

La libertad de la traducción de los versos de cantado y la irregularidad de su medida nacen de la precisión de acomodar las sílabas largas o breves a los puntos graves y agudos de la música: precisión que, por habérsela dispensado otros traductores, nos ha proporcionado oír cantar *corázon* en vez de *corazón*, no hacer

26. *Memorial literario* III, 1802, pp. 207-211.

27. Véase Areta 1976: 153-154. Sabemos también que en la misma Sociedad se representaron varias piezas como medio de sana diversión coincidiendo con las reuniones de los socios; algunas de esas obras fueron traducciones o adaptaciones del francés y del italiano.

sentido las letras, parar el verso donde no debía y otros defectos, que conocen muy bien los profesores de música, aunque suelen ocultarse entre la bulla de la orquesta. (Gálvez 1804: I, 108-109)

Tal vez fuera esa dificultad, unida a la complicación y esfuerzo económico inherentes a la escenificación de una obra musical, la que indujo a algunos traductores a suprimir la música -y con ella las partes cantadas-, convirtiéndose así las óperas cómicas en comedias o dramas: el caso más conocido es el de *Les moissonneurs* de Favart, convertida por Ramón de la Cruz en *La espigadera* (véase Dowling 1991), aunque hay otros (*Acemia*, *El aguador de París*, *El contrato anulado*).

Otra modalidad del teatro cómico de enorme popularidad en Francia fue la *petite pièce*, comedia en un acto, de tono satírico y anecdótico, cuando no paródico, que solía representarse como complemento de una tragedia o de una comedia larga. Este tipo de obras, tanto por su aspecto formal como de contenido, intención y función, venía a coincidir con el sainete. Por ello, no es extraño que el mayor y mejor traductor o adaptador de ellas al teatro español fuera el más grande sainetero, Ramón de la Cruz. La brevedad de la forma y rapidez del desenlace, la pintura de costumbres, la galería de personajes de época, la sátira social y cierta intención moralizadora hacían a las comedias de Legrand, Dancourt y Pannard especialmente aptas para convertirse sin dificultad en sainetes. Algunas de estas piececillas perdían en el paso su carácter paródico, que ningún sentido tenía en el nuevo contexto. También el teatro francés para casas particulares, que alcanzó enorme desarrollo, proporcionaba piezas cortas en la línea del sainete, y el propio Cruz las aprovechó para sus adaptaciones (sobre todo de Carmontelle).

Mayor violencia tuvo que ejercer Ramón de la Cruz con las comedias de Molière en tres actos (*L'amour médecin*, *Georges Dandin*, *Le médecin malgré lui*) para acomodarlas al estrecho marco del sainete.²⁸

En cualquier caso, las transformaciones introducidas por el dramaturgo suelen ser considerables y su labor, huelga subrayarlo, es más de adaptación que de traducción propiamente dicha. Ya en el prólogo a una colección de sus obras declaraba:

No me he limitado a traducir, y cuando he traducido, no me he limitado a varias farsas francesas y particularmente de Molière, como el *Jorge Dandin*, el *Matrimonio por fuerza*, *Pourceaugnac*. De otros poetas franceses e italianos he

28. Además de Cotarello 1899a y 1899b, se han ocupado de las traducciones de Cruz, entre otros: Hamilton 1921 y 1939, Cirot 1923, Iacuzzi 1932, Gatti en varios artículos, resumidos en Gatti 1972, Coulon 1989 y 1993, Lafarga 1978, 1980 y 1982. Un resumen de la cuestión en Lafarga 1994.

tomado los argumentos, escenas y pensamientos que me han agradado y los he adaptado al teatro español como me ha parecido.²⁹

Tal adaptación al teatro español debe entenderse como una acomodación a los usos, costumbres, normas y convenciones dramáticas existentes en España. Para Ramón de la Cruz, esa labor es más creativa que la meramente traductora, pues consiste en la reescritura de una pieza a partir de elementos tomados de otra, con todo un trabajo de adaptación cultural. Como a tantos traductores/adaptadores de su tiempo, le trae sin cuidado mencionar sus fuentes, lo cual, unido a la distancia entre los títulos que da a sus sainetes y los de las obras originales, ha hecho bastante laboriosa la identificación. ¿Quién puede imaginar que tras *El viejo burlado* se esconde *L'école des mères* de Marivaux? El tratamiento de los títulos para las piezas de Legrand y de Carmontelle es, a veces, insólito. Del primero, por ejemplo, *Les nouveaux débarqués* se convierte en *Las arracadas*, *La famille extravagante* en *Las cuatro novias* y *L'amour-diable* en *El maniático*. De entre las obras del segundo sorprenden correspondencias como las establecidas entre *Le diamant* y *Pagar la burla a buen precio*, *Le bavard* y *El padrino y el pretendiente* o *La veste brodée* y *El cortejo fastidioso*.

Los títulos alejados de sus originales tienen su justificación por el contenido mismo de la pieza o por alguna incidencia histórica o cultural. Así, cuando Cruz toma la materia de *L'avocat Pathelin*, de Brueys y Palaprat, para construir dos sainetes (*El pleito del pastor* y *El mercader vendido*), no puede conservar en el título el nombre del célebre personaje de la farsa medieval, que nada significa para la mayoría del público español. Durante mucho tiempo se afirmó que *Zara* era una parodia directa de la *Zaïre* volteriana o de alguna de sus traducciones españolas, y aun cuando ha quedado demostrado que es una traducción o adaptación de *Alménorade* de Carmontelle, el nombre utilizado resulta demasiado vecino del de la heroína de Voltaire o de sus hermanas españolas (Zaida, Xaira) como para no considerarlo un guiño al espectador o al lector avisado. En cualquier caso, estos y otros ejemplos que podrían aducirse no hacen sino mostrar el genio creativo del dramaturgo español.

Otro aspecto notable de las adaptaciones de Cruz es la introducción de modificaciones para que sus versiones resulten más morales, limando o suprimiendo escenas algo escabrosas, situaciones poco honrosas para personas de calidad o palabras demasiado atrevidas. Quizá el ejemplo más representativo sea la versión del *George Dandin* de Molière. Dejando a un lado los necesarios cambios de nombres, llama en primer lugar la atención el giro que da Cruz a la comedia molieresca y que se aprecia en el propio título: *George Dandin ou Le mari confondu* se convierte en *El casamiento desigual y los Gutibambas y Mucibarrenas*. La

29. Cruz 1786-1791: I, LVI-LVII; sobre este texto puede verse Sala Valldaura 1994.

insistencia en el engaño de que es víctima el marido en la pieza de Molière se desplaza en el sainete hacia la desigualdad en el matrimonio, que si bien puede ser de distinto matiz (social, económica, de temperamento), parece señalar hacia lo social por el subtítulo, en el que se alude a la ilustre prosapia de las familias con las que enlaza Juan, un honrado villano. El protagonista, naturalmente, se siente desdichado en un matrimonio que no le da más que disgustos, con una mujer demasiado casquivana y amante del lujo y las diversiones, y unos suegros que le recuerdan constantemente su humilde origen. Ramón de la Cruz, en su adaptación, hace más moral el texto de Molière: la esposa, en rigor, no deshonra ni falta a su marido, puesto que lo que quiere es coquetear con unos forasteros, salir, ir al baile, en definitiva, nada que tenga consecuencias irremediables; y el marido no queda humillado como Dandin, no se rebaja a pedirle perdón a la infiel esposa por haber sospechado -y con razón- de ella, sino que la esposa alocada -que no infiel- recibe una justa y pública reprimenda. Lo que se plantea no es, a fin de cuentas, una cuestión de honra, demasiado seria para un sainete, sino las desventuras de un marido atribulado.

El caso de las versiones de Cruz, aducido para cerrar estas páginas, es significativo en su misma exageración, y representa una actitud muy extendida entre los traductores españoles del siglo XVIII. Llevado por su propio ingenio, fue a veces demasiado lejos en su labor de adaptación. Otros traductores, con menor talento, fueron más comedidos, aunque también intentaron acomodar las piezas extranjeras a unas costumbres sociales, a unos usos dramáticos e incluso a una ideología que eran las imperantes en la España de la época.

EL DRAMA FRANCÉS

M^a JESÚS GARCÍA GARROSA

Algunas consideraciones generales

Una nueva fórmula teatral, el drama, irrumpía en el panorama literario del siglo XVIII, alterando así la tradicional división aristotélica de la poesía dramática, que sólo contemplaba dos formas, tragedia y comedia. Esa condición de género nuevo, híbrido, y la pretensión de Denis Diderot, su creador, de ocupar un lugar, hasta entonces inexistente, entre los dos géneros puros, se deja ya sentir, sin ahondar en los aspectos específicamente poéticos, en el problema de la denominación, cuestión fundamental que es necesario aclarar a la hora de cuantificar y analizar las obras francesas que se vertieron en español de un género que no cuenta con una tradición de siglos que determine sus límites y características.

El presente capítulo se ocupa del «drama» en España, pero ese calificativo no designó siempre ni de la misma forma las obras que actualmente consideramos como tales. Bajo el epígrafe de «dramas» englobamos hoy piezas dramáticas que, desde 1735 hasta entrado el siglo XIX, se denominaron en Francia *comédies larmoyantes*, *genre sérieux*, *dramas*, *tragédies bourgeoises*, o incluso, simplemente *comédies* o *tragédies*.

Los primeros intentos de creación de un género intermedio entre la comedia y la tragedia se deben a Pierre-Claude Nivelles de la Chaussée,¹ quien, entre 1735 y 1751, escribió ocho *comédies* a las que la crítica y los puristas, poco dispuestos a aceptar aquel «género bastardo», aplicaron el calificativo de *larmoyantes*, denominación que, como veremos, fue la primera en entrar en nuestro país.

En 1757 Diderot publica *Le fils naturel*, al que sigue, en 1758, *Le père de famille*. Son el inicio del *genre sérieux*, que el propio Diderot definió en los *Entretiens sur 'Le fils naturel'* y en el *Discours de la poésie dramatique*.² La lista de

1. El estudio más completo sobre este autor y el significado de su innovación dramática sigue siendo el de Lanson 1970.

2. La cuestión de la denominación del nuevo género en los escritos de Diderot es, en realidad, bastante más compleja, como puede verse por estas líneas en las que describe un esquema dramático completo: «J'ai essayé de donner, dans *le Fils naturel*, l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie. *Le Père de famille* [...] est entre le genre sérieux du *Fils naturel* et la comédie. Et [...] je ne désespère pas de composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie» (*Discours de la*

denominaciones para el nuevo género empezó a ampliarse desde entonces. En su *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1769), Beaumarchais se refiere en ocasiones al *genre sérieux* como *drame sérieux et touchant*, *drame sérieux* o *tragédie domestique*, mientras que Mercier prefiere la denominación de *drame* en *Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique* (1773). Tanto uno como otro dejan constancia de que el adjetivo *larmoyant* sigue aplicándose a estas obras con connotaciones despectivas.

Esto por lo que se refiere a los escritos teóricos, porque las piezas que se dan a la escena dudan a la hora de elegir una denominación. Diderot llamó *comédies* a sus dos obras, como hizo Sedaine con *Le philosophe sans le savoir* (1765); Mercier optó por *drame* en casi todas sus obras, lo mismo que Baculard d'Arnaud. Más infrecuente fue la denominación *tragédie bourgeoise*, en obras como *Beverley* o *Les amants désespérés*, ambas de 1768.

A partir de 1765 la música se convierte en algunas obras en un ingrediente más del drama, y surgen en consecuencia nuevas denominaciones: *dramas à ariettes*, *dramas mêlés de musique*, *opéras-comiques larmoyants*. La oleada de obras alemanas que empezaron a traducirse hacia 1800 impuso de forma casi sistemática la denominación de *drame*, mientras el terror de las novelas góticas encontraba también cabida en el drama; y ese «pathos» de reminiscencias trágicas hizo frecuente la denominación de *tragédie*.³

En España, la situación parece aún más compleja. En 1751, el mismo en el que traduce *Le préjugé à la mode*, de Nivelles de la Chaussée, Ignacio de Luzán publica sus *Memorias literarias de París*, en donde hace una referencia a las comedias que estaban de moda en la capital francesa en aquellos años:

Mr. de la Chaussée, de la Academia Francesa, es Autor de excelentes comedias, a quienes se les ha dado el epíteto de *Larmoyantes* (llorosas), por los tiernos afectos que en ellas exprime con grande arte el Autor. (Luzán 1751: 79-80)

La denominación parece adecuada: «comedias llorosas» es la traducción castellana del término que ha acabado por imponerse y con el que todos conocían estas obras. Pero no sucede lo mismo cuando, en 1773, se celebra la famosa tertulia de Olavide en Sevilla de la que saldrían las primeras obras españolas del nuevo género: «Se ventiló cuanto había que decir acerca de la comedia en prosa a la

poésie dramatique, París, Larousse, 1975, p. 24). Cinco formas dramáticas que quedan reducidas a cuatro unas líneas más adelante: «Voici donc le système dramatique dans toute son étendue. La comédie gaie, qui a pour objet le ridicule et le vice, la comédie sérieuse, qui a pour objet la vertu et les devoirs de l'homme. La tragédie, qui aurait pour objet nos malheurs domestiques; la tragédie, qui a pour objet les catastrophes publiques et les malheurs des grands» (p. 25).

3. Para las diferentes denominaciones del *drame* remito al «Index des drames» incluido en Gaiffe 1971: 557-577, así como a la segunda parte del libro: «Histoire du genre», 151-246.

Armoyante (sic) o tragicomedia que entonces era de moda en Francia», escribe Ceán Bermúdez (1814: 312).

En 1773, la *comédie larmoyante* estaba ya ampliamente superada, el *genre sérieux* tenía dieciséis años de vida, y era precisamente el género de moda. Por otro lado, Nivelles de la Chaussée escribió todas sus obras en verso, norma que siguieron casi todos sus continuadores, hasta que Diderot estableció como una característica esencial del drama el estar escrito en prosa. En consecuencia, los autores españoles que se reúnen para debatir sobre las últimas corrientes dramáticas francesas hablan propiamente del *drame*, al que confunden todavía, en su denominación, con la etapa anterior.

Desde esa fecha, y hasta que el drama romántico sustituyó a las piezas al gusto sentimental, la relación de denominaciones es amplísima, a veces confusa, pero siempre muy ilustrativa de los componentes heterogéneos de estas obras y de su diferente valoración en todos los sectores de la vida teatral.

Más de veinte denominaciones he podido recopilar en textos coetáneos: comedia sentimental, sensible, patética, seria, plañidera, lacrimosa, lacrimógena, lacrimante, llorona, llorosa, lastimosa, lastimera, triste, tierna, burguesa, urbana; drama; drama sentimental, drama lloroso, drama trágico; tragicomedia; tragedia, tragedia urbana, tragedia ciudadana (véase García Garrosa 1990: 46-51, Carnero 1983: 41-42 y Lafarga 1988).

Esta variedad de denominaciones para un mismo fenómeno literario permite extraer una serie de conclusiones. Parece claro, en primer lugar, que el drama, género intermedio entre la tragedia y la comedia, se considera en España más cerca de esta última; de ahí la preferencia por la forma «comedia» acompañada de un adjetivo que la distinga de la comedia clásica y especifique sus contenidos y sus recursos. Resulta también evidente, como señaló hace unos años Jorge Campos (1969: 90), que los adjetivos reseñados pertenecen a dos campos semánticos bien definidos: las lágrimas y la ciudad. Con ello se ponen de manifiesto dos de las características más destacadas del nuevo género, por oposición a los clásicos: el sentimentalismo, que es su base dramática y filosófica; y la burguesía, cuyos problemas y *conditions* pretende reflejar.

La insistencia en los adjetivos relacionados con las lágrimas induce a pensar que muchas de esas denominaciones eran burlescas y satíricas, fruto de quienes no veían con buenos ojos estas obras, «mezcla harto reprobable de lo cómico y lo trágico»,⁴ y censuraban la moda de llorar sin medida en piezas que se llamaban «comedias». Sirvan como ejemplo estos testimonios. Moratín, que denomina «tragicomedia» *El delincuente honrado*, habla del «drama sentimental, que por el abuso que de él se hacía fue motejado con el nombre de comedia llorona».⁵

4. Comentario del *Memorial literario* (1805) a *La mujer de dos maridos*.

5. «Discurso Preliminar» a sus *Comedias* en Fernández de Moratín 1944: 318, nota 14.

La revista *Efemérides* publicó el 4 de enero de 1804 una «Carta segunda sobre el estado de nuestro teatro», en la que leemos: «Las comedias sentimentales, que por sátira se llaman *lloronas*, se ven con gran placer». Y en 1802, en el prólogo a su comedia satírica *El gusto del día*, Andrés Miñano utiliza varias denominaciones para referirse a esta clase de obras con una intención sobre la que no quedan dudas:

El gusto del día tiene por objeto contener los progresos de las Comedias tristes o lastimeras. El Autor conoce bien lo arduo de su empresa; sabe muy bien que esta especie de Dramas sentimentales lleva en sí misma grande atractivo y recomendación. Nada a la verdad era tan difícil como hacer reír en el teatro [...], y así la cosa se redujo a presentar Comedias romanescas, que eran menos la pintura fiel de las ridiculeces de los hombres, que unos ensayos de aquella Tragedia urbana, o especie bastarda de Poesía, que no siendo ni trágica ni cómica, manifiesta en sus Autores la impotencia de hacer ni Tragedias ni Comedias. [...] Desengañémonos, si se trabaja en el gusto de la Comedia plañidera es sólo por ser este género mucho mas fácil que el otro. (Miñano 1802: I y XIV-XV)

Por lo que se refiere a las obras en sí y a sus encabezamientos, las posibilidades de denominación parecen reducirse. De los dramas traducidos entre 1751 y 1808 que figuran en el catálogo, y considerando en el recuento las diferentes versiones de un mismo título francés, la mayoría se decantan por la denominación de «comedia» (52); hay 17 «dramas», 1 «drama trágico», 1 «drama sentimental», 2 «tragedias», 2 «tragedias urbanas», 2 «tragicomedias», 1 denominada «drama o tragedia», 1 «pieza», y 4 obras que no tienen especificación alguna sobre el género. De tres de estas obras conservamos dos manuscritos con idéntico texto pero encabezados por el término «drama» uno y «comedia» el otro; y de otra pieza se hicieron, con idéntico texto, ediciones diferentes denominadas en un caso «comedia» y en otro «tragedia urbana».

No parece que pueda aplicarse el criterio cronológico a la hora de justificar la preferencia por unas denominaciones u otras. Ya en los años 70 aparecen las de «tragedia» y «drama», y en 1808 sigue siendo la más habitual la de «comedia».

Esta variedad de denominaciones -que responde en buena medida a ese carácter innovador del drama y a su naturaleza oscilante entre rasgos de la tragedia y de la comedia, dada su posición intermedia entre ambas- es una de las principales dificultades que se presentan a la hora de establecer un corpus de las traducciones españolas de dramas franceses. No hay duda respecto a los «dramas», «dramas sentimentales» o «tragedias urbanas»; pero en cuanto a las «comedias» y «tragedias» la selección ya no es tan sencilla.

La sensibilidad -o su traducción literaria, el sentimentalismo- es el elemento más característico del drama, pero no es exclusivo; con la lógica evolución a través de los años, ese sentimentalismo es una constante de época que

empaña, en mayor o menor medida, todas las manifestaciones literarias del Setecientos. En consecuencia, en obras de otros géneros los toques sentimentales aparecen constantemente, y encontramos, por ejemplo, comedias heroicas cuya frontera con el drama es difícil de determinar. El problema de la tragedia es diferente. En este mismo libro, Juan Antonio Ríos explica con mucha claridad que el fracaso de la tragedia en España -de la tragedia fiel a los cánones clásicos- se debió en gran medida a la falta de interés del público por personajes y situaciones muy alejadas de su propia realidad. Ante este hecho, se produjo una evolución del modelo trágico; la tragedia, cito sus propias palabras: «tuvo que renunciar a bastantes de los rasgos que la definen como clásica, acercarse a otros géneros» (p. 76). La tragedia se fue aproximando al drama, y éste, al acaparar temas, recursos y objetivos que antes tenían los dos géneros «puros», se convirtió en un aglutinante que al finalizar el siglo había desdibujado por completo el panorama genérico de la poesía dramática.⁶

Tampoco es fácil establecer un catálogo de traducciones de dramas franceses -el problema afecta por igual a los demás géneros- cuando no siempre se constata en las ediciones o manuscritos españoles su condición de traducción, o cuando el pretendido texto original hispano es una velada adaptación de algún modelo francés. El catálogo de Francisco Lafarga (1983-1988), base insustituible de este trabajo, ha venido a solucionar ese problema, aunque la posibilidad de encontrar nuevas traducciones o adaptaciones seguirá siempre abierta.

En cuanto a los criterios seguidos por los autores españoles a la hora de elegir textos franceses para verter al castellano, no podemos establecer una norma única. Los motivos para traducir dramas varían, como veremos más adelante, según las décadas, y en función de esos motivos están las obras seleccionadas. Es evidente que buena parte de las obras traducidas venía avalada por el éxito en los escenarios franceses (el caso de los dramas de Kotzebue es el más significativo); pero también encontramos versiones españolas de dramas que fueron estrepitosos fracasos escénicos, como *Le fils naturel* o *Le fabricant de Londres*,⁷ este último incluso con dos versiones diferentes en castellano. Los dos dramas de Diderot,

6. Consciente de estas dificultades, a la hora de elaborar el catálogo de traducciones de dramas, he optado por incluir únicamente dos tragedias: *El desertor* y *Elvina y Perci*. En cuanto a la primera, a pesar de la denominación, no caben dudas, por ser obra de Mercier, uno de los más característicos cultivadores del *drame*. El caso de *Elvina y Perci* es peculiar. En el prólogo, Carnerero menciona su deseo de hacer una tragedia de acuerdo con el canon clásico, pero es a la vez muy perceptible que prefiere las obras «en las cuales ha de presentarse el amor a la virtud, excitando el terror y la compasión» (p. XV), a aquellas que ofrecen «espectáculos atroces, bárbaros y horribles» (p. XIV). De ahí que repita con frecuencia expresiones como «el asunto del Drama que presento al Público» (p. VII), «he procurado reunir en mi Drama» (p. XII), «el argumento del Drama que doy a luz» (p. XIV). En cuanto a *Blanca y Montcasin*, una de las obras de más éxito en España -dato nada secundario que la acerca más al drama que a la tragedia-, aparece censada en el capítulo de la tragedia como uno de los más claros ejemplos de la dificultad de delimitaciones a la que acabo de aludir.

7. Véase Gaiffe 1971: 173-174. Sus versiones españolas no corrieron mucha mejor suerte.

inauguradores del género, fueron traducidos, con cuatro versiones diferentes *Le père de famille*.⁸ Tres dramas de Beaumarchais, *Eugénie*, *La mère coupable* y *Les deux amis ou Le négociant de Lyon*, llegaron a España, así como cinco de Mercier, el autor más traducido, seguido de Pixérécourt, con cuatro de sus obras con versión en español. Las traducciones españolas de los dramas de Baculard d'Arnaud *Les amants malheureux ou Le comte de Comminge*, y *Euphémie ou Le triomphe de la religion*, fueron prohibidas en 1801 y 1796 respectivamente (véase Defourneaux 1973: 251).

El lapso de tiempo transcurrido entre la obra original y su versión al español es variable. Cuando se inicia la política de traducciones con la reforma de Aranda, los originales elegidos tienen ya varios años, como sucede con la mayoría de las traducciones realizadas en los años 80 y 90. A partir de 1800, sin embargo, algunas de las versiones españolas son posteriores en sólo unos meses a la edición francesa o al estreno en los escenarios parisinos.⁹ Pero las excepciones a esta regla son muchas y no es posible generalizar.

El número de ediciones de una traducción tiene mucho que ver, naturalmente, con la repercusión de la obra en los escenarios. No pueden sorprendernos las seis ediciones de *Misanropía y arrepentimiento*, en la versión de Dionisio Solís, si tenemos en cuenta su clamoroso éxito. Lo mismo sucede con las siete ediciones de *El abate de l'Epée*, o las tres de *La reconciliación*, las obras más taquilleras de la historia del género sentimental en España. Cuatro ediciones tuvo *La mujer de dos maridos*, y tres *El duque de Pentiebre*,¹⁰ obras también muy representadas. Sorprenden, en cambio, las seis ediciones, muy tardías (1819-1823, la obra se estrenó en 1806), de *El imperio de la verdad o el sepulturero*, que no se corresponden con una masiva presencia en los escenarios, aunque precisamente esas fechas y el tema de la obra hacen pensar que algo tuvo que ver en su elevado número la novela de terror tan en boga en esos años. *El emperador Alberto I y la Adelina*, que no tuvo tanto éxito teatral, cuenta, en cambio, con seis ediciones.

8. Además de las versiones impresas de Lorenzo M^a de Villarroel, Juan de Estrada y Manuel Gómez Bustos, y la manuscrita anónima, Moratín cita una traducción de Francisco González Estéfani (*Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España* en Fernández de Moratín 1944: 333) y Cotarelo (1902: 168) una de Francisco Rodríguez de Ledesma. Ninguna de las dos ha sido localizada. Véase también Lafarga 1984.

9. Muy ilustrativo es el caso de *Misanropía y arrepentimiento*. El original de Kotzebue se estrenó en Alemania en 1789; la versión francesa de Julie Molé se estrenaba en París el 28 de diciembre de 1799, y el 30 de enero de 1800 ya estaba en el teatro de la Cruz.

10. De algunas de estas obras existen ediciones posteriores a 1808. Hay una edición en Valencia, Ildefonso Mompié, 1822 de *Misanropía y arrepentimiento*; dos ediciones valencianas (José Gimeno, 1823 e Ildefonso Mompié, 1825) de *La mujer de dos maridos*; y una de *El duque de Pentiebre* (Valencia, José Ferrer de Orga, 1814). Del original de esta obra se hizo una nueva versión, manuscrita, titulada *Fenelón o las religiosas de Cambrai*, denominada «tragedia» y estrenada el 2 de enero de 1811. Véase García Garrosa & Vega 1991: 97-98, y Lafarga 1983-1988: I, 98 y II, 96.

Por fin, resulta extraño que una obra con un número relativamente elevado de representaciones como es *La esposa delincuente*, no llegara a editarse.¹¹

Etapas

El teatro sentimental francés llegó a España en tres etapas: 1768-1779, 1780-1799, y 1800-1808,¹² claramente diferenciadas por la manera de realizar las traducciones, las razones que las motivan, la personalidad de los traductores y hasta su repercusión en los escenarios.

En 1751, Luzán realiza la primera traducción de una pieza sentimental, *Le préjugé à la mode*, escrita en 1735 por Nivelles de la Chaussée. No se trata, en puridad, de un drama, sino de una *comédie larmoyante* en verso, que, como todas las obras de este autor, anuncia lo que serán dos de los elementos fundamentales del drama: el predominio del sentimiento y la presentación -aunque sin la fuerza que tendrá en las obras de Diderot y sus seguidores- de una moral burguesa.

Luzán suele ser considerado por esta traducción un innovador, que introdujo en nuestro país un modelo dramático que podía servir de pauta para la renovación de la escena española según los preceptos neoclásicos: la *comédie larmoyante* respeta la regla de las unidades, tiene un contenido moral y, por consiguiente, sirve a la función educadora del teatro. Parece, sin embargo, que no fueron tanto motivos poéticos como simplemente morales los que animaron a Luzán a traducir la pieza.¹³ Por otro lado, esta traducción tan temprana no dejó de ser un hecho aislado, sin repercusión en la vida teatral española,¹⁴ y que por ello mismo no significó el verdadero inicio de la presencia del teatro sentimental en nuestro país.

11. En algunos casos, el éxito editorial parece no guardar relación con la repercusión escénica, como ocurre con *El imperio de la verdad o el sepulturero*. La obra se estrenó en 1806, y Cotarelo recoge esa única representación; sin embargo, hay cinco ediciones entre 1819 y 1823, además de la de Barcelona, sin fecha, que aparece en el catálogo (véase Lafarga 1983-1988: I, 147-148). Lo mismo sucede con la versión de Bellosartes de *Los amantes desgraciados*. La obra, como hemos visto, fue prohibida en 1801, pero vuelve a editarse en 1820 y en 1836, formando parte esta vez de la *Historia del conde de Cominge*, que reúne por primera vez en versión española el tríptico completo de la historia del personaje: la novela de Mme de Tencin, el poema de Dorat y el drama de Baculard d'Arnaud (véase García Garrosa 1992). En ambos casos, y dado el tema de las obras, el fenómeno ya nada tiene que ver con el sentimentalismo del drama dieciochesco, sino con el de la novela gótica y el drama romántico.

12. Después de esta fecha siguieron traducándose dramas, pero esa etapa queda ya fuera de los límites cronológicos de este estudio.

13. M^a Cristina Barbolani (1991: 551-559), señala que lo que interesó al autor de la *Poética* fue la moralidad de la comedia de Nivelles de la Chaussée, su condición de «exemplum» que criticaba la moda aristocrática de ridiculizar el amor entre los esposos.

14. La obra, dedicada a la marquesa de Sarria, se representó en los salones de la Academia del Buen Gusto, y tardó bastantes años en llegar a los teatros públicos. Sólo he encontrado referencias a su representación en Barcelona, en 1775 (véase Par 1929: 338).

Ese momento llegó a finales de la década siguiente, con motivo de la reforma de Aranda. El presidente del Consejo de Castilla emprendió entonces una política de reformas que afectó también al arte escénico y que se plasmó en el encargo de traducciones de obras de los autores más representativos de la escena francesa contemporánea y de los clásicos del siglo pasado. En el censo de obras traducidas ofrecido por Cotarelo (1897: 69) aparecen sobre todo tragedias (*Andrómaca, Fedra, Ifigenia, Lina, Mérope*, etc.), y junto, a comedias clásicas (*El aprendiz, El heredero universal, El jugador*), figuran otras del nuevo gusto sentimental: *Paulina*,¹⁵ de Mme de Graffigny y *La escocesa*, de Voltaire. Las traducciones, realizadas entre 1768 y 1772, estaban destinadas a la representación en los Teatros de los Reales Sitios, ante un público selecto y minoritario: los miembros de la corte.

Jovellanos, Iriarte, Olavide, Clavijo, todos de espíritu ilustrado y todos cercanos al poder, ofrecieron las versiones españolas de estas obras que debían servir de pautas para un modelo de teatro neoclásico en lo estético e ilustrado en lo ideológico.

Por los mismos años -finales de la década de los sesenta y principios de los setenta- Pablo de Olavide realizaba también su labor en pro de la reforma del teatro español desde su puesto de asistente y subdelegado de comedias en Sevilla. Funda allí una escuela de actores, y cuando reciben la invitación de ir a representar a la corte, el ministro Grimaldi escribe a Olavide que «convendría que trajesen aprendidas algunas comedias de las más análogas al *género serio*, para que, interpoladas con las tragedias, variasen el espectáculo» (cit. por Aguilar Piñal 1974: 97; el subrayado es mío). Y los actores aprendieron «*La Eugenia*, de Beaumarchais, traducida por el director [de la compañía] Reynaud, y *La escocesa*, traducida por don Ramón de la Cruz» (Aguilar Piñal 1974: 97).

Olavide celebraba tertulias literarias en su residencia del Alcázar. De allí saldrían, en 1773, las primeras comedias españolas del género sentimental. Esas obras no interesan a nuestro estudio, pero sí tiene enorme importancia la tertulia en sí, en la que, como ya hemos visto, los asistentes discutían sobre «la comedia en prosa a la Armoyante o tragicomedia que entonces era de moda en Francia». Esa discusión literaria no era posible en abstracto; los contertulios opinaban sobre textos concretos, que el propio Olavide debía de proporcionar dada la riqueza de su biblioteca. En otras palabras, en Sevilla, en 1773 se conocían muy bien las obras más representativas del *genre sérieux*,¹⁶ porque sólo ellas, y no las *comédies*

15. Aguilar Piñal (1974: 141) también menciona esta *Paulina*, traducida por Engracia de Olavide y representada en Sevilla el 7 de agosto de 1777. Tanto él como Cotarelo se refieren, sin duda, a la pieza en cinco actos conservada manuscrita y fechada en 1775, que lleva por título *La Celia*.

16. En realidad, los contertulios hablan del *drame* y no de la *comédie larmoyante*.

larmoyantes de Nivelles de la Chaussée, pudieron dar unos frutos como *El delincuente honrado* y *El precipitado*, dos de las obras que salieron de ese concurso.¹⁷

Pero en la tertulia no todo debía limitarse a conversar sobre el drama francés o a celebrar un concurso de dramas originales. En una carta ya citada, Grimaldi aconseja a Olavide que se traduzcan algunas comedias francesas «en buena prosa castellana, introduciendo en nuestro teatro el diálogo prosaico, como lo está ya en el métrico» (cit. por Aguilar Piñal 1974: 97). ¿No se referirá ese «diálogo prosaico» a la prosa de los dramas? Antonietta Calderone sugirió en 1987 que Olavide pudo presentar su versión de *El desertor* en esa tertulia.¹⁸ La idea me parece muy acertada: esta traducción de Olavide y otras -realizadas por propia iniciativa o siguiendo el consejo de Grimaldi- servirían de ensayo y adiestramiento en las técnicas del nuevo género para proceder después a la composición de obras originales. Traducciones como *El filósofo sin saberlo* o *El comerciante inglés* bien pudieron surgir en esas circunstancias: son, como *El desertor* de Olavide, traducciones en prosa, muy fieles al texto original, y su calidad denota un cuidado en su realización que no es propio de épocas posteriores.

En cualquier caso, la etapa sevillana de Olavide y su tertulia literaria fueron decisivas para el conocimiento del drama en nuestro país.¹⁹ Los modelos franceses leídos, analizados, traducidos e imitados hicieron posible el nacimiento del drama original español. Y junto a él, llegaron nuevas traducciones que responden ya a otro espíritu.

Desde mediados de los años setenta -algunas ya a principios de la década- las traducciones de dramas franceses se representan en los teatros públicos. Antes de 1780 contamos con once traducciones,²⁰ la mayoría de las cuales han sido puestas en escena en Madrid, Sevilla o Barcelona. El drama francés ya no es sólo asunto de tertulia de ilustrados o espectáculo reservado a una minoría. Y con su

17. Creo haber demostrado en otro lugar que Trigueros conocía muy bien *Le fils naturel* y *Le père de famille*, que sirvieron de base a la composición de *El precipitado* (véase García Garrosa 1991c). En cuanto a la relación de *El delincuente honrado* con el *genre sérieux*, puede verse, entre otros, Polt 1959.

18. «In una delle tante riunioni dedicate a discussioni su temi teatrali, accompagnate da lecture di testi o da brevi rappresentazioni, o in una delle tante altre destinate all'aggiornamento bibliografico dei suoi amici, Olavide non avrebbe potuto presentare la sua traduzione del *Déserteur* come l'ultimissimo modello del discusso genere o come recente novità in campo editoriale? Da lì l'idea di cimentarsi, ognuno, nella composizione di un *drame sérieux*, originale, ma 'alla spagnola', che avrebbe dato come frutto l'opera pressoché perfetta di Jovellanos» (Calderone 1987: 39).

19. A este conocimiento directo de las obras francesas debió contribuir también, sin duda, el establecimiento en Cádiz de una compañía de actores franceses, que representaron algunos dramas en su lengua (*Béverley*, *L'Écossaise*, *L'honnête criminel*): véase Ozanam 1974.

20. Tengo en cuenta únicamente las obras fechadas o datables por su representación: *Las ceguedades del vicio* (ms. de 1776), *Celia* (ms. de 1775), *El comerciante inglés* (repres. en Barcelona en 1778), *La escocesa* (en la versión de Iriarte, ed. 1769, y en la de R. de la Cruz, estrenada en Madrid en 1771), *Estragos que causa el juego* (ms. de 1779), *Eufemia* (ed. 1775), *Eugenia* (ed. 1779), *Beberley* (repres. en Barcelona en 1777), *El desertor* (repres. en Barcelona en 1774), *El padre de familias* (repres. en Sevilla en 1774), *El huérfano inglés* (ms. de 1778).

llegada al gran público se inicia una nueva etapa en las traducciones, la de los años 80 y 90.

Ya no serán traducciones encargadas a las más brillantes plumas ilustradas para reformar la escena nacional, ni obras de «laboratorio» realizadas después de estudiar las normas poéticas del nuevo género, ni versiones imbuidas del espíritu *éclairé* para educar al pueblo mediante el teatro. Ahora los traductores se llaman Antonio Valladares de Sotomayor, Luciano F. Comella, Luis Moncín, dramaturgos de oficio que viven de las entradas, que han escrito las comedias heroicas y de magia que los ilustrados pretenden desterrar, que conocen los gustos y los resortes del público y, en consecuencia, le dan lo que quiere recibir: no perfectas comedias en prosa cotidiana siguiendo las pautas de Diderot, sino buenas tiradas de versos octosílabos; no dramas en los que se pinta la honrada condición de un burgués dedicado al comercio, sino costureras, vinateros y ebanistas que resultan ser condes, marqueses y hasta herederos de algún trono; no sobrios decorados del interior de una casa burguesa, sino bosques espesos, castillo al fondo y tropas que se acercan.

El drama se ha popularizado, y las traducciones cambian de sentido al mismo tiempo que de público. Si en la etapa anterior teníamos versiones españolas caracterizadas por su fidelidad al texto original, lo habitual en estas dos últimas décadas del siglo es precisamente la extrema libertad que se toman algunos traductores. Por otro lado, las versiones de los 80-90 prefieren el efectismo de las anagnórisis, los cuadros patéticos de la pobreza, los repentinos cambios de fortuna, o las escenas de lágrimas contagiosas al contenido ideológico de las traducciones de los años anteriores.

Los nuevos dramas se representan con cierta regularidad, se reseñan en los periódicos, y no se libran de la acusación que pesa sobre traducciones de otros géneros.

Casi veinte títulos traducidos he podido reseñar en esta segunda época, entre 1780 y 1799.²¹ Están entre ellos las versiones impresas de los dramas de Diderot, el segundo drama de Baculard d'Arnaud conocido en España, *Los amantes desgraciados o El conde de Cominges*, traducido por Bellosartes, y versiones manuscritas de *Les amants généreux*, *L'indigent* y *Clémentine et Désormes*, de las que, a partir de 1800, tendremos otras versiones diferentes, esta vez impresas. Pero destacan sobre todo las cuatro traducciones realizadas por Valladares de Sotomayor: *El emperador Alberto I y la Adelina* (1781), *El trapero de Madrid* (s.a., representada en 1782),²² *El fabricante de paños* (s.a., manuscrito de 1783), y *El marido de su hija* (1790).

21. Como en el caso anterior, en el recuento incluyo solamente las obras fechadas. Los títulos pueden verse en el catálogo que se incluye al final de la obra.

22. Véase Herrera 1984: 100, quien extrae este dato de Cotarelo.

Estas dos décadas finales del siglo, de relativo éxito escénico del drama, no hacen sin embargo más que preparar su período de gloria en nuestro país, que se inicia en 1800 y se concentra en los primeros quince años del nuevo siglo.

En el período que nos ocupa, 1800-1808, el drama es el auténtico rey de la escena y la demanda de nuevas piezas hace que las traducciones se incrementen en un porcentaje elevadísimo. No tenemos más que acudir al catálogo que las recoge. Alrededor del 60% de las versiones corresponden a estos años, sobre todo a 1800 y 1801.

En esta auténtica avalancha de traducciones intervinieron varios factores. El primero, el ya reseñado: el éxito creciente en la escena y la mayor demanda del público. El segundo factor fue la creación de la Junta de Reforma de los Teatros en noviembre de 1799, encargada de la -todavía- asignatura pendiente de la política ilustrada, la reforma del teatro español. El plan afectaba a diversos aspectos de la vida teatral y de la representación, pero lo que ahora nos interesa es que, con el fin de educar al público en gustos teatrales más acordes con los tiempos y, de paso, con la estética clasicista, y en un intento por desterrar de la escena las comedias al gusto barroco tan deploradas por aquélla, se promovió desde instancias gubernamentales una auténtica política de traducciones que ocuparan en los escenarios el hueco que la prohibición de viejas comedias iba a crear. Fruto de ese programa renovador fue la colección *Teatro Nuevo Español*, que en los seis volúmenes aparecidos en 1800 y 1801 -la publicación se suspendió en ese año-, estaba destinada a recoger las piezas nuevas que se representarían en los teatros madrileños. Contando con la posible falta de piezas originales suficientes para surtir de repertorio a los actores, el promotor del plan de reforma y del *Teatro Nuevo Español*, el censor Santos Díez González, animaba a la traducción de nuevas obras dramáticas asegurando a sus autores iguales ingresos que a los de obras originales.

Del estudio de dicha colección realizado por F. Lafarga (1989b y 1993) se desprende que el 78,5% de las obras editadas son traducciones. Y nueve de esas veintidós traducciones corresponden a dramas. En el *Teatro Nuevo Español* se publicaron *Cecilia y Dorsán y El abate de l'Epée* (vol. I), *La reconciliación o Los dos hermanos* (vol. II), *El amor y la intriga* (vol. III), *Clementina y Desormes y Los amantes generosos* (vol. IV), *La virtud en la indigencia* (vol. V), y *El conde de Olsbach y El padre de familia* -en la versión de Juan de Estrada- (vol. VI).

Un tercer factor fue también decisivo en este aumento espectacular de las traducciones: la renovación del drama por parte de los autores alemanes y la figura personalísima de August von Kotzebue, un autor que con sus obras causó una auténtica conmoción en los escenarios de toda Europa.

En efecto, lo más destacado de esta tercera etapa de las traducciones de dramas en nuestro país, además del considerable aumento del número, es el hecho de que muchas obras son de origen alemán: *Abelino o el gran bandido*, *El amor y*

la intriga, *El conde de Olsbach*, *Sara y Luisa*,²³ *La subordinación*, y los dramas de Kotzebue *El divorcio por amor*, *Misanropía y arrepentimiento*, *La misanropía desvanecida* y *La reconciliación* (véase Vallejo 1995). Estas obras llegan a España siempre a través de una versión francesa, y se estrenan en Madrid a los pocos meses de su triunfo en París.

Con el cambio de procedencia se producen en el drama importantes variaciones, dramáticas y de contenido, de las que, inevitablemente se hacen eco las traducciones españolas. Se va olvidando la consigna de Diderot de hacer en él una pintura de las *conditions* y de las *relations* para centrarse ahora en los avatares de la relación amorosa, en las injustas persecuciones a amantes honrados y virtuosos o en las mil dificultades que ha de vencer la virtud para acabar resplandeciendo. Las dosis de sentimiento, patetismo y lágrimas van aumentando peligrosamente, pero, a juzgar por los resultados, con el aplauso del público.

El drama, y en gran parte debido a las traducciones, se ha convertido en el género más representado y más aplaudido. Pero de su éxito tenemos otras referencias: la multitud de ediciones, a las que ya aludimos, y su repercusión en las publicaciones periódicas.

La prensa se hace eco de este éxito, se suceden las reseñas y los comentarios, y se entablan acaloradas disputas entre quienes defienden el drama y quienes lo atacan sin compasión. Pero más nos interesa destacar que en esa polémica mucho tuvo que ver el hecho de que la mayor parte de los dramas que podían presenciarse en los escenarios eran precisamente traducciones. Los defensores de la tradición nacional en materia teatral atacaban desde todos los flancos al drama, pero su principal argumento era su condición de género foráneo. Ante la avalancha de traducciones y su éxito desbordante en los teatros, arremetían contra lo que consideraban un progresivo y peligroso afrancesamiento de la sociedad que aceptaba sin más todo lo que venía del otro lado de los Pirineos por el simple hecho de ser francés.²⁴

Las referencias a lo inadecuado de la traducción o a su falta de calidad aumentan también con respecto a épocas anteriores, pero la abundancia de las críticas y su dureza no lograron impedir que los espectadores españoles aplaudieran con el mismo entusiasmo los mismos dramas que triunfaban en los teatros de Francia.

23. Se trata de una versión manuscrita, una comedia en cuatro actos, de la obra de Lessing *Miss Sara Sampson*, a través de la versión francesa homónima de A.-Ch. Friedel y N. de Bonneville. Existe una versión impresa anónima, una tragedia en cinco actos titulada *Sara Sampson*, que cuenta con dos ediciones barcelonesas sin fecha: véase Lafarga 1983-1988: I, 220-221.

24. Véanse, por ejemplo, los numerosos comentarios en este sentido suscitados por *Misanropía y arrepentimiento*, que recoge Campos 1969: 117-132. Idéntica actitud, contraria a la proliferación de traducciones y a la moda de las obras francesas en el teatro, manifiesta Andrés Miñano en el prólogo a su sátira *El gusto del día*.

Considerando ahora globalmente las traducciones de dramas realizadas entre 1768-1808, tenemos 82 versiones españolas distintas, entre impresas y manuscritas, de 62 títulos franceses diferentes.²⁵ Para obtener el valor real de estas cifras, hemos de proceder a una comparación con el número de dramas originales en español. El grueso de la producción se da en los años 1780-1799, y podemos contabilizar una treintena de títulos;²⁶ antes de esa fecha sólo sabemos de la composición de los dramas salidos del concurso sevillano de 1773, y únicamente conocemos tres títulos: *El delincuente honrado*, *El precipitado* y *Los ilustres salteadores*. A partir de 1800 la producción original española parece extinguirse: con dificultad encontraremos dos o tres obras hasta 1808; en la dos décadas siguientes aumenta la producción, pero la peculiar configuración literaria de este período, a caballo entre «la fidelidad a los cánones del clasicismo y los presentimientos románticos»²⁷ hace muy difícil su clasificación.

La conclusión es clara: las traducciones de dramas casi triplican a las piezas originales, y veremos inmediatamente que su repercusión en los escenarios fue también muy superior.

Las traducciones en la escena

¿El número tan elevado de traducciones de dramas franceses se correspondió con una presencia masiva y continuada en los escenarios? Hemos visto que sí, sobre todo a partir de 1800. Pero vamos a intentar analizar con algún detalle las informaciones que nos ofrecen las carteleras españolas.

Para empezar, precisemos que, entre los catálogos de que disponemos, no hay ninguno que abarque el período global de nuestro estudio, y que, por tanto, los resultados que obtengamos nunca podrán ser absolutos. Por otro lado, la información recogida en ellos no siempre es lo completa que desearíamos (algunos catálogos ofrecen, por ejemplo, el año de la puesta en cartel de una obra, pero no la fecha concreta y el número de representaciones). Está, en fin, el problema de los títulos de las piezas; la costumbre de anunciarlas con el título abreviado, o ligeramente modificado, provoca confusiones en algunos casos imposibles de solucionar.

25. Extraigo estas cifras del catálogo de dramas que figura al final de esta obra.

26. Lafarga 1988: 235 contabiliza 10 títulos originales antes de 1790, y otros tantos «a lo largo de las décadas siguientes». Creo que, en realidad son algo más de veinte, todas antes de 1800, pero la cifra exacta es, por ahora, muy difícil de determinar.

27. Tomo esta expresión de Caldera 1991, quien analiza obras de las dos primeras décadas del XIX, mostrando sus peculiaridades e innovaciones.

Hechas estas aclaraciones,²⁸ y retomando la división en tres etapas de la historia de la traducción de dramas en nuestro país, vemos que las obras traducidas antes de la década de los 80 tuvieron una muy discreta repercusión en los escenarios; en los escenarios públicos, porque, como hemos visto, las primeras representaciones de estas traducciones tuvieron lugar en ámbitos privados. De *La razón contra la moda* sólo queda constancia de su puesta en escena en Barcelona en 1775. Una versión de *El padre de familias*, sin duda la manuscrita, se representó en Barcelona y en Sevilla en 1774, pero las primeras noticias de su llegada a Madrid son de 1787. *El Beberley* se dio en Barcelona en 1777, y una vez en 1789 con el título de *El jugador inglés*. También la ciudad condal parece ser la única donde se vio *El comerciante de Londres*, en 1778, mencionada en 1785 como *El comerciante inglés*. Cinco representaciones hubo en Sevilla en 1775 de *El desertor*, que fue vista en Barcelona desde 1774; a Madrid no llegó hasta 1789. Pero las obras de más repercusión escénica fueron en estos años *La Eugenia* y *La escocesa*. De la primera, tenemos datos en Barcelona de 1774, 1775, 1777 y 1779 (sin precisión de mes o día), y varias veces más hasta 1792. En Sevilla se vio tres veces en 1777, y en Madrid se representó del 17 al 24 de junio, en agosto y septiembre de 1772. En cuanto a *La escocesa*, se estrenó en Madrid en 1771; en Sevilla hubo seis representaciones en 1774 y una en 1775, y en Barcelona fue puesta en escena en los años 1774, 1775, 1777, 1778 y 1779, y algunas veces más hasta 1792.

A partir de los años 80, las cifras de representación aumentan ligeramente. Tanto en Madrid como en Barcelona, siguen apareciendo algunos de los títulos ya mencionados, sobre todo *La Eugenia* y *La escocesa*, y se estrenan las nuevas traducciones, que raramente pasan de las dos o tres representaciones entre 1780 y 1799. Algunas, sin embargo, alcanzan cifras más altas: *El fabricante de paños* se representa cinco veces en Madrid entre 1784 y 1794, y una vez en Barcelona; *El huérfano inglés*, puesta en escena siete veces en Barcelona entre 1783 y 1793, sólo aparece recogida tres veces en los teatros de Madrid entre 1785 y 1793; *El marido de su hija* alcanza las ocho representaciones en la capital, seis de ellas seguidas en 1789. Pero la obra más aplaudida fue *El trapero de Madrid*, puesta en escena veintiuna veces, contando las funciones de los teatros del Príncipe y de la Cruz, entre 1786 y 1791, con el récord de catorce representaciones seguidas entre el 12 y el 25 de agosto de 1790. Podemos decir, en consecuencia, que las traducciones de Valladares de Sotomayor fueron las preferidas por el público en las dos últimas décadas del siglo.

28. Debo añadir que me basaré en la información suministrada por los siguientes trabajos: para Madrid, utilizaré los datos que recoge Cotarelo 1902, quien da cuenta de las representaciones en la capital entre 1793 y 1818; para Barcelona, el catálogo de Par 1929, que cubre el período 1774-1794; para Sevilla, Aguilar Piñal 1974: 270-295, para los años 1767-1778, y Aguilar Piñal 1968 para el período 1800-1836. Me servirá también de los datos de representación contenidos en Coe 1935 y en Schneider 1927, que incluye representaciones no recogidas por Cotarelo.

A partir de 1800, las cifras se disparan y los nuevos dramas venidos de Francia alcanzan cotas extraordinarias.²⁹ Todo empezó el 30 de enero de ese año, con el estreno apoteósico de *Misanropía y arrepentimiento*. En los dieciocho días seguidos en que fue puesta en escena, recaudó casi 200.000 reales, con una media espectacular de 7.000 reales diarios.³⁰ A partir de esta obra, el drama es el género de moda, y se suceden vertiginosamente los estrenos de otras traducciones en los teatros madrileños: *Cecilia y Dorsán* (20 de junio), *El abate de l'Epée* (23 de julio), *La reconciliación* (1 de octubre), *El amor y la intriga* (4 de noviembre), todas en 1800. En 1801 y 1802 van llegando *Clementina y Desormes* (30 de mayo de 1801), *La esposa delincuente* (2 de junio de 1802), *La virtud en la indigencia* (22 de junio de 1801), y las restantes en los años siguientes. En Sevilla se confirma esta tendencia; con la diferencia de pocos meses, llegan las mismas obras y con idéntico éxito en cuanto al número de representaciones. Un fenómeno similar se produce en otras ciudades españolas de las que poseemos estudios parciales.³¹

Arrastradas, sin duda, por el éxito de estas nuevas traducciones, se reponen algunas de los últimos años del siglo XVIII (especialmente *La escocesa* y *El trapero de Madrid*), que, sin embargo, no pueden competir con las obras de Kotzebue o cualquiera de los nuevos dramas cargados de patetismo y con un sentimentalismo que empieza a desbordarse.

Los primeros años del siglo son los que arrojan un mayor número de representaciones de estos dramas; a partir de 1808 los estrenos de nuevos títulos se van espaciando, pero las cifras siguen siendo altas. Obras como la *Misanropía*, *El abate de l'Epée* o *La mujer de dos maridos* se representan prácticamente todos los años en la capital hasta 1818, fecha en la que se detiene el catálogo de Cotarelo. Pero todavía en 1839, el telón del Teatro de Buena Vista madrileño se alzó dos veces para ofrecer *Misanropía y arrepentimiento* (véase Seminario 1961). La misma conclusión podemos extraer de los datos que poseemos sobre Sevilla: en los años 20 y 30 del siglo XIX, las traducciones de algunos dramas figuran entre las obras más representadas.

Pero valorar en su justa medida estos datos, implica proceder a un cotejo con los de las representaciones de los dramas españoles originales. Acudiendo a las mismas fuentes de información, vemos que las obras de más éxito fueron las siguientes: *El delincuente honrado*, en 1791-1818, tuvo 37 representaciones en

29. Este elevado número de representaciones viene a cuestionar, al menos en lo que se refiere al drama, la afirmación de Cotarelo, según la cual en 1803 «el despegue por lo francés en la literatura dramática comenzaba a generalizarse» (1902: 181).

30. Véase Campos 1969: 126 y Andioc 1987: 42. La recaudación máxima de los teatros de la Cruz y el Príncipe era de unos 9.300 reales, según Andioc (p. 44), lo que indica la elevada asistencia de público a estas representaciones.

31. En Palma de Mallorca, por ejemplo, entre 1811 y 1814, a más de diez años de su estreno, todavía se dan seis representaciones de *La reconciliación*, cuatro de *El abate de l'Epée*, y tres de *Misanropía y arrepentimiento* (véase Larraz 1974).

Madrid y 25 en Sevilla entre 1800-1836; *El triunfo del amor y la amistad, Jenwal y Faustina*, en 1803-1818, 42 representaciones en Madrid, y en 1807-1832, 17 en Sevilla; *El hijo reconocido*, en 1799-1816, 21 representaciones en Madrid, y en 1806-1835, 31 en Sevilla.

Los datos obtenidos para las traducciones de dramas franceses son los siguientes: *El abate de l'Epée*, 1800-1818, 48 veces en Madrid, y 1807-1833, 26 veces en Sevilla; *Misanropía y arrepentimiento*, 1800-1818, 41 veces en Madrid, y 1800-1836, 33 veces en Sevilla; *La reconciliación*, 1800-1818, 29 veces en Madrid, y 1807-1834, 28 veces en Sevilla.

Las cifras no dejan lugar a dudas: las traducciones de dramas franceses se representaron más veces que los dramas originales españoles, o, lo que es lo mismo, su éxito en los teatros fue mayor. Y a la luz de los mismos datos resulta evidente que la época de esplendor del drama en nuestro país llegó con el siglo XIX, más de tres décadas después de que se iniciaran las traducciones, y por obra de unas piezas muy alejadas ya del modelo definido por Diderot a mediados del XVIII: importaba menos la pintura de las *conditions* y las *relations* y la recreación de los *tableaux vivants* de la vida burguesa, que la captación de la atención del espectador y su enternecimiento por la sucesión de escenas patéticas y las manifestaciones dramáticas de una sensibilidad desbordante.

El creciente éxito del drama debido a las nuevas traducciones fue paralelo a su popularización. Empezó siendo un género importado, adoptado como modelo para una reforma del teatro hispano, y espectáculo reservado a una minoría selecta, para convertirse en el género más rentable, el que elegían los autores populares porque sus versiones se traducían en miles de reales en las taquillas, y el que aplaudía todo Madrid.

Pero sabemos algo más sobre ese público: estaba constituido esencialmente por representantes de la clase media. Andioc (1987: 435) lo explica con la siguiente argumentación:

el caso es que los contemporáneos consideran la comedia lacrimosa como un género nuevo que trata de encajarse entre la tragedia y la comedia: conociendo las distintas áreas sociales a los que deben pertenecer los protagonistas de una y otra en la estética neoclásica, resulta evidente que para los partidarios de ésta el advenimiento de lo lacrimoso toma el aspecto de una promoción de los personajes de la «clase media».

Clase media en la escena que se corresponde con la clase media en los espectadores. Y entre esa clase media, destacan las mujeres. A propósito de *Misanropía y arrepentimiento* el mismo Andioc señala que «ofrece una característica fundamental y no menos excepcional: la cazuela aventaja a todos los demás sectores» (1987: 435). La razón estaría en el interés que esta obra -y *La esposa delincuente*, a

la que se refiere líneas más arriba- suscitaba entre el público femenino: se trata de mujeres adúlteras perdonadas por el esposo y por la sociedad.

La explicación puede aplicarse, en general, a todas las obras del género, en especial en esta última época: las protagonistas suelen ser mujeres o parejas de amantes perseguidos,³² modelos siempre de virtud que acabará resplandeciendo después de mil pruebas y dificultades, jóvenes a las que se impide unirse al hombre que aman, huérfanas privadas de su nombre y sus bienes, encerradas en subterráneos y acosadas por el usurpador de turno, y, como mujeres, sensibles y muy dadas a regar con lágrimas las plantas de su bienhechor, de sus padres al fin hallados, o de su amante falsamente acusado. No es difícil imaginar el callado deleite -alterado sólo por el fluir de sus propias lágrimas- que experimentaría el público femenino con los dramas venidos de Francia.

Queda por saber si la labor de los traductores tuvo algo que ver en este extraordinario éxito de los dramas franceses. De su trabajo se ocuparán las páginas siguientes.

Las versiones españolas: ¿traducción o adaptación?

Hemos visto ya que las traducciones no siempre se hicieron por los mismos motivos y que la personalidad de sus autores también varió con el tiempo. Es, pues, de esperar que la propia labor de la traducción en sí cambie de unas épocas a otras.

Como principio general, debemos suponer que no pueden realizarse de idéntico modo las traducciones que están destinadas a introducir un género dramático que debe servir como modelo para una reforma del teatro, y aquellas que, una vez asentado el modelo, tienen como objetivo primero satisfacer la demanda de obras y dar gusto a las preferencias del público. Tampoco pueden proporcionar idénticos resultados las traducciones hechas por hombres de espíritu ilustrado y empeñados en proponer una fórmula dramática neoclásica, que aquellas realizadas por dramaturgos herederos de la tradición nacional y acostumbrados a escribir comedias al gusto postbarroco. En consecuencia, no pueden ser iguales las versiones españolas de los dramas franceses surgidas de la reforma de Aranda que las que hicieron los Valladares o Comellas a finales de siglo, o las que llegaron a raíz del triunfo espectacular de los dramas en las primeras décadas del XIX.

En general, se observa una evolución que va de la fidelidad casi absoluta al original en las primeras traducciones, a una actitud muy libre frente al texto francés en los años finales del XVIII, para volver a una relativa proximidad textual en las versiones más tardías. Lo confirmaremos con algunos ejemplos. Pero antes,

32. Véase la lista de títulos: *Los amantes desgraciados*, *Cecilia y Dorsán*, *Clementina y Desormes*, *La escocesa*, *La esposa delincuente*, *La Eugenia*, *La Inés*, *La mujer de dos maridos*, *Matilde de Orleim*, etc.

será bueno hacer algunas observaciones sobre los posibles cambios en la estructura dramática.

Los dramas franceses están escritos mayoritariamente en prosa; hay excepciones, naturalmente, pero no parecen ser casuales: se trata casi siempre de obras más cercanas, por sus contenidos y planteamientos, a la tragedia (*Le comte de Cominge, Fénelon ou Les religieuses de Cambrai, Euphémie ou Le triomphe de la religion*). En cuanto al número de actos, son más frecuentes los dramas de cinco; los hay también en tres actos, pero en número bastante menor, y muy pocos en cuatro, dos y un acto. La división gráfica en escenas de esos actos es generalizada.

Una vez vertidas en español, estas obras presentan una diferente configuración dramática. El verso es, con mucho, la forma preferida, en concreto, el octosílabo asonantado en los pares; pero aparecen otros tipos de verso: en pareados endecasílabos, como los originales correspondientes, están *Eufemia*, o *Los amantes desgraciados*, en la versión de Bellosartes, y en endecasílabos asonantes alternos *Elvina y Perci. El hijo natural*, por su parte, ofrece todo un muestrario de versificación: pareados consonantes endecasílabos, endecasílabos asonantes en los pares, combinaciones de heptasílabos y endecasílabos, asonantes y consonantes, y, por fin, los clásicos octosílabos asonantados. En ocasiones, los autores españoles añaden en sus versiones escenas de canto en formas métricas breves: cuartetas asonantadas hexasílabas aparecen en *La mujer de dos maridos y El marido de su hija*.

El predominio del octosílabo, como se comprenderá fácilmente, no es casual. Es el que da más dinero a los autores, porque las obras en verso se cotizan más que las escritas en prosa. Y es la forma tradicional del teatro hispano. Esa conciencia de «adaptación» a los usos nacionales explica que algunas versiones que originariamente se trasladaron en prosa, respetando el texto francés -*El amor y la intriga, El comerciante inglés, El desertor, Matilde de Orleim*, por ejemplo-, tuvieran una versión posterior en verso «arreglada al teatro español», como rezan muchos títulos. Claro que también se da el caso inverso; es excepcional, pero lo encontramos en las traducciones de *Misanthropie et repentir*. Dionisio Solís hizo en 1800 su versión rimada, que fue la que tantos éxitos cosechó, pero ese mismo año, Agustín García Arrieta ofreció la suya en prosa, *La misantropía y el arrepentimiento*, porque, como señala en el prólogo, consideraba muy defectuosa la de Solís precisamente por estar en verso.³³

33. A propósito de esta traducción de Arrieta, J. E. Hartzzenbusch escribe una dura crítica señalando que su versión, que no está forzada por el «estorbo de la versificación» de la de Solís, carece de la soltura y naturalidad de ésta a pesar del uso de la prosa. Y añade: «¿Hasta cuándo ha de durar entre nosotros el prurito y ciega rutina de traducir y componer las comedias en verso cuando las demás naciones cultas escriben ya y representan en prosa casi todas las mejores suyas?», *Revista de Madrid*, 1839, 2ª serie (cit. por Schneider 1927: 182). Es cierto que Hartzzenbusch escribe esto en 1839, pero el comentario me parece muy significativo para dar cuenta de las dificultades que tuvo la prosa en nuestro país para hacerse vehículo de expresión en los escenarios teatrales.

En las obras traducidas en verso no es infrecuente que algunos autores terminen sus versiones con un recurso habitual de la comedia clásica: un personaje o todos a coro se dirigen al público solicitando su aplauso y el perdón por las faltas de la comedia. Sirvan los ejemplos del final de *El trapero de Madrid*: «Agustín: Y logre público amable/benigno, ilustre, y discreto/vuestro aplauso. Todos: De Madrid/el generoso Trapero», o *El fabricante de paños*: «Fania: Y el Comerciante de paños/si ha acertado a complaceros.../Wilson: A vuestras benevolencias/dirige humilde sus ruegos.../Todos: Para que con un aplauso/se contemple satisfecho».

En cuanto al número de actos, la tendencia francesa a las obras en cinco no se mantiene en su paso al español. Las traducciones en cinco actos y las realizadas en tres están muy igualadas en número. También aquí el peso de la tradición es determinante en el aumento de las versiones españolas en tres actos, que incluso en algún caso se denominan «jornadas» (*El marido de su hija* y la primera parte de *El emperador Alberto I y la Adelina*). En cuanto a la división en escenas, se mantiene en general, aunque no siempre coincide su número con las del original; pero también es elevado el número de traducciones que suprimen esa división gráfica.

Cambios muy significativos se operan también en el paso de la obra original al español en lo referente al aparato escénico. Una de las mayores innovaciones de Diderot al crear el *genre sérieux* fue su insistencia en los aspectos generales de la representación. En su *Discours de la poésie dramatique*, encontramos capítulos cuyos epígrafes: «Des Entractes», «De la Scène», «De la Décoration», «Des Vêtements», «De la Pantomime», dan una idea de la importancia que concedía a estos elementos. Y buena prueba de ello es la riqueza de información meramente escénica que acompaña los textos de sus dos dramas. Las acotaciones con que se inician *Le fils naturel* y *Le père de famille* describen con todo detalle el decorado, la hora en que se desarrolla la acción, las actitudes y gestos de los personajes al levantarse el telón, sus primeros movimientos en escena, etc. La misma amplitud y precisión se mantiene en las numerosísimas acotaciones que se consignan durante los cinco actos.

Los continuadores de Diderot manifestaron esa misma preocupación, en la teoría y en la práctica, de modo que todos los dramas franceses -con las lógicas oscilaciones según los años y los autores- son muy ricos en este aspecto.

Buena parte de esa riqueza se perdió en el paso de los dramas a nuestra lengua. Los autores españoles suelen conservar las indicaciones generales con que se inicia la obra, pero reducen muy considerablemente las acotaciones distribuidas en el texto. El efecto es en casi todos los casos el mismo: se pierde patetismo, ese que se logra con la actitud de los personajes en la escena y con el que Diderot pretendía crear los *tableaux vivants* que eran la base del drama.

Entrando en los aspectos textuales, he avanzado ya que las técnicas de los traductores son diferentes según las épocas y el talante de quienes las realizan. Obras como *El comerciante inglés*, *El filósofo sin saberlo* o *El desertor* -en la versión

de Olavide-, son muy fieles a sus respectivos originales: mantienen la prosa y los cinco actos de aquéllos, el número, condición y nombre de los personajes,³⁴ el lugar en el que se desarrolla la acción y los escenarios. El tema y su planteamiento dramático es, por supuesto, el mismo, e idéntico el desarrollo argumental. El texto es reproducido fielmente y las variantes por adición o supresión son escasísimas y sin relevancia.

Algo muy distinto sucede cuando el drama francés llega a manos de un autor como Valladares de Sotomayor. Es cierto que es un caso extremo de tratamiento libérrimo del original -frente a la fidelidad, por ejemplo, en este mismo período, de *Los amantes desgraciados*, de Bellosartes- pero esa excepcionalidad se manifiesta en cuatro traducciones, precisamente las más aplaudidas en los teatros de entre las realizadas en estos años.

Valladares no traduce, adapta. Toma del original el tema central, una idea muy simplificada de la línea argumental, un bosquejo de la situación y el núcleo de los personajes. A partir de ahí, inventa, altera, suprime, añade. El resultado es una obra muy distinta a la francesa, un texto tras el cual cuesta a veces reconocer la versión primitiva.³⁵

Las modificaciones afectan a todos los elementos de la obra: la estructura ha sido alterada (se reduce el número de actos), el verso sustituye a la prosa, aparecen personajes nuevos, y en función de ellos se crean acciones secundarias, la acción se traslada a España en *El marido de su hija* y *El trapero de Madrid*, y los personajes cambian sus identidades -cuando no su oficio: el Dominique vendedor de vinagre es ahora el tío Agustín, trapero, descendiente de la ilustre casa de Velázquez, por más señas- por nombres españoles. Pero, sobre todo, Valladares cambia los desenlaces, dando a sus versiones un sentido muy diferente al original.

Las modificaciones más frecuentes en otros autores pueden obedecer a diversos motivos,³⁶ pero en general tienden a acercar más al público español piezas que no sólo fueron creadas en otra lengua, sino que responden a mentalidades, usos y hasta realidades diferentes. En el caso de Valladares, a esas razones

34. Pueden darse leves variaciones ortográficas por adecuación a la fonética española.

35. Es lo que sucedió, por ejemplo, con *El marido de su hija*. La reseña del *Memorial literario* (octubre 1786) posterior a su estreno comentaba: «Algunos dijeron que el fondo de esta Comedia era la Francesa intitulada la Gouvernante, de Mr. Destouches; pero otros viéndola tan mudada la desconocieron» (el subrayado es mío). En efecto, difícil es buscar el rastro de *La gouvernante* -que no es de Destouches, sino de Nivelles de la Chaussée- en *El marido de su hija*, porque no es ésa la comedia que sirvió esta vez de base a Valladares, sino la *Cénie* de Mme de Graffigny, igualmente irreconocible, dadas las numerosas y profundas transformaciones del adaptador (véase García Garrosa 1989-1991). Independientemente de esta confusión, lo que quiero destacar es el hecho de que los propios críticos teatrales tienen problemas para reconocer las obras que Valladares traduce.

36. Lorenzo M^a de Villarroel, por ejemplo, anuncia en su traducción de *Le père de famille* que «se han suprimido algunos pasajes, así por abreviar la Comedia, como por otras razones más serias, que se pueden ver en el original» para justificar la desaparición en español de las alusiones de Diderot a la inutilidad de la vida conventual. Es una cuestión de autocensura ideológica.

hay que añadir otras que afectan al propio espectáculo teatral: sus versiones, que han dejado de ser meras traducciones para convertirse en adaptaciones, son mucho más espectaculares que los originales de que partió: en ellas hay más sobresaltos, más sorpresas, más cambios de fortuna y condición; en suma, la peripecia es mucho más compleja. Y eso era lo que el público seguía prefiriendo, por más que los ilustrados pretendieran evitarlo.

Pasado el furor de Valladares, las aguas parecen volver a su cauce. Las obras venidas de Alemania, vía Francia, están ya suficientemente cargadas de emociones y patetismo como para no necesitar aumentar las dosis. Por otro lado, como ya no se trata de ebanistas, vinagreros, comerciantes o fabricantes de paños -por muy nobles que resulten ser al final de la pieza-, sino de amantes perseguidos, adúlteras perdonadas y sótanos de conventos, conviene más esa lejanía espacial y hasta temporal que permite ciertos vuelos a la ensoñación.³⁷ Las obras siguen localizadas en su punto de origen, y los personajes mantienen sus nombres extranjeros. Se dan modificaciones estructurales, reducciones o ampliaciones del texto, pero no suelen afectar a su sentido.³⁸

En lo que no parece haber diferencias entre unas épocas y otras es en la consideración que merecieron esas traducciones. La gran batalla de los defensores de la pureza de la lengua en el siglo XVIII se centró en preservarla de la invasión de galicismos, de cuya proliferación eran los traductores los máximos responsables. Las acusaciones vertidas sobre la falta de calidad e incorrección de las traducciones afectan a todos los géneros, no sólo al drama, hasta el punto de que se ha convertido ya en un lugar común en la historia literaria del Setecientos.

A estas acusaciones generalizadas sobre la lengua y el estilo, y en lo que afectaba al carácter específico del drama, se unieron aquellas que ponían de relieve, censurándolas, las alteraciones del original, lo inapropiado del tratamiento de los caracteres en la versión española, o el dudoso carácter moral de la pieza, imputándosele unas veces al autor original y otras a su poco acertado adaptador.

Pero, como todos los tópicos, éste merece su revisión y sus matizaciones. Traducciones malas las hubo, nadie va a ponerlo hoy en duda, pero también hubo otras excelentes y muy cuidadas: *El filósofo sin saberlo* es una de ellas. Pero la precipitación y el descuido siempre dieron malos frutos. No es lo mismo traducir

37. Campos 1969: 138, ya detectó muy claramente este aspecto en el drama, género burgués: «En el fondo, hay en todo este teatro lacrimógeno un sentido de evasión de lo real y cotidiano, a pesar del realismo, que es su manifestación más visible. El hecho de que casi todas estas obras sean traducciones, da también un ligero toque de exotismo a las comedias, con sus nobles y sus castillos, que en nada recuerdan a los españoles». La evolución de los temas y personajes no deja lugar a dudas.

38. Hay excepciones. En *Cecilia y Dorsán*, por ejemplo, sigue detectándose la costumbre de los autores españoles de eludir en los desenlaces el matrimonio desigual que se produce en la versión francesa. Su técnica consiste en elevar, a veces con argucias dramáticas muy ingeniosas, la condición del pretendiente plebeyo. No se trata en este asunto de una mera cuestión de efectismo dramático, sino que revela un estado social bastante más conservador en España que en Francia.

después de estudiar las normas del drama y discutir sobre ellas, como sin duda sucedió en el ejemplo citado, que poner en castellano a toda prisa una comedia que acaba de arrollar en París y será éxito seguro en Madrid, como ocurrió con *Misanropía* y *arrepentimiento*.

El caso es que los críticos no ahorraron adjetivos para calificar la tarea de los que hicieron posible que se conocieran en España los dramas franceses. «Su traducción tiene defectos considerables [...] pudiera decirse que el traductor no hizo otro cambio que el material de las palabras», escribe el comentarista del *Memorial literario* a propósito de *Clementina y Desormes*. Y, con respecto a *La misantropía desvanecida*, sentencia: «La traducción corresponde con el original en lo malo». Claro que también hubo lugar para los elogios: *El duque de Pentiebre* los mereció del *Memorial*: «El drama está bien manejado y animado, el estilo es bastante puro, el lenguaje fluido, y se encuentran en él muy pocos defectos de pureza y propiedad», periódico que reconoce que en *La virtud en la indigencia* «tampoco la traducción es de las peores; pero quisiéramos que se hubiese hecho con más cuidado todavía».³⁹

39. He tomado las citas del *Memorial literario* de Coe 1935: 47, 153, 79 y 235, respectivamente.

METASTASIO Y EL MELODRAMA ITALIANO

PATRIZIA GARELLI

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

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

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

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

1. Véase también Carmena 1878.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sería interesante comprobar cómo, partiendo de un mismo texto, los músicos han elaborado interpretaciones distintas, pero esto es tarea de musicólogos. Lo que sí nos corresponde subrayar es que el melodrama, que como espectáculo musical ha encontrado en España muy pocas reservas (si se exceptúa la reprobación, polémica y nacionalista, de Antonio Eximeno),⁸ ha preparado el gusto del público, ya particularmente sensible al encanto de la música, a la recepción de nuevos géneros, como por ejemplo, a finales del siglo XVIII, el melólogo (véase Subirá 1949-1950) y además ha establecido las premisas para la acogida favorable de la ópera del siglo XIX, que suscitó en el público un auténtico «furor filármonico».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El hecho de que la mayor parte de las adaptaciones no hayan introducido variaciones en las tramas demuestra que no sólo se consideraba que pudieran satisfacer los gustos del público acostumbrado a un teatro de acción, sino sobre todo que se ha pretendido acercarlo a una comedia sujeta a una mayor regularidad respecto a la de comienzos del siglo XVIII, aunque no coincidiese con las normas clasicistas. Es significativo que en algunos casos se haya incluso querido precisar mejor la intriga que el propio Metastasio, contando con el poder evocador de la música, lleva a escena ex-abrupto, dotandóla del antefacto, como sucede, por ejemplo, en *El héroe de la China*,¹⁹ donde por medio de un diálogo inicial, no presente en el original, entre las princesas Ulania y Lisinga, se previene al espectador sobre el núcleo central de la trama, basado en el encuentro en Sileno del legítimo heredero del trono chino, dado por muerto a edad temprana.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CARLO GOLDONI: LA COMEDIA Y EL DRAMA JOCOSO

ANTONIETTA CALDERONE Y VÍCTOR PAGÁN

PRIMERA PARTE: LA COMEDIA

ANTONIETTA CALDERONE

Indudablemente, fue Carlo Goldoni el autor extranjero más presente en los escenarios españoles de la segunda mitad del siglo XVIII, por el número de piezas adaptadas y por las continuas reposiciones de éstas a lo largo de los años. Por tal motivo no deja de sorprender que, en su tiempo, tanta popularidad fuera acompañada sólo de escasas referencias a su persona y a su actividad creadora, lo cual impide -como ya ha expuesto Víctor Pagán- ofrecer noticias seguras sobre la introducción (cronología y modalidades) de su obra dramática en los escenarios españoles. Hasta hoy, no contamos con una documentación fidedigna objetiva que atestigüe cuál era el grado de conocimiento del autor italiano en el ámbito cultural oficial, o bien si existió una voluntad gubernamental que se expresara en lo referente a la escenificación de piezas goldonianas, como, por ejemplo, se verificó con el teatro francés traducido en los años 1770. Nada impide suponer -como el mismo Pagán sugiere- que el interés español por el teatro del italiano surgiera a raíz del estrepitoso éxito de *Le bourru bienfaisant* en Francia en 1771, y que, por consiguiente, pasara los Pirineos como un artículo más de la imperante afición a lo francés. Sin embargo tampoco hay nada que sustente esta hipótesis. Por otra parte, las escuetas referencias que tenemos no se originaron en España, sino en Italia.

Giuseppe Carlo Rossi (1967), al analizar la interpretación contemporánea dada por los críticos españoles de teatro o de literatura o de historia de las costumbres en general, a los valores humanos y sociales de las obras de Goldoni, ha llamado la atención sobre la crítica más consistente, que fue la que llevaron a cabo los jesuitas que se habían refugiado en Italia; éstos, además de ser buenos conocedores de la literatura y de la cultura en general de ambos países, tenían una gran autoridad sobre el tema, siendo ellos mismos escritores de piezas dramáticas, de las cuales se servían para su labor educativa e, incluso, de catequesis. Entre aquéllos, el estudioso italiano recuerda a Esteban de Arteaga, que reconocía el gran mérito teatral y ético de la obra goldoniana, negándole, sin embargo, profundidad psicológica; a Juan Andrés, a menudo contradictorio en sus juicios, que admitía el

valor del veneciano, incluso en el extranjero, pero, como muchos otros críticos posteriores, le reprochaba no haber llevado a cabo un buen «trabajo de lima»; a Antonio Eximeno, quien subrayaba la importancia de su reforma teatral; a Francisco Javier Lampillas, que al pronunciarse positivamente sobre este mismo tema, recordaba la importancia de la comedia española del Siglo de Oro en la génesis de la producción goldoniana.¹

Angela Mariutti (1960), en una rápida, pero completa y bastante bien documentada panorámica sobre «La fortuna di Goldoni in Spagna nel Settecento» (a la cual me referiré en más de una ocasión siendo éste el único ensayo de conjunto sobre el tema, publicado hasta hoy), citaba entre los contemporáneos de Goldoni que hicieron mención de él en sus obras, al italiano Pietro Napoli Signorelli y a Leandro Fernández de Moratín. El primero, fuertemente arraigado en la cultura española, como es bien sabido, en su *Storia critica dei teatri antichi e moderni* alega una declaración que atestigua, por un lado, la gran aceptación popular del teatro goldoniano adaptado; por el otro, la tibieza con la que fue recibido por la parte del público menos dispuesto a aceptar las novedades:

In Ispagna alcune traduzioni di qualche commedia di Goldoni come della «Sposa persiana» e del «Bourru bienfaisant» sono piaciute moltissimo al popolo, e dove esserne lodato (fuorché in alcune alterazioni fatte senza gusto agli originali) qualunque egli siasi chi ha impresso a mostrare sulle scene spagnuole queste commedie. Ma nel medesimo Teatro sono state motteggiate dai soliti piccoli compositori di Sagnetes, e ricevute con freddezza da alcuni pochi, che invecchiati in un certo lor sistema di letteratura, sdegnano di approvar dopo il popolo ciò che lor giunge nuovo. (Napoli 1777: III, 430)

El segundo, Moratín, se mostró más concreto, aunque tampoco él demasiado profundo, en los poquísimos casos en que citó a Goldoni. En una carta a Eugenio de Llaguno y Amírola, fechada en París a 29 de abril de 1787, le refería que había ido a visitar al italiano y le había hablado de sus piezas más representadas en la capital española:

Llegó el día y hora señalada, fuimos allá, y vi a mi buen Goldoni, viejo, amable, respetable, alegre, gracioso, cortés, [...] no me hartaba de verle. ¡Cuánto me agradeció la visita! Hablamos largamente de teatro, y se complació infinito cuando le dije que en los de Madrid se representaban con frecuencia y aplauso *La esposa persiana*, *La mujer prudente*, *El enemigo de las mujeres*, *La enferma fingida*, *El criado*

1. Rossi 1967: 281-286. Las obras de los jesuitas citados son, según el orden en que aquí se dan: *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Roma, 1787, cap. XII; *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, 1782-1799, vol. II; *Dell'origine e delle regole della musica*, Roma, 1774; *Saggio storico-apologetico della letteratura spagnola contro le pregiudicate opinioni di alcuni moderni scrittori italiani*, Génova, 1778-1781.

de dos amos, Mal genio y buen corazón, El hablador, La suegra y la nuera, y otras producciones estimables de su demasiado abundante vena. (Fernández de Moratín 1867: II, 95)

Por otra carta al mismo corresponsal, fechada en París a 25 de mayo de 1787, sabemos que volvió a visitar a Goldoni, pero por encargo de Llaguno y Amírola. (Fernández de Moratín 1867: II, 99)

Y en su *Viaje de Italia*, al comentar la situación del teatro en Venecia en 1794, escribía:

Después de Goldoni ha hecho pocos progresos la poesía cómica: aquel célebre autor, después de haber purgado el teatro de la mayor parte de las monstruosidades que halló en él, produjo, entre muchas obras de inferior mérito, algunas tan bien escritas, que hasta ahora nadie ha logrado superarlas. Ninguno de cuantos le han querido imitar o competir ha sabido igualarle. (Fernández de Moratín 1867: II, 479)

Y aquí se impone una inevitable pausa de reflexión sobre la postura de Moratín en relación con el italiano, pues no cabe duda de que es muy significativo que el neoclásico español le dedique tan poco interés a un autor cuya obra conocía muy bien, siendo además ambos hombres de teatro de mucha autoridad en sus respectivos países, aunque cada uno en su campo específico. Pero, de este interesante tema se ocupó hace años Carlo Consiglio, dando unas valoraciones que encuentro muy acertadas, por lo cual paso a resumir aquí, directamente, sus opiniones (véase Consiglio 1942).

Al analizar los juicios que el dramaturgo español emitió sobre su colega italiano,² Consiglio se maravillaba de no encontrar en Moratín ninguna mención específica de la reforma goldoniana, y más aun si se considera que, en aquellos años, «él mismo libraba, más o menos, análoga batalla» (1942: 7). Según el crítico, «tras ese deliberado silencio parece esconderse un cierto disentimiento» (1942: 8); probablemente Moratín no creía en una reforma del teatro italiano tal y como la había realizado -o había pensado realizarla- Goldoni, sobre todo porque los cánones estéticos del neoclásico eran «decididamente contrarios a la excesiva fecundidad de los autores teatrales»; por consiguiente también de Goldoni, quien en 1750 había tomado sobre sí el «empeño temerario» de escribir en un solo año dieciséis comedias nuevas para la siguiente temporada teatral. Comentaba Moratín:

2. Según el contenido, Consiglio los clasifica en cuatro grupos: a) menciones del nombre de Goldoni junto al de otros grandes autores dramáticos; b) valoración de su obra en el ámbito de la historia del teatro italiano; c) juicios críticos sobre algunas piezas goldonianas; d) observaciones sobre Goldoni como autor.

Con una excelente comedia que hubiera escrito en el tiempo que gastó en atropellar dieciocho, hubiera hecho lo que nunca podría hacer la ruin caterva de sus enemigos, y hubiera complacido a cuantos conocen el arte y son apreciadores justos de quien le cultiva con acierto. (Fernández de Moratín 1867: I, 98)

Para Consiglio, en Moratín pugnaban su admiración por Goldoni como gran hombre de teatro y su rigidez de preceptista que le llevaba a disentir del italiano, si bien en forma de tácita desaprobación.³ Examinando el teatro goldoniano a la luz de la definición de la comedia que Moratín expuso en el prólogo de sus *Obras póstumas* en 1825,⁴ el crítico enumera los diversos defectos que Moratín encontraría en varias piezas del italiano y que chocarían con sus convicciones estéticas: la falta de las unidades de lugar y tiempo; la permanencia de las «máscaras» de la vieja «commedia dell'arte» en sus características de «tipo», si bien no en las de atuendos; el excesivo número de personajes no siempre indispensables a la acción; los argumentos exóticos; el enredo sin pintura de caracteres; la vulgaridad de ciertos ambientes populares (Consiglio 1942: 11). Si todo ello mal se avenía con su rigor de literato, no distinta debió de ser la postura de Moratín en cuanto al valor moral del teatro del veneciano. Consiglio recuerda lo que la más moderna crítica goldoniana ha dado por descontado, que «en Goldoni no existe casi nunca un problema moral; jamás hay condena de vicios; los personajes rara vez son totalmente malos, pero casi nunca totalmente buenos» y que el comediógrafo italiano «pinta aquella sociedad [la veneciana] elegante y ya bastante profundamente corrompida; mas no como moralista y censor, sino como indulgente espectador que, al reproducirla, sólo se propone provocar la risa» (Consiglio 1942: 13). Moratín, en cambio, sentía el problema moral mucho más apremiante y, frente a una sociedad igualmente en crisis, manifestaba un compromiso más decididamente reformador:

También él asiste a la convulsión de un mundo, pero quiere participar con todas sus fuerzas en el nacimiento de otro nuevo; su pensamiento, pese a las formas tan

3. «Sin duda el erudito Moratín, el crítico sagaz, el estudioso apasionado de todos los problemas teatrales, había reconocido en Goldoni un gran hombre de teatro, un habilísimo constructor de comedias, un sagacísimo dialoguista, digno de codearse con los mayores de todos los países y de todas las épocas, y que había también valorado, en justa medida, su aportación al desarrollo del teatro italiano. Pero como hombre de su época, como teórico del pensamiento neoclásico y además dotado de personales ideas estéticas tan bien definidas y de una preceptiva orgánica, diría casi rígida [...], también Goldoni merecía en muchas cosas su condena» (Consiglio 1942: 10).

4. Aunque de todos conocida, para comodidad del lector voy a recordarla: «Imitación en diálogo (escrito en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en unas pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud».

moderadas, es batallador; en sus obras pone siempre un propósito, una tesis, se refleja un ideal, y por él combate con sus medios literarios. (Consiglio 1942: 13)

Hasta aquí las únicas menciones directas de Goldoni y de sus obras en los años que nos interesan.

Por lo demás, se tienen referencias más o menos indirectas en las aprobaciones contenidas en las traducciones y adaptaciones (tanto manuscritas como impresas), que se presentaron a la censura, como se solía hacer antes de cada estreno, o bien en las reseñas aparecidas en la prensa, sobre todo en el *Memorial literario*, a partir de 1784.

En cuanto a las aprobaciones -de manera especial cuando se trata de traducciones muy fieles, a las que apenas se les ha aplicado el criterio de la connaturalización⁵ es obvio que el juicio dado al texto traducido indirectamente se refiere al texto original: el censor de turno -y nótese que no siempre éste sabía que estaba examinando una traducción- se expresaba en tal caso a propósito de la pieza de Goldoni y no de una nacional. Me parece interesante reproducir las más completas, aunque esto comporte citas muy extensas: su lectura (aparte de no ser de fácil acceso, siendo todas ellas manuscritas) puede iluminar sobre los criterios que guiaban a los censores, figuras importantísimas en la historia del teatro, en cuanto mediadores entre la voluntad gubernamental y el gusto del público.

En 1787, Santos Díez González hacía un examen muy minucioso de *La criada más sagaz*:

He visto la comedia *La criada más sagaz* y es verdaderamente comedia, si atendemos a su estilo *popular*, imitación de una acción *vulgar* y *privada*, y éxito, o *catástrofe feliz*, que son las circunstancias que en parte pide Aristóteles en esta especie de drama (entendiendo por *feliz*, lo que es *alegre*). Aunque la trama no es toda ella *verosímil* (como es fácil verlo), con todo eso tiene algunas *peripecias*, o lances bastante regulares, y según los requiere la comedia, que es el que no muevan los ánimos con *vehemencia*; bien que algunas veces, si no hay esta *vehemente* conmoción, es por defecto del poeta, que no ha puesto esta conmoción conforme lo que se esperaba de las fuertes pasiones, que supone en las personas, que a todo lance quieren conseguir sus designios amatorios; y debió o no suponerlas tan enamoradas, o, en esa suposición, representarlas más sensibles y perturbadas en las *peripecias*, o lances adversos. Los episodios del *jugador de lotería*, del *crítico ridículo* y de *D^a Isabela* son (como se requiere) breves, acomodados y dependientes en cierto modo de la acción principal. Los *anagnórisis* o *reconocimientos*, no son muy regulares, y parecen buscados por el poeta, y no nacidos naturalmente de la misma *acción principal*. En cuanto a las *costumbres*, es cierto que no cumple el poeta, como debe; pues aunque

5. Uso el término en la acepción que se desprende de la definición de traducción dada por Tomás de Iriarte en *Los literatos en Cuaresma*, y que se examina más abajo.

Aristóteles dice que pueden ser algo libres, jocosas y saladas, con todo eso manda que no sean obscenas; y conforme a este precepto dice Horacio ad Pisones «At nostri proavi Plautinos et numeros, et/laudavere sales: nimium patienter utrumque/ne dicam stulte, mirati/si modo ego, et vos/scimus inurbanum lepidio seponere dicto». Y así no deben representarse los versos justamente rayados y tachados por los censores que me preceden, y así, aun con todo eso, no se hallan caracterizadas las costumbres de manera que se haga aborrecible el vicio y amable la virtud; pues no hay *contraste* de acciones honestas y malas, sino que todas ellas van por un mismo camino, y no se ve una persona que siga una virtud a lo menos común y vulgar. No obstante estos, y otros defectos, que omito por no ser prolijo, soy de parecer (*salvo meliori*) que se conceda la licencia para representarse, menos lo rayado; que es justo no desanimar los ingenios; antes bien, es menester fomentarlos; y más, que los mismos yerros suelen ser causa (si se notan de buena fe) para no caer en otros iguales, después de advertidos.⁶

El mismo Díez González se expresaba así a propósito de *Los viejos impertinentes*, traducción en prosa de *Sior Todero Brontolon*, presentada a la censura por Luis Moncín en 1787:

He visto la comedia *Los viejos impertinentes*, título que no es tan correspondiente a su objeto, como el de *Los viejos avaros*; porque la avaricia es el vicio especial, que se intenta ridiculizar en ella. Las impertinencias, y extravagancias del viejo *D. Silvestro*, y las del viejo *Bernardo* son efecto de la pasión avara que los domina. La indiferencia, e inacción de *Valentín*, y su excesiva pusilanimidad representan las infelices resultas de la mala educación de un padre, cuya sórdida avaricia le hace preferir cualquier vil interés a la decencia, decoro y demás virtudes civiles y morales. La actividad de *D^a Catalina*, la honestidad de su hija *Juanita*, prudencia, generosidad y nobleza de *D. Félix*, se ven expresadas con naturalidad y viveza; y no hay persona en toda la comedia, cuyo carácter no sea muy propio y esté bien sostenido, conforme a lo que dice Horacio (ad Pisones): *servetur ad imum qualis ab incepto coeperit, et sibi constet*. La trama tiene bastante regularidad. El estilo es familiar y como corresponde a toda comedia: *Nisi quod pede certo difert sermoni sermo minus*, como dice Horacio, hablando de estos dramas. En la[s] pág[s]. 30 y 41 hay unos defectillos que dejo allí notados, los cuales parecen heredados de los poetas del siglo pasado, sin que acierten a echarlos de sí los poetas modernos españoles. Alguna tal cual palabra menos decente se ha tachado y corregido por los censores que me preceden. En cuya suposición, y hallándose triunfante la virtud en la solución o *catástrofe*, soy de parecer que merece la licencia para representarse.⁷

6. BMM 99-3; la cursiva es del censor.

7. BMM 12-11; las palabras transcritas en cursiva aparecen subrayadas en el manuscrito.

A *El feliz encuentro*, adaptación en verso de *L'osteria della posta*, hecha por Moncín, el censor fray Pedro Centeno, en 1792, otorgaba una censura positiva:

He examinado la comedia en un acto intitulada *El feliz encuentro*, traducida del italiano del Señor Goldoni, y hallo que está bastante arreglada a las leyes dramáticas; que su acción es una, sencilla, y verosímil, reducida a una feliz anagnórisis o reconocimiento; y aunque carece de toda aquella intriga, y enredo que debería tener si se debiera extender a tres actos, no por eso deja de interesar la fábula por sus breves y oportunos episodios, por lo bien sostenido de los caracteres, y por la buena y honesta doctrina que contiene sobre la elección del estado de matrimonio. Por lo que me parece se puede representar.⁸

En el mismo año, Díez González juzgaba muy positivamente la traducción de *La serva amorosa* presentada por Fermín del Rey, tanto que llegaba a definir la pieza «mejorada» con respecto al original:

He examinado la adjunta comedia intitulada *La buena criada*; y a vista de ella, y de algunas otras que se le parecen en regularidad y cierta exactitud con las leyes del arte (que no son otras que las de la razón), no puedo menos de admirarme de que sus compositores las abandonen muchas veces, prefiriendo las irregulares y monstruosas. El traductor de la presente comedia no sólo ha expresado bien el original, sino que le ha mejorado de manera que no parece traducción: por lo que soy de parecer que se conceda licencia.⁹

Como puede notarse, la atención de los censores se fija sobre todo en el valor artístico de las piezas, considerado desde el punto de vista de la poética neoclásica.

En el segundo caso -las reseñas-, visto que los comentarios estaban dirigidos forzosamente al espectáculo más que al texto escrito, la interpretación crítica no reflejaba un interés directo por el texto literario, sino más bien por la calidad de su puesta en escena. Pero ésta, según la pluma de los comentaristas neoclásicos -como es bien sabido- raramente se presentaba alentadora. Con todo, también las reseñas resultan interesantes cuando se puede entresacar alguna que otra consideración sobre el valor intrínseco de la pieza representada o bien sobre la aceptación del público.

Y así, por ejemplo, el *Memorial literario* comentaba la representación de *La criada más sagaz* en septiembre de 1787:

8. BMM 31-6.

9. BMM 12-11.

Es bastante regular en la disposición y trama. No es menester que D^a Rosa se explicara tan claramente sobre la fuerza que tenía para obligar a D. Félix a casarse con ella [...] También son ridículas las conclusiones que se sostienen arguyendo una mujer en castellano y latín sobre el tratado *De nuptiis*. [...] Estos actos no son propios de nuestros teatros, cuando no son para ridiculizarlos; en esta comedia se hacen tan seriamente que es el medio que se toma para el desenredo. [...] Por lo demás fue divertida y los actores la ejecutaron con propiedad.

Un comentarista de la *Minerva* diría años después:

¡Estupenda invectiva la de este autor! Tela que hay aquí y muy ancha para cortar cuatro buenas comedias, dos dramas sentimentales, ocho entremeses, cinco novelitas de a dos tomitos cada una, con sus estampas y viñetas al canto.¹⁰

Tampoco agradó del todo en 1788 *Caprichos de amor y celos*, traducción versificada de *Gli innamorati*, que había tenido muchísimo éxito en Italia:

Tiene poco de jocosa, de interés, y de verosimilitud; porque ni de la boca de los actores se oyen gracias y agudezas que hagan reír, ni de la serie de los lances, y hechos de las personas resultan escenas verdaderamente ridículas, sino muy frías y fastidiosas; ni del enredo y trama de la acción se deduce interés alguno, pues todo son celos, quejas, desvíos y otras bagatelas, sin sustancia y sin concierto, las que se representan.

La mujer más vengativa tuvo una reseña no buena en el *Memorial literario* de septiembre de 1784:

Muchos echaron de ver en esta comedia que Casimira, en vez de vencer a D. Fernando con halagos y caricias, sólo se emplea en estorbar el casamiento, y que, siendo tan astuta para este medio, no lo sea para el otro; por lo cual se ve que no estaba pintada exactamente esta pasión; y mucho menos cuando Casimira no tiene razón para obligar a D. Fernando, pues éste nunca la había tratado con el fin de casarse. Además de esto, ella tiene en su mano una escritura, que hizo falsa para obligarle, y no la ejecuta, sino que antes hace el papel pedazos, por lo cual es inconsecuente la trama. [...] Había lances que parecían pasos de arlequines, y por consiguiente caracteres violentos e inverosímiles, por las circunstancias con que se presentaban, o expresiones que hablaban; [...] si bien algunos decían que esto podía ser defecto del traductor [...] o de no haber acomodado las situaciones al gusto de nuestra nación.

Nótese esta última consideración del articulista: en realidad la pieza -como se dirá más adelante- había sido adaptada al gusto español, pero en este caso, como en muchos otros, su escasa calidad no dependía de supuestos fallos del traductor ni de la incapacidad de éste de «acomodarla» a las exigencias estéticas o de mercado del nuevo público, sino de una «intraducibilidad» de naturaleza ideológica que ni aun el mejor traductor neoclásico habría sabido franquear.

No faltan tampoco reseñas «curiosas». Considérese, por ejemplo, el tipo de público que, en agosto de 1784, el comentarista del *Memorial literario* presentaba como crítico de la representación de *Nacer de una misma causa enfermedad y remedio. La enferma fingida*, nada menos que unos «profesores de medicina»:

Aunque se tuvo por bastante regular en la disposición y trama, y divirtió algo por los despropósitos del boticario sordo D. Agapito, no obstante, a los profesores de medicina les pareció larga y pesada la consulta de médicos que se introduce en una de las escenas; pero lo que más les desagradó fue el que introdujera más ignorantes a los facultativos que a un aficionado como lo era D. Anselmo.

Hasta aquí este rápido esbozo panorámico de las voces «oficiales» que, directa o indirectamente y según grados distintos de autoridad, se pronunciaron sobre el comediógrafo italiano. ¿Y las «no oficiales»? La aceptación del público, que fue tan vasta y continua, ¿de qué factor o factores dependería? ¿Por qué gustaba Goldoni o (anticipando lo que será el resultado de esta investigación) su reflejo desdibujado, que fue el que conoció las luces de las candilejas de los coliseos españoles? El lector de estas notas, que tuviere un conocimiento mediano del teatro del italiano, no espere recibir información sobre una reproducción de las creaciones goldonianas tal y como las conoce. La mejor manera de acercarse a este teatro «traducido», si se quiere disfrutar sin prejuicios, es la de olvidarse deliberadamente de que es tal.

Hace años, a propósito del impacto de las traducciones de algunas piezas de Goldoni representadas en la Sevilla ilustrada de Olavide, F. Aguilar Piñal subrayaba que: «Para nosotros, la escenificación de sus obras representa un modo de “ilustración” literaria, oponiendo el nuevo teatro italiano a la falta de realismo de la comedia barroca» (Aguilar Piñal 1974: 137).

Tal observación supongo que valdría para quienes, autoridades y autores, en aquel entonces quisieran «dirigir» el gusto del público para ilustrarle, pero no para quienes -como hicieron muchos adaptadores- quisieran ajustarse, ellos, al gusto popular. No siempre -por no decir que sólo contadas veces- el teatro traducido refleja realmente una ilustración «literaria», aunque sí una tendencia a representar la realidad cotidiana. Esta fue, creo yo, la fundamental lección impartida por el comediógrafo italiano o, por lo menos, el motivo que le hizo tan popular también fuera de su patria. Más que un teórico, Goldoni fue, sobre todo, un hombre de teatro cabal, que en ningún momento, ni en los primeros pasos de

la reforma, ni en los sucesivos, perdió de vista a su principal interlocutor: el público. Para éste exclusivamente escribía, consciente de la necesidad de amoldarse a su gusto, si quería que su mensaje de autor «comprometido» surtiera el efecto de utilidad que se había propuesto. Por este motivo hacía caso omiso de los preceptos de quienes pretendían dictar leyes de gusto universales y eternas, sin reparar en que los gustos de las naciones (e incluso de las diversas capas sociales en el ámbito de una misma nación) no son los mismos y pueden cambiar, por lo cual es conveniente dejar al público dueño de su propio gusto, así como lo es de la manera de vestirse y de hablar.¹¹

Conformarse al gusto del público no significaba, ni mucho menos, «hablarle en necio para darle gusto», puesto que, como dice Anselmo en *El teatro cómico*: «El teatro nuevo ha influido tanto en el buen gusto del público que hoy hasta la gente de baja condición sabe entender y sabe criticar con buen sentido las comedias y los personajes que las hacen».¹²

Significaba, al contrario, educarle gradualmente en el plano moral, social, literario, sin violentas interferencias del autor. De ahí la impropiedad de que éste tuviera que adecuarse indiscriminadamente a supuestas reglas clásicas, las cuales surtirían el efecto contrario de hacer la pieza incomprensible para el público actual, y, por consiguiente, inútil (véase Goldoni 1935-1956: I, 766). De las famosas «reglas aristotélicas», Goldoni afirmaba que era indispensable respetar únicamente la de acción¹³ y que no tenía sentido conformarse a las de lugar y tiempo si tal observancia conllevaba situaciones inverosímiles. A este propósito, Orazio -el personaje principal de *El teatro cómico* en cuanto personifica al autor mismo- nos da una explicación muy clara:

Si Aristóteles estuviera vivo hoy, rectificaría su opinión sobre este complicado precepto del que no nacen más que absurdos, impropiedades y hasta indecencias. Mirad; hay dos clases de comedias, la simple y la de intriga. La comedia simple

11. Véase la «Introduzione dell'autore alla prima raccolta delle commedie», publicada en el I volumen de la edición Bettinelli, Venecia, 1750 y reimpressa en la Paperini en 1753 y en la Pasquali en 1761. En dicha «Introduzione» aparece la declaración más importante de la poética goldoniana: la conciencia del autor de trabajar teniendo como maestros al «Mundo», es decir, la experiencia de la vida y de los hombres, y al «Teatro», o sea, el conocimiento de la tradición teatral propia y de otras naciones (véase Goldoni 1935-1956: I, 761-774).

12. El número de la revista en que aparece la traducción está dedicado enteramente al bicentenario Goldoni. Dicha pieza es una comedia-manifiesto de su poética teatral: en ella el comediógrafo escenifica la compañía de actores de Madebach-Goldoni, en 1750, ensayando una nueva comedia, una comedia «reformada». Todo el texto de la pieza está pensado por Goldoni para ilustrar sus ideas sobre el fenómeno teatral que le ocupa: el paso del antiguo teatro «dell'arte» al teatro reformado, los problemas de estructura dramática y de declamación, la moralidad de los actores, etc. Véase, a este propósito, Guido Davico Bonino, «Introducción» a Goldoni 1993: 40-42.

13. En *Il teatro comico*, Orazio, jefe de la compañía, aclara al «poetrastro» Lelio: «Las buenas comedias deben tener unidad de acción. Deben tener [...] un solo argumento» (Goldoni 1993: 50).

puede sin dificultad respetar la unidad de lugar, pero en la de intriga esto no puede hacerse sino a costa de una serie de impropiedades y de situaciones artificiosas. Por otra parte, los antiguos no tenían las facilidades y los medios con que contamos hoy para cambiar los decorados y las escenas; por eso observaban las unidades. Para nosotros, la unidad de lugar quiere decir que la acción trascorra en una sola ciudad; todo lo más, en una sola casa. Es decir, basta con que no tengamos una acción en Nápoles y la siguiente en Castilla, como solían hacer los autores españoles. Digo solían, porque parece que ya empiezan a corregir estos abusos y a tratar con más realismo estos preceptos de las unidades de tiempo y de lugar. De lo que deduzco que si una comedia puede escribirse respetando la unidad de lugar sin caer en extravagancias ni impropiedades, muy bien: que se escriba. Pero si por respetar esa regla creamos situaciones absurdas, es mejor cambiar el argumento y observar la mejor de las reglas, que es la de la verosimilitud. (Goldoni 1993: 54)

Sobre este principio de verosimilitud -mucho más elástico que el de los neoclásicos españoles- Goldoni va a construir su poética teatral.

Según sus mismas palabras, Goldoni sacaba sus personajes del «Mundo», pretendía reflejar en la escena el mundo tal y como éste se presentaba, objetivamente, sin interferencias por parte del autor. Y resulta un tópico imaginar al comediógrafo sentado en una góndola mientras observa las escenas populares de un «campiello», o bien en la plaza de San Marcos, tratando de sacar el asunto para una comedia a través de la observación de alguna máscara o de algún gondolero. Por otra parte, los prefacios de sus comedias, contienen a menudo muchísimas referencias a la realidad externa que ha dado origen a la acción, como si el autor quisiera defenderse a toda costa de acusaciones de inverosimilitud.

Pero, a la luz de esta serie de observaciones del comediógrafo, no se debe correr el riesgo de considerarlo un autor absolutamente realista. Como opina toda la crítica goldoniana más reciente, no es para nada cierto que Goldoni sea simplemente «pintor de la naturaleza». Junto al libro del «Mundo» que le ofrecía temas, estaba también el del «Teatro», que le sugería cómo «distinguir lo que es más apropiado para causar impresión en los ánimos», cómo «conocer con qué colores se deben representar los caracteres» y «cómo hay que sombrearlos para darles mayor relieve».¹⁴

Después de lo dicho hasta aquí -y más por Goldoni, que de parte mía- ¿sería descabellado suponer que fue propiamente ese realismo tan ambiguo, en el que coincidían lo familiarmente cotidiano y lo extraordinariamente inverosímil, el móvil principal del interés español por el comediógrafo italiano?

14. Véase la «Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie» en Goldoni 1935-1956: I, 769-770.

Dentro del variado panorama de piezas escritas por Goldoni -comedias de carácter (sobre todo de ambientación burguesa y en prosa), comedias de ambiente, tragedias, tragicomedias (históricas y espectaculares)- los traductores españoles se ocuparon casi exclusivamente de las primeras, escogiendo aquellos temas que, por un lado, le interesaba escenificar para llevar a cabo -aun entre los autores menos destacados- su personal «reforma», por el otro, los que podían connaturalizarse mejor, por ser más universales. Además todos ellos eran temas dominantes del pensamiento ilustrado, y burgueses, no en un sentido revolucionario, sino «en sintonía con el sentir y el pensar de aquellos grupos intelectuales de vanguardia que, cualquiera que hubiera sido su nacionalidad, sentían como precarios las estructuras sociales, los privilegios, la ética, el comportamiento nobiliario, y deseaban [...] si no el dominio, por lo menos la hegemonía de la burguesía: de su concepción del mundo, de su ética, de su forma de actuar» (Petronio 1986: 73-74; la traducción es mía).

Los autores españoles, al advertir la gran consonancia de las problemáticas sociales y éticas del autor veneciano con las propias, deciden adaptarlas para su público. *Mutatis mutandis*, la polémica en contra de la nobleza vaga y corrupta, la exaltación de la virtud burguesa en cuanto a la moral y a la utilidad social, la moral de la familia, eran temas igualmente válidos tanto en París, como en Venecia o en Madrid. La semejanza se anulaba frente a los problemas que tenían que ver con un contexto histórico determinado, cuyas características era imposible proponer fuera del ambiente que las originaba. De ahí el desinterés por las comedias «venecianas», es decir las que reflejaban específicos problemas de la ciudad y estaban redactadas en dialecto veneciano, y que, incluso en Italia había que trasladar al toscano, siempre y cuando se tratara sólo de una traducción del texto y no, también, de una traducción -explicación- del contexto histórico, social, ideológico.

Sería superfluo decir que no fueron traducidas las comedias escritas a partir de antiguos *canovacci*, como *Momolo cortesan*, *Momolo sulla Brenta* e *Il mercante fallito*, que se remontan a los años 1738-1741, y que Goldoni recuperaría años después para reformarlas respectivamente en *L'uomo di mondo*, *Il prodigo* y *La bancarotta*. A la España de la segunda mitad del siglo XVIII le faltaba la sólida tradición del teatro italiano «dell'arte» (que, por ejemplo, sí tenía Francia), para que pudieran gustar piezas tan específicas, en las que intervenían las máscaras italianas. Por similares motivos, tampoco fueron traducidas aquellas comedias que con el tiempo se convertirían en las obras maestras de Goldoni, como *La putta onorata*, *La buona moglie*, *Il campiello*, *Le baruffe chiozzotte*, *Le massere*, *I rusteghi*, piezas todas que se relacionaban con el ambiente veneciano y cuyos personajes hablaban su propio dialecto. Ciertamente lo que no se podía traducir no era la lengua, sino la acción misma, puesto que ésta reflejaba una realidad social muy distinta de la española. Que no se tratara de un problema

específicamente lingüístico lo demuestra el hecho de que en las demás comedias resulten siempre traducidos, y a veces con mucha propiedad, los parlamentos del personaje goldoniano por excelencia -Pantalone o su equivalente en caracterización-, el cual se expresa siempre en veneciano, aunque se encuentre fuera de Venecia. Lo mismo vale para los parlamentos de los criados (sobre todo Arlecchino, ya que Brighella alterna el veneciano con el toscano), en las comedias en que éstos hablan también en dia-lecto. No está de más recordar que el uso del vernáculo, en Goldoni, nunca es degradante ni signo negativo de clase; todo lo contrario: es signo distintivo de «venecianidad», de pertenecer a una realidad social única en su género, que el comediógrafo considera positiva a pesar de las connotaciones de negatividad que pueda presentar.

El problema, por lo tanto, es otro. Así como resultaría difícil describirle una ciudad como Venecia a un interlocutor de hoy que nunca la haya visitado, que no ha recorrido nunca sus laberínticas callejuelas ni visto un «campiello», y tampoco una góndola, ni se ha asomado a una «altana» en una noche de verano, de igual modo sería sumamente arduo para el traductor de entonces reproducir al pie de la letra las escenas de los gondoleros que actúan en *La putta onorata*, y su lenguaje tan rico de «formas particulares o sentencias, o proverbios, o dichos gergales, que son sumamente agradables para quien los entiende», como Goldoni mismo hacía notar en la carta al impresor Bettinelli en 1751, cuando iba a publicar la comedia. Los únicos casos de traducción de comedias de ambiente veneciano de los cuales tengo noticia -*Las chismosas* y *La casa nueva*-, se presentaron como sainetes, en una forma, por lo tanto, breve y ágil, que permitía connaturalizar la menor cantidad de texto posible, confiriéndole, al mismo tiempo, un tono costumbrista muy parecido al del original.

De las comedias de ambiente «étranger» -como las definió Goldoni¹⁵ y extraeuropeo, *La sposa persiana*, *Ircana in Julfa*, *Ircana in Ispaan*, *La peruviana*, *La bella selvaggia*, *La dalmantina*, *La bella giorgiana*, fueron traducidas tan sólo las dos primeras partes de la «trilogía persiana» y *La bella selvaggia*, respectivamente bajo los títulos de *La esposa persiana*, *Ircana en Julfa* y *La bella guayanesa*.

La falta de interés por *La dalmantina* y *La bella giorgiana* puede que derivara de su excesiva distancia del potencial de imaginación popular española. Dicho con otras palabras, no siempre lo *nuevo* agrada y menos aún cuando es absolutamente nuevo, y conectado con una realidad totalmente desconocida por el público de los coliseos españoles. O bien pudo haber influido negativamente el tema de las dos comedias no propios para representarse, por ser de un patriotismo muy «veneciano» el primero, y demasiado transgresor, en política, el segundo.

Tampoco *La peruviana* fue traducida, lo que no deja de ser curioso, dado que la nacionalidad de los dos protagonistas -un príncipe y una princesa peruanos

15. Véanse *Mémoires* en Goldoni 1967: II, cap. XVIII.

hechos esclavos y llevados a Francia- bien podía atraer la atención del público español, por pertenecer a su propia historia nacional. Sin embargo, quizá fue precisamente éste el motivo por el que no se tradujo: por no tocar -sin un soporte artístico adecuado (el argumento de la pieza italiana era realmente débil y tratado mal) - lo «americano» en un momento muy crítico para España, blanco de los ataques denigratorios de los países vecinos. Y quizá fue precisamente por el mismo motivo político por el que, en cambio, sí se tradujo (y se representó con gran aplauso, con la «Tirana» en el papel de Delmira) *La bella selvaggia*. En ésta se finge que los responsables de la conquista y colonización de los nobles y «salvajes» guayaneses son portugueses, lo que constituye -dicho sea de paso- una falsedad histórica. Sobra decir que el traductor español, Manuel Fermín de Laviano, no deja escapar la oportunidad de ocuparse de una comedia tan sugerente como ésta en cuanto a la pasión amorosa y tan moderna en sus declaraciones de igualdad social, y, al traducirla, sigue al pie de la letra el texto goldoniano, menos en lo que era su móvil ideológico y su mensaje, que es desviado hacia otro significado; de manera que la conquista -implícitamente condenada por el veneciano, como medio de explotación y espolio de riquezas- se justifica con el viejo tópico de la evangelización (véase Calderone [en prensa]). Por lo que se refiere a las dos piezas del ciclo de Ircana, no consta ninguna representación de la segunda, mientras que *La esposa persiana* tuvo un notable éxito, debido -como es fácil suponer- a sus ingredientes temáticos (amor y celos) y espectaculares (gran profusión de lujo y magnificencia), que la insertaban en una larga tradición teatral española de piezas de «gran espectáculo» de ambientación oriental; no poco debió de influir en su éxito también esa aspiración a una promoción social (la esclava que pretende elevarse a reina) que constituía la base de muchas otras piezas populares de aquel entonces (véase Andioc 1987: cap. II).

Otro grupo de comedias «atípicas» en el corpus goldoniano, que el comediógrafo escribió por encargo del marqués Francesco Albergati Capacelli, para la pequeña y selecta compañía de actores que éste dirigía en comedias caseras, es decir *L'apatista ossia l'indifferente* (1758), *Il cavaliere di spirito* (1757), *La donna bizzarra* (1758), *L'osteria della posta* (1762), no recibieron en España igual acogida que en tierra italiana. Estas piezas de carácter en versos martelianos (menos *L'osteria della posta*, que está en prosa) debían representar, según G. Ortolani, el triunfo de la reforma (véase Goldoni 1935-1956: VI, 1329). Sin embargo no fue así, y el público italiano las aceptó tibiamente, no entendiéndolo a fondo ese aire aristocrático tan típicamente veneciano que en ellas domina. Y menos aún lo entendería el público popular español. Y así nos encontramos frente al caso curioso de que recibieron traducción tan sólo dos, *Il cavaliere di spirito* y *L'osteria della posta*, con resultados literarios muy diferentes y una fortuna teatral también muy distinta. La primera, *El caballero de espíritu*, es una traducción perfecta del texto de Goldoni, la más aristocrática de sus piezas no sólo por el

tema, sino también por el estilo, pero tuvo un impacto teatral tan limitado que no resulta significativa al querer examinarla como reflejo del gusto del tiempo, bien sea en el de los emisores o bien en los destinatarios de tal mensaje.¹⁶ La segunda, en cambio, -como se dirá más adelante- tuvo dos traducciones, ambas bastante buenas aunque no muy fieles, dado que el tema se prestaba perfectamente a la adaptación en tierra española.

Interpretar a fondo una comedia goldoniana significaría, para el traductor, ante todo entender las distintas facetas de una realidad *sui generis*, de la que, a menudo, él mismo no tenía los medios necesarios de comprensión, por lo cual debía limitar su obra de transposición únicamente a los contenidos que él y su público podían entender, adecuándolos a su propia realidad y cultura, histórica y teatral, en parte o totalmente diferente.

Por otra parte, en el momento en el que el traductor -y aquí me refiero a uno de buenas o medianas luces, descartando a priori al refundidor de segunda mano, como se verá más adelante- escoge el tema que le parece apropiado para transmitir su mensaje, lo recrea según sus personales «demonios», desviando el mensaje goldoniano de su significado original. Y entonces, ¿cómo «connaturalizar», por ejemplo al personaje de la «serva-padrona», tan grato a Goldoni y tan presente en su teatro, si se desconoce el papel que tenía la criada en el seno de la familia veneciana (por lo menos la que se había criado en ella), de la cual formaba parte como cualquier otro componente? En España no existía su correspondiente ni en la vida cotidiana ni en la tradición teatral. De ahí se deriva que -de acuerdo con la calidad de los varios traductores- el protagonismo de la criada se presente de manera muy diferenciada, oscilando entre el papel de primera dama y, con mayor frecuencia, el de la graciosa impertinente y maliciosa.

Por no hablar del personaje del mercader veneciano (eje actancial de la mayoría de las piezas del italiano), o bien de su semejante en cuanto a envergadura moral y utilidad social, el «caballero de buen gusto», el noble que no desdeñaba el ejercicio de la mercadería, expresiones ambos de una ideología burguesa que aún no había arraigado en la sociedad estamental española.

Esta dificultad de captar a fondo el espíritu de la pieza original determina que el corpus de las traducciones se presente como un conjunto heterogéneo de piezas traducidas o muy fielmente, o bien, por el contrario, como un amasijo de

16. A pesar de esto, creo que no es superfluo recordar aquí la definición que el Autor daba del hombre *di spirito*, dado que este *carácter* aparece en otras piezas, encarnando “lo positivo” de la psicología masculina: «Io ho dipinto il Cavaliere di spirito in quella maniera che mi pare convenir meglio alla vera nobiltà e al buon talento. [...] Io non intendo per uomo di spirito un uomo semplicemente allegro, verboso, faceto, disinvolto o ridicolo. Ma uno che abbia del talento, e l'adopere piacevolmente; un buon conoscitore del Mondo e di se medesimo: attento agli affari, piacevole nelle conversazioni, amico della tranquillità, ma intrepido negli incontri, e che per base della sua condotta abbia la verità e l'onore» («L'autore a chi legge» en Goldoni 1935-1956: VI, 576).

situaciones teatralizables ya usadas por Goldoni, o bien -pero son poquísimas- tan perfectamente connaturalizadas como la ya citada *La buena criada*, que un censor como Díez Gonzalez podía llegar a juzgarlas «mejores» que los originales.

Ante todo, parece evidente que los traductores escogieron las comedias cuya acción se basaba en el tema amoroso, tema -como es bien sabido- muy grato ya sea al autor italiano, quien afirmaba que «pocas son las comedias en las que no tengan cabida los enamorados, y en casi todas el amor honesto es el principal móvil de la cómica acción»,¹⁷ ya sea a la tradición española de la comedia de capa y espada.

Las primeras comedias reformadas, que aún se resienten del influjo de la «*commedia dell'arte*», *La donna di garbo* (1743), *Il servitore di due padroni* (1745) y *La vedova scaltra* (1748), desarrollan una acción que se basa esencialmente en la representación de aspectos diferentes de tal tema, usando incluso recursos propios de aquel viejo teatro: doncellas abandonadas por el enamorado, raptos, agniciones, muertes fingidas, chascos, disfraces, plurilingüismo, etc.

Fácil es deducir cómo, con tales ingredientes, los argumentos de estas comedias resultarían familiares al público de los coliseos españoles.

En *La criada más sagaz*, adaptación de *La donna di garbo*, la protagonista, Rosa, abandonada por D. Félix, decide recuperar su honor a través de una estrategia muy femenina: aprovechando la ausencia del fementido, se coloca como criada en su casa y logra conquistar a todos los de la familia con su honesta picardía y sutil inteligencia. Al final, a D. Félix, vencido por la fingida criada hasta en su propio campo de erudición, no le queda más remedio que pedirle el perdón y la mano. A raíz del estreno, en 1787, el *Memorial literario*, en la reseña ya vista, resaltaba la inverosimilitud de la trama y, sobre todo, de la caracterización de la protagonista:

También son ridículas las conclusiones que se sostienen arguyendo una muger en castellano y latín sobre el tratado *De nuptiis*. [...] Estos actos no son propios de nuestros teatros, cuando no son para ridiculizarlos; en esta comedia se hacen tan seriamente que es el medio que se toma para el desenredo,

coincidiendo con el ya citado juicio del censor Díez González, quien hacía referencia a otros lances inverosímiles, como por ejemplo la revelación de la verdadera entidad de D. Enrique, supuesto compañero de estudios de D. Félix, bajo cuyo disfraz de hombre se oculta D^a Isabel, la nueva prometida del fementido galán.

La astucia con que actúa Rosa es también el arma de la que se sirve D^a Rosaura, la protagonista de *La viuda sutil* y de *Las cuatro naciones o viuda sutil*,

17. «L'autore a chi legge», prefacio de *Gli Innamorati* en Goldoni 1935-1956: VII, 351.

adaptaciones respectivamente en verso y en prosa de *La vedova scaltra*.¹⁸ La joven viuda decide volver a casarse y para verificar cuál de los cuatro pretendientes (un francés altanero y frívolo, un inglés discreto pero demasiado frío, un español orgulloso tan sólo de su árbol genealógico y un italiano inevitablemente celoso) la quiere por amor y no por interés, decide someterlos a una prueba. Los convoca uno por uno, disfrazada de francesa, inglesa, española e italiana, fingiendo ser con cada uno una desconocida dama de su propio país, secretamente enamorada de él. Todos, menos el italiano, caen en la red, declarándole aceptar la aventura amorosa. En una reunión final, los tres inconstantes pretendientes son descubiertos por D^a Rosaura, que le concede su mano al enamorado italiano. En ambas adaptaciones abundan malentendidos de todo tipo, creados por el torpe pero astuto Frascisquín, camarero de la fonda, que actúa de único criado para los cuatro pretendientes, fingiéndose también él, cada vez, de nacionalidad distinta.

En las dos adaptaciones de *Il servitore di due padroni*, que llevan el mismo título, *El criado de dos amos*, se reproponía el tema de la dama abandonada que recurre al disfraz de hombre para buscar al enamorado traidor y recobrar su honor. Sin embargo, en la comedia italiana -así como en las españolas- el protagonismo del criado Truffaldino (Bertoldo o Bartolo en las adaptaciones, obligado a improvisarse criado de D. Félix, siéndolo ya de D^a Beatriz), llega a destacarse tanto que la fuerza de la acción principal se diluye frente a la gran *vis comica* que surge del desdoblamiento del personaje.

Los traductores hicieron suyo otro de los temas constantes en la producción goldoniana, directamente relacionado con el anterior pero desarrollado desde un nuevo punto de vista que excluía toda relación con la antigua dramaturgia: el de las problemáticas referibles a la familia -institución en crisis en la Venecia de entonces-, ya sea en la relación entre los cónyuges, ya sea entre padres e hijos, y el consiguiente tema de la educación de los jóvenes. Desde las primeras comedias reformadas, Goldoni había empezado su análisis de la crisis de la familia denunciando los males más comunes (la ausencia de guía, la unión desigual, el sistema del cortejo, la mala educación, hipócrita y mogigata, impartida a los hijos, el juego), y presentando el antídoto en modelos de comportamiento recto en lo social y moral. Este tema iba a encontrar en España un humus más que propicio para su desarrollo, puesto que interpretaba una de las finalidades fundamentales perseguidas por el vasto programa racionalista y regenerador de la Ilustración, el de la revisión de la función del súbdito, y, por vez primera, la de la mujer en el contexto social.

18. La primera, en verso por Antonio Valladares en 1778; la segunda, en prosa, por José Concha diez años después. Ambas fueron representadas: la de Valladares se estrenó el 13 de julio de 1778 (véase Archivo Municipal de Madrid, *Catálogo de Secretaría*, vol. XVIII, Grupo 10: Diversiones públicas. Teatros de la Cruz y del Príncipe, 1542-1827, expediente 1-372-2); la de Concha en 1788, según atestigua el *Memorial literario* de aquel año.

Cabe subrayar que, exceptuando *La esposa persiana*, que apareció en 1774, este grupo de comedias fue el que recibió las más tempranas traducciones y representaciones, formando un interesante bloque temático a finales de los años setenta, a saber: en 1777, en Barcelona, se representan *La posadera y el enemigo de las mujeres* y *El hombre prudente*; en Madrid, las dos partes de *Pamela*; al año siguiente, en el mismo Madrid, *La buena criada*, *La dama prudente* y *La viuda sutil*; en 1779 aparecen dos adaptaciones en verso de los anteriores textos en prosa de *La posadera* y *El hombre prudente*.¹⁹ Ahora bien, en todas estas piezas (alrededor de la mitad de las traducciones goldonianas representadas en aquellos años), aparece el tema del matrimonio relacionado con la presencia de un personaje femenino que se muestra -obviamente con medidas y matices diferentes- como modelo ideal de comportamiento para la mujer soltera, casada o viuda; siendo única excepción *El hombre prudente*, donde el modelo, la madrastra, es de signo negativo.

No parece del todo casual, además, que estas traducciones -y nótese que son las primeras- empiecen a realizarse y representarse casi inmediatamente después de la publicación de la *Pragmática de 23 de marzo de 1776, en que se establece lo conveniente para que los hijos de familia, con arreglo a las leyes del reino, pidan el consejo y consentimiento paterno antes de celebrar esponsales, haciendo lo mismo en defecto de padres a las madres, abuelos o deudos más cercanos, y a falta de ellos hábiles, a los tutores y curadores*,²⁰ con la cual Carlos III quiso reglamentar la institución del matrimonio en lo civil, para frenar por un lado, el mestizaje social que se estaba verificando en aquellos últimos años, a través de uniones celebradas en secreto; por el otro, el abuso de ciertos padres que intervenían con violencia en la elección de estado de sus hijos y, en caso de ser éste el del matrimonio, sin atender al gusto de los interesados, los obligaban (especialmente a las hijas) a bodas de conveniencia. Con esta ley Carlos III intentaba, además, restituir prestigio a la institución matrimonial, vacilante a causa de la progresiva desvalorización de las costumbres que se había producido sobre todo en las capas nobiliarias y burguesas.

Frente a este problema de desarreglo social, como en otros casos de naturaleza distinta, el teatro se hace intérprete bien sea de la voluntad gubernamental, bien sea de la reivindicación de las capas populares. Por lo tanto, las uniones desiguales se condenan en muchísimas de las piezas adaptadas, que lo fueran o no en los respectivos originales. En *La viuda sutil* (tanto en la versión de José Concha como en la de Antonio Valladares), todo el juego escénico consiste en el arte con el que la joven viuda D^a Rosaura busca un nuevo marido para sí (dado que la condición de viudez en las mujeres es la más susceptible de crítica) y un digno

19. Las fechas de representaciones en Madrid que aquí aparecen están sacadas de Francisco Asenjo Barbieri, *Papeles*, BN ms. 14.016/2, para los años 1770-1779 y del cit. *Catálogo de Secretaría*, del Archivo Municipal de Madrid, para los años 1776-1779.

20. *Novísima Recopilación*, L. 9, tít. 2, lib. 10.

esposo para su hermana menor, evitándole el matrimonio, ventajoso económicamente pero fuente de infelicidad futura, con el honestísimo y honrado, aunque anciano, D. Pantaleón (D. Lucas), su suegro. Rosaura, víctima como la Flaminia de *Los enamorados celosos* de un contrato injusto que la ha convertido en esposa infeliz y viuda prematura, lo intenta todo para evitar una suerte parecida a su hermana. En la elección de su nuevo esposo ella no se deja llevar ni por la belleza, ni por la nobleza, ni por las ficciones de las palabras, sino por la prudencia, escogiendo a uno de los cuatro pretendientes por ofrecerle éste «constancia, fe y amor».²¹ En *La buena criada*, una adaptación entre las mejores, F. del Rey ponía en tela de juicio la nefasta costumbre de las uniones desiguales en cuanto a edad, que son causa de desunión familiar. Elemento perturbador es D^a Isabel, la madrastra (como ya se había presentado en *El hombre prudente* y en *El padre de familia*), joven y ambiciosa, que trata de embaucar al viejo y sensual marido, D. Nicasio, para que deje toda la herencia al hijo de ella, D. Félix, después de haberle obligado a echar de casa al legítimo heredero, D. Fernando (véase sobre esta adaptación Calderone 1993). La lección moral dada por el sabio D. Alberto es clarísima. A D. Nicasio que lo incita a volverse a casar para gozar de las gracias de una compañera joven («cásese usted, y verá/qué bello vivir»), él contesta:

Yo tengo
una hija soltera en casa,
y el hombre de entendimiento,
al segundo matrimonio
no lleva hijos del primero. (p. 3a)

Pero el matrimonio desigual en cuanto a condición social es también negativo, como se desprende del comportamiento de la buena criada, Feliciano, la cual, tras rechazar el matrimonio que el amo le ofrece por gratitud, se las ingenia para buscarle al joven una esposa de su misma condición: «digna de él por su sangre,/por su mérito y crianza» (p. 35). Al final, concediéndole su mano a Damián, un criado realmente enamorado de ella, Feliciano demuestra una vez más la justeza del matrimonio entre gentes que pertenecen a la misma clase social.

Igual desenlace le había dado el anónimo traductor a *La posadera*, cuando Liseta decide dar su mano a Fabricio, el camarero de la fonda, con quien su padre había dispuesto que se casara. En la refundición derivada de esta primera traducción, la nueva Liseta se mostraba aún más amorosa, al tranquilizar a Fabricio como sigue:

21. *Las cuatro naciones o viuda sutil* (II, s.e.), Madrid, 1803, p. 17.

Tonto, si yo no te amara
 con inclinación sincera,
 siendo tú un mero sirviente,
 ¿te diera yo estas licencias?
 Ya te habría hecho callar
 y aun tomar la puerta.
 Para ti, y no más, Fabricio,
 mi corazón se reserva. (II, s. e.)

Nótese, a este propósito, que este mensaje programático de las piezas españolas las alejaba notablemente de la intencionalidad goldoniana. *Mirandolina*, como es bien sabido, mantiene con Fabricio una relación bastante ambigua durante todo el desarrollo de la acción, y su decisión de casarse con el camarero, a pesar de que no lo ama, deja «pensativo al espectador», como bien subraya María Hernández (véase Goldoni 1991: CXXV).

En *La buena criada*, además, la unión final entre los dos verdaderos enamorados, D^a Laura y D. Fernando, se da después de que los dos jóvenes han tenido la oportunidad de conocerse y declararse el recíproco cariño, aconsejados por la misma Feliciano, la cual está convencida de que:

en clase
 de matrimonio, debían
 los contratados hablarse
 una vez, antes de todo,
 para que se asegurasen
 de su mutua inclinación. (II, p. 19b)

También en *L'osteria della posta* el comediógrafo veneciano condenaba indirectamente las uniones matrimoniales hechas por interés o por otros fines entre los que no se incluía el amor recíproco de los novios. Aun alejándose del texto goldoniano en cuanto a la estructura y, generalmente, al desarrollo del tema, las dos traducciones que se hicieron, *La posada feliz* (1780) por A. Valladares, y *El feliz encuentro* (1792) por L. Moncín, mantienen inalterados tanto el tema como las relativas argumentaciones. De esta última traducción, como ya se ha visto, el censor fray Pedro Centeno alababa la regularidad, la propiedad, etc., y la encontraba ejemplar «por la buena y honesta doctrina que contiene sobre la elección del estado de matrimonio».

La diversidad social en una unión entre un noble y la hija de un mercader constituye el motivo fundamental de los contrastes familiares en más de una comedia. En *El hombre convencido a la razón* o *La mujer prudente*, adaptación en verso de *La moglie saggia*, no sólo aparece toda la problemática presentada por Goldoni (la prudencia de la virtuosa D^a Angela para reconquistar a toda costa el amor del marido que quisiera repudiarla, y hasta matarla), sino que se añaden, por

parte del traductor, matices por lo menos insólitos para el teatro de la época. Por ejemplo, se considera la idea del divorcio, que la comedia italiana había introducido, pero descartado a renglón seguido (¿cómo no recordar las ideas del conde de Cabarrús al propósito?) y se llega al extremo de que D^a Beatriz, la rival, tras una especie de «conversión» durante un encuentro con la esposa ejemplar, le da consejos al marido traidor sobre el amor conyugal:

Quererla
y estimarla, como es justo,
pues Cielo y naturaleza
mandan que amemos a quien
nos ama, y amar es deuda,
y para siempre de mí
despedirse. (p. 22b)

La pieza española se cierra con una moraleja final que no se encuentra en la italiana:

Y en este ejemplar
conocerán las casadas
del modo con que a un esposo,
que distraído se hallaba,
supo una mujer prudente
hacer conocer la falta.

En *La suegra y la nuera* (*La famiglia dell'antiquario, o sia La suocera e la nuora*) el contraste irremediable entre las dos mujeres deriva tanto de los problemas de carácter como de las contrapuestas posiciones ideológicas y sociales, encarnadas por la suegra D^a Isabel, aristócrata pero pobre, y por la nuera D^a Faustina, burguesa pero rica. El padre de ésta, D. Leandro (el anciano mercader Pantalón, bueno y honrado, del original), más de una vez, durante la comedia, se reprocha el haber sido causa involuntaria de la infelicidad de su hija, a quien había querido ascender de clase, como en la escena correspondiente a II,11:

Válgame el Cielo, qué necia
resolución fue la mía,
que por sólo la nobleza
de estas gentes, a mi hija
sacrifiqué a su demencia!

En todas estas piezas, al lado del principal elemento que se opone a la realización de una justa unión matrimonial, el interés, aparece otro no menos importante: el del cortejo.

Bien conocida es la problemática que gira en torno a la proliferación de tal moda, causa de desamor entre los cónyuges y de desinterés o aversión -en los jóvenes solteros- hacia la institución familiar, lo cual, además de las implicaciones morales, conllevaba amenazas de desequilibrio social y político, por la disminución del número de matrimonios que, a la larga, sustraerían súbditos al gobierno ilustrado.²² Por lo tanto, sin ahondar en el tema, recuerdo solamente que en el teatro de estos años en que las obras goldonianas pasan a España, casi no existe pieza que de alguna forma, pero máxime como denuncia, no haya tratado o trate las nefastas consecuencias de una moda que minaba las bases, incluso económicas, de la sociedad española. De la institución del cortejo derivaban, entre otros males, gastos no conocidos antes y que sobrepasaban con mucho los habitualmente exigidos por una gestión «normal» de la familia: las señoras con cortejo estaban obligadas a aparentar y, por consiguiente, a gastar más, ya sea en refrescos durante las tertulias y otros pasatiempos que mantenían en sus casas, ya sea en los trajes, accesorios y peinados, ya sea en los paseos o diversiones públicas. El pago de tanto gasto corría a cargo del marido y, para las menudencias del adorno, a cargo del cortejo de turno. Por consiguiente, no poco sorprende la deducción de P. P. Rogers que *El caballero y la dama*, representada en 1784, tuvo escaso éxito porque el problema del cortejo, de raigambre italiana, no le interesaba al público español, y lo que podía ser un decidido motivo de atracción para los italianos, a menudo no lo era para los españoles (véase Rogers 1941: 35). Se puede estar de acuerdo con esta última constatación, que es de carácter general, pero no con la anterior. Rogers basaba su afirmación en la lectura del comentario que el *Memorial literario* dedicara a la representación de la pieza en abril de 1784, que reza como sigue: «Está tan recargada de las sandeces de la criada, de murmuraciones, y tan falta de interés, que parece un juguete de chismes, con una solución forzada y violenta».

No hay que olvidar que éste era el juicio de un neoclásico a quien la obra no gustó y no el de un espectador; probablemente *El caballero y la dama* no debió gustarle tampoco al público, si fue propuesta solamente dos veces (aquel año y en 1789²³), pero no, diría yo, porque su contenido no se entendiera en tierra española. Todo lo contrario: mi lectura de esta connaturalización (una de las mejores desde el punto de vista formal, no obstante una cierta caída de tono, de vez en cuando) me induce a considerarla quizás como la más abundante en denuncias programáticas de vicios y males imperantes en aquel momento en España, o por lo menos en la Villa y Corte. Antonio Bazo, el adaptador, varió mínimamente el texto de Goldoni que, dicho sea de paso, resultó ser uno de los más revoluciona-

22. De la abundante bibliografía sobre este tema, me limitaré a señalar Martín Gaité 1972, donde se examinan todas las consecuencias de tal costumbre, sin olvidar las económicas.

23. Pudo haber sido estrenada y representada con anterioridad, habiendo desarrollado Antonio Bazo su actividad hasta los primeros años de la década de 1770.

rios del comediógrafo italiano, ya que éste, siempre tan atento a no censurar a la nobleza, se permite hacer en la pieza una sátira mordaz de cierta aristocracia degenerada, cuyos valores parecen ser únicamente el chichisbeo, la murmuración, el escepticismo, el falso pundonor, la arrogancia, contraponiéndole la otra cara de la nobleza, la positiva, honesta, ejemplar, encarnada por los dos protagonistas principales. Sería el caso de decir que lo que en la Venecia de 1749 sonara tan revolucionario, no tendría el mismo impacto negativo en la España de Carlos III, en la que, a diario, se llevaban a escena piezas que, reflejando las finalidades del programa reformador del gobierno, no vacilaban en criticar los comportamientos nobiliarios inmorales e improductivos. Y que el problema fuera tan sentido, está confirmado por la insistencia con que los adaptadores de algunas piezas van más allá de reproducir pasivamente la crítica presente en el original, tomándose la libertad de añadir denuncias propias cuando lo reputaban oportuno. Muchísimos ejemplos se podrían aducir, pero me limito a citar aquí sólo uno, que me parece el más curioso. En *El ardid más ingenioso para elegir buen esposo o viuda sutil* (adaptación en verso de *La moglie saggia*), Valladares, entre otras añadiduras, presenta a la protagonista, D^a Rosaura, leyendo un libro singular, una especie de «manual del cortejo», cuyo título *Método, avisos y reglas/para cualquier caballero/que muy cortejante sea./Se le dan los documentos/de cortejar; la manera/de presentarse a una Dama,/y otras instrucciones buenas* recuerda los de la literatura moralizante y satírica que ya habían aparecido sobre este tema.²⁴ Al tirarlo al suelo, D^a Rosaura comenta:

No quiero leer en un libro
tan perjudicial que enseña,
sobre las que el mundo inspira,
otras malicias diversas.
Mientras estuve casada
no admití nunca las tercas
persuaciones de un cortejo,
siempre pegado a la oreja.
No quiero estos Ganimedes,
que en lo mismo que deleitan,
afrentan a su carácter,
y a las que los gasta, afrontan. (Jornada I)

En el ámbito de rehabilitación de las virtudes matrimoniales, la Ilustración española dedicó especial atención a la educación de las mujeres, queriendo hacer

24. Véase Aguilar Piñal 1991b: 58-59. En la adaptación en prosa, Concha presenta a Doña Rosaura leyendo directamente del libro lo que sigue: «El padre debe pensar en buscar a la hija marido; y el marido a su mujer un caballero sirviente; éste deberá servir de secretario a la Señora, y a éste deberá tener más sujeción que al marido. La persona más útil para un casado suele ser el cortejo de su mujer, pues le alivia de muchas cargas, y sirve de rémora al espíritu inquieto de una mujer bizarra» (II, p. 7a).

de ellas ante todo buenas madres y buenas esposas, a través de una instrucción que les diera sólo conocimientos prácticos y específicos para tal tarea. No interesó en absoluto la formación intelectual de la mujer, aunque el problema en sí fuera planteado y defendido tenazmente por solitarios pensadores como el padre Feijoo, J. López de Ayala y Jovellanos. Incluso la aragonesa doña Josefa Amar y Borbón, modelo de mujer ilustrada y bastante radical en algunos aspectos, al ocuparse de la cuestión se refirió a la cultura de las mujeres solamente en términos de una instrucción que no había de obstaculizar la primera finalidad de la mujer en la sociedad, por lo cual las mujeres podían cultivar su entendimiento sin perjuicio de sus obligaciones, porque el estudio y la lectura hacían agradable el retiro de la casa y destruían la idea de servidumbre que representa el cuidado del hogar.²⁵

Educación como válvula de escape de la rutina diaria y privilegio ulterior para el marido que podrá confiar sus secretos y alternar en conversación racional con su mujer, no para los fines que se podrían intuir por el título del *Discurso*. En pleno siglo de las luces, éstas están vedadas a las mujeres, a las cuales, si de alguna manera ostentan el cultivo de las artes, de las ciencias y de la literatura, se les sigue llamando con el término despectivo de «bachilleras», como en el siglo anterior.

Sobre este tema interesantísimo es innegable que iba a producirse alguna discrepancia entre las dos culturas, la italiana y la española, a pesar de que ambas bebieran del manantial de ideas de corte naturalista (en el caso del veneciano) o de influencia rousseauiana (en el de los autores españoles). Siendo en su mayoría comedias de ambiente con protagonistas comerciantes venecianos, la ideología burguesa que regía las piezas de Goldoni, implicaba una educación que, persiguiendo la integridad moral de los hijos de ambos sexos, privilegiaba la instrucción específica de los varones para hacer de ellos futuros comerciantes, gentes a su vez conscientes de sus propios provechos y derechos. A las hijas les era suficiente la integridad moral, a través de una educación impartida a ser posible por la madre, en el hogar. Sin embargo, Goldoni tenía un concepto muy alto de las facultades intelectivas de la mujer y, aunque no desarrolló el tema dilatadamente (la mujer «bachillera» a secas no gustaba tampoco al público italiano), sí lo tocó en algún que otro parlamento, deteniéndose en un solo personaje femenino con atributos de mujer letrada indispensables para el desarrollo de la acción, Rosaura de *La donna di garbo*. Ya se ha dicho que, al defenderse de las críticas de inverosimilitud que sus antagonistas habían dirigido contra la pieza el comediógrafo admitía que no era muy común, pero tampoco era absolutamente imposible, que existieran mujeres muy doctas, como efectivamente existían en algunos países. Sin embargo, los suyos eran conceptos maravillosos

25. *Discurso en defensa del talento de las mujeres y de su aptitud para el gobierno y otros cargos en que se emplean los hombres*, Madrid, 1786. De la misma autora véase también *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, Madrid, 1790.

para cualquier sociedad, quitándole lo utópico. En la aceptación del público español, habría que suponer que en *La criada más sagaz* contaría más el artificio del personaje excepcional²⁶ que la efectiva adhesión a postulados de tal tenor.

A esos países a los que Goldoni hace referencia pertenece Holanda, donde está ambientada *Il medico olandese*. La traducción anónima de esta pieza -cuya fecha de composición se desconoce, pero que fue representada en Barcelona a finales de los años setenta- es perfectamente fiel al original, por lo tanto cabe suponer que pasaría directamente a España el modelo de joven culta, que se dedica al estudio de la geometría sin perder, por ello, sus cualidades y virtudes de mujer. Madama Mariana, la protagonista, gusta de entretenerse en compañía de otras jóvenes que, igual que ella, comparten el tiempo entre el estudio, las tareas domésticas y los sanos pasatiempos, no conociendo el ocio ni en los ratos de descanso; sus «conversaciones» tienen como objeto el enriquecimiento del intelecto a través del intercambio de conocimientos, soluciones de enigmas, etc., mientras las manos laboriosas se entretienen en labores de tejido o bordado. Por supuesto, de este mundo femenino se encuentra desterrada la figura del cortejo, aunque no la del hombre «civil y honesto» con el cual mantener un trato llano. Mariana es, además, sobrina obediente, sincera y dispuesta a sacrificar su amor si éste no encontrara la aprobación del tío y tutor.

El ideal de mujer es el que surge del siguiente diálogo entre las cuatro amigas;

Isabela [...] leer alguna cosa no me parece mal,
de historia especialmente, de dogma y de moral.
Mas lo que estudiar debe la mujer considero
la economía de casa que ha de ser lo primero.

Mariana Vos pensáis justamente.

Federica ¿Parécenos corto empeño?
Los hombres las riquezas deben de conquistar,
la mujer con su arreglo las debe conservar,
y así una buena ecónoma lo que ahorra en substancia,
al fin del año en casa produce su ganancia.

Josefina Y tal, que si no fuera por mi modo de ahorrar,
las copias de las cartas tendrían que pagar.
Y lo que así yo ahorro, que es tres paulos al día,
sirve para vestirme según la clase mía. (V,7)

26. Recuerdo que se trata de una mujer que decide recuperar al enamorado traidor, venciéndole con sus mismas armas, el conocimiento del derecho, lo cual la lleva a dar una interpretación de la ley sobre el matrimonio por la cual él no tendrá más remedio que casarse con ella.

Recuerdo que estas son palabras traducidas directamente de Goldoni, pero concretan con bastante exactitud las propuestas educativas avanzadas años después por las mentes más progresistas del pensamiento ilustrado, como la citada Josefa de Amar y Borbón o bien desarrollan los puntos fundamentales de la *Real Cédula de 11 de mayo de 1783, por la cual se manda observar en Madrid el reglamento formado para el establecimiento de escuelas gratuitas, en los barrios en que se dé educación a las niñas, extendiéndose a las capitales, ciudades y villas populosas de estos reinos, en lo que sea compatible con la proporción y circunstancias de cada una*,²⁷ prácticamente la primera ley, en toda la historia de la legislación escolar española, expresamente pensada para las niñas.

En las restantes adaptaciones españolas -la mayoría- la educación es interpretada sólo desde el punto de vista moral; el interés de los traductores se centra más en la figuras femeninas que en las masculinas (por supuesto, sin hacer diferencia de clases), ya que, por lo general, todas las recomendaciones de obediencia, recato, prudencia, virtud, laboriosidad, etc., van dirigidas a aquéllas, y, lo que es más significativo, aparecen en las refundiciones de segunda mano -cuya relación con el original italiano no es directa, como se dirá más adelante-, en parlamentos que, por supuesto, no existen en las piezas de Goldoni. Estas variaciones, por otra parte, tienen una natural explicación: la burguesía aún no ha hecho su concreta aparición masiva en la sociedad española; por lo tanto el mensaje goldoniano recibe traducción según las formas más concordes con las exigencias y costumbres de esta sociedad.

También en este caso los ejemplos a alegar serían muchísimos, pero es forzoso prescindir de ellos. Me limito a citar, en cambio, uno de los contados casos, quizás el único, en que tales recomendaciones van dirigidas al hijo varón. Esto se verifica en *El hombre prudente*, refundición en verso que José López de Sedano efectuó, con el mismo título, de la anterior adaptación de J. Concha, en prosa, de *L'uomo prudente*. Recuerdo que el argumento de la pieza italiana proponía el enfrentamiento de valores entre el laborioso y honrado mercader Pantalone y su familia en plena fase de disgregación (la joven mujer irrespetuosa de su persona y autoridad, aficionada a cortejos, tertulias, gastos innecesarios; el hijo poco aplicado en el trabajo y mucho en las mujeres; los criados que no le obedecen, etc.), que llega al punto de intentar envenenarlo. Para salvar su honor, que para él es el valor más alto, Pantalone se arma de su gran prudencia, resistiendo a todos los ataques, encubriendo toda fechoría de la familia y perdonando, de manera que, al final, los dos personajes negativos -mujer e hijo- se redimen y prometen actuar según el modelo de comportamiento que el fin moralizante de la comedia persigue: la mujer, ser espejo de honestidad; el hijo, de obediencia. En su adaptación, López de Sedano inserta una escena (después de I,7 del original) en la

27. *Novísima Recopilación*, L. 10, tít. 1, lib. 8.

que aparecen padre e hijo. Al pedirle D. Luis al padre don Pedro licencia para pasar la noche en casa de un amigo que le ha invitado al baile, cena y «conversación», éste se la concede («Para lícitos placeres/entre gentes de tu esfera,/jamás te la negaré»), pero luego le pregunta el porqué de tan inusual solicitud de permiso, a lo cual responde el joven: «porque deben esta venia/los buenos hijos al padre». Y sigue preguntando D. Pedro:

Y un hijo, que no ignora esa
obligación, que las leyes,
la misma naturaleza,
y el buen orden de la vida
a los mortales enseñan,
¿cómo tiene atrevimiento
de vulnerarla y romperla?

refiriéndose al acostumbrado mal comportamiento de don Luis. Frente a la turbación de éste, le recuerda sus obligaciones como hijo y su dependencia de la autoridad paterna en la espinosa cuestión del consentimiento al matrimonio, sin disimular cierta amenaza:

siempre has de hablar con modestia,
has de obedecer mi voz,
y respetar mi presencia;
no, fiado en mi bondad,
me precises a que ejerza
del poder que sobre ti
me dan el Cielo y la tierra;
pues tal vez...

Entre los vicios denunciados por Goldoni, el del juego, según sus mismas palabras, era el peor de todos, puesto que, como el comediógrafo declaraba en la presentación de *El giocatore*, «tan funesta pasión [...] poco a poco conduce al hombre a un estado miserable, a desentender los intereses, los empeños, las convenciones y el honor».²⁸ Esta comedia -perteneciente a las famosas deiciséis, casi todas traducidas- no parece haber sido adaptada, lo cual no deja de resultar curioso, y más si se considera que otras sobre el mismo tema, en aquellos años, sí tuvieron traducción.²⁹ Aparte de esto, parece igualmente curioso que, de las

28. Véase «L'autore a chi legge» en Goldoni 1935-1956: III, 489.

29. Por ejemplo *Le joueur* de Jean-François Regnard, por mano de Pablo de Olavide, antes de 1770 (según consta en el expediente 3-471-12 del Archivo Municipal de Madrid), y *Beverley* de Bernard-Joseph Saurin, por un autor anónimo en la versión en prosa, refundida en verso por J. López de Sedano en 1779, con el título *Estragos que causa el juego. El jugador inglés*, BMM ms. 121-3.

restantes piezas de Goldoni adaptadas, no se traducen las escenas que teatralizan un juego, aunque éste se presente bajo la forma de pasatiempo entre marido y mujer, como en *La buena criada* (III, 2), donde se juega a «bazzica», juego de naipes con envite. Si los traductores soslayan un problema, por algo será. Me pregunto, por lo tanto, si esta actitud de autocensura, no deba o pueda interpretarse una vez más como adhesión a una política teatral impuesta desde arriba, es decir, en este caso específico, como tácita aplicación del veto gubernamental sobre juegos de apuesta, tan severo que estaba prohibido hasta mencionarlos. Bien sabido es que, a partir de Alfonso el Sabio, existió una reglamentación de los juegos de suerte y azar, con medidas prohibitivas que fueron reiteradas siglo tras siglo, hasta llegar al período que aquí nos ocupa, cuando fue promulgada la que es, quizás, la más importante de todas, puesto que estuvo vigente hasta el siglo pasado. Con la *Pragmática de 6 de octubre de 1771, prohibiendo los juegos de envite, suerte y azar que se expresan, y declarando el modo de jugar los permitidos*³⁰ Carlos III renovaba las prohibiciones hechas por sus antepasados en 1720, 1724, 1739, 1756, 1757, 1758, y por él mismo en 1764; quince años después, con la *Real Provisión de 8 de abril de 1786*,³¹ ratificaba el texto de la Pragmática y añadía aclaraciones sobre su aplicación. Tanta insistencia de bandos hace suponer que su obediencia no debía ser muy rigurosa.

La ley era muy clara en cuanto a la especificación de los juegos prohibidos y permitidos, los modos de jugarse, las penas, etc. Aunque se extendiera a todas «las Personas estantes en estos Reinos, de cualquier calidad y condición que sean», su aplicación fue más puntual en las capas de condición baja, según nos informa Aguilar Piñal (1991b: 61):

A pesar de su popularidad, las autoridades siempre estuvieron contra los juegos de naipes para las clases modestas en lugares públicos, mientras se tenía por costumbre digna de aplauso en las casas de abolengo, para entretener el ocio de los elegantes.

Entre los juegos prohibidos está catalogado el famoso *faraón*, que tan frecuentemente se encuentra en las comedias del veneciano.

Las únicas piezas en las que este tema -uno entre varios otros- es mantenido, son las dos adaptaciones de *La bottega del caffè*, *El hablador*, en prosa, de J. Concha y *Propio es de hombre sin honor pensar mal y hablar peor*, conocida también como *El hablador*, probable traslación en verso del anterior texto, hecha por José Vallés. Ambas piezas mantienen la característica de la italiana, la de ser una comedia en la que priva el ambiente sobre el carácter. La acción -que transcurre

30. *Novísima Recopilación*, L. 15, tít. 23, lib. 12.

31. *Novísima Recopilación*, L. 16, tít. 23, lib. 12.

entre una plazuela o calle ancha, tres tiendas (un café, una barbería y una casa de juego), una casa particular y una fonda que se asoman a la plaza- se centra en las relaciones entre personajes de distinto nivel social, pero sobre todo de distinto comportamiento: el muy honrado y moralista cafetero Rodolfo; el totalmente amoral «truquero» Pandolfo; el joven mercader Eugenio, jugador desafortunado y marido infiel; el «baro» Flaminio, que se hace pasar por el conde Leandro; la ambigua bailarina Lisaura, a quien éste último promete matrimonio; la infeliz Victoria, mujer de Eugenio; la igualmente infeliz Plácida, mujer de Flaminio, la cual, disfrazada de peregrina, llega en busca del marido que la ha abandonado; y, finalmente, dominándolos a todos con su fuerte y odiosa personalidad, el único carácter real, D. Marcio, el «hablador». No faltan referencias directas al juego de azar, naipes, pérdidas de dinero, promesas de pago, encarcelamientos anteriores de Pandolfo, etc. y, al final, por delación del incauto y charlatán D. Marcio, la justicia se lleva preso al truquero; sin embargo, el vicio principal que en estas adaptaciones -como en el original- se pretendía ridiculizar, era el de la mentira. Nótese el desplazamiento de intencionalidad que se da en los títulos españoles: mientras *La bottega del caffè* hace hincapié en un ambiente -con el cual todos los personajes están relacionados a través de la persona de su dueño, el buen Ridolfo, trabajador y altruista, quien va a recomponer el desorden creado por tanto vicio-, la adaptación de Concha subraya la característica principal del abominable D. Marcio, a lo cual se adecua Vallés con su título, redundante en los dos versos octosílabos tan del gusto popular, pero aún más denotativo y sugerente de lo que va a ser el argumento de la pieza, o sea la creación de una red intrincada de chismes, mentiras, calumnias, fanfarronadas, que culmina en la delación del dueño de la casa de juego. D. Marcio, que es todo un concentrado de vicios aborrecibles, encarna al prototipo del hombre que miente para hacer daño a su prójimo; queda muy lejos, por consiguiente, del otro mentiroso que anima la acción de *Il bugiardo*, adaptado al español con el título *El embustero*. Las mentiras del joven Lelio, que él prefiere llamar -como su modelo y con un fuerte calco del italiano- «espirituosas invenciones», aunque sacuden la tranquila existencia de sus semejantes, al fin y al cabo no perjudican realmente a nadie, siendo la irrefrenable manifestación de un carácter fantasioso y jocosos (Lelio recurre a ellas para lucirse o bien para salir de un mal paso al cual le ha llevado una anterior mentira o bien por un incontenible impulso narcisista) y se diría que hasta llegan a suscitar en el espectador (y en el lector de hoy) una fuerte simpatía por el protagonista. Y esto bien lo entendería el articulista del *Memorial literario* de diciembre de 1793, al decir de la comedia que era «un pasatiempo para mostrar la destreza del mentir en puntos de amores».

Otro de los vicios ridiculizados por Goldoni, y que atrayeron a los autores españoles, es el de la avaricia. El tema aparece en alguna que otra pieza, tratado con una *vis comica* más o menos acertada. En *El logrero*, por ejemplo, traducida por el italiano Domingo Botti, la caracterización del avaro D. Ambrosio

es agradable, además de graciosa. Personaje sumamente odioso es, en cambio, el original Pantalone de *L'avaro geloso*, que pasa a las dos adaptaciones españolas³² con toda su carga de avidez, celos inmotivados e hipocresía. Pero, sin duda, una de las más logradas pinturas de este vicio es la de *Sior Todero Brontolon*, obra maestra del Goldoni «veneciano», en la que se realiza una síntesis perfecta entre la comedia de carácter y la de ambiente. También en ella, la avaricia no es el único defecto del protagonista (que, cabría recordarlo, es víctima de varias manías, como el ansia de dominio, la soberbia, el egocentrismo, que lo mantienen en una situación de continuo enfrentamiento con el mundo que lo rodea), pero es, quizás, el más llamativo. De ello fue consciente Goldoni, tanto que dudó si intitular la pieza *Il superbo* o bien *L'avaro*³³ y también el censor que, en 1787, otorgó la licencia para la representación de la versión hecha por L. Moncín, bajo el título de *Los viejos impertinentes*. El único reparo aducido por Díez González se refiere precisamente al título: «que no es tan correspondiente a su objeto, como el de *Los viejos avaros*; porque la avaricia es el vicio especial, que se intenta ridiculizar en ella. Las impertinencias y extravagancias del viejo D. Silvestro, y las del viejo Bernardo son efectos de la pasión avara que los domina».³⁴

Traducciones, adaptaciones, refundiciones

Así como no daría resultados rigurosos ofrecer una explicación del porqué fueron traducidas unas y no otras entre las numerosas piezas del comediógrafo italiano, de igual manera tampoco es posible dar una definición exhaustiva del prototipo, por llamarlo así, de traducción o de adaptación. Cada autor español se acercó al texto italiano de manera diferente, interpretándolo según su propio grado de cultura y el del público a quien iba dirigida la pieza. Y un mismo autor lo hizo manifestando, a veces, distintas maneras de usar el texto goldoniano, por consiguiente tampoco sería exacto considerar a un traductor mejor, en absoluto, que otro. Quizás pueda asumirse como criterio de diferenciación el grado de «popularidad» de la pieza traducida (popularidad referida a su tono, no a su difusión, aunque las dos cosas a menudo puedan ser interdependientes), el cual dependería tanto del valor artístico del autor como del grado de cultura y de recepción del destinatario.

Los textos de llegada presentan relaciones de dependencia de los textos de partida muy distintas y no siempre claramente definibles, por lo cual un estudio exhaustivo de éstas debería comprender un examen caso por caso, tarea que des-

32. Antonio Valladares hizo una adaptación de todo el texto en *El usurero celoso y la prudente mujer*; un anónimo autor adaptó las partes más sobresalientes en el entremés *El avaro celoso*.

33. Véase «L'autore a chi legge» en Goldoni 1935-1956: V, 19.

34. Véase más arriba el texto completo de la censura.

bordaría las limitaciones del presente trabajo. Por consiguiente, cuanto se dirá a continuación deberá asumirse en su carácter de obligada e incompleta síntesis.

En primer lugar, tendría que quedar claro -dentro de los límites impuestos por una cuestión tan resbaladiza- qué entendemos hoy día por *traducción* y por *adaptación* de un texto extranjero, como operaciones dramáticas, y qué se entendía en el siglo XVIII. Si estamos de acuerdo con Patrice Pavis (1983: 24) en que

en la actualidad la mayoría de las traducciones se llaman adaptaciones, lo cual tiende a acreditar el hecho de que toda intervención, desde la traducción hasta el trabajo de reescritura dramática, es una recreación, que la transferencia de formas de un género a otro jamás es inocente, sino que implica la producción del sentido mismo.

y que la adaptación teatral es la reescritura, en otra lengua, de un texto destinado a ser escenificado en el que

todas las maniobras textuales imaginables están permitidas: rupturas, reorganización del relato, reducción del número de personajes, concentración dramática en ciertos momentos intensos [...], incorporación de textos exteriores, montaje y collage de elementos externos, modificación de la conclusión, etc. (Pavis 1983: 23)

no queda más que concluir que, por lo que respecta al teatro goldoniano en su primera presentación en tierra española, éste fue sobre todo un teatro *adaptado* y no *traducido*, por más que aparezca este último término en los títulos de las piezas o en las censuras otorgadas para su representación. Si, por lo tanto, en lo referente a teatro, la conciencia lingüística actual autoriza a hablar con propiedad sólo de adaptaciones, la del siglo XVIII, en cambio, englobaba en el término traducción todo tipo de operación que comportase el trasvase de contenidos dramáticos de una lengua (y una cultura) de partida a otra de llegada, sin preocuparse, la mayoría de los traductores, de las modalidades operativas. Así, pues, eran denominadas traducciones tanto aquellas en las que tal trasvase se efectuaba según lógicos criterios de aclimatación, pero sin alejarse -en lo sustancial- de las piezas originales, como las que, en cambio, se relacionaban con los originales sólo por desarrollar -muy libremente- la misma acción.

Tomás de Iriarte, a quien sin duda alguna se puede considerar como el mejor traductor teatral en aquellos años, fue uno de los pocos autores que dejó constancia de esta labor y, por lo que se refiere a su *modus operandi*, declaraba que había traducido

sin ceñirse muy rigurosamente a los originales, y añadiendo o quitando lo que le pareció conveniente, porque así lo requería ya la diferencia de nuestras costumbres y lenguaje, ya el justo miramiento de no correr máxima o expresión que pudiese ofender nuestra delicadeza.³⁵

En sus traducciones Iriarte se había atendido a unos criterios concretos, deducibles de lo que dice en otro pasaje, a propósito de cómo debían proceder los buenos traductores, obligados

a buscar los equivalentes con propiedad, a corregir o disimular a veces los yerros del original mismo, a limar la traducción de suerte que no pueda conocerse si lo es, y a connaturalizarse (digámoslo así) con el autor cuyo escrito traslada, bebiéndoles las ideas, los afectos, las opiniones, y expresándolo todo en otra lengua con igual concisión, energía y fluidez. Es cierto que traducir sin estas circunstancias puede ser ocupación de niños de escuela; pero traducir como se debe, es obra para quien en su lengua nativa posea ya un estilo fácil, claro, correcto y persuasivo.³⁶

Connaturalizaciones y no traducciones ni adaptaciones, por lo tanto, pueden definirse la mayoría de los textos teatrales goldonianos que fueron adaptados a la escena española en concordancia, más o menos rigurosa, con tales dictámenes. No hay que olvidar que éstos valdrían sobre todo para los buenos traductores, quienes, además de tener una conciencia crítica de su trabajo y un estilo, en su lengua nativa, «fácil, claro, correcto y persuasivo», eran capaces de inventar, re-crear, ser autores originales, como Iriarte advertía a continuación del citado pasaje y él mismo demostró ser en sus traducciones del teatro francés.

Naturalmente, a cargo de autores-traductores no siempre muy «ilustrados» ni poseedores de tales requisitos, la adaptación del texto extranjero raras veces reflejó algo más que la simple búsqueda de los equivalentes entre las dos lenguas y culturas, ciñéndose, a menudo, al texto goldoniano tan sólo en el asunto y su desarrollo, como se dirá más adelante.

Por el momento creo que merece la pena hacer unas cuantas reflexiones sobre el prototipo de adaptador que se interesó por las comedias del italiano.

35. Véase el prólogo «Al lector» en Iriarte 1787: V, sin página. Dicho sea de paso, la de no ceñirse rigurosamente al original fue una de las advertencias que acompañó a varias traducciones de otros autores, prueba tangible de la dificultad que comportaba la tarea de traducir piezas teatrales; lo específico del fenómeno teatral sumaba dificultades a las ya existentes en el trabajo en sí del traducir, dificultades de las que tuvieron una conciencia muy lúcida y crítica los literatos neoclásicos al enfrentarse con el problema de la lengua, corrompida -entre otras cosas- también por las malas traducciones. Véanse a este propósito las ideas de Antonio de Capmany, Nicolás de Aquino, José Cadalso, etc., recogidas en Santoyo 1987.

36. *Los literatos en Cuaresma* en Iriarte 1805: VII, 94-95.

Como ponía de relieve Mariutti (1960: 334-335), aquél pertenecía sobre todo al mundillo teatral: al lado del poeta dramático, encontramos al empresario, al actor, al apuntador y al director de compañía. Si nos atenemos a las atribuciones seguras, Antonio Bazo, José Concha, Luis Moncín, Fermín del Rey, Antonio Valladares aparecen como los más aficionados al teatro del veneciano, habiendo adaptado cada uno de ellos de cinco o más piezas; les siguen Manuel Fermín de Laviano y J. López de Sedano con tres; Manuel Santos Cipriano y el italiano Domingo Botti con dos; Manuel Bellosartes, Luciano Francisco Comella, Juan Ignacio González del Castillo, José Ibáñez y José Vallés, con una. Varios de ellos fueron actores o apuntadores y el éxito de una pieza determinada se debió a menudo a sus conocimientos tanto técnicos como de la psicología del público, puesto que, como recuerda Herrera Navarro (1993: LXV):

Nadie mejor que el comediante conoce los gustos del público, las situaciones que atraen la atención del espectador. Mejor que nadie capta qué es lo que interesa o aburre, qué hace reír o llorar. [...] Además las compañías teatrales necesitaban contar con un «ingenio» siempre dispuesto a realizar las labores más cotidianas: adaptar las piezas a los actores disponibles, hacer arreglos o exornos, escribir los entremeses, sainetes y fines de fiesta que complementen la función, etc.

Ciertamente, ellos no encarnaron el ideal del poeta dramático neoclásico e ilustrado y bien sabida es la opinión negativa que, a partir del siglo XVIII hasta hace algunos años -gracias a la herencia de las incontrovertibles autoridades de Leandro Fernández de Moratín, Cotarelo y Menéndez Pelayo- se ha tenido de estos autores, acusados de haber introducido el mal gusto en el teatro. Sin embargo -y es lo que está haciendo la crítica más reciente- cabría profundizar sin prejuicios en su impacto sociocultural (cuando no artístico) en aquel contexto histórico. El renovado teatro español popular, el que empezó a gatear tras la reforma del conde de Aranda, abandonando progresivamente contenidos y galas post-barrocas para seguir la estética oficial, al menos en cuanto a un realismo más riguroso y a la finalidad pedagógico-moral, fue justamente el que brotó de aquellos «ingenios». Pero, aparte de que la existencia de muchos de ellos, en el mejor de los casos, se reduce a unos cuantos datos biográficos que no permiten el esbozo unitario de su actividad creadora, aun menos podemos contar con testimonios personales de su labor de traductores de Goldoni. En la actualidad, me consta tan sólo un caso de motivación directa, expresada en una advertencia por el anónimo traductor de *La donna volubile*, impresa en 1783, que, aunque extensa, cito en su integridad, por contener más de un argumento interesante sobre el punto que aquí me interesa subrayar:

Si cada uno se ocupara en conocer su carácter y enmendar las faltas que viese en sí, ¡oh, qué agradable fuera la vida social! Mantuviéranse los derechos; fueran

firmes las palabras y, ordenado todo en cada miembro de la sociedad, se vería una ley animada y un oráculo, cuyas palabras aseguraban a sus conmiembros la felicidad. Interés sería éste del común, pero tal que, redundando a los particulares, haría amable una constitución, que tal vez el presente sistema les hace muy penosa. Y si bien se considera, siendo irreparable del bien común el de sus miembros, tanto como aquél esté desmejorado, lo estará el de éstos, no siendo a la verdad otra cosa el bien de las sociedades que un encadenamiento de los bienes de sus individuos, a quienes sin duda perjudica sumamente a todo aspecto aquella natural inconstancia, lastimosa herencia de nuestros mayores, por la que en ninguna suerte están contentos; y mientras apetecen lo que no tienen, pierden lo que poseían, y se cierran la esperanza de alcanzar otra, como lo enseña la fábula sacada de la diaria experiencia. Múdase como la luna el varón necio y, no percibiendo los daños que de ello le resultan, no hay camino para la enmienda, la que sin duda podría efectuarse, si en una representación sensible se le ponían delante los daños que le siguen de su inconstancia y el despreciable papel que hace en el teatro del mundo. Ese es el objeto de la traducción libre, en nuestro idioma, de la presente comedia de la *Mujer variable*, que el célebre Goldoni escribió, y el mismo que me movió a ponértela a los ojos: si se llenasen mis votos, daré gracias a Dios; si se frustasen, haré lo mismo por haberlo intentado, cierto de que no me hará variar de pensamiento el aplauso ni el vituperio.³⁷

Moralidad, utilidad social, sensibilidad, compromiso del autor teatral: he aquí, contenidas en estas palabras del anónimo traductor, varias de las finalidades de la tarea del adaptar las comedias goldonianas, que, creo, bien se podrían aplicar a la mayoría de los que emprendieron tal labor. También estoy de acuerdo con V. Pagán en que «bien se pueden aplicar al teatro del autor italiano»³⁸ los propósitos expresados por L. Moncín al verter al español la comedia de «Mr. Moyssi» *Los amantes engañados o los falsos recelos*:

Esta comedia [tiene] tantas cosas buenas en sí que éstas me obligan a traducirla con gusto, no dudando le tenga también el público que le vea en el teatro. Su autor manifiesta bien que tenía bastante conocimiento de la escena, y mucha viveza en el ingenio con no poco travesura. [...] De suerte que la comedia, aunque en un acto, tiene (a mi entender) en medio de su jocosidad, bastante moralidad si con reflexión se atienden entre los personajes que hablan en ella, los sentimientos de unos, y las ridiculeces de otros. [...] Todas estas circunstancias, y otras que omito, y de las mismas piezas se deducen, me estimularon a que me aplicase a traducirla por parecerme que en nuestros teatros puede divertir y enseñar [...] y si no me engaño, discurro serán del mismo sentir los sabios censores a quienes se remita, y a cuyas acertadas correcciones me sujeto.

37. *La mujer variable*, Barcelona, Raimundo Martí, 1783.

38. En su tesis doctoral en elaboración *Las comedias y dramas jocosos de C. Goldoni en España en los siglos XVIII y XIX*.

Moncín hace referencia a un elemento fundamental del fenómeno teatral, su aspecto lúdico, así como al conocimiento de la técnica dramática por parte del autor: huelga decir que, en Goldoni, los adaptadores españoles encontraron el uno y la otra. Por lo tanto, si se acepta la afirmación de Guillermo Carnero (1983: 46-47), según la cual

las obras literarias menores son mejores documentos históricos que las geniales, precisamente porque en un autor de medianas luces es más fácil que se dé el propósito de escribir una obra de tesis, o que sea más evidente la sutura entre el pensamiento y la «fermosa cobertura»,

no queda más que concluir que fueron las piezas de aquellos poliformes autores -a menudo con rasgos «doneleuterianos»- las que hicieron llegar hasta el pueblo, a través de un teatro concreto, vivo y divertido, las directivas morales y formales de los ilustrados, si bien con un lenguaje, un estilo y una técnica de representación no siempre correctos. Muy bien lo apunta Emilio Palacios, al examinar las piezas de Comella y su escuela, en una consideración que se puede asumir aquí para las adaptaciones en cuestión:

conviene señalar que muchas de ellas son obras que pertenecen al teatro ilustrado por su ideología exaltadora del trabajo y del obrero, con convicciones antinobiliarias, defensoras de una justicia humanizada [...] aunque fueran tan descuidadas en aspectos formales. (Palacios 1988: 256)

Por otra parte, no contando aún con adaptaciones de piezas goldonianas hechas por traductores neoclásicos (de haberlas -y supongo que alguna sí la hubo-, se encontrarían entre las anónimas), a estos autores de segundo e ínfimo orden hay que reconocerles el mérito de haber sido los exclusivos traductores de Goldoni, los agentes de aquella «ilustración literaria» que -según dice F. Aguilar Piñal en el pasaje ya citado- arranca de la imitación del realismo del nuevo teatro italiano.

Tampoco hay que olvidar que no todos ellos fueron tan «malos» en la opinión de sus contemporáneos; en algunos casos, su labor de traducción fue reconocida en términos halagüeños. Me refiero aquí a los juicios de un censor tan escrupuloso como Díez González, quien en 1787 concedía licencia para la representación de la anónima *La criada más sagaz*, encontrándola bastante regular y porque no era justo «desanimar los ingenios; antes bien es menester fomentarlos»; y de la versión de *La buena criada* presentada por F. del Rey en 1792, decía no sólo que estaba bien hecha, sino que había sido tan «mejorada» que no parecía ser obra traducida.

Sobra decir que no todas las piezas catalogadas reflejan el modelo de traducción propuesto y realizado por Iriarte, ni mucho menos un único modelo. Por lo cual, queriendo intentar una clasificación previa de tan variada cantidad de

textos traducidos, podría resultar útil -aunque imperfecto y discutible- el criterio más obvio: su grado de fidelidad al original tanto en el contenido como en la forma.

En base a tal criterio, es posible diferenciar las que propiamente pueden definirse traducciones (en la primera acepción del término), de las que, a partir de ahora, paso a llamar connaturalizaciones o traducciones connaturalizadas (cuya relación con el original es mucho más elástica que en las anteriores, pero directa), de las connaturalizaciones indirectas y, en fin, de las libérrimas transcodificaciones de un género teatral a otro.

Las primeras se presentan como translaciones perfectas del original contenido dramático en la lengua de llegada, tan perfectas que parecen ser meros ejercicios lingüísticos y literarios o, con palabras de Iriarte ya citadas, «ocupación de niños de escuela». Se puede alegar como ejemplo *El caballero de buen gusto*, traducción de Manuel Bellosartes, en la que éste traduce al pie de la letra la totalidad del texto goldoniano, a partir de los nombres de los personajes, algunos de los cuales sufren una desviación innatural al presentarse en una singular mezcla de fonética italiana y grafía española, como en el caso de «Pantaleón de Bisoñosi» y de «Brigela». Cambia tan sólo el papel de la baronesa Clarice, que en las originales *dramatis personae* aparece como «cugina», o sea prima, de la protagonista y aquí es propuesta como sobrina. No debería sorprender en absoluto tal modificación -otras adaptaciones se permiten cambios mucho más sustanciales- si el papel de Clarice, en el desarrollo de la trama, fuera realmente el de una sobrina; sin embargo no es así, por lo cual, si se entresacara algún otro ejemplo de traducción extravagante como la frase «rivedrete il conto del sarto», trasformada en «repetirás la visita al conde del Sarto» en lugar de la elemental «revisarás la cuenta del sastre», cabría preguntarse si el traductor no conocía palabras italianas tan sencillas como «cugina», «conto», «sarto». Además el hecho de que no conste ninguna representación confirmaría la hipótesis a la que inevitablemente induce su singular redacción, que se tratara tan sólo de un ejercicio de traducción destinado a la lectura, puesto que la pieza fue impresa. Algo parecido, quizás, pasaría también con *El amor paterno* o *La criada reconocida*, traducción fiel, de la que se conocen sólo los dos primeros actos en versión manuscrita.

Otro grupo de traducciones muy fieles, pero bien hechas, está constituido por piezas cuya temática era tan lejana de la experiencia circunstancial española que no se sintió la necesidad de re-crearla como propia, o bien poseía un color tan exótico que debió resultar natural aceptar el modelo italiano tal y como era, reproduciéndolo con toda la carga original de inverosimilitud. Me refiero a *El caballero de espíritu* y a dos de las tres piezas sobre el personaje de Pamela.

Por lo que atañe a la primera, la modernidad de la figura del *cavaliere*, su carácter de personaje ideal en el que Goldoni había cifrado «la verdadera nobleza

y el buen talento»,³⁹ para que sirviera de ejemplo al nuevo hombre del Setecientos, eran propuestas teatrales de significado tan universal que, repito, no necesitaban especial adaptación en tierra española. Sin embargo, por este mismo motivo -y, quizás, por el aristocrático alejandrino- la pieza no tuvo impacto teatral de relieve, siendo representada una sola vez, en 1790, en Valencia.

Las vicisitudes de la infeliz Pamela, en cambio, bien en su estado «de soltera», bien en el «de casada», sí atrajeron al público, cuyo gusto por el género moderno de la comedia sentimental se había afianzado con el pasar de los años. La virtud de la heroína y sus desgracias eran ingredientes dramáticos de gran efecto: la universalidad de los sentimientos no necesitaba ningún tipo de «traducción», así como no la necesitaba la nacionalidad de la protagonista, positiva como todo lo que en aquellos años (menos las guerras) tenía sabor a inglés; por otra parte, la oportuna anagnórisis final introducida por Goldoni ya había hecho de Pamela una criatura verosímil y muy mediterránea. Por consiguiente, las dos piezas de Goldoni pasaron a los escenarios españoles en traducciones bastantes fieles, en *La Pamela*, en prosa, y *La bella inglesa Pamela en estado de casada*, en verso. De la primera parte fue hecha también una adaptación en verso (que parece haber tenido como modelo no el original italiano sino la traducción española en prosa), caracterizada por un tono general muy bajo.

En fin, otro tipo de traducción perfecta en el contenido, la forma y el trasvase lingüístico, está asociado a la persona de Botti, autor de *El prisionero de guerra o un curioso accidente*, de *El logrero* y, muy probablemente, también de *Los enamorados celosos*. Hasta 1775 este actor italiano perteneció a la compañía Madebach, la misma de la cual Goldoni había sido poeta dramático entre 1748 y 1753. Al año siguiente pasó a España, nacionalizándose y residiendo en Barcelona. Bien pudo ser -como sugiere Mariutti 1960: 335- que aquí, a partir de 1778, año en que tradujo *Un curioso accidente*, Botti empezara a colaborar con autores españoles, pasándoles, para que las pusieran en verso, las traducciones al español que él hacía en prosa. Esta práctica, si por un lado explicaría la validez de un producto en el que se lograba una perfecta correspondencia entre las dos lenguas, aunque no faltara, naturalmente, algún que otro calco del italiano, generaría por el otro la sospecha que éste era tan sólo una especie de borrador, un trabajo preliminar de traducción destinado al autor español que después se ocuparía de la escritura versificada para la escena. Supongo que dichas traducciones de Botti nunca fueron representadas, según consta en los catálogos que he consultado hasta ahora, mientras sí lo fueron las versiones rimadas. De *El prisionero de guerra*, por ejemplo, impresa en Barcelona en 1778, no se conocen representaciones hasta 1796, o sea contemporáneamente a la primera edición de la transposición en verso hecha por F. del Rey con el mismo título. De *Los*

39. Véase «L'autore a chi legge» en Goldoni 1935-1956: VI, 576.

enamorados celosos, traducción de *Gli innamorati* hecha por Botti en 1781, el *Catálogo* de Ada M. Coe registra una sola representación en 1803; en cambio, *Caprichos de amor y celos*, título con el que este mismo texto apareció en la versión metrificada de F. del Rey en 1787, tuvo muchísimas reposiciones a partir de 1788 en Madrid, Sevilla y Valencia. ¿Y qué pasaría con *El logrero*, traducción de la goldoniana *L'avarò*, que no es mencionada por ningún catálogo? No quedaría más que concluir que las que fueron realmente traducciones, en un sentido estrictamente lingüístico, no tuvieron vida teatral propia y si lograron llegar al escenario, fue bajo la forma de una ulterior adaptación.

Como se ha dicho anteriormente, la mayoría de las piezas goldonianas escenificadas eran connaturalizaciones. Por lo general -pero aquí también en un sentido muy amplio y con mucha diferencia entre los varios autores- se españolizaban tan sólo los elementos indispensables para que el público disfrutara de la acción como si ésta perteneciera a su *background*: nombres de personajes, lugares, monedas, cargos, ocupaciones, comidas, etc.

Ante todo, desaparecen los nombres de las antiguas máscaras italianas que tenían el papel de barbas (Pantalone y el Dottor Graziano) y de criados (Arlecchino, Brighella y Colombina), sólo por citar los más comunes, que pasan a nombres consolidados por la tradición teatral española: Alberto, Fernando, Narciso, Pedro, Patricio para los primeros; Benito, Damián, Martín, Nicolás, Inés, Casimira, Liseta, etc. para los segundos. A veces cambian también los de la pareja o parejas de amantes y los de los restantes papeles, dependiendo esta elección más del gusto particular del autor que de efectivas razones de intraducibilidad.

Las ciudades italianas reciben nombres y características de las españolas más importantes: normalmente Madrid tiene el privilegio de corresponder a cualquiera de las italianas donde se sitúa la acción principal, y así sustituye a Milán en *Caprichos de amor y celos*, a Venecia en *El embustero*, a Florencia en *La posadera*, a Nápoles en *El caballero y la dama*; en este caso, si el original hace referencia a otras ciudades, el adaptador trata de encontrarles adecuadas correspondencias, según la distancia y las peculiaridades geográficas, por lo cual Venecia, ciudad marítima y mercantil, pasa a ser Sevilla o Cádiz. Los adaptadores más escrupulosos dan uniformidad a todos los elementos que hacen falta para crear la nueva ambientación, y así, por ejemplo, en el caso de situar la acción en la ciudad lagunar, se preocupan de sustituir las góndolas con carruajes o coches, de encontrar correspondencia a los barrios, o sencillamente, como en *Los comerciantes*, de evitar posibles errores y traducir simplemente por «plaza» los originales Bancogiro y Rialto, plazas de negocios en Venecia.

Las monedas también reciben, a menudo, una traducción al sistema español, aunque no siempre con propiedad ni equivalencia dentro del sistema mismo. Igualmente los autores tratan de encontrar los correspondientes a los nombres de vinos u otros productos italianos o bien usados en Italia o en Venecia: el «for-

maggio di Senigaglia» se convierte en «queso de Holanda», el «vino delle Canarie» en «vino de Peralta», el simple chocolate en «chocolate de Caracas». Muy raramente se busca el correspondiente de otras manifestaciones de la vida o de la cultura italiana y veneciana, como pasatiempos, juego de cartas, etc.; ante este problema, la actitud del traductor es la de evitarlo, no traduciendo, como ya se ha dicho.

Por lo demás, cada adaptación sería por sí misma una muestra distinta de la manera de manejar el modelo. Por consiguiente, junto con piezas bien connaturalizadas, en las que parecen desprenderse criterios claros de intervención en el texto-fuente (por ejemplo, traducir todo el original, pero aligerando los parlamentos goldonianos que suelen ser largos y muy numerosos), es posible encontrar otras que no siguen ningún criterio de homogeneidad. En este caso -y muchas veces en una misma comedia- pueden darse intervenciones que van desde la traducción literal de pasajes extensos hasta la omisión total de escenas, pasando por las fases intermedias o bien de una traducción al pie de la letra acompañada por ampliaciones, o bien de una traducción libre, una reinterpretación personal del pasaje, naturalmente con cortes o añadiduras que nada tienen que ver con la pieza de Goldoni.

Obviamente, el respeto de la forma del texto-fuente -la prosa o el verso- puede favorecer una adhesión más estricta al mismo. Mucho más natural en las connaturalizaciones en prosa, dadas las características morfosintácticas bastante similares de las dos lenguas, tal adhesión crea, en cambio, ineludibles problemas en el paso a una forma métrica española cuando el original italiano se presenta en verso, y más si es en alitónicos martilianos.⁴⁰ Hay traducciones ejemplarmente fieles, como *La bella guayanesa*, en las que el cambio de metro -el ágil romance octosílabo en lugar de tan solemnes versos- comporta modificaciones de varios conceptos expresados en *La bella selvaggia*, por lo general no determinantes en el desarrollo de la acción o en el mensaje de la pieza, sino -como es fácil deducir- en su tono. En cambio, en *El caballero de espíritu* y en *El médico holandés*, también éstas muy fieles, el uso del alejandrino logra reproducir casi perfectamente la cadencia del metro italiano.

En fin, muchas más discrepancias se dejan notar en las adaptaciones que vierten en verso el original escrito en prosa. Son éstas, en su mayoría, las que tuvieron representación y, a veces, con mucho éxito, superando en esto a las versiones contemporáneas en prosa del mismo original, cuando las hubo. Sobraría decir el porqué. Goldoni se sirvió de la prosa, la forma más apropiada para lograr ese realismo que se había impuesto como una de las reglas fundamentales de su teatro de carácter y de ambiente, reservando el uso del verso para las piezas de mayor compromiso artístico o más espectaculares, de tema heroico y exótico. La

40. Calco del italiano *martelliano*, derivado de *martello* (martillo), para indicar la cadencia martilleante del verso.

escena española, en cambio, -sobre todo la popular- es bien sabido que se mantenía arraigada al uso tradicional del verso dramático, no obstante los regidores del poder cultural, neoclásicos todos ellos, trataran de imponer la prosa en el género cómico, dejando el verso para el trágico.

Como ejemplo de una casi perfecta connaturalización se podría alegar la de *El embustero*. Perteneciendo el original italiano (*Il bugiardo*), a un período, alrededor de los años cincuenta, en el que la relación de Goldoni con el ambiente veneciano era muy fuerte, y siendo muchas en ella las referencias a la ciudad lagunar, del cotejo entre las dos comedias se pueden entresacar interesantes datos sobre los criterios adoptados por un buen traductor teatral. El anónimo intérprete: a) españoliza tan sólo los nombres de los personajes que no tenían sus correspondientes en España: Pantalone, el doctor Ballanzoni, Colombina, Brighella y Arlecchino pasan a llamarse respectivamente D. Juan Dávalos, el Doctor, Coleta, Birreta y Anselmo; por consiguiente, los demás nombres, aunque tipificados por el teatro improvisado, los de Rosaura, Beatrice, Ottavio, Florindo, Lelio, aparecen en su grafía española; b) encuentra los equivalentes de las ciudades mencionadas por Goldoni: Venecia, Nápoles, Roma y Padua pasan a ser respectivamente Madrid, Cádiz, Sevilla y Toledo, reflejando una correspondencia casi perfecta de distancias y de características de cada ciudad y de sus alrededores, por lo cual el pequeño pueblo de Mira, al lado de Venecia, tiene su equivalente en Illescas; la gran vía veneciana de la «Mercería» -en el centro comercial de la ciudad-, en la calle Mayor y el barrio de la «Giudecca» en San Bernardino; c) hace desaparecer toda referencia ambiental o de costumbres venecianas, como los medios de locomoción (los barqueros de «peota»⁴¹ y de góndola son sustituidos por caleseros), el carnaval (las damas disfrazadas son presentadas como «tapadas»), o la serenata de amor transformada en un minué; nunca traduce las monedas; d) finalmente, al presentar al Doctor, padre del embustero Lelio, como médico y no como abogado, según lo había creado Goldoni, el traductor enriquece la figura del nuevo personaje con detalles técnicos propios de la profesión médica. En la traducción, por lo tanto, nada parece haber sido descuidado y si no se conociera su relación con la obra del italiano, ésta podría ser considerada como una de las varias piezas originales escritas en aquel entonces.⁴²

41. Voz del dialecto veneciano que indica un barco grande de fondo plano y proa alta y redonda, que se emplea para el transporte.

42. La pieza presenta algún problema en cuanto a su vida real en los escenarios españoles. El *Catálogo* de A. Coe no registra ninguna representación bajo el título de *El embustero*, en tres actos y en prosa, mientras sí lo hace de *El embustero engañado*, en dos actos y en verso, por Luis Moncín, estrenada en 1793. Pero esta última es traducción de *Le menteur*, de Corneille. Estando basada también la pieza de Goldoni en ésta del francés, es obvio que las dos traducciones españolas se asemejan mucho. Con el título de *El embustero* aparece una sola representación, en 1801, mencionada en Cotarelo 1902.

Otra adaptación que podría asumirse como modelo de buena connaturalización es la de *La serva amorosa*, con el título español de *La buena criada*. Díez González, como se ha visto, la consideraba perfecta bien como traducción, bien como pieza teatral. Por lo que se refiere al primer aspecto, en ella es posible notar un apropiado trasvase lingüístico, especialmente apreciable en los parlamentos en dialecto veneciano e incluso en los italianos cuando se debieran encontrar equivalentes de proverbios o modismos. En cuanto a pieza dramática, la obra respondía a los requisitos de la comedia neoclásica en el respeto de las reglas, del estilo, del contenido, etc., tal como lo había apuntado Iriarte y Díez González demostraba requerir en sus censuras.⁴³

Del texto goldoniano, F. del Rey traducía, en el conjunto, todo el contenido, limitándose a una labor de reducción que, en la mayoría de los casos, parece reflejar una voluntad o bien de claridad y esencialidad de la acción, o bien de propiedad y verosimilitud de los caracteres. Pocos son los cortes concretos de parlamentos y/o de escenas; cuando se verifican, por lo general delatan una censura previa de vicios contra la moral social y la religión, por ejemplo, el juego de apuesta (aunque entre marido y mujer, como simple pasatiempo, en III, 2) y la referencia, en broma, a la virtud de unos «povos mágicos» para obtener dinero (en realidad sacado de la venta de unas «calcetas»), en II, 1.

El tercer grupo de piezas -que he definido connaturalizaciones indirectas- no son sino refundiciones, en su mayoría en verso, de una anterior traducción o connaturalización en prosa. Su relación con la pieza italiana es, prácticamente, inexistente, como a las claras se desprende de un atento cotejo de los tres textos implicados: cualquier operación hecha por el primer adaptador con respecto al original (variación en el reparto de los personajes, modificación del desarrollo del argumento goldoniano, cortes o añadiduras, desde el detalle más pequeño hasta el de escenas enteras, etc.) pasa a este tercer texto, en el que, a su vez, se nota todo género de manipulación a la cual autorizaba la práctica de la connaturalización. Sobra decir que, en algunos casos, del Goldoni primitivo queda tan sólo un pálido reflejo.

Se incluyen en este grupo, a ciencia cierta, tres piezas arregladas, hacia finales de los años setenta y principio de los ochenta, por un mediocre versificador, López de Sedano, a cuyo cargo corrieron también diversas adaptaciones indirectas del teatro francés. Se trata de *La posadera feliz y el enemigo de las mujeres* (1779), *El hombre prudente* (1779), *Nacer de una misma causa enfermedad y remedio* (1784),

43. Según Tomás de Iriarte, además del respeto de las reglas, la buena comedia debía tener «el artificio de la trama, la verosimilitud en los lances, la naturalidad en los pensamientos, la pureza en el estilo, la variedad en el diálogo, la vehemencia en los afectos y, generalmente, cierta importancia (digámoslo así) en todo lo que se habla y obra, capaz de tener suspensos y conmovidos a los oyentes, que es lo que se llama interés y, más propiamente, suponiendo siempre la buena elección de asuntos, pues no todos son propios para representados» (Iriarte 1805: VII, 78).

basadas respectivamente en la anónima *La posadera y el enemigo de las mujeres* (1776?), *El hombre prudente* (1777) y *El buen médico o la enferma por amor* (1783), ambas de Concha. Se encuentra también una fuerte interdependencia entre las dos versiones de *Il servitore di due padroni* (que aparecen bajo el mismo título de *El criado de dos amos*), entre *La Pamela* y *La bella inglesa Pamela en estado de soltera*, entre *El médico holandés* y *Curar los males de amor es la física más sabia*, entre *El hablador* y *Propio es de hombre sin honor pensar mal y hablar peor*. Se impondría ahora un problema sobre autoría teatral al que, según los datos que se poseen en el momento, no es posible dar solución. Lo cierto es que estas piezas son casos distintos, por ejemplo, del de *El prisionero de guerra*, traducido muy fielmente del italiano, en prosa, por D. Botti y vertido en verso, varios años después, por F. del Rey: los nombres de los dos traductores aparecen en la portada de la comedia derivada. Todas las piezas en cuestión (salvo *La posadera*) son atribuibles a autores suficientemente conocidos en el mundillo teatral de su tiempo; todas se remontan a años bastante cercanos, y, por lo común, todas fueron representadas. Es legítimo preguntarse, por lo tanto, cómo podía pasar desapercibida a los ojos de un autor (el primer adaptador) la manipulación de una pieza suya, después que ésta, colándose como «comedia nueva» gracias a la trasposición en verso y con leves o graves cambios, había eludido el poco esmerado control del censor literario.

En cuanto al uso de la materia teatralizable, entre las dos piezas se establece una relación muy parecida a la ya considerada entre original y primera connaturalización. En el texto derivado normalmente suelen verificarse mayores concesiones al gusto del público popular, ya sea en los contenidos, ya sea en el estilo.

En fin, se conocen tres comedias goldonianas que sufrieron adaptación a través de un cambio de género, como sainetes: *Las chismosas*, por L. Moncín, *La casa nueva*, por J. I. González del Castillo y *El avaro celoso*, anónimo. Las dos primeras piecitas -cuyos originales pertenecen a las comedias «venecianas» por ambientación y dialecto- constituyen un claro ejemplo de cómo servirse de una acción dramática interesante, prescindiendo de las dificultades impuestas por una cultura distinta. En el breve espacio de tiempo requerido por el sainete, ambos autores logran concentrar perfectamente lo esencial de un argumento divertido y moralizante, al mismo tiempo que recrean, según la práctica costumbrista española, ese aire de bullicio propio de las comedias goldonianas de ambientación popular, que, de haber sido trasladado a una pieza más extensa, supongo que habría creado, sobre todo, confusión y aburrimiento. *El avaro celoso*, en cambio, no pasa de ser una adaptación más, muy nacionalizada, que denuncia los vicios y malas costumbres imperantes, y en la que priva lo cómico y lo grotesco.

A la luz de lo dicho en esta breve panorámica, creo que no se pueden ofrecer testimonios absolutamente irrefutables. Una cosa es el trabajo filológico y

crítico de un texto teatral y otra, muy distinta, la de su valoración como pieza teatralizada, pieza-espectáculo.

Por toda una serie de causas en las que en este momento no es posible profundizar, pero bien conocidas por quien se haya acercado al teatro del siglo XVIII, no se poseen datos suficientes y definitivos para pronunciarse sobre la fortuna teatral en España de todo el corpus de piezas goldonianas que se conocen. A parte de la fragmentariedad de las fuentes, hay que recordar que mientras que en Madrid hay más o menos cincuenta años documentados (la segunda mitad del siglo que aquí nos ocupa), no pasa otro tanto con las ciudades de provincias, y además, cuando hay pruebas, no coinciden a menudo ni en años ni en datos. Por otra parte -como se habrá notado hasta aquí y se puede verificar en el catálogo correspondiente- no pocas confusiones causan los títulos o bien porque con un mismo título aparecen desde un primer momento dos piezas distintas (*El criado de dos amos*, *El hombre prudente*), o bien porque tan sólo un detalle -a menudo insignificante- o el subtítulo las distingue (*La posadera y el enemigo de las mujeres* es distinta de *La posadera feliz o El enemigo de las mujeres*, así como *El embustero* es distinta de *El embustero engañado* y *Las cuatro naciones o viuda sutil* no es *La viuda sutil*), o bien porque una adaptación se dio a conocer con varios títulos (*El hablador*, en verso, de J. Vallés, distinta de *El hablador*, en prosa, de J. Concha, apareció también como *Propio es de hombre sin honor pensar mal y hablar peor*), etc.

A pesar de todo ello, tras un examen, aunque aproximado, de todas las posibles variables, creo que no sería del todo equivocado establecer cuáles fueron las piezas de mayor éxito: *La posadera feliz* (por el mayor número de reposiciones, dada su presencia constante en el período examinado), *Caprichos de amor y celos*, *El criado de dos amos* (por el alto número de representaciones concentrado en pocos años), *Un curioso accidente* (en ambas versiones, la traducción de Botti en Barcelona hasta 1791, y la relativa transposición en verso de F. del Rey en Madrid, a partir de 1796 hasta 1819), *El hombre convencido a la razón o La mujer prudente*. Exceptuando la última, cuyo patetismo la hace encajar en el modelo de la nueva comedia sentimental, las demás responden al de la comedia de amor y de intriga, desde siempre grata al gusto del público español. Curiosamente, el favor popular en España coincide con la buena acogida que tuvieron los respectivos originales en Italia, prueba irrefutable del valor dramático de las piezas del veneciano, a pesar de la transformación a la que fueron sometidas. A este respecto, no hay que olvidar que las comedias que gozaron de mayor favor fueron las que se presentaban bajo la forma de adaptaciones connaturalizadas y de adaptaciones libres, de lo cual se desprende que obtener la aceptación del público suponía irremediabilmente dar a conocer a un Goldoni falseado.

CARLO GOLDONI: LA COMEDIA Y EL DRAMA JOCOSO

ANTONIETTA CALDERONE Y VÍCTOR PAGÁN

SEGUNDA PARTE: EL DRAMA JOCOSO

VÍCTOR PAGÁN

El libretista y sus músicos

El famoso y bien humorado autor veneciano Carlo Goldoni (1707-1793) fue conocido y reconocido en el mundo musical de su época con los más variados anagramas: Sogol Cardoni, Aldimiro Clog, Loran Glodoci, Calindro Grolo o sencillamente con su nombre de pastor arcade en la Academia de Pisa: Polisseno Fegejo. Estos juegos de palabras, sin embargo, lejos de ocultarlo, animaban la imagen de un genio cuyo nombre recorrió los teatros de toda Europa junto con el de los mejores músicos de la época, en la que constituyó la colaboración literario-musical más amplia, variada y madura del mundo de la lírica de todo el siglo XVIII. Para un actor y estudioso ilustrado del teatro español como lo fue Manuel García de Villanueva «el célebre abogado *Carlos Goldoni*» ha intentado reformar de algún modo la comedia, y el público ha recibido con aplauso sus obras (véase García de Villanueva 1787: 6).

Pero su fama no creció de manera gratuita sino que fue el resultado de un largo esfuerzo y una ingente producción. A los 22 años, es decir, en 1729, el libretista escribió sus dos primeros intermedios, hoy perdidos. Entre 1730 y 1736 produjo doce más y en los cuatro años que van de 1756 a 1760, tres farsas con música.¹ Estos textos, que él llamaba «esbozos de comedia» por tener dos o tres escenas y dos, tres o cuatro voces, eran especialmente «aptos a todos los caracteres más cómicos y más originales». No es extraño que gozaran, pues, de buena aceptación, máxime con la colaboración de los más conocidos compositores venecianos, napolitanos, romanos y florentinos (Maccari, Apollonio, Vivaldi, Chiarini, Maggiore, Ciampi, Lorenzi y Sacchini). Además, con esta fórmula, Goldoni conseguía a un tiempo continuar la tradición cómica que deleitaba a la aristocracia y

1. En Feltre se estrenaron *Il buon vecchio* y *La cantatrice* (ambas perdidas); en Venecia *La pelarina*, *Il gondoliere*, *La pupilla*, *La birba*, *L'ippocondrico*, *Il filosofo*, *Monsieur Petiton*, *La bottega del caffè*, *L'amante cabala*, *Amor fa l'uomo cieco* y *La favola de' tre gobbi*; en Rimini *Il quartiere fortunato* y en Roma *Il matrimonio discorde*, *La cantarina* y *La vendemmia*.

burguesía y adquirir «la larga experiencia que tengo del teatro».² Sin embargo, y a pesar de su éxito, esta etapa del teatro goldoniano no se conoce en la España de

la época y la razón la hemos de buscar en los gustos del caballero Carlo Broschi, empresario teatral de los reyes en el coliseo del Buen Retiro entre 1747 y 1759, quien hace que la corte consuma mayoritariamente obras y cantantes provenientes de la exitosa y difundida escuela napolitana.

En cualquier caso, y con mayor o menor eco, el libretista fue encontrando sus colaboradores y complementarios perfectos: Baldassare Galuppi (1706-1785) en Venecia y Niccolò Piccinni (1728-1800) en Roma. El primero de ellos probó suerte en un principio (entre 1740 y 1741) con tres dramas serios goldonianos (*Gustavo Primo re di Svezia*, *Oronte re de' Sciti* y *Berenice*). En 1749 ya se decidió a cambiar de género y compuso su primer drama jocoso: *L'Arcadia in Brenta*. Finalmente, en 1750, el músico se rinde ante la reforma teatral que Goldoni acaba de decretar públicamente con la representación de sus famosas dieciséis comedias y cuatro óperas cómicas en Venecia: *Arcifanfano re dei matti*, *Il mondo della luna*, *Il paese della cuccagna* e *Il mondo alla roversa ossia Le donne che comandano* en una sola temporada. Acababa de iniciarse así el lanzamiento internacional de la comedia cantada que en poco tiempo acabaría por representar el gusto ilustrado, signo de unos nuevos tiempos cada vez más cosmopolitas y aburguesados. Durante la década de los años cincuenta llegarán títulos como *Il conte Caramella*, *Le nozze*, *La diavolessa*, *Il filosofo di campagna* o *Le pescatrici*. Algunas de estas piezas, especialmente las dos últimas, constituyeron un rotundo éxito que dio alas, tanto en lo artístico como en lo comercial, al drama jocoso: en poco menos de diez años, compositor y libretista crearon un variado repertorio - unas veces basado en obras literarias o en otros textos teatrales contemporáneos - que se difundió por todos los escenarios líricos.

A finales de la misma década, el relevo musical lo toma Piccinni, convirtiéndose en otro excelente colaborador del autor veneciano. *Gl'uccellatori*, de 1758, y la famosísima *Cecchina*, de 1760, fueron la demostración de que el dominio que este nuevo matrimonio literario-musical ejercía sobre todos los escenarios europeos era absoluto. Con ello, los nuevos trabajos, si bien acaban por asentar el modelo italiano de moda, también terminan por hacerlo mucho más comercial y, por lo tanto, definitivamente convencional. El género se fija y los ejemplos se repiten entre los sucesores: Duni, Fischietti, Gassmann, Scarlatti o Traetta, con la música, y Coltellini, Bertati o Da Ponte con los libretos. Luego todo esto acaba por convertirse en el gran legado del teatro cantado con las partituras de Gluck, Haydn, Martín y Soler o Mozart, entre otros, que aún todos conocemos. Sirvan estos nombres sólo como referencia de los artistas italianos o de los más italia-

2. Carlo Goldoni, «Al conte Giovanni Zambecchi» en Goldoni 1935-1956: XIV, 171 (la traducción de las citas de Goldoni es mía).

nizantes que probaron suerte, una y otra vez, con el lenguaje goldoniano sencillo, gracioso y delicado al tiempo que breve y directo, con el tratamiento irónico y paródico de los temas, con la creación de personajes burgueses o populares más humanos, con la estipulación de partes concertadas en el final de cada acto y con la utilización de ritmos y situaciones teatrales de gran viveza que permiten hablar de *vere commedie ad inteccio* (auténticas comedias de enredo) para ser cantadas. Los exitosos resultados eran de esperar, pues el libretista manejaba todos los mecanismos de su mejor carpintería teatral italiana para triunfar en todas partes y con todos los públicos de la época. Un solo dato: hasta cincuenta (si se suman los intermedios y dramas serios llegan a 76) son los dramas jocosos de Goldoni pero las distintas versiones musicales (basadas en sus libretos originales y en el argumento de sus comedias) hacen que su nombre esté relacionado con más de 250 obras en la época, y con muchas más hasta el presente.

Por lo que respecta a la presencia de Goldoni en España, ésta aumenta como la de diversas manufacturas, sociedades y academias implantadas; como una moda típicamente burguesa e ilustrada que ha crecido al amparo de los vínculos políticos existentes en la época entre Italia y España. De modo que ya en 1753 se canta la primera ópera goldoniana *La maestra di buon gusto*, en italiano, de la que se tiene noticia en los escenarios comerciales españoles y a partir de esta fecha se suceden los estrenos de otras obras en la corte y los coliseos con bastante éxito: *Il conte Caramella*, *Il filosofo di campagna*, *Le nozze*, *La diavolessa*, *La ritornata di Londra*, *Le pescatrici* y *La Cecchina*, algunos de los cuales, especialmente los dos últimos, se constituyen en auténticos éxitos durante esas primeras temporadas y hasta varias décadas después. Según García de Villanueva, conviene saber que «los Soberanos de Parma y Nápoles, en nuestros tiempos han protegido con el mayor esmero el teatro: el primero manteniendo a sus expensas una compañía de personas honradas para la ejecución de las piezas de mérito, y el segundo autorizando y aprobando la erección de un teatro, a que se dedican los caballeros de aquella nación» (García de Villanueva 1802: 33).

La importación de óperas italianas en España no sorprende si se tiene en cuenta que Goldoni estuvo en la corte de Parma al servicio del duque, el infante don Felipe de Borbón (1748-1765), de quien recibió una renta vitalicia y en cuyo palacio se estrenó, en 1757, una de sus mejores obras con música de Duni: *La buona figliuola*. La corte del ducado gustaba asimismo de las obras declamadas, como apuntaba antes García de Villanueva, y en especial del autor veneciano, acostumbrando a traducirlas para el entretenimiento de la duquesa que era de origen francés.³ El dominio español en Italia gozó, a partir de 1735, de gran florecimiento cultural durante el reinado de Carlos III en Nápoles y Sicilia. Durante las siguientes décadas el movimiento de mercancías, riquezas y hombres

3. Véase «Lettera VII» en Goldoni 1935-1956: XIV, 420.

umentó considerablemente. Era de esperar que uno de los productos más vendibles y mejor cotizados, las óperas, llegaran acompañadas de sus famosos y caprichosos *virtuosi*, así como de sus experimentados y sagaces empresarios.

El reformador y sus obras

Aunque la fama de los libretos de Goldoni se extiende rápidamente por los coliseos de toda Europa, sus aportaciones al teatro permitieron la reforma, a un tiempo, del teatro cantado y declamado. Esta idea de la reforma en Italia tiene su origen en los principios teóricos de Muratori (*Primi disegni della Repubblica letteraria d'Italia*, 1704) y de Riccoboni (*Réflexions historiques*, 1738, y *De la réformation du théâtre*, 1743); asimismo las comedias de carácter o costumbres de Fagioli, Gigli y Nelli orientaron el género hacia una recuperación de la herencia molieresca con lo que se plantea definitivamente la necesidad de una nueva forma de hacer teatro.

Entre 1735 y 1743, Goldoni representa tres comedias recitadas en las que ya apunta la reforma y que constituyeron gran éxito en el Teatro San Samuele: *Il Belisario* (1734), *Don Giovanni Tenorio* (1736) y *La donna di garbo* (1743). Pasa enseguida y con nuevos éxitos al escenario de Sant'Angelo, donde por fin estrena *Il servitore di due padroni* (1745), *La vedova scaltra* (1748) y *La buona moglie* (1749); con cada una de estas obras Goldoni determina una evolución progresista en su reforma estética y práctica. Pero es en esos mismos años y en el mundo de la ópera cómica donde da paso de manera definitiva a la modernidad teatral que le caracteriza hoy como uno de los creadores del teatro europeo. Con el drama jocoso *L'Arcadia in Brenta*, de 1749, trueca por fin las amorosas y fantásticas historias de dioses y de delicados pastores en asuntos tan cotidianos como el de una remilgada y poco académica arcadia. Al año siguiente aparecen comedias como *Il teatro comico*, *La bottega del caffè*, *La Pamela*, *La finta ammalata* o *I pettegolezzi delle donne*, entre otras, y comienza la publicación de sus obras en la imprenta del veneciano Bettinelli; gracias a ellas Goldoni ha marcado un hito en la historia del teatro. Pero aunque lo cierto es que el autor no inventa nada, sabe recoger muy bien la tradición molieresca y la desarrolla, la aburguesa y fija para ella un lenguaje que determinará las prácticas del teatro lírico cómico de la segunda mitad del siglo XVIII.

A partir del estreno de 1749 y hasta 1761, los teatros venecianos se encargaron de producir y promocionar el nuevo género cómico. De las 69 obras que se representaron en este período, 44 estaban basadas en libretos de Goldoni. Durante toda la década de los 60, se mantuvieron en escena de forma asidua en los teatros dedicados al género y en el resto del continente la moda del teatro cantado goldoniano se mantuvo hasta comienzos del siguiente siglo.

Gracias a los éxitos obtenidos, Goldoni firma nuevos contratos y escribe más comedias y libretos; éstos últimos dentro de «la sátira fantástica» con títulos

como *Il mondo alla roversa* o *Il paese della Cuccagna* y música de Galuppi. Sin embargo -y esto resulta francamente curioso- según avanzaba en su reforma en el teatro, sus libretos se hicieron cada vez más tradicionales. Pero en la primera etapa experimental, Goldoni había creado ya una nueva poética para el teatro lírico cómico italiano que dominaría toda la segunda mitad del siglo XVIII. El teatro cantado del veneciano cuenta con un *corpus* que permite hablar más del auténtico creador de un catálogo, que del inventor de un género, en el que siempre se antepuso la palabra a la música. Es evidente que los poetas posteriores beberán, una y otra vez, de esta rica fuente de temas, situaciones, personajes y vocabulario burgués en el ámbito cómico goldoniano.

El teatro musical de Goldoni es fundamental para la evolución e imposición del género en el continente. Sus aportaciones a la ópera cómica pueden resumirse en tres puntos. El primer elemento es formal: en los ejemplares impresos de los dramas jocosos figurará muchas veces tanto el reparto, el músico como el libretista, aunque no siempre resulte así. El segundo elemento es de contenido: el poeta reduce sustancialmente las partes habladas de las obras líricas, impartiendo un mejor ritmo a la representación teatral, simplificando el argumento y concentrando las partes musicales. Y el tercero pertenece a la práctica teatral y musical de la época: amplía la variedad de formas musicales al emplear la polimetría y modificar el orden de las partes del texto; por ejemplo, la *arietta* no se repetirá interminablemente; el dúo cómico o el de reconciliación amorosa se cantará antes de la escena final del tercer acto y el propio final, ahora considerablemente ampliado, se convertirá en un *concertante* con todos los cantantes en el escenario; estos finales alcanzarán su máxima expresión en los tardíos libretos de Da Ponte en *Così fan tutte* o *Il burbero di buon cuore* o de Bertati en *Don Giovanni* o *Il matrimonio segreto*.

El autor y España

Goldoni se dio a conocer en España tanto en los coliseos comerciales como en los aristocráticos salones de teatro de la época. El mercado musical de Barcelona y Madrid permitió la entrada gradual de sus dramas jocosos y de sus comedias, según avanzaba el siglo. Se pueden determinar, aproximadamente, cuatro grandes etapas de la presencia del teatro goldoniano: introducción (1760-1765), desarrollo (1766-1777), pervivencia (1778-1799) y declive tardío (1800-1806).

Desde muy temprano se representaron y publicaron los dramas jocosos y comedias en ediciones bilingües; estos textos reproducían el original y las adaptaciones o traducciones son los ejemplos más antiguos que se conservan del teatro goldoniano en España. En esta primera etapa, Barcelona parece llevar la delantera pues en dicha ciudad se conservan los impresos de dos representaciones tempranas de los dramas jocosos *La maestra di buon gusto* e *Il conte Caramella*.

Ambas obras, estrenadas respectivamente el 1753 y 1754, constituyen los primeros ejemplos goldonianos conocidos hasta el momento en el país.

Es cierto que los textos españoles solían ser por lo general anónimos, pero en algunos casos -en los manuscritos sobre todo- se encuentra el nombre de algún autor. En el caso de los dramas jocosos, más que en el de las comedias, primero se tiende a respetar el texto en su totalidad, y la traducción sólo existe para mayor comprensión de la historia por parte del espectador. Luego, cuando las obras comienzan a ser cantadas en español, la cosa cambia y las modificaciones suelen ser de todo tipo, desde lo general hasta lo más particular. Una traducción como la de *Mal genio y buen corazón*, fue originalmente hecha para permitir la lectura general de la obra, mientras que la de Ramón de la Cruz titulada *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar* fue concebida con el fin de ser cantada.

Madrid no podía igualarse con Viena, París o Londres, pero tampoco era menos que Lisboa, Estocolmo o Dresde. Caso aparte eran Bolonia, Venecia o Nápoles, cunas y procreadoras de las distintas tendencias estéticas y comerciales del mercado musical italiano en voga. Pues bien, Madrid logró, dirigido y determinado por el entonces empresario teatral Farinelli, traer y mantener su propio espectáculo lírico, en dependencia de los gustos cortesanos. Y aunque en 1759 se disuelve la compañía de ópera italiana a raíz de la muerte de los reyes, no pasará mucho tiempo antes que se dé un nuevo brote goldoniano en nuestros escenarios.

Ya en 1760 Barcelona vuelve a escuchar nuevos títulos de este autor, ofrecidos por la compañía de un empresario catalán, José Lladó; los cantantes interpretaron entonces obras como *Il mercato di Malmantile* con música de Fischietti, *Buovo d'Antona* de Traetta, *Gl'uccellatori* de Piccinni, *Le nozze di Dorina* de Galuppi, entre otros. Ese mismo año en Madrid se escuchó *Il filosofo di campagna* y *Los cazadores*, ésta en una versión reducida.

Quizás el hecho se explique de la siguiente forma: aquel mismo año, Michele De Zanca había solicitado un permiso para representar óperas, bailes y música instrumental en los Caños del Peral y avalaba su petición con el nombre de Goldoni como autor de reconocido y valioso prestigio internacional. La solicitud fue rechazada pues las autoridades temieron que se repitieran los mismos problemas administrativos que habían surgido con el marqués Scotti, en la primera mitad de siglo en el mismo coliseo.

Al año siguiente, en Barcelona, se estrenan los títulos goldonianos *La cascina* con música de Scolari e *Il signor Dottore* de Fischietti y en los escenarios de Cádiz *Il mercato di Malmantile* de Pallavicini y *Lo speziale* de Fischietti.

La cascina vuelve a los escenarios, ahora para ser cantada como zarzuela con el nombre de *La quesera* o *El amor pastoril* y otro tanto ocurre con *Le pescatrici* que se convierte en *Las pescadoras* o *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar*, así como con *Il mercato di Malmantile* que pasa a ser *El mercado de*

Malmantile o *La feria de Valdemoro*. Algunos de estos dramas jocosos italianos conviven esporádicamente con la versión o versiones españolas de zarzuela. Los títulos del libretista veneciano empiezan a sucederse con más frecuencia en los teatros de las principales ciudades del país: Madrid (teatros de la Cruz, del Príncipe y de los Caños del Peral) y Barcelona (Santa Cruz); luego en las capitales de provincia con más vida cultural: Cádiz (teatro italiano), Valencia (palacio de los duques de Gandía) o Sevilla (teatro italiano), y por último en otras ciudades con menos actividad: Salamanca, Logroño, Zaragoza o Córdoba. El nuevo teatro italiano, goldoniano para más definición, entra lenta pero incisiva y progresivamente en todos los escenarios del país. Este hecho permite afirmar que el periodo más progresista del teatro ilustrado en España -organizado por el conde de Aranda- tiene en Goldoni uno de los mejores colaboradores, exponentes y triunfadores pese a que los textos utilizados silencien su nombre y posean frecuentemente más calidad teatral que literaria.

Goldoni ha sido escasamente valorado a causa de un desconocimiento de base en España: el saber cuántas obras llegaron en un primer momento a nuestro país. Hasta el presente no se han identificado todos los textos de Goldoni, declamados o cantados, que se representaban continuamente en los coliseos españoles por lo que no se ha visto claramente cuán valiosa fue la presencia goldoniana. Unas veces las obras se han considerado anónimas y otras, las más, han sido atribuidas a sus traductores como originales. El sainetista Ramón de la Cruz, el apuntador Luis Moncín o el autor cómico Antonio Valladares son algunos de los adaptadores españoles del teatro goldoniano. Y no es de extrañar, pues la práctica teatral del momento no se preocupaba más que de la representación inmediata del teatro con un fin exclusivamente comercial y carente de toda responsabilidad literaria o musical; los textos se modifican y alteran repetidas veces según los usos, costumbres y caprichos del teatro, el género, el coliseo, la temporada, el empresario, los virtuosos y el público. Es curioso para la mentalidad actual comprobar cómo los empresarios y cantantes traían y llevaban sus arias o toda una ópera de un lado para otro según los éxitos obtenidos en otros teatros. Además, hay que tener en cuenta que si los libretos y las partituras para el teatro de Metastasio llegaban a España en espléndidas copias manuscritas que posteriormente se encuadernan bellamente, muy distinto era el tratamiento dado a las óperas goldonianas pues entraban, como una mercancía más, a través del vaivén de la demanda comercial del momento. Las obras goldonianas que hoy se pueden hojear en las bibliotecas de Madrid carecen de valor artístico, aunque es incuestionable el histórico, dado que se trata de material de trabajo de las compañías líricas (italianas o españolas): libretos y partituras rápidamente copiados, hojas manchadas de tinta o cera y con mil tachaduras y cambios, textos sin encuadernar que reflejan el trajín característico del mercado musical de moda.

A partir de 1761 comienzan a representarse las primeras óperas cómicas de Goldoni de forma más continuada: *La cascina* con música de Scolari, *Le pesca-*

trici de Bertoni, *Il filosofo di campagna* de Galuppi, *La ritornata di Londra* de Fischietti y *La buona figliuola* de Piccini. Primero se cantaban en italiano, pero según pasaban a formar parte del repertorio comercial de los coliseos, se vertían al español. Las adaptaciones de los dramas jocosos suelen ser bastante más fieles al original, salvo alguna excepción, que las de las comedias en las mismas fechas; luego, mientras se busca la fidelidad del original de la comedia, se va perdiendo el de la ópera.

Pero, a decir verdad, poco le importa a Goldoni la calidad de sus traducciones si se mantiene el artificio teatral. Él mismo confiesa en 1748 en una carta-prólogo que «yo no suelo escribir para la imprenta, sino sólo para el Teatro. No busco por este camino la inmortalidad de mi nombre, y me basta ver lleno el teatro para contentarme de mis Obras». Para Goldoni lo importante no es «tener la felicísima habilidad de imitar a los mejores autores, pues yo no he hecho otro estudio que el de gustar a todos, hacer correr la gente al teatro, y darle provecho a quien me paga mis obras». ⁴ Pasados muchos años, en 1771, llega a comentar que cada país tiene su forma de ver el mundo y de entender los personajes, y por eso no es lo mismo escribir una comedia para Francia que para Italia (véase Goldoni 1967: III, 511). La falta de correspondencia en las expresiones verbales y los matices del lenguaje preocupa continuamente al autor que llega a confesar que «un simple traductor no osa apartarse, ante las dificultades, del sentido literario» de una obra, pero que él, cuando se convierte en traductor de su propia obra, puede alterarla a su gusto sin ningún problema. ⁵ En otra de sus cartas-prólogo, ahora de 1755, señala que «mis libros no son textos de lengua, sino una Recolección de Comedias; que yo no soy académico de la Crusca, sino un poeta cómico que ha escrito para hacerse entender en Toscana, en Lombardía, en Venecia, principalmente, y que todo el mundo puede entender el estilo italiano del que me he servido», y un poco antes en el mismo texto se refiere a un caso concreto de la traducción o adaptación que hizo el secretario de la duquesa de Parma Luisa Isabel, Monsieur Collet, para una representación en la corte de una de sus obras *La famiglia dell'antiquario* sobre la que el autor se expresa en estos términos: «él la ha traducido casi literalmente, conservando toda la fuerza cómica de la Comedia, adaptando las pocas gracias italianas con las cuales he podido adornarla, así egregiamente a la frase y al sistema francés, que puede pasar por original en Francia. [...] Él ha quitado algunas cosas de mi original para ajustarla a la brevedad de las Comedias francesas, y ha cambiado algunas otras pocas menos interesantes para el argumento, para mejor uniformarla al sistema de su Nación, y yo también en eso he admirado su talento, y estuve contentísimo». ⁶

4. «Lettera dell'autore dell'opera *Nerone*» en Goldoni 1935-1956: XIV, 425-426.

5. «L'autore a chi legge» (*Le bourru bienfaisant*) en Goldoni 1935-1956: VIII, 175.

6. «Agli umanissimi Signori Associati» en Goldoni 1935-1956: XIV, 464-465.

Está claro que Goldoni considera que los textos se deben adaptar a los gustos y costumbres de cada país. De modo que no resulta ajeno a su voluntad el hecho de que sus obras, personajes y temas se vayan aproximando a la mentalidad española. Este fenómeno no sólo implica la adaptación de un modelo extranjero cantado al nacional -como desea el propio Goldoni-, sino la asimilación, mediante un proceso de recepción, imitación y recreación, que constituyen una etapa progresista de los escenarios españoles en la segunda mitad del siglo XVIII. Sólo de esta forma se pueden entender obras tan castizas como *Las labradoras de Murcia* o *Las segadoras de Vallecas* de Ramón de la Cruz y Rodríguez de Hita en la misma época; la fórmula había funcionado.

En 1765, Aranda entierra de forma definitiva el viejo teatro español de los escenarios con la prohibición de los autos sacramentales y la aristocracia ha definido perfectamente sus gustos. Ese mismo año, en casa del embajador de las Dos Sicilias se interpreta el drama jocoso de Goldoni *La cascina* en la versión de Manuel Canfrán como zarzuela: *El amor pastoril*; de esta forma el embajador celebraba las bodas del príncipe de Asturias con María Luisa de Parma. Recuérdese que la princesa gustaba especialmente de estos espectáculos para su entretenimiento ya que su padre -como se ha dicho antes-, acostumbraba tener sus propias funciones privadas con textos del que era su protegido, el famoso libretista Goldoni, quien a la sazón se encontraba en París desde hacía tres años.

La familia real y la aristocracia fueron fundamentales para la buena salud de los dramas jocosos en Madrid. Es cierto que Carlos III no mostraba especial interés por estas obras ni por ninguna otra forma de teatro cantado o declamado, pero su hijo y su mujer, los príncipes de Asturias, gustaron siempre de las artes teatrales y musicales lo que permitió su mantenimiento durante su reinado.

Desde 1766, aproximadamente, comienza la etapa de desarrollo del teatro cantado de Goldoni gracias a que la reforma del conde de Aranda propicia el camino que seguía el teatro de buen gusto en el momento: en 1767 fomenta la instauración de diversiones públicas con los bailes de máscaras en los coliseos de Madrid; entre 1767 y 1770 manda construir tres nuevos coliseos en los Reales Sitios, amén de la reorganización de la compañía de ópera italiana. Goldoni formará parte de los impuestos cambios temáticos, formales y sociales: en este marco hay que ver sus mejores obras para el teatro lírico en España, pues de otra forma no se entendería el gran éxito de obra modernas como *La buena muchacha*, *El filósofo aldeano*, *Buovo de Antona*, *Los portentosos efectos de la Naturaleza*, *El peregrino en su patria*, *El tambor nocturno* o *El amor pastoril*, entre otros.

No es cierto que la llegada del nuevo rey, Carlos III -antes rey de las Dos Sicilias- en 1759 a tierras españolas, marcara una ruptura en el desarrollo de la nueva tradición de la lírica italiana; por el contrario, el lanzamiento de este género internacional continuó desde 1760 y hasta 1777 su andadura lógica, beneficiada por su magno proyecto ilustrado. Sí es cierto que el Real Decreto de 1777, al cerrar los coliseos, afectó negativamente a la ópera, pero sólo entonces comenzaron los

graves problemas para la tradición en nuestro país y no antes. En los años siguientes perviven muchos de los textos conocidos y otros nuevos pero sólo en español, hasta que en 1787 se permiten de nuevo las representaciones en italiano. En estos años se interpretan nuevos títulos o versiones de más dramas jocosos: *Los celosos villanos*, *El amor artesano* o *El mercado de Malmantile*, por citar sólo algunos. Otra nueva prohibición contra el teatro italiano en 1799 afecta negativamente al género hasta 1808.

Entonces aparecen algunos dramas jocosos tardíos basados en comedias goldonianas: *La dama voluble* con música de Portogallo, *El criado de dos amos* de Cristiani, *La locandiera* de Mayr, *La Pamela nubile* de Generali o *Le gelosie villane* de Sarti que ahora sólo se conocerán en su versión española.

El teatro y los adaptadores

El teatro ilustrado español aprovechó y recreó ampliamente y durante más de cincuenta años las obras del autor veneciano, modificándolas de tal manera que se amoldaron, una y mil veces, al género lírico nacional. Pero en esencia el valor práctico de los textos se mantuvo: la reforma se dio por un período corto, pero sustancioso que acabó como el rosario de la aurora, todo por tierra. Hoy sabemos que más de cuarenta títulos de óperas de Goldoni se cantaron en muchos puntos del país, y que casi treinta de ellos se representaron también en español. Aunque en general las versiones contemporáneas del italiano suelen ser defectuosas, por una parte, o literales por otra, son hoy día catalogadas como defectuosas; este error no debe mantenerse dado que fueron creadas para funcionar como soporte lingüístico-teatral y nunca como obras literarias. También conviene recordar que las actuales traducciones de las comedias pueden definirse como fieles, aunque suelen fallar en su correcta reconstrucción estilística o lingüística del original. Goldoni, que escribía sin estilizaciones literarias ni rebuscamientos, empleando una lengua sencilla, inmediata y muy próxima al habla de su momento, suele verterse de forma neutral, inexpresiva y carente de su auténtico sentido teatral.

Otro cantar son los textos del madrileño autor de numerosas obras de teatro, desde sainetes hasta zarzuelas, Ramón de la Cruz, que tiene en su catálogo al menos siete títulos que son adaptaciones goldonianas: *Los portentosos efectos de la Naturaleza* de 1761 (y 1766), *Los cazadores. En la selva sabe amor tender sus redes mejor* de 1764, *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar* de 1765 (y 1769), *El filósofo natural* (también como *El filósofo aldeano*) de 1765 (y 1769), *El peregrino en su patria* de 1766, *Los villanos en la corte* de 1767 y *El tambor nocturno* de 1776. Vale la pena destacar el ejemplar de *El peregrino en su patria* dado que es en el único en que se encuentran los nombres de pastor arcade de Goldoni (Polisseno Fegejo) y Cruz (Larisio Dianeio).

Otro adaptador o traductor relevante del teatro lírico goldoniano es el poeta sevillano Juan Pedro Maruján y Cerón que publica, en 1762, tres textos en la imprenta de Manuel Espinosa en Cádiz: *El boticario*, *El mercado de Malmantile* y *La buena hija* se representaron traducidos en el teatro italiano de dicha ciudad aquella misma temporada, apenas dos años después, en 1764, el último título apareció en la imprenta de Manuel Nicolás Vázquez en Sevilla. Según Cotarelo y Mori (1899a: 281-282) son también de Cruz *El conde Caramella* de 1754 y *La feria de Valdemoro* de 1764, pero Fernández de Moratín (1944: 329a) atribuye este último título a José Clavijo Fajardo.

También aparecen los nombres de Manuel Canfrán como autor de la versión de *El amor pastoril* (1765), Antonio Bazo de *La buena muchacha* (1770 y 1772), Luciano Francisco Comella de *La fingida enferma por amor* (1797), Félix Enciso Castrillón de *Pamela casada* (1806) y Bernardo de Guzmán del sainete cantado *El queso de Casilda* (1812).

Con criterios de dudosa validez Cotarelo, y con él la historia del teatro lírico español posterior, ha restado cualquier valor a los libretos italianos de la época, «dado -según él- el escaso mérito de la obra» o debido a que «su argumento no tiene nada de original» (Cotarelo 1899a: 74 y 76). Esto demuestra una reducida perspectiva de los avances y progresos que había fomentado el trabajo goldoniano entonces; sin embargo, el estudioso español también se atreve a valorar el trabajo del más famoso de los adaptadores de la época, Ramón de la Cruz, con frases como: «salió airoro de su empeño», «la traducción nos parece excelente en cuanto a estilo y poesía» o «la gracia y frescura campestre de algunas escenas que don Ramón supo mantener en su traslado» (Cotarelo 1899a: 76-77). Dada la subjetividad de los criterios las palabras de Cotarelo no sirven para describir o conocer el material goldoniano existente. Lamentablemente ni Cotarelo ni otros supieron ver estos libretos como ejemplos de sátira educativa e ironía constructiva que valoraban sus ilustrados espectadores contemporáneos.

Pero lo que sí es cierto es que Ramón de la Cruz, como adaptador de textos líricos de Goldoni, destacó por el éxito de las obras y los cambios practicados desde los mismos títulos; por ejemplo, *Le gelosie villane* pasó a ser *Los villa-nos en la corte*. En este caso el autor español optó por un método selectivo, dado que eliminó todo el material político o social existente en el original. Se omitieron algunos personajes, unas cuantas escenas y un acto completo, además de ciertos elementos estilísticos propios del autor. Todos estos cambios apuntaban a hacer de la intriga secundaria el centro principal de la historia del nuevo drama jocoso (o zarzuela) en español.

Otro caso parecido de eliminación de los representantes de la nobleza, aunque inverso en el mecanismo, es el de *Gl'uccellatori*, ahora convertido por el propio Cruz en *Los cazadores*, donde el adaptador optó por prescindir también del segundo argumento de la historia para destacar el principal. Aquí desaparecen la condesa Amelinda y el marqués Riccardo para dar paso a los amores de los caza-

dores del pueblo. La postura de Cruz ante el texto es la de adaptarlo en todos sus elementos: nombres, acotaciones, escenas; sin embargo, otras veces tiende a mantener, en general, el original italiano. Los cambios pueden ser de distinto tipo; por ejemplo, en ciertos momentos se pretende una versión más equilibrada o simétrica al equiparar las intervenciones de las dos villanas -Juliana (Roccolina) y Martina (Marianna)- que seguir al pie de la letra el texto italiano.

También existe una larga lista de obras anónimas publicadas en Madrid, Barcelona, Cádiz, etc. en los años cincuenta, sesenta y noventa, que resulta bastante más extensa que las anteriores; aunque algunos títulos pueden ser de autores ya mencionados, todavía resulta aventurado establecer determinadas atribuciones. Obras como *La maestra* (1753), *Las bodas de Dorina* (1760), *Buovo de Antona* (1760, 1764 y 1767), *La quesera* (1761), *Las pescadoras* (1761 y 1764), *La mujeres vengadoras* (1763), *La buena muchacha casada* (1763 y 1771), *El señor doctor* (1764), *El charlatán* (1769), *La incógnita* (1787), *Los celos villanos* (1788), *La dama voluble* (posterior a 1791), *Mal genio y buen corazón* (1792), *El mercado de Monfregoso* (1796), *El amor artesano* (1796), *El criado de dos amos* (1803) y *La esposa persiana* (1806), entre otras, aparecen como anónimas. Se conservan más obras manuscritas e impresas en las bibliotecas de Madrid, provenientes de las colecciones de los antiguos coliseos (Caños del Peral, Cruz y Príncipe), que en las de Barcelona; sin embargo, en la ciudad condal hay varios ejemplares de las primeras ediciones que son únicos.⁷

Es significativo hacer notar que aunque algunas veces se puede saber quién fue el compositor de la música interpretada, otras veces esto resulta completamente imposible; por ejemplo, en algunos casos cuando aparecen varios músicos con distintas partituras para un mismo libreto es posible suponer que entre una versión de Cocchi, Scolari, Piccinni o Galuppi, los dos últimos tienen todas las posibilidades de ganar y ser los autores de muchas versiones musicales, dado el éxito que tuvieron en la época en España. En otros casos, la ausencia de datos y la posibilidad de que la música pertenezca a algún compositor español, impide determinar la autoría de la partitura.

Por último, cabe señalar que aunque Goldoni nunca fue consciente de las dimensiones de su reforma en Europa, sí lo fue de que sus obras viajaron por todas partes de mil formas distintas. La presencia del teatro cantado de Goldoni en España significó en su época el desarrollo de una serie de cambios en el ámbito teatral; se había creado un tipo de trabajo nuevo, un estilo de interpretación y una estética propia de los nuevos ideales ilustrados. El espectador inteligente había optado por la fórmula de «aprender deleitándose» y Goldoni había sabido darle vida con sus dramas jocosos u óperas cómicas. Era la primera vez que un ideal como el ilustrado se transformaba en un producto vendible y consumible, propio de todas las naciones modernas, y que un hombre aprovechaba la ocasión para crear un modelo europeo capaz de educar y divertir a todos.

7. Lamentablemente hay casi una docena de libretos goldonianos, bellamente encuadernados, que han desaparecido de las Bibliotecas del Instituto del Teatro y de Cataluña en Barcelona.

TEATRO INGLÉS Y ALEMÁN EN TRADUCCIÓN

FRANCISCO LAFARGA

El teatro europeo traducido en España fue básicamente francés e italiano: los capítulos anteriores han dado buena fe de ello. Sin embargo, algunas obras de las escenas alemana e inglesa llegaron también a España, normalmente a través de versiones francesas.

Nombres tan preclaros en la historia de la escena alemana como Lessing, fundador del teatro moderno, o Schiller estuvieron presentes en España gracias a versiones francesas. Del primero, sus dos dramas más significativos, *Minna von Barnhelm* y *Miss Sara Sampson*. De Schiller llegó con anterioridad a 1808 únicamente la comedia *Kabale und Liebe* (véase Schneider 1927 y Vallejo 1995).

Se ha señalado asimismo en el capítulo dedicado al drama francés el éxito arrollador de los dramas de Kotzebue, el autor alemán de mayor presencia en España.

Del teatro inglés puede mencionarse a Addison con una comedia amable (*The Drummer*) que conoció varias versiones y constituyó un ejemplo bastante singular de circulación de textos en el siglo XVIII. Otros autores ingleses, como Coleman y Rowe proporcionaron alguna pieza que llegó a España a través de versiones francesas. Con todo, el dramaturgo más traducido fue W. Shakespeare. Las primeras versiones españolas se hicieron, como ha quedado dicho en el capítulo correspondiente, a partir de los arreglos de J.-F. Ducis: de éste, así como de otras traducciones francesas (de Laplace y, sobre todo, de Letourneur) proceden numerosas versiones en otras lenguas, por lo que no hay que ver el caso español como excepcional.¹

La primera traducción directa de un drama de Shakespeare no se publicó en España hasta 1798, aunque eso no significó un cambio de mentalidad y el fin del recurso a las versiones interpuestas francesas, en las que siguieron basándose otras traducciones españolas del primer tercio del siglo XIX (véase Par 1935 y 1936, y Juliá 1918).

1. La bibliografía sobre la fortuna europea de Shakespeare es abundante; véase entre lo más reciente Dirk Delabastita & Lieven d'Hulst (ed.), *European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age*, Amsterdam, John Benjamins, 1993, que a pesar de su título abarca también parte del siglo XVIII.

Redobla el interés de la primera traducción directa la personalidad de su autor, Leandro Fernández de Moratín. Su *Hamlet*, publicado en 1798, fue el resultado del trabajo de muchos meses, iniciado seguramente durante su estancia en Londres (1792-1793), donde pudo conocer de cerca el teatro inglés y en particular el shakespeareano (véase Effross 1965 y Regalado 1989a y b), aunque no lo terminara hasta mucho más tarde, cuando ya estaba en Italia (mediados de 1794). La edición de *Hamlet*, que apareció con el nombre poético de Moratín (Inarco Celenio), iba acompañada de un prólogo, numerosas notas y una interesante «Vida de Guillermo Shakespeare».² Este texto, curiosamente, se suprimió de la edición de las *Obras* de Moratín hecha en París en 1825, reconocida por el autor, y nunca más volvió a publicarse. En la biografía -como en algunas notas, modificadas también en la edición de 1825- Moratín expresa con severidad su juicio de dramaturgo ilustrado y neoclásico ante el genio desbordante y anárquico de Shakespeare:

Léanse sus obras y en ellas se verán personajes, situaciones, episodios inoportunos e inconexos; el objeto principal confundido entre los accesorios; el progreso de la acción unas veces perezoso y otras atropellado y confuso; incierto el fin de instrucción que se propone; incierto el carácter que quiere exponer a los ojos del espectador para la imitación o el escarmiento. [...] Desorden confuso en los afectos y estilo de sus personajes, que unas veces abundan en expresiones sublimes, máximas de sabiduría sostenidas con elegante y robusta dicción, otras hablan un lenguaje hinchado y gongorino, lleno de alusiones violentas, metáforas oscuras, ideas extravagantes, conceptos falsos y pueriles; otras, en medio de las pasiones trágicas mezclan chocarrerías vulgares y bambochadas ridículas de entremés, excitando así, de un momento en otro, la admiración, el deleite, la risa, el terror, el fastidio y el llanto. (Rodríguez 1991: [29-30])

Moratín, como ya había hecho un Voltaire, por ejemplo, no puede admirar sin reservas el ingenio, la invención y la fuerza dramática de Shakespeare; y aunque sitúa por encima de tales méritos la sujeción a las leyes de la poética, que el dramaturgo inglés parecía ignorar, no puede pasarlos por alto:

Su genio observador, su entendimiento despejado y robusto, su exquisita sensibilidad, su fantasía fecundísima llenaron de bellezas plausibles aquellas mismas obras en que tantos errores abundan; belleza originales, porque él de nadie imitó; bellezas de todos géneros, porque a todo se atrevió con igual osadía; bellezas, en fin, que han podido asegurar su gloria, por espacio de dos siglos, en el concepto de toda una nación. (Rodríguez 1991: 38-39)

2. Un facsímil de esta edición puede leerse en Rodríguez 1991. La vida de Shakespeare está basada en parte en la que había publicado William Rowe.

Tales opiniones, coherentes con el pensamiento de Moratín y perfectamente adecuadas en un contexto neoclásico, difícilmente podían aceptarse treinta años más tarde, cuando la sensibilidad general hacia Shakespeare había cambiado notablemente (véase Rodríguez 1991: 58-65).

El prólogo puesto por Moratín a su traducción, y que se ha conservado en las ediciones siguientes con el nombre de «Advertencia», es sobre todo una justificación de la propia traducción, precedida de algunas consideraciones sobre la tragedia en las que insiste -en la línea de la «Vida»- en los altibajos del texto shakespeariano:

La presente tragedia es una de las mejores de Guillermo Shakespeare y la que con más frecuencia y aplauso público se representa en los teatros de Inglaterra. Las bellezas admirables que en ella se advierten y los defectos que manchan y oscurecen sus perfecciones, forman un todo extraordinario y monstruoso: compuesto de partes tan diferentes entre sí, por su calidad y su mérito, que difícilmente se hallarán reunidas en otra composición dramática de aquel autor ni de aquel teatro; y por consecuencia ninguna otra hubiera sido más a propósito para dar entre nosotros una idea del mérito poético de Shakespeare y del gusto que reina todavía en los espectáculos de aquella nación. (Rodríguez 1991: [3-4])

La traducción que se propone Moratín será fiel y exacta, alejada de las versiones francesas de Laplace y Letourneur, que califica de inexactas, incompletas y «pérfidas». Es curioso notar que no menciona a Ducis, ni la versión de *Hamlet* hecha por su enemigo Ramón de la Cruz. Y, como tantos traductores, pondera las dificultades del texto en un claro ejercicio de *captatio benevolentiae*:

Baste decir que, para traducirla bien, no es suficiente poseer el idioma en que se escribió, ni conocer la alteración que en él ha causado el espacio de dos siglos; sin identificarse con la índole poética del autor, seguirle en sus raptos, precipitarse con él en sus caídas, adivinar sus misterios, dar a las voces y frases arbitrariamente combinadas por él la misma fuerza y expresión que él quiso que tuvieran y hacer hablar en castizo español a un extranjero, cuyo estilo, unas veces fácil y suave, otras enérgico y sublime, otras desaliñado y torpe, otras oscuro, ampuloso y redundante, no parece producción de una misma pluma. (Rodríguez 1991: [7-8])

No obstante sus declaraciones, la versión de Moratín presenta algunas desviaciones respecto del original, así como errores de traducción, debidos tanto a su posición neoclásica como a su no muy fundado conocimiento de la lengua inglesa y de algunas peculiaridades culturales de la época de Shakespeare (véase Díaz 1989 y López Román 1990).

La traducción fue objeto de un furibundo ataque por parte de Cristóbal Cladera, sacerdote mallorquín enemigo de Moratín, quien se entretiene en señalar las diferencias entre ambos textos. No obstante, la actitud conciliadora de Moratín

evitó que estallara la polémica y el librito de Cladera quedó sin continuidad y como una anécdota en la historia del segundo *Hamlet* español.³

Hamlet no fue la única aproximación de Moratín al teatro inglés: seguramente de su estancia en Inglaterra datan varios fragmentos traducidos de piezas inglesas, que se conservan manuscritos.⁴ Se trata de la *Venice Preserved* de Thomas Otway (el fragmento más largo), *The Mourning Bride* de William Congreve y *The Grecian Daughter* de A. Murphy; estos breves fragmentos es lo único que queda de posibles traducciones completas de tales piezas (véase Guzmán & Santoyo 1992).

Tampoco los *Hamlet* de Ramón de la Cruz y de Moratín fueron las únicas presencias de Shakespeare en la vida literaria española anterior a 1808. Si bien no hubo en España la polémica shakespeariana que se dio en otros países, existieron algunas referencias, la más notable de las cuales es, a mi entender, un «Paralelo entre Shakespeare y Corneille», publicado en el *Memorial literario* de 1806, firmado por G. Romo, que no era colaborador habitual del periódico.⁵ Más tarde apareció una réplica, firmada por J. S. C.⁶

Ambos artículos se hacen eco de alguna de las opiniones vertidas por Moratín en los textos que acompañaban a su traducción (prólogo, biografía, notas), aunque cada autor las utiliza en beneficio propio. El primero se muestra claramente partidario de Shakespeare, mencionando sus méritos, siempre en paralelo con los de Corneille, aunque sin rebajar los de éste. Así, a la uniformidad en los caracteres e intriga del trágico francés corresponde la variedad en Shakespeare; si Corneille era muy diestro en la regularidad, Shakespeare tenía demasiado ingenio para sujetarse a la reglas; en definitiva, si Corneille fue un excelente poeta dramático (algo que nadie ponía en duda), Shakespeare fue un gran genio poético.

El autor de la réplica se muestra muy crítico respecto de Shakespeare y, siguiendo el esquema del artículo anterior, pone frente a frente las características que atribuye a cada uno de los dramaturgos: así, al estilo sublime y digno de Corneille opone el lenguaje hinchado y confuso de Shakespeare; el tratamiento de las pasiones, suave y didáctico en el trágico francés, resulta violento y horrible en el dramático inglés; el tono elevado y majestuoso de Corneille se aviene mal con la mezcla de lo elevado y lo bajo en Shakespeare. En definitiva, opina que la fama de Shakespeare pasará cuando triunfe la Ilustración en Inglaterra, mientras que Corneille permanecerá siempre como modelo.

3. *Examen de la tragedia intitulada Hamlet, escrita en inglés por Guillermo Shakespeare y traducida al castellano por Inarco Celenio, poeta árcade. Por D. C. C. T. D. D. U. D. F. D. B.*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800. Las iniciales corresponden a «D. Cristóbal Cladera, traductor del *Diccionario universal de Física* de Brisson».

4. *Apuntaciones sueltas que, al parecer, son traducciones de varios pasajes de tragedias inglesas*, ms. autógrafa de 7 hh., B. Nacional ms. 18666 (15).

5. *Memorial literario* V (1806), pp. 221-228.

6. *Memorial literario* VI (1806), pp. 385-394.

Otra traducción, según todos los indicios directa, del inglés es la que realizó Manuel José Quintana del *The Castle Specter* de Mathew Lewis con el título *El duque de Viseo*, y que se incluyó en la colección *Teatro Nuevo Español* en 1801.

En la advertencia, Quintana justifica los cambios que ha introducido en el sentido de limar asperezas del original y darle un aspecto más regular y comedido:

El público de Londres, acostumbrado a las mayores extravagancias en las obras sublimes y desatinadas del extraordinario Shakespeare, ha perdonado a Lewis o, por mejor decir, ha aplaudido en él la mezcla absurda de las bellezas más trágicas y teatrales con las bufonadas más groseras, la verosimilitud y la decencia corrompidas con apariciones y juegos de teatro pueriles, y la verdad y naturalidad de los diálogos rotas con una música inoportuna: este conjunto de incoherencias ha dado lugar a que se diga que *El espectro del castillo* es un drama lírico-tragicoómico con algunas partes de farsa. Era, pues, forzoso abandonarlos tratando de hacer una obra regular; y por lo mismo dar otra marcha a la acción, ponerla en movimiento por otros medios y alterar algunos caracteres que no están bastante bien desenvueltos en la obra inglesa o no se presentan con la nobleza y dignidad correspondiente. (pp. 6-7)

Con motivo de su estreno en 1801 la pieza mereció una severa crítica de la prensa. Entre otras cosas, se la acusaba de ser

un tejido de atrocidades, un cuento inverosímil cargado de incidentes inconexos y de situaciones forzadas; en fin, uno de los monstruosos dramas forjados sólo para horrorizar a los espectadores y, por desgracia, demasiado a la moda en ciertos teatros extranjeros.⁷

De poco habían servido, pues, las correcciones que Quintana había introducido en la obra en su deseo de hacerla más regular y comedia.

7. *Memorial literario* 1801, I, p. 170.

CATÁLOGO
DE LAS TRADUCCIONES

NOTA A LOS CATÁLOGOS

Se ofrecen a continuación los catálogos de traducciones repartidos en seis secciones, señaladas con las letras A a F, que corresponden a las establecidas en el cuerpo del trabajo en relación con los géneros dramáticos. Cada catálogo ha sido reunido por el autor de la parte correspondiente.

Las obras recopiladas corresponden a manuscritos fechados antes de 1808 -con mención, en su caso, de alguna edición posterior- y a ediciones anteriores a esa fecha, independientemente de la existencia de alguna edición posterior.

Cada entrada del catálogo comprende la referencia bibliográfica completa de la traducción; hemos separado con // la mención de pie de imprenta cuando aparece en el colofón. También se señalan el *incipit*, la localización en una biblioteca pública y la mención de la obra original de la que procede; eventualmente se han añadido algunas indicaciones relativas a atribución de autoría o fecha, o a complementos de información.

Las bibliotecas en las que se ha localizado algún ejemplar de las traducciones recogidas en los catálogos aparecen señaladas por siglas, según la siguiente lista:

BIT	Biblioteca del Instituto del Teatro (Barcelona)
BMM	Biblioteca Municipal de Madrid, actualmente Biblioteca Histórica de Madrid
BMP	Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander)
BN	Biblioteca Nacional (Madrid)
BP	Biblioteca de Palacio (Madrid)
BPT	Biblioteca Pública de Toledo
BRAE	Biblioteca de la Real Academia Española (Madrid)

A. TRADUCCIONES DE TRAGEDIAS FRANCESAS

JUAN ANTONIO RÍOS

ABUFAR

A.1

Abufar, ó La familia arabe. Tragedia en quatro actos. [De otra mano: *El original francés es de Ducis*]. Ms. 56 hh. 21,5 cm.

- Ay hermana, con quanto regocijo

BIT 61854

Traducción de *Abufar* (1795) de J.-F. Ducis.

AGAMENÓN

A.2

Agamenon. Tragedia en cinco actos: escrita por el ciudadano Luis Lemercier, y traducida del frances por D. E. T. Madrid. En la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Gerónima. Vol. II, pp. 391-476 del *Teatro Nuevo Español*.

- De tu solicitud y de tus viages

BIT 62213

Traducción de *Agamemnon* (1797) por E. de Tapia.

A.3

Agamenon. Tragedia en cinco actos: escrita por el ciudadano Luis Lemercier, y traducida del frances por D. E. T. Madrid, en la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas, y de la Concepción Gerónima. (4)+86 pp. 15 cm.

- De tu solicitud y de tus viages

Austin, University of Texas 862.08/T224/v. 1 n° 3

Idéntica a la anterior.

AL AMOR DE MADRE NO HAY AFECTO QUE LE IGUALE

Véase *Andrómaca*.

Véase *Astianacte*.

ALCIRA

A.4

La Alcira. Tragedia. Ms. 50 hh. 20,5 cm.

- El principe, hijo mio, que oi te nombra

BIT 82969

Traducción de *Alzire* (1736) de Voltaire. Al final de la obra aparece: «Su Autor, Don Manuel de Sumalde, ayudante mayor de Milicias».

ANDRÓMACA

A.5

Andrómaca, tragedia de Mr. Racine, traducida al castellano; a la que (por si llegaba á representarse) siguiendo el estilo del país se le puso el título siguiente: *Ningún amor aventaja en nobles y heróicas almas, al amor de gloria y fama, en contraposición del de otra Andrómaca muy defectuosa que se representa freqüentemente en esta Corte, con el sabido de Al amor de madre no hay afecto que le iguale en Poesías varias sagradas, morales, y profanas ó amorosas: con dos poemas épicos en elogio del Capitán General D. Pedro Cevallos. Obras todas de una dama de esta Corte.* Madrid, en la Imprenta Real, 1789, Vol. I (único), pp. 1-136, 19,5 cm.

- Ya que la suerte dispone

BN 5-7295

Traducción de *Andromaque* (1667) por M. Hickey.

A.6

N. 23. *Tragedia nueva. La Andromaca. Por otro titulo: Al amor de madre no hay afecto que le iguale. Por Don Joseph Cumplido.* // Barcelona: Por Carlos Gibert, y Tutó Impresor, y Librero. 62 pp. 21 cm.

- Ismene, el Rey me ha visto?

BIT 57809

Mismo origen que la anterior, traducción por P. de Silva.

A.7

N. 23. *Tragedia nueva. La Andromaca. Por otro titulo: Al amor de madre no hay afecto que le iguale. Por Don Joseph Cumplido.* // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, calle de la Librería. 44 pp. 21 cm.

- Ismene, el Rey me ha visto?

BIT 70222

Idéntica a la anterior.

A.8

N. 91. *Tragedia nueva. La Andromaca. Por otro titulo, Al amor de madre no hay afecto que le iguale.* // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. R. M.; véndese en su Librería administrada por Juan Sellent. 40 pp. 21 cm.

- Ismenia, ¿el Rey me ha visto?

BMP 414

Idéntica a las anteriores.

A.9

N. 23. *Tragedia nueva. La Andromaca. Por otro titulo: Al amor de madre no hay afecto que le iguale.* // Se hallará en la Librería de Casimiro Razola calle de Atocha frente á la Aduana Vieja, y en la de Quiroga, calle de la Concepcion. 43 pp. 21 cm.

- Ismenia, ¿el Rey me ha visto?

BMP 31809

Idéntica a las anteriores.

A.10

Tragedia nueva. La Andromaca o Al amor de madre no hay afecto que le iguale. Salamanca. Imprenta de D. Francisco de Tózar, y en Madrid en casa de la Viuda é Hijos de Quiroga. 40 pp. 21 cm.

- Ismenia, ¿el Rey me ha visto?

BMM C-18862(31)

Idéntica a las anteriores.

A.11

Andromaca, tragedia en cinco actos de J. Racine, traducida del francés en verso castellano por D. A. S. Ms. 99 hh. 21 cm.

- Sí, ya que el cielo grato me devuelve

BRAE ms. 275(1)

Mismo origen que las anteriores, traducción por A. de Saviñón.

ARMINIO

A.12

Arminio. Tragedia en cinco actos en prosa. Ms. 34 hh. 21 cm. (falta el acto V).

- Sí, él es, es Marco

BN ms. 15851

Traducción de *Arminius ou Les Chérusques* (1769) de J. G. Bauvin.

ASTIANACTE

A.13

El Astianacte. Tragedia nueva. Por otro titulo: Al amor de madre no hay afecto que le iguale. Por D. Joseph Cumplido. Con licencia. En Madrid, en la Imprenta de D. Gabriel Ramirez. Año de 1764. (16)+119 pp. 14,5 cm. Pp. (3-10): «Advertencia al que leyere»; pp. (13-15): «Argumento»; p. (16): «Personas».

- Ismene, el Rey me ha visto?

BIT 45948

Adaptación, en parte, de *Andromaque* (1667) de J. Racine por P. de Silva.

A.14

El Astianacte. Tragedia nuevamente escrita en tres actos, por Teodoro Moreno González. Año 1788. Ms. 59 hh. 21 cm.

- Logróse nuestro día, de los griegos

BN ms. 15797

Mismo origen que la anterior.

Véase *La viuda constante*.

ATALÍA**A.15**

Athalía, tragedia de Juan Racine, traducida del Francés en verso castellano por D. Eugenio de Llaguno y Amírola. En Madrid. En la Oficina de D. Gabriel Ramirez. MDCCLIV. (32)+XIII+141+(8) pp. 14 cm. Pp. (3-32): Dedicatoria del autor «A mi señora Doña Maria Josepha Manrique»; pp. I-XIII: Prólogo del autor; pp. 1-141: *Athalía*; pp. (1-8): Aprobaciones, licencias, tasas.

- Si, Joyada, en su Templo sacrosanto

BIT 46300

Traducción de *Athalie* (1691).

A.16

Athalía. Tragedia del celebre poeta francés Juan Racine traducida quasi literalmente al español en el mismo género de metro y en el mismo número de versos, medios y partes de versos. Ms. 120 hh. 21 cm. La tragedia ocupa las hh. 14-108; el ms. se completa con la traducción del prólogo de Racine (hh. 6-12) y con un «Examen de la *Athalía*» (hh. 109-120).

- Yo vengo a adorar al eterno en su templo

BMP ms. 26 (Catálogo 279)

Mismo origen que la anterior.

AXTIANACTE

Véase *Astianacte*.

BARMECIDAS, LOS**A.17**

Los Barmecidas. Tragédia, de M. de La Harpe. Traducida en verso castellano. 1795. D. J. V. C. Ms. 58 hh. 21 cm., autógrafo.

- Mientras la noche lóbrega oscurece

Sta. Cruz de Tenerife, B. Municipal ms. 10-3-33

Traducción de *Les Barmécides* (1778).

A.18

Los Barmecidas. Trajedia de Mr. de Laharpe. Traducida en 1795 en *Poesías de D. José de Viera y Clavijo*, vol. IV, hh. 2-97.

- Mientras la noche lóbrega oscurece

Las Palmas, Museo Canario ms. I.F.4.

Idéntica a la anterior.

BAYACETO**A.19**

N. 18. Tragedia. *El Bayaceto*. En tres actos. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 46 pp. 21 cm.

- En fin, Principe; por vos

BIT 31407

Traducción de *Tamerlan ou La mort de Bajazet* (1676) de N. Pradon atribuida a R. de la Cruz.

A.20

N. 18. Tragedia. El Bayaceto. En tres actos. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Librerería. 30 pp. 20 cm.

- En fin, Principe, por vos

BIT 45425

Idéntica a la anterior.

BERENICE**A.21**

Berenice. Tragédia de Juan Racine. 1807. Ms. 48 hh 20 cm., autógrafo.

- Párate aqui: tan rica y bella pieza

Sta. Cruz de Tenerife, B. Municipal ms. 10-2-3

Traducción de *Bérénice* (1670) por J. Viera y Clavijo.

BLANCA Y MONTCASÍN**A.22**

Blanca y Montcasin, ó Los venecianos. Tragedia en cinco actos escrita en frances por el ciudadano Arnault; traducida al castellano por Teodoro de La Calle. Representada en el Teatro de los Caños del Peral en este presente año. Madrid: En la Oficina de Marin. Año de MDCCCII. 88 pp. 14,5 cm.

- Generoso extranjero, á quien se debe

BIT 46031

Traducción de *Blanche et Montcassin ou Les Vénitiens* (1798).

A.23

Blanca y Montcasin, o los venecianos. Tragedia en cinco actos. Escrita en frances por el ciudadano Arnault. Traducida al Castellano por Don Teodoro de la Calle. Representada en el Teatro de los Caños del Peral en este presente año. Madrid: En la Oficina de Caballero. Año de MDCCCII. Se hallará en el puesto de Sanchez, calle del Principe frente al Coliseo. 96 pp. 14,5 cm.

- Generoso extranjero, a quien se debe

BMP 31599

Idéntica a la anterior.

BRITÁNICO**A.24**

Britanico, tragedia de Juan Racine. Traducida del Francès por Don Saturio Iguen. En Madrid, en la Oficina de Don Gabriel Ramirez, Criado de la Reyna Viuda N. Señora, Calle de Atocha, 1752. (8)+XXXII+104 pp. 14 cm. Pp. (3-8): «Aprobaciones»; pp. I-XXI: «El traductor»; pp. XXIII-XXXI: «Prólogo del autor»; p. XXXII: «Personas».

- Que es esto? Quando Neròn está

BN T-22435

Traducción de *Britannicus* (1668) por J. de Trigueros.

A.25

Británico. Tragedia en prosa en cinco actos. Traducida del frances por Don Saturio Iguren. // Barcelona: Por Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Librero. (1)+32 pp. 19 cm.

- Qué esto [sic]? Quando Neròn està

BMP 34176

Idéntica a la anterior.

A.26

Num. 37. Británico. Tragedia en prosa en cinco actos. Traducida del frances. Por Don Saturio Iguren. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresór y Librero. 32 pp. 19 cm.

- ¿Que es esto? Quando Neròn está

BIT 44072

Idéntica a las anteriores.

A.27

Británico. Tragedia. De Mr Juan Racine. Traducida en prosa castellana por Don Saturio Iguren, y puesta en verso por Don Thomas Sebastian, y Latre, quien la dedica al Excmo. Señor Marques del Castelar. En Zaragoza: En la Imprenta de Francisco Moreno. Año 1764. (36)+152 pp. 19 cm. Pp. (3-10): «Dedicatoria»; pp. (11-26): Aprobaciones y licencias; pp. (27-36): Aviso «Al público».

- Señora, quando tu hijo

BIT 59771

Mismo origen que las anteriores.

A.28

Británico. Tragedya en cynco actos. Ms. 86 hh. 20 cm.

- Donde vas gran señora errante y sola

París, Arsenal Rondel ms. 184 (1)

Mismo origen que las anteriores.

BRITÁNICO Y JUNIA

A.29

Británico y Junia. Tragedia. Ms. 62 hh. 21 cm.

- Celebre en cánticos Roma

BN ms. 17442

Adaptación de *Britannicus* (1668) de J. Racine.

A.30

Británico y Junia. Comedia trágica. Ms. 45 hh. 30 cm.

- Celebre en cánticos Roma

BN Res. 26

Idéntica a la anterior.

BRUTO**A.31**

Bruto. Tragedia de Mr. de Voltaire. Traducida del Frances en Español. Por B. Garcia. Impresa en Amsterdam, a costa de M. Gavilan y A. Morales. En la Oficina de G. y J. de Broen. MDCCLVIII. (8)+39 pp. 18 cm. Pp. (3-8): «Prefacio del traductor».

- Valerosos Romanos

París, B. Nationale 8° Yf.Pièce 1040

Traducción de *Brutus* (1731) por Bernardo García según Aguilar Piñal 1981-1995: IV, nº 447, o Benjamín García, según Lafarga 1983-1988: I, nº 82.

A.32

Núm. 1. Bruto. Tragedia de Mr. de Voltaire. Traducida del Frances en Español. Por B. Garcia. 39 pp. 21 cm.

- Valerosos Romanos

BN T-4657

Idéntica a la anterior.

CALISTA**A.33**

La Calista. Tragedia imitada del inglés. Ms. 34 hh. 21 cm.

- Qué día tan feliz

BN ms. 15290

Adaptación de *Caliste* (1760) de Ch.-P. Colardeau, adaptación a su vez de *The Fair Penitent* de N. Rowe.

CELMIRA**A.34**

La Celmira. Comedia en cinco actos. Traducida del frances al castellano. Barcelona. Por Pablo Campins, Impresor, Calle de Amargós. 108 pp. 15 cm.

- No me huyas, Ema querida

BIT 80994

Traducción de *Zelmire* (1762) de De Belloy por P. de Olavide.

A.35

N. 34. Tragedia. La Celmira. En cinco actos. Traducida del frances, al castellano. // Barcelona: Por Carlos Gibért, y Tutó, Impresor, y Librero. 39 pp. 21 cm.

- No me huyas Ema querida,

BIT 57808

Idéntica a la anterior.

A.36

La Celmira. Tragedia en cinco actos. Traducida del frances. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresór y Librero. 36 pp. 21 cm.

- No me huyas, Ema querida,

BMP 34140(4)

Idéntica a las anteriores.

A.37

N. 23. Tragedia. La Celmira. En cinco actos. Traducida del frances, al castellano. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la Quiroga. 32 pp. 21 cm.

- No me huyas Ema querida,

BIT 45519

Idéntica a las anteriores.

A.38

La Celmira. Tragedia en cinco actos. Traducida del frances al castellano. Corregida y enmendada en esta impresion. 31 pp. 21 cm.

- No me huyas, Ema querida,

BMP 30785

Idéntica a las anteriores.

A.39

Tragedia de la Zelmira. Ms. 56 hh. 21 cm.

- No me huyas, Ema querida

BN ms. 15177

Mismo origen que las anteriores.

CENOBIA

Véase *Zenobia*.

CID, EL**A.40**

El Cid. Tragedia de P. Corneille: refundida por D. T. G. S. y representada por la primera vez en el teatro de los Caños del Peral el día 25 de agosto de 1803. Madrid. En la Oficina de García y Compañía. Año de 1803. 78 pp. 14,5 cm. Pp. 3-9: «Advertencia del traductor».

- Podré creerte, Elvira? De mi padre

BIT 2606

Traducción de *Le Cid* (1637) por T. García Suelto.

A.41

El Cid. Tragedia Francesa. Traducida en verso castellano. Por Don Joseph Olmeda y Leon, cavallero del Orden de Santiago. Ms. 119 hh. 23,5 cm.

- Elvira hablas verdad? Di qué ha pasado

BMP ms. 108 bis (Catálogo 270)

Mismo origen que las anteriores.

A.42

El Cid. Tragedia en cinco actos de Pierre Corneille, traducida del francés en verso castellano por D. A. S. Ms. 43 hh. 21 cm.

- Has vencido por fin; nuestro Monarca

BRAE ms. 272; copia en ms. 312

Mismo origen que las anteriores, traducción por A. de Saviñón.

CINNA

A.43

Cinna. Tragedia de P. Cornellio, traducida del idioma Frances en Castellano. (8)+134 pp. 14 cm. Pp. (3-7): Censura de 1713, licencia de 1731 para la reimpresión, fe de erratas y tasa.

- Deseos impacientes

BIT: 62390

Traducción de *Cinna* (1641) de P. Corneille por F. Pizarro Picolomini.

COMBATES DE AMOR Y LEY

A.44

Combates de amor y ley, tragedia segun el mas moderno estylo de los mejores theatros de la Europa. Que da a Luz, y Dedicada a la erudita nacion Española Don Fernando Jugaccis Pilotos, vecino de Cádiz. Año de 1765. Impresa en dicha Ciudad por Don Manuel Espinosa de los Monteros, Impressor de la Real Marina, Calle de San Francisco. 106 pp. 19 cm. Pp. 3-9: Dedicatoria «A la muy noble y muy leal Nación española»; pp. 11-18: «Prólogo o introducción a la tragedia».

- Quién había de decir, Arlaja bella,

BN T-10897 (ejemplar desaparecido; hay otro en BMM)

Traducción de *Zaïre* (1733) de Voltaire, por Juan Francisco del Postigo (¿Cadalso?).

CONDE DE WARWICK, EL

A.45

El Conde de Warwick. Tragédia. Ms. 50 hh. 21 cm., autógrafo, fechado en 1795 y firmado por D. J. V. C.

- ¿Qué, cuando los destinos implacables

Sta. Cruz de Tenerife, B. Municipal ms. 10-3-33

Traducción de *Le comte de Warwick* (1760) por J. Viera y Clavijo.

A.46

El Conde de Warwick. Trajedia de Mr. de la Harpe. Traducida en 1795 en Poesías de D. José de Viera y Clavijo, vol. IV, hh. 101-182.

- ¿Qué, cuando los destinos implacables

Las Palmas, Museo Canario ms. I.F.4

Idéntica a la anterior.

A.47

El conde de Warwick. Tragedia. Ms. 52 hh. 21 cm.

- Qué! Ya los destinos han cambiado

BN ms. 15170

Mismo origen que las anteriores.

A.48

Comedia nueva eroycá. El Conde de Werwick. Su autor: Don Antonio Valladares de Sotomayor. Para la compañía del Sr. Juan Ponce. 1779. Ms. 32 hh. 21 cm.

- La duquesa Nevila solamente

BN ms. 16447

Mismo origen que las anteriores.

A.49

Comedia Nueva eroycá. El Conde de Wervic. Año de 1779. Ms. 40 hh. 21 cm.

- La duquesa Nevila solamente

BMM 99-10

Muy semejante a la anterior.

DON RODRIGO DE VIVAR

A.50

Don Rodrigo de Vivar. Tragedia. Ms. 64 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1781.

- Entre quantos hoy pretenden

BMM 23-16

Adaptación de *Le Cid* (1637) de P. Corneille.

EDUARDO III

A.51

Eduardo III. Tragedia en prosa en 5 actos. Ms. 38 hh. 21 cm. (falta el acto V).

- Con consejos vanos

BN ms. 16471

Traducción de *Édouard III* (1740) de J.-B.-L. Gresset por A. Valladares.

ELECTRA

A.52

Tragedia La Electra. En cinco actos. Traducida del Idioma Francés al Castellano en obsequio de la Sra. María Bermeja cómica española. Año 1781. Corregida por D. Cándido María Trigueros y representada por la dicha en Madrid año 1788. Ms. 49 hh. 21 cm.

- Testigo de aquel crimen horroroso

BMM 28-10

Traducción de *Électre* (1709) de P. J. de Crébillon.

*ELMIRA, LA***A.53**

La Elmira. Tragedia moderna en cinco actos. Por Don Juan Pisón y Vargas. Con la segunda parte de Los abates locos y su Loa: en celebridad de los años del Exmô. Señor D. Manuel Antonio de Florez, &c. &c. &c. Y dedicada al Señor Don Joseph de Florez, &c. México. Por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros. Año de MDCCLXXXVIII. XX+97 pp. 20 cm. Pp. III-IV: «Dedicatoria»; pp. V-XII: «Loa en celebridad de los años del Exmô. Sr. Virrey»; p. XIII: «La Elmira»; p. XIV: «A Elmira»; pp. XV-XIX: «Al lector».

- He aquí el hombre: indomable y orgulloso

BN T-19657

Traducción de *Alzire* (1734) de Voltaire.

*ESTER***A.54**

N. 51. Tragedia. De Esther. En tres actos. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 24 pp. 21 cm.

- Eres tú, amada Elisa? Oh feliz dia

BIT 31389

Traducción de *Esther* (1689) de J. Racine, atribuida a L. F. Comella.

A.55

N. 4. Tragedia de Esther. En tres actos. 24 pp. 21 cm.

- Eres tu, amada Elisa? Oh feliz dia

BIT 44422

Idéntica a la anterior.

A.56

Esthèr. Tragedia sacada de la Sta. Escritura, compuesta en Francès por Mr. Racine, y traducida al Español por D. N. Ms. 48 hh. 21 cm.

- Ha llegado ya el día

BN ms. 15946

Mismo origen que las anteriores, traducción atribuida a F. Enciso en Paz 1934-1935: n° 1336.

*FALSO PROFETA MAHOMA, EL***A.57**

El falso profeta Mahoma. Tragedia en cinco actos, traducida del frances en verso castellano. Por el L. D. F. R. de L. y V. Madrid. MDCCXCIV. Por la Viuda de D. Joaquin Ibarra. (8)+155 pp. 19 cm. Pp. (3-8): «Dedicatoria a Juan de Morales».

- ¿Quién? ¡Yo! Yo he de adorar falsos prodigios

BIT 45943

Traducción de *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* (1743) de Voltaire por F. Rodríguez de Ledesma y Vayrado.

A.58

Núm. 87. Tragedia heroica. El falso profeta Mahoma. En cinco actos, traducida del frances en verso castellano. Por el L. D. F. R. de L. y V. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer. Impresor de S. R. M., vendese en su Librería, administrada por Juan Sellent. 32 pp. 21 cm.

- Quién? yo! Yo he de adorar falsos prodigios,

BN T-15033(8)

Idéntica a la anterior.

FAMILIA ÁRABE, LA

Véase *Abufar*.

FE TRIUNFANTE DEL AMOR Y CETRO, LA**A.59**

La Fe triunfante del Amor y Cetro. Tragedia, en que se ofrece a los aficionados la justa idea de una traducción poetica. Por Don Vicente Garcia de la Huerta. Entre los Fuertes de Roma Antioro, entre los Arcades Alethophilo Deliade, &c. En Madrid, en la Oficina de Pantaleon Aznar. Año MDCCLXXXIV. 118 pp. 15 cm. Pp. 3-15: «Ad-vertencia».

- Dexa que extrañe, Xaira, unos afectos

BN T-10526

Traducción de *Zaire* (1733) de Voltaire.

A.60

La Fe triunfante del Amor y Cetro, o Xayra. Tragedia francesa en Tragedias de D. Vicente Garcia de la Huerta. Suplemento al Theatro Hespañol. Madrid, Pantaleón Aznar, 1786. XVI+108 pp. Pp. III-XVI: «Advertencia».

- Dexa, que extrañe, Xayra, unos afectos

BIT 59923

Idéntica a la anterior.

A.61

La Fe triunfante del Amor y Cetro, ó Xayra. Tragedia francesa. Traducida al español por Don Vicente García de la Huerta, de la Academia Española. Quarta edición. Madrid: Imprenta de García. Se hallará en la librería de Quiroga, calle de las Carretas. 112 pp. 15 cm. Pp. 3-15: «Advertencia».

- Dexa, que extrañe, Xayra, unos afectos

BIT 4968

Idéntica a las anteriores.

A.62

La Fe triunfante del Amor y Cetro, o Xayra. Tragedia francesa. Traducida al Español por Don Vicente Garcia de la Huerta, de la Academia Española. Con licencia. En Segovia: En la Imprenta de Don Antonio Espinosa. (20)+108 pp. 17 cm. Pp. (3-18): «Advertencia»; p. 19: «Nota».

- Dexa, que extrañe, Xayra, unos afectos

BIT 62247

Idéntica a las anteriores.

FEDRA

A.63

N. 91. *Tragedia. La Fedra. En cinco actos.* // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Librero. 32 pp. 21 cm.

- Ya estoi resuelto, Teramene mio;

BIT 31385

Traducción de *Phèdre* (1677) de J. Racine por P. de Olavide.

A.64

N. 33. *Tragedia. La Fedra. En cinco actos.* // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, vendese en su Librería, administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 32 pp. 21 cm.

- Ya estoi resuelto, Teramene mio;

BIT 44424

Idéntica a la anterior.

A.65

Fedra. Tragedia. Escrita en Frances por Juan Racine y traducida al Castellano por Don Pedro de Silva de la Academia Española. Ms. 62 hh. 21 cm. H. 2: «Epístola dedicatoria al Excmo. Sr. Conde de Aranda»; hh. 3-6: «Prefacio del Autor».

- Ya no hay mas que dudar: oy Teramenes

BN ms. 14861

Mismo origen que las anteriores.

A.66

Fedra. Tragedia escrita en Frances por Juan Racine y traducida al Castellano por D. Pedro de Silva de la Academia Española. Ms. 53 hh. 21 cm.

- Ya no hay mas que dudar: oy Teramenes

BMP ms. 35 (Catálogo 273)

Idéntica a la anterior.

GABRIELA

A.67

N. 112. *Tragedia. La Gabriela. En cinco actos.* // Barcel. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 28 pp. 21 cm.

- Fayél, teme, suspira, y la amargura

BIT 71521

Traducción de *Gabrielle de Vergy* (1770) de De Belloy, atribuida a D. Rejón de Silva.

A.68

N. 24. Tragedia. La Gabriela. En cinco actos. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 28 pp. 21 cm.

- Fayél, teme, suspira, y la amargura

BIT 61881

Idéntica a la anterior.

A.69

Núm. 24. Tragedia. La Gabriela. En cinco actos. // Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M. Plaza del Angel. 28 pp. 21,5 cm.

- Fayél teme, suspira, y la amargura

BIT 44162

Idéntica a las anteriores.

GUSTAVO**A.70**

N. 100. Tragedia. Gustavo. En cinco actos. // Barcel. En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 36 pp. 21 cm.

- Rodulfo, ¿qué me dices? aunque/ausente

BIT 31382

Traducción de *Gustave Wasa* (1733) de A. Piron, por M. Maestre.

HAMLET**A.71**

Hamleto, rey de Dinamarca. Tragedia en cinco actos traducida por R. de la Cruz. 1772. BMM ms. 181-1, publicado por Carlos Cambronero en *Revista contemporánea* 120 (1900), pp. 142-158, 273-291, 379-391, 500-512 y 600-651.

- Llegó, amado Polonio, llegó el día

Traducción de *Hamlet* (1769) de J.-F. Ducis, adaptación de la pieza homónima de W. Shakespeare.

A.72

Hamlet. Tragedia en 5 actos ymitada del inglés por Jean François Ducis, y traducida del francés en verso castellano. Ms. 48 hh. 21 cm.

- Sí, Polenio, el partido que he formado

BRAE ms. 268; otra copia en ms. 312.

Mismo origen que la anterior, traducción por A. de Saviñón.

HERNÁN CORTÉS**A.73**

Hernan Cortes. Tragedia de Alexo Piron. Traducida del Frances al Castellano. Insignis Homerus, Tyrthaesusque mares animos in martia bella/Versibus exacuit? Hor. de Arte Poët. En la Imprenta Real de la Gazeta. Año MDCCLXXVI. 149 pp. 17,5 cm.

- Ministro horrible de los falsos Dioses

BIT 45930

Traducción de *Fernand Cortès* (1757) por A. Pérez de Guzmán.**HIPERMENESTRA****A.74**

Hípermenestra. Tragedia en Fiestas, que se deben ejecutar en Casa del Excelentísimo Señor Conde de Rosenberg, Embaxador Extraordinario de SS. MM. Imperiales, con motivo de los Reales Desposorios de los Serenísimos Señores Archiduque Pedro Leopoldo, y Doña María Luisa, Infanta de España. En Madrid: MDCCLXIV. Por Joaquín Ibarra. 96 pp. 16,5 cm.

- En fin, Hípermenestra idolatrada,

BIT 57805

Traducción de *Hípermnestre* (1759) de A.-M. Lemierre por P. de Olavide.**A.75**

N. 64. Tragedia. Hípermenestra. En cinco actos. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 26 pp. 20 cm.

- En fin, Hípermenestra idolatrada,

BIT 58822

Idéntica a la anterior.

A.76

Tragedia. Hípermenestra. En cinco actos. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 28 pp. 20 cm.

- En fin, Hípermenestra idolatrada,

Madrid, Sociedad Económica

Idéntica a las anteriores.

A.77

N. 27. Tragedia. Hípermenestra. En cinco actos. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent. 28 pp. 20 cm.

- En fin, Hípermenestra idolatrada,

BIT 44093

Idéntica a las anteriores.

HIRZAVéase *Religión, patria y honor*.**HORACIOS****A.78**

Los Horacios. Tragedia en 5 actos de Pierre Corneille traducida del francés en verso castellano por D. A. S. Ms. 92 hh. 21 cm.

- Disculpa, Julia, mi flaqueza; excusa

BRAE ms. 271; copia en ms. 312

Traducción de *Horace* (1641) por A. de Saviñón.

*HUÉRFANO DE LA CHINA, EL***A.79**

El Huérfano de la China. Tragedia en cinco Actos, traducida de verso frances en verso libre castellano en Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Madrid, Benito Cano, 1787, vol. V, pp. 195-298.

- En el día infeliz de nuestra ruina

BIT 83778

Traducción de *L'orphelin de la Chine* (1755) de Voltaire.

A.80

El Huérfano de la China. Tragedia en cinco actos, traducida de verso frances en verso libre castellano en Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Madrid, Imprenta Real, 1805, vol. V, pp. 183-280.

- En el día infeliz de nuestra ruina

BIT 83580

Idéntica a la anterior.

*IFIGENIA***A.81**

Iphigenia. Tragedia de Monsieur Racine. Traducida Del Idioma Francés En Castellano. Año MDCCLXVIII. En la Imprenta Real de la Gazeta. 110 pp. 18 cm. Pp. 3-6: «Dedicatoria a María Ana de Silva, duquesa de Huéscar».

- Arcas, sacude tan pesado sueño,

BIT 59860

Traducción de *Iphigénie* (1675) por A. Pérez de Guzmán, duque de Medinasidonia.

*IFIGENIA EN ÁULIDE***A.82**

Tragedia de Ifigenia en Aulide, en cinco actos. Corregida por D. Cándido María Trigueros. 1788. Ms. 85 hh. 21 cm.

- Si, el mismo Agamenón, tu soberano

BMM 37-11

Traducción de *Iphigénie* (1675) de J. Racine.

A.83

Yfigenia en Aulida. Tragedia en cinco actos, de Jean Racine, traducida del francés en verso castellano por D. A. S. Ms. 60 hh. 21 cm.

- Sí, tu monarca mismo te despierta

BRAE ms. 274; copia en ms. 312.

Mismo origen que la anterior, traducción por A. de Saviñón.

IFIGENIA EN TÁURIDE**A.84**

La Yphigenia en Táuride. Tragedia de Don Domingo José de Arquelada. Sobre la de Monsieur de La Touche. Dedicada a la Excma. Sra. Condesa Duquesa de Benavente y Gandía. 112 pp. 21 cm.; con aprobaciones de 1773.

- Grandes dioses, de quien temblando invoco

BN T-3470

Traducción de *Iphigénie en Tauride* (1758).

IMPERIO DE LAS COSTUMBRES, EL**A.85**

El imperio de las costumbres, comedia en prosa en quatro actos, sacada de la Tragedia, que con el mismo título escribió en Frances Mr. Le Miere. Por Don Gaspar Zavala y Zamora. Madrid: 1801. En la Oficina de Don Ramon Ruiz. 120 pp. 15 cm. Pp. 3-4: «Oda al Sr. Joaquín Cifuentes».

- Un esclarecido indiano

BN T-15342

Traducción de *La veuve de Malabar ou L'empire des coûtures* (1770) de A.-M. Lemierre.

A.86

Comedia en prosa. El imperio de las costumbres. En quatro actos. Sacada de la Tragedia, que con el mismo título escribió en Frances Mr. Le Miere. Por Don Gaspar Zavala y Zamora. Quae fera gens hominun, quaeve hunc tam barbara morem per-mittit Patria? Virg. En. lib. I. // Barcelona. Por Agustin Roca. Año 1803. 25 pp. 21 cm.

- Un esclarecido indiano

BN T-127

Idéntica a la anterior.

A.87

El imperio de las costumbres. Comedia en prosa. En quatro actos. Sacada de la Tragedia, que con el mismo título escribió en Frances Mr. Le Miere. Por Don Gaspar Zavala y Zamora. Quae fera gens hominun, quaeve hunc tam barbara morem permittit Patria? Virg. En. lib. I. // Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería administrada por Juan Sellent. 25 pp. 21 cm.

- Un esclarecido Indiano

BIT 44828

Idéntica a las anteriores.

IMPÍA ASTARBÉ, LA**A.88**

Tragedia. Las tres tragedias en una o La impia Astarbe. 1776. Ms. 53 hh. 21 cm.

- Ah, lisonja, cuánto finges

BMM 41-6

Original desconocido.

*INOCENCIA TRIUNFANTE, LA***A.89**

La inocencia triunfante. Tragedia sagrada de la Reina Ester, sacada de la Divina Escritura. Compúsola en francés Mr. Racine y la tradujo el P. Joseph Petisco de la Compañía de Jesús. En tres actos y en verso. Ms. 29 hh. 21 cm.

- ¿Eres tú, amada Elisa, la que veo?

BN ms. 16501(21)

Traducción de *Esther* (1689).*JERJES***A.90**

N. 17. Tragedia de Xerxes. En cinco actos. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent. 24 pp. 21 cm.

- ¿Es verdad, que Artaxerxes venturoso

BIT 45429

Traducción de *Xerxès* (1749) de P. J. de Crébillon.**A.91**

N. 79. Tragedia de Xerxes. En cinco actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Librero. 24 pp. 21 cm.

- ¿Es verdad, que Artaxerxes venturoso

BIT 31391

Idéntica a la anterior.

*JUNIO BRUTO***A.92**

Junio Bruto. Tragedia, representada por la primera vez en París, año de 1731. Ms. 58 hh. 20 cm.

- Gloriosos destructores de tiranos

Santa Cruz de Tenerife, B. Municipal ms. 10-3-34

Traducción de *Brutus* (1731) de Voltaire por J. Viera y Clavijo.**A.93**

Junio Bruto. Tragedia, representada por la primera vez en París, año de 1731 en Poesías de D. José de Viera y Clavijo, vol. IV, hh. 283-381.

- Gloriosos destructores de tiranos

Las Palmas, Museo Canario ms. I.F.4

Idéntica a la anterior.

*LINA***A.94**

Num. 59. Tragedia. La Lina. En cinco actos. // Barcelona: En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1798. 31 pp. 21 cm.

- ¡O Padol infeliz! que en tu sepulcro

BIT 44078

Traducción de *Lina* de A.-M. Lemierre, atribuida a Pablo de Olavide.

A.95

N. 84. Tragedia. La Lina. En cinco actos. Traducida del francés al español. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Librero. 24 pp. 21 cm.

- ¡O Padol infeliz! que en tu se-/pulcro

BIT 31388

Idéntica a la anterior.

*MANLIO CAPITOLINO***A.96**

Manlio Capitolino. Tragedia en cinco actos, de M. Lafosse, traducida del francés en verso castellano por D. A. S. Ms. 84 hh. 21 cm.

- De este secreto, Albino, la importancia

BRAE ms. 275; copia en ms. 312

Traducción de *Manlius Capitolinus* (1698) por A. de Saviñón.

*MEROPE***A.97**

Méropé. Tragedia puesta en verso castellano por Don Antonio Lecorp. En Madrid, en la Oficina de Don Blas Roman. Año MDCCLXXXVI. (12)+117 pp. 18 cm. Pp. (3-11): «Prólogo».

- Desecha, oh ilustre reyna, esos temores

BN T-13511

Traducción de *Méropé* (1744) de Voltaire por J. A. Porcel.

*MITRÍDATES***A.98**

N. 95. Tragedia. Mithridates. En cinco actos. // Barcel. En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 32 pp. 21 cm.

- Cierta ha sido el rumor, querido Arbates;

BIT 31387

Traducción de *Mithridates* (1673) de J. Racine por P. de Olavide.

A.99

N. 47. Tragedia. Mithridates. En cinco actos. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent. 32 pp. 21 cm.

- Cierta ha sido el rumor, querido Arbates;

BIT 44431

Idéntica a la anterior.

*MOHANMED***A.100***Mohanmed. Tragedia en cinco actos.* Ms. 52 hh. 20,5 cm.

- Quién, Zobeir, santificar el crimen

BN ms. 16186

Traducción de *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* (1743) de Voltaire por D. Solís, según Fernández de Moratín 1944: 333.*MUERTE DE ABEL, LA***A.101***La muerte de Abel, tragedia, en tres actos y en verso, por el ciudadano Le Gowvé: traducida del frances al castellano por D. Antonio Saviñon. Primi parentes, prima mors, primus luctus.* Con licencia en Madrid, en la imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. Año 1803. 80 pp. 16,5 cm. Pp. 3-9: «Prólogo del traductor».

- Apenas luce la vecina aurora:

BIT 6539

Traducción de *La mort d'Abel* (1793).**A.102***La muerte de Abel, tragedia. En tres actos, y en verso, por Don Antonio Saviñon. Primi parentes, prima mors, primus luctus.* // En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M. 40 pp. 21 cm.

- Apenas luce la vecina aurora:

BN T-1486

Idéntica a la anterior.

A.103*Núm. 2. La muerte de Abel, tragedia. En tres actos y en verso, por Don Antonio Saviñon. Primi parentes, prima mors, primus luctus.* // Barcelona: Por Agustín Roca. 40 pp. 21 cm.

- Apenas luce la vecina aurora:

BIT 75822

Idéntica a las anteriores.

*MUERTE DE ABEL VENGADA, LA***A.104***La muerte de Abel vengada, tragedia en tres actos acomodada al teatro español por Doña Magdalena Fernández y Figuero.* Madrid. MDCCCIII. En la Imprenta de la viuda de Ibarra. 57 pp. 15 cm.

- Apenas, querido Abel, el alba ríe:

BN T-12212

Traducción de *La mort d'Abel* (1793) de G. Legouvé.**MUERTE DE CÉSAR, LA****A.105**

La muerte de Cesar: Tragedia francesa de Mr. de Voltaire: traducida en verso castellano, y acompañada de un Discurso del traductor, sobre el estado actual de nuestros teatros, y necesidad de su reforma. Por Don Mariano Luis de Urquijo. Madrid: por Don Blas Román. MDCCXCI. (12)+87+150 pp. 15,5 cm. Pp. (3-12): «Advertencia»; pp. 1-87: «Discurso...».

- Cesar, vas á reynar. Este es el dia,

BIT 30663

Traducción de *La mort de César* (1736).**A.106**

La Muerte de Cesar. Tragedia escrita en frances por Monsiieur Bolter; traducida al Castellano por el Padre Çacanini, y representada en el Theatro de la Casa de el Exmo. Sor Duque de Hija en las Carnestolendas de el año de 1785. Ms. 67 hh. 20,5 cm.

- César, ya llegó el día en que tu frente

BMP ms. 42 (Catálogo 280)

Mismo origen que la anterior, traducción por A. Zacagnini.

MUSTAFÁ Y ZEANGIR**A.107**

Mustafá y Zeangir. Tragedia. D. J. V. C. En Canaria año de 1800. Ms. 56 hh. 20 cm., autógrafo.

- Con efecto, Señora, en este instante

Sta. Cruz de Tenerife, B. Municipal ms. 10-3-34

Traducción de *Mustapha et Zéangir* (1778) de Chamfort por J. Viera y Clavijo.**OLIMPIA****A.108**

Tragedia de la Olimpia, en 5 actos, por scenas [1782]. BN ms. 15909, publicado en P. de Olavide, *Obras dramáticas desconocidas*, ed. Estuardo Núñez. Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1971, pp. 302-369.

- Ah, Sostene, ya están para acabarse

Traducción de *Olympie* (1763) de Voltaire.**OFIS****A.109**

Ophis. Tragedia en 3 actos. Ms. 44 hh. 21 cm., con censuras de 1802.

- Decid a Tholo que hoy se verifica

BMM 135-14

Traducción de *Ophis* (1798) de N. Lemercier.

OTELO**A.110**

Otelo, o el moro de Venecia. Tragedia en cinco actos, traducida del frances por L.A.C.A.L.L.E. En Madrid en la Imprenta de Sancha. Año de 1802. (6)+114 pp. 14 cm. Pp. (3-6): «Dedicatoria a D. J. R.».

- Ilustres, y gloriosos Senadores

BIT 80834

Traducción de *Othelo* (1793) de J.-F. Ducis, adaptación de la pieza homónima de W. Shakespeare, por T. de la Calle.

A.111

Otelo, ó el moro de Venecia. Tragedia en cinco actos, traducida del frances por L.A.C.A.L.L.E. Segunda edicion. Con licencia en Madrid, año de 1803. Se hallará en la librería de Quiroga, calle de Carretas. 28 pp. 21 cm.

- Ilustres y gloriosos Senadores

BIT 57737

Idéntica a la anterior.

A.112

Núm. 44. Comedia famosa. Otelo, ó el moro de Venecia. Tragedia en cinco actos, traducida del francés por L.A.C.A.L.L.E. // Barcelona: Por D. Juan Francisco Piferer, Impresor de S. M. Plaza del Angel. 28 pp. 21 cm.

- Ilustres y gloriosos Senadores

BIT 44884

Idéntica a las anteriores.

PAULINO**A.113**

† *El Paulino. Tragedia nueva a la moda francesa, con todo el rigor de el arte, en imitacion del Cina de Pedro Cornelio. Compuesta por Don Thomas de Añorbe, y Corregèl, Capellan del Real Monasterio de la Encarnacion de esta Corte.* Con licencia: En Madrid. Año de MDCCXL. 43 pp. 20 cm.

- El ser dichoso un hombre, no consiste

BIT 44099

Imitación de *Cinna* (1641) de P. Corneille.

A.114

N. 77. Tragedia. Paulino. Por Don Thomas de Añorbe. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Librero. 35 pp. 21 cm.

- El ser dichoso un hombre no/consiste

BIT 35175

Idéntica a la anterior.

POLIEUCTES**A.115***Polieuctes*. Ms. 116 hh. 21 cm.

- Cómo, así os causaré vanas inquietudes

BN ms. 16167

Traducción de *Polyeucte* (1642) de P. Corneille.**RADAMISTO Y ZENOBIA****A.116***Rhadamisto y Zanobia, tragedia francesa de Mr. de Crebillon: esta pieza tiene la gloria de haberse representado treinta días seguidos en Paris, como su Autor la de que Luis XV honrase su memoria con el magnifico Monumento que mandó erigirle. Ofrecela al Teatro Español D. A. B. N. Madrid: MDCCLXXXIV. Por Hilario Santos Alonso, calle del Baño. 85 pp. 14 cm.*

- Déxame abandonar á mis tristezas

BIT 46301

Traducción de *Rhadamiste et Zénobie* (1711) por A. Benito Núñez.**A.117***Núm. 12. Rhadamisto y Zenobia, tragedia francesa de Monsieur de Crebillon: esta pieza tiene la gloria de haberse representado treinta dias seguidos en Paris, como su Autor la de que Luis XV honrase su memoria con el magnífico Monumento que mandó erigirle. Ofrecela al Teatro Español D. A. B. N. // Con Licencia. Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M. 22 pp. 21 cm.*

- Déxame abandonar á mis tristezas

BIT 44649

Idéntica a la anterior.

RELIGIÓN, PATRIA Y HONOR**A.118***Tragedia Nueva. Religión, Patria y Honor triunfan del más ciego Amor. La Hirza.* Ms. 56 hh. 21 cm., con censura de 1786.

- Ya sobre tu sepulcro, oh Thamar, gimen

BMM 63-16

Traducción de *Hirza* (1767) de E.-L. B. de Sauvigny.**RODOGUNA****A.119***La Rodoguna. Tragedia.* Ms. 84 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1777.

- En fin nos luce el día venturoso

BMM 143-6

Traducción de *Rodogune* (1645) de P. Corneille.

A.120

Rodoguna. Tragedia en 5 actos de P. Corneille, traducida del francés en verso castellano por D. A. S. Ms. 24 hh. 21 cm.

- Luce, por fin, el día venturoso

BRAE ms. 312

Mismo origen que la anterior, traducción por A. de Saviñón.

SACRIFICIO DE IFIGENIA, EL**A.121**

Num. 33. Comedia nueva. El sacrificio de Efigenia. De cinco jornadas. De Don Joseph de Cañizares. // Con licencia. Barcelona: En la Imprenta de Pedro Escudèr, en la Calle Condàl. Año de 1756. 30 pp. 21 cm.

- Viva Agamenón; y Troya

BIT 78549

Adaptación de *Iphigénie* (1675) de J. Racine.

A.122

N. 106. Comedia famosa. El sacrificio de Efigenia. De Don Joseph Cañizares. // Ha-llaráse esta Comedia, y otras de diferentes Titulos en Madrid en la Imprenta de Antonio Sanz, en la Plazuela de la Calle de la Paz. Año de 1758. 26 pp. 21 cm.*

- Viva Agamenón; y Troya

BN T-12617

Idéntica a la anterior.

A.123

N. 158. Comedia famosa. El sacrificio de Efigenia. De Don Josef de Cañizares. // Con licencia: En Valencia, en la Imprenta de la Viuda de Josef de Orga, Calle de la Cruz Nueva, junto al Real Colegio del Señor Patriarca. Año 1770. 26 pp. 21 cm.

- Viva Agamenon; y Troya

BIT 60417

Idéntica a las anteriores.

A.124

N. 9. Tragedia. El sacrificio de Yfigenia. De Don Joseph de Cañizares. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor, y Librero. 27 pp. 21 cm.

- Viva Agamenon; y Troya

BIT 31393 bis

Idéntica a las anteriores.

A.125

N. 126. Tragedia. El sacrificio de Yfigenia. De Don Joseph de Cañizares. En cinco actos. Primera parte. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Libretería. 28 pp. 21 cm.

- Viva Agamenon; y Troya

BIT 58027

Idéntica a las anteriores.

A.126

N. 126. Tragedia. El sacrificio de Yfigenia. De Don Joseph de Cañizares. En cinco actos. Primera parte. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer: Vendese en su Librería administrada por Juan Sellent. 28 pp. 21 cm.

- Viva Agamenon; y Troya

BIT 39829

Idéntica a las anteriores.

A.127

N. 26. Tragedia. El sacrificio de Ifigenia. Segunda parte. // Barcelona: Por Carlos Gibert, y Tutó Impresor, y Librero. 44 pp. 21 cm.

- Vivan Toas, y Tomiris

BIT 31394

Mismo origen que las anteriores.

A.128

N. 127. Tragedia. El sacrificio de Yfigenia. De Don Joseph de Cañizares. En cinco actos. Segunda parte. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Libretería. 31 pp. 21 cm.

- Vivan Toas y Tomiris

BIT 58028

Idéntica a las anteriores.

A.129

N. 127. Tragedia. El sacrificio de Yfigenia. De Don Joseph de Cañizares. En cinco actos. Segunda parte. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer: Véndese en su Librería administrada por Juan Sellent. 31 pp. 21 cm.

- Vivan Toas y Tomiris

BIT 39829 bis

Idéntica a las anteriores.

SEMÍRAMIS

A.130

Semíramis. Tragedia en un acto. Su Autor Don Gaspar Zavala y Zamora. // En la Librería de Cerro, calle de Cedaceros. 16 pp. 21 cm.

- Crímen abominable, ¡cómo afliges

BIT 45544

Adaptación de *Sémiramis* (1749) de Voltaire.

A.131

Tragedia. La Semiramis. En cinco Actos. Ms. 65 hh. 20,5 cm., con aprobaciones de 1783.

- Si Mitranes, un orden emanado

BMM 146-5

Mismo origen que la anterior.

A.132

Semiramis. Tragedia. Traducida del Frances al Castellano. Por Don Lorenzo María de Villarreal. Marqués de Palacios, Vizconde de la Frontera y Santaren. 50 hh. 21 cm.

- Por orden de Semiramis Mitranes

BMP ms. 15 (Catálogo 272)

Mismo origen que las anteriores.

A.133

Tragedia. La Semiramis. [Sigue esta nota: *Hay fundamentos para juzgar de D. J. Pablo Forner esta excelente traducción*]. Ms. 66 hh. 21 cm.

- Si Mitranes; un orden expedido

Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del s. XVIII

Mismo origen que las anteriores.

SITIO DE CALAIS**A.134**

El sitio de Calés: comedia heroica en tres actos. Representada por la Compañía de Manuel Martínez en el año de 1790. Por Don Luciano Francisco Comella. 34 pp. 21 cm.

- Venid ilustres matronas

BIT 44258

Traducción de *Le siège de Calais* (1765) de P.-L. Buirette de Belloy.

SOFONISBA**A.135**

Sofonisba. Tragedia en cinco actos, traducida del francés. Por D. A. D. S. Ms. 53 hh. 21,5 cm.

- ¿Posible es que una ingrata así me ofenda?

BN ms. 17448(16)

Traducción de *Sophonisbe* (1770) de Voltaire por A. de Saviñón.

TANCREDO**A.136**

Tancredo, tragedia, traducida de Frances en Castellano en Fiesta con que el Excmo. Sr. Marques de Ossun, Embaxador Extraordinario y Plenipotenciario del Rei Christianisimo, celebra el feliz Matrimonio del Serenisimo Principe de Asturias Don Carlos, y la Serenisima Princesa de Parma Doña Luisa. // En Madrid: En la Imprenta de D. Antonio Muñoz del Valle, calle del Carmen. Año de MDCCLXV, pp. 1-118. 17 cm. Pp. 1-4: «Prólogo: *El Genio Tutelar de España*».

- Ilustres caballeros, vengadores

BIT 30558

Traducción de *Tancredi* (1761) de Voltaire por B. de Iriarte.

A.137

Tragedia. El Tancredo. En cinco actos. // Con licencia en Pamplona. Año de 1778. 28 pp. 21 cm.

- Ilustres vengadores de Sicilia,

BIT 58768

Mismo origen que la anterior, traducción por B. de Iriarte.

A.138

Num. 61. Tragedia. El Tancredo. En cinco actos. // Barcelona: En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1798. 24 pp. 21 cm.

- Ilustres vengadores de Sicilia,

BIT 73543

Idéntica a la anterior.

A.139

N. 97. Tragedia. El Tancredo. En cinco actos. // Barcel. En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 28 pp. 21 cm.

- Ilustres vengadores de Sicilia,

BIT 44117

Idéntica a las anteriores.

TESEIDES, LOS

A.140

Los Theseides. Tragedia tomada del Codro alemán del Barón de Kronegk. 1775. Ms. 75 hh. 20 cm.

- No dejareis jamás, triste Filaida

Sevilla, B. Colombina, ms. 84-4-34

Traducción de *Codrús* (1767) de J. F. von Bielfeld, traducción a su vez de la pieza homónima de J. F. Cronegk, por C. M^a Trigueros.

A.141

Los Theseides. Tragedia, tomada del Codro alemán del Varón de Kronegk por D. C. M. Tr. 1775. Ms. 99 hh. 21 cm.

- No dejareis jamás, triste Filaida

BIT 83265

Idéntica a la anterior.

TRES TRAGEDIAS EN UNA, LAS

Véase *La impía Astarbé*.

*TRIUNFO DE LA MORAL CRISTIANA, EL***A.142**

El Triunfo de la moral christiana; ó Los Americanos. Tragedia francesa. Por Don Bernardo Maria de Calzada. Madrid. En la Imprenta Real. MDCCLXXXVIII. 120 pp. 20,5 cm.

- La autoridad suprema del Consejo

BIT 90746

Traducción de *Alzire* (1736) de Voltaire.

*VENGANZA, LA***A.143**

La venganza. Tragedia en cinco actos. Por J. M. C. B. Madrid. MDCCLXXXV. Por D. Joachin Ibarra, Impresor de Camara. (6)+142 pp. 18 cm. 1 grabado. Pp. (1-6): «Advertencia».

- Esta mudanza, la afliccion interior que me devora

BIT 50846

Traducción de *La vengeance* (1770) de P. P. F. Letourneur por J. M^a Calderón de la Barca.

*VIUDA CONSTANTE, LA***A.144**

La Viuda constante. El Axtianacte. Borrador. Tragedia nuevamente escrita en tres actos por T. M. G. Año de 1788. Ms. 59 hh. 21 cm.

- Logróse vuestro día, de los griegos

BIT 15797

Adaptación de *Andromaque* (1667) de J. Racine por T. Moreno González.

Véase *Astianacte*.

XAYRA

Véase *La fe triunfante del amor y cetro*.

XERXES

Véase *Jerjes*.

*ZAIDA/ZAIRA***A.145**

Zaira. Tragedia, traducida del francés y puesta en verso castellano por Don Fulgencio Labrancha; quien la dedica al Sr. D. Antonio Lucas, Zeldrán, Carrillo de Albornoz, etc. Impresa en Murcia, con todas las licencias necesarias, por Phelipe Teruel, vive en la Lenceria, año 1768. (8)+64 pp. 20 cm. Pp. (3-5): «Dedicatoria»; pp. (6-7): «Argumento».

- Nunca creyera, ni nunca

Murcia, Archivo Municipal 1-E-3(5)

Traducción de *Zaïre* (1733) de Voltaire.

A.146

N. 15. Tragedia. La Zayda. En cinco actos. Traducida del francés al español. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor, y Librero. 27 pp. 21 cm.

- Hermosa Zayda, extraño los afectos,

BIT 57813

Mismo origen que la anterior, traducción por P. de Olavide.

A.147

N. 15. Tragedia. La Zayda. Traducida del francés al castellano. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. En el año de 1782. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Libretería. 27 pp. 21 cm.

- Hermosa Zayda, extraño los afectos

BIT 31400

Idéntica a la anterior.

A.148

N. 12. Tragedia. La Zayda. En cinco actos. Traducida del francés al español. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent. 27 pp. 21 cm.

- Hermosa Zayda, extraño los afectos

París, B. Nationale Yg. 559

Idéntica a las anteriores.

A.149

Tragedia. La Zayda. En cinco actos. Traducida del francés al español. // Se hallará esta Tragedia y Comedias de varios títulos, Autos, Saynetes y Monólogos en Salamanca en la imprenta de D. Francisco de Tózar, calle de la Rua. 27 pp 21 cm.

- Hermosa Zayda, extraño los afectos,

BIT 44105

Idéntica a las anteriores.

A.150

Zayra, tragedia de Mr. Voltaire, traducida por D^a Margarita Hickey. 51 hh. 30 cm.

- No esperaba yo, joven, bellissima Zayra

BN ms. 18549(5)

Mismo origen que las anteriores.

ZELMIRA

Véase *Celmira*.

ZENOBIA Y RADAMISTO**A.151**

Zenobia y Radamisto: tragedia en tres actos. Por D. Gaspar Zavala y Zamora.
Madrid en la Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
Año 1799. 78 pp. 14,5 cm.

- ¿Será posible, Ismenia, que te deban

BIT 46176

Traducción de *Rhadamiste et Zénobie* (1711) de P. J. de Crébillon.

B. TRADUCCIONES DE COMEDIAS FRANCESAS

FRANCISCO LAFARGA

ABATE DIENTEAGUDO, EL

B.1

El Abate Diente Agudo. Sainete. Para la Compañía de Martínez. 1775. BMM ms. 151-38, autógrafo. Publicado por Ch. E. Kany, Ocho sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz, Berkeley, University of California, 1925, pp. 145-164.

- Ama, ¿quedas enterada

Traducción de *L'abbé de Courre-Dîner* (1768) de Carmontelle.

ABEN SAID

B.2

Aben-Said, Emperador del Mogol. Comedia nueva en cinco actos, en prosa, traducida por Valladares de Sotomayor. Ms. 37 hh. 21 cm.

- Subsistamos en este lugar.

BN ms. 16194

Traducción de *Aben-Said, empereur des Mogols* (1736) de J.-B. Le Blanc.

ABOGADO, EL

B.3

El abogado. Comedia en tres actos y en prosa, traducida del frances. Vir bonus dicendi peritus. Ciceron. Madrid. En la Imprenta de la Hija de Ibarra. 1807. 94 pp. 15 cm.

- Sí, este pleyto es seguro,

BIT 70032

Traducción de *L'avocat* (1806) de J.-F. Roger.

ACEMIA

B.4

Acemia ó los salvages. Comedia en tres actos. Traducida de prosa francesa en prosa castellana Por E. D. de A. Ms. 50 hh. 20 cm.

- Ya se alejan: el miedo de esta arma

BMP ms. 476-77

Traducción de *Azémia ou Les sauvages* (1787) de La Chabeaussière, música de N. Dalayrac.

B.5

Azemía o Los indios. Opera en dos actos. Ms. 30 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1807.

- Huyeron por fin; el ruido

BMM 193-10

Mismo origen que la anterior.

ADOLFO Y CLARA

B.6

Adolfo y Clara, ó Los dos presos. Comedia en un acto en prosa, con intermedios de música. Traducida del frances por D. E. T. Letras: de B. J. Marsollier. Música: del ciudadano D'Aleyrac. Madrid. En la Oficina de D. Benito García y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Gerónima. Vol. VI, pp. 173-240 del *Teatro Nuevo Español*.

- Sí, amigo; mi antiguo Castillo

BIT: 47976

Traducción de *Adolphe et Clara ou Les deux prisonniers* (1799) de Marsollier des Vivetières, música de N. Dalayrac, por E. de Tapia.

AGUADOR DE PARÍS, EL

B.7

El aguador de París. Drama en prosa: deducido de la opera francesa Les deux jours. Por D. Antonio Marques y Espejo. Y representado en el Coliseo de los Caños del Peral, con varias repeticiones en los meses de julio, agosto y octubre de este año. En la Imprenta de D. Antonio Cruzado, calle de la Magdalena, frente á S. Antonio, 1802. 69 pp. 13,5 cm.

- Vaya, hijos míos,

BIT: 70075

Traducción de *Les deux journées* (1799) de J.-N. Bouilly, música de L. Cherubini.

AGUAS DE TRILLO, LAS

B.8

Las aguas de Trillo. Sainete para la Compañía de Martínez. BMM ms. 151-8, fechado en 1787. Publicado por Ch. E. Kany, «Más sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz» *Revue Hispanique* LXXVI (1929), pp. 490-516.

- Pues como les digo a ustedes

Traducción de *Les eaux de Bourbon* (1697) de Dancourt.

ALDEANO HIDALGO, EL

B.9

El aldeano hidalgo. Comedia en cinco actos, de Molière, traducida al castellano. Ms. 23 hh. 20 cm. (incompleto, faltan los actos 4 y 5).

- Entrad en esta sala

BN ms. 16172

Traducción de *Le bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière.

*ALINA***B.10**

Alina ó la reyna de Golconda. Ópera en verso en tres actos. Cadiz: En la imprenta de Carreño, calle Ancha. 52 pp. 14 cm.

- Os engañais, Sigiscar,

BIT 48370

Traducción de *Aline, reine de Golconde* (1803) de J.-B.-Ch. Vial y E.-G.-F. Favières, música de Berton.

*AMANTE ESTATUA, EL***B.11**

El amante estatua. Pieza Dramática de Representación y Música, en dos actos, por D. J. A. P. y S. Ms. 44 hh. 21 cm.

- Temprano a palacio buelbes

BN ms. 18330

Traducción de *L'amant statue* (1759) de J.-F. Guichard, música de Lusse, por J. A. Porcel.

*AMANTES ENGAÑADOS, LOS***B.12**

Pieza nueva en un acto intitulada Los amantes engañados ó falsos rezelos. // Se hallará esta Comedia y otras de diferentes títulos en Salamanca, en la Imprenta de la calle de la Rua. 20 pp. 21 cm.

- Señora, hablemos clarito

BIT 33708

Traducción de *Les fausses inconstances* (1751) de Moissy; atribuida a L. Moncín en Cotarelo 1902: 109 y a A. I. Nobrega en Fernández de Moratín 1944: 332.

*AMIGO DE TODOS, EL***B.13**

Saynete, intitulado El amigo de todos, representado en los teatros de esta Corte, para once personas. Con licencia en Madrid año de 1791. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima. 12 pp. 21 cm.

- Todo sea placeres

BIT 59578

Traducción de *Le philanthrope ou L'ami de tout le monde* (1724) de M.-A. Legrand por R. de la Cruz.

B.14

Saynete, intitulado El amigo de todos. Representado en los teatros de la Corte. Para onze personas. Con licencia: En Alcalá: Año de 1799. Se hallará en Madrid en la Librería de López, calle de la Cruz, frente de la Nevería. 12 pp. 21 cm.

- Callad con dos mil demonios

BN T-25362

Mismo origen que la anterior.

*AMOR FILIAL, EL***B.15***El amor filial. Opera en prosa en un acto.* Ms. 16 hh. 21 cm., con censura de 1802.

- Aun duerme. Que apacible es su sueño!

BMM 189-20

Traducción de *L'amour filial* (1792) de Ch.-A. Demoustier, música de Gaveaux.*ANFITRIÓN***B.16***El Amphitryon. Comedia en prosa en tres actos.* Ms. 45 hh. 21 cm., con censura de 1802.

- Poco à poco, graciosa noche.

BMM 74-15

Traducción de *Amphytrion* (1668) de Molière por S. Díez González, según Fernández de Moratín 1944: 332.*ANTICUARIO, EL***B.17***El anticuario. Comedia francesa de tres jornadas. Traducida en verso y acomodada al teatro-español por D. J. L.* Ms. 17 hh. 23 cm. (incompleto, sólo la 1ª jornada).

- ¿Posible es que su trato

BN ms. 21290(3)

Traducción de *L'antiquaire* (1750) de J. de La Porte.*APUESTA IMPREVISTA, LA***B.18***La apuesta imprevista. Comedia en un acto y en prosa de Monsieur Sedain, traducida del francés al castellano por D. Juan Hudson en Cádiz, septiembre de 1774.* Ms. 38 hh. 21 cm.

- Nosotros los criados

BN ms. 20091(7)

Traducción de *La gageure imprévue* (1768) de M.-J. Sedaine.*ARIADNA ABANDONADA EN NAXOS***B.19***Ariadna abandonada en Naxos. Melodrama en un acto, con periodos de musica.* 8 pp. 20,5 cm.

- Vengo de nuevo á verla, santo Cielo!

BIT 33724

Traducción de *Ariane dans l'île de Naxos* (1782) de P.-L. Moline, adaptación de *Ariadne auf Naxos* (1778) de J. Ch. Brandes.*ASÍ COMO ESTÁ, ESTÁ BIEN*Véase *El optimista*.

ATURDIDO, EL**B.20**

El aturdido o El embustero en desgracia. Comedia en cinco actos traducida al castellano. Ms. 36 hh. 21 cm., fechado en 1782 (incompleto, faltan los actos 1 y 2).

- Dexame pues bondad mía

BN ms. 16158

Traducción de *L'étourdi ou Les contretemps* (1655) de Molière por F. del Rey según Paz 1934-1935: n° 292.

ATURDIDOS, LOS

Véase *El muerto aparecido*.

AUDIENCIA ENCANTADA, LA**B.21**

Saynete. La Audiencia encantada. 1771. Ms. 12 hh. 21 cm.

- ¿Hombre, habías de venir?

BMM 151-6

Traducción de *L'heure de l'audience* de M.-A. Legrand por R. de la Cruz.

B.22

Saynete. La audiencia encantada. Ms. 17 hh. 12 cm., con aprobaciones de 1792.

- Hombre, havías de venir?

BIT CDLXX-10

Idéntica a la anterior.

AUTOR, AMANTE Y CRIADO**B.23**

Comedia nueva. Autor, amante y criado. Acto único. Ms. 43 hh. 21 cm., con licencias de 1793.

- Cielos, que sea mi suerte

BMM 2-9

Traducción de *Amant, auteur et valet* (1740) de P. Cérrou.

AVARIENTO, EL**B.24**

Comedia famosa. El Avariento. Su autor Monsr de Moliere; traducida del frances al castellano por D. Manuel de Yparraguirre. Con licencia: En Madrid. En la Imprenta de D. Gabriel Ramirez, frente de la Trinidad Calzada. Año de 1753. (16)+136 pp. 14,5 cm. Pp. (1-10): «Aprobaciones y licencias»; pp. (11-16): «Prólogo del traductor».

- Què es esto, hermosa Elisa?

BIT 80852

Traducción de *L'avare* (1668) de Molière.

AVARO, EL**B.25**

El avaro, comedia en cinco actos: por Monsieur de Moliere: traducida libremente por D. Damaso de Isusquiza. Madrid. En la Oficina de D. Benito García y Compañía. Año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Gerónima. Vol. II, pp. 1-124 del *Teatro Nuevo Español*.

- ¿Qué es esto, amada Luisa?

BIT 47955

Traducción de *L'avare* (1668) de Molière.

B.26

Núm. 3. El Avaro. Comedia en prosa en cinco actos. Escrita por el Señor Molier. Traducida al Castellano por Orchard-Old. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer. Vendese en su Libreria administrada por Juan Sellent, y en Madrid en la de Quiroga. 36 pp. 21 cm.

- Amable Elisa: despues de las seguridades

BIT 44550

Mismo origen que la anterior.

BANDOS DE PARÍS, LOS**B.27**

N. 110. Tragi-comedia nueva. Los vandos de Paris, y guerra entre amor y honor. Para representarse en el Teatro de la mui Illustre Ciudad de Barcelona el dia 20 de Enero de 1780, à la feliz memoria del cumple años del Rey N. Señor (que Dios guarde). Su autor, el Excelentísimo Señor Conde de Perelada. Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 46 pp. 20 cm.

- Adonde vais, Señor, tan de mañana?

BIT 33932

Traducción de *Coligny ou la Saint-Barthélemy* (1740) de Baculard d'Arnaud por B. A. de Boxadors.

BARBERO DE SEVILLA, EL**B.28**

El barbero de Sevilla, sea la precaucion inutil, drama jocoso en musica para representarse en el teatro de uno de los salones de la casa del Excelentísimo Señor Príncipe Pío, residente en Alicante, los días XII. y XIII. del mes de Abril de 1789, en celebracion de la proclamacion de Su Magestad Carlos IV. Madrid por Don Antonio de Sancha Año de MDCCLXXXIX. 197 pp. 16 cm.

- Ecco l'ora s'avvicina / Ya la hora se avvicina

BN T-6630

Adaptación de *Le barbier de Séville* (1775) de J.-P. Caron de Beaumarchais para ópera con música de Paisiello; texto en italiano y castellano.

Véase *La inútil precaución*.

BELLA LABRADORA, LAVéase *Catalina*.**BION****B.29**

Bion. Opera lirica en un acto, traducida del idioma frances en Obras poéticas de Doña Maria Rosa Galvez de Cabrera. Madrid en la Imprenta Real año de 1804, I, pp. 57-109.

- La sombra se ahuyentó de todo el horizonte

BIT 81135

Traducción de *Bion* (1803) de F.-B. Hoffman.**BOTELLAS DEL OLVIDO, LAS****B.30**

Las botellas del olvido. BMM ms. 87-22; estrenado en 1772. Publicado en *Núm. 126. Saynete nuevo intitulado: Las botellas del olvido. Para diez personas.* Valencia: En la Imprenta de Estevan, año de 1816. 8 pp. 21 cm.

- No quede esquina en Granada

BIT 59432

Traducción de *Le fleuve de l'oubli* (1723) de M.-A. Legrand por R. de la Cruz.**BUEN PADRE, EL****B.31**

Comedia nueva. Prosa. El Buen Padre. Ms. 5 hh. 21 cm. (incompleto).

- Sí, amigos míos,

BN ms. 15888

Traducción de *Julie ou Le bon père* (1769) de V. Denon.**BURLADOR BURLADO, EL****B.32**

El burlador burlado en Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio. Madrid en la Imprenta Real 1791, vol. X, pp. 117-156.

- ¿Y a qué va tu amo a Aranjuez?

BIT Vitrina A, estante 3

Traducción de *Le faux empoisonnement* (1769) de Carmontelle.**CABALLERO A LA MODA, EL****B.33**

El caballero a la moda. Comedia en cinco actos, en prosa, traducida del francés. Ms. 44 hh. 21 cm.

- ¿Qué es esto, señora?

BN ms. 15892

Traducción de *Le chevalier à la mode* (1688) de Dancourt.

*CALIFA DE BAGDAD, EL***B.34**

El Califa de Bagdad. Ópera cómica en un acto. Por. Madrid. En la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. V, pp. 409-464 del *Teatro Nuevo Español*.

- Descúbrase vm. á mí.

BIT: 47953

Traducción de *Le calife de Bagdad* (1800) de d'Aucourt de Saint-Just, música de F. A. Boïeldieu; atribuida a E. de Tapia por Moratín 1944: 333, y a M^a R. Gálvez en el ms. 15897 de la BN.

*CAMARERITA, LA***B.35**

La camarerita. Comedia en un acto. Traducción francesa hecha por D. Vicente Rodríguez de Arellano. Año de 1801. Ms. 27 hh. 21 cm.

- Esto se llama dormir

BMM 96-8

Traducción de *Le page* (1781) de J. H. Eberts, a partir de *Der Edelknabe* de J. J. Engel.

*CARLOS***B.36**

Carlos, ó la Condesa de Guiri. Comedia en prosa traducida al castellano. Ms. 23 hh. 21,5 cm.

-Catorce mil escudos

BN ms. 15903

Traducción de *Charlot ou La comtesse de Guivry* (1767) de Voltaire, atribuida a J. V. Alonso por Aguilar Piñal 1981-1995: I, n^o 954.

*CASA EN VENTA, LA***B.37**

La casa en venta. Comedia en un acto. [De otra mano: *Traducción del francés por D. Felix E. Castrillon*]. Ms. 22 hh. 21 cm.

- ¡La vecinita cual queda!

BIT: 61927

Traducción de *Maison à vendre* (1801) de A.-V. Duval por F. Enciso Castrillón.

B.38

La casa en venta. Opera en un acto, traducida del francés. Ms. 32 hh. 20 cm.

- ¡La vecinita cual queda!

BN ms. 14248(2)

Idéntica a la anterior.

CASADA, VIUDA Y SOLTERA**B.39**

Saynete. Casada, viuda y soltera. BMM ms. 153-14, con aprobaciones de 1775. Publicado en *Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz*, Madrid, Yenes, 1843, II, pp. 153-162.

- Eso me parece bien

Traducción de *La femme, fille et veuve* (1707) de M.-A. Legrand por R. de la Cruz.

CASADO POR FUERZA, EL**B.40**

Saynete, intitulado El casado por fuerza, representado en los teatros de esta Corte. Para once personas. Con licencia: En Madrid: Año de 1791. Se hallará en la Librería de Quiroga. 11 pp. 21 cm. Está en el vol. I de *Colección de Saynetes representados en los teatros de esta Corte*, Madrid. Imprenta de Benito Cano. Año de MDCCXCI.

- Márchate a casa, que yo

BIT 59542

Adaptación de *Le mariage forcé* (1664) de Molière por R. de la Cruz.

B.41

Saynete: El casado por fuerza. // Se hallará en Salamanca en la Imprenta de Celestino Manuel Rodríguez-Grande, calle Serranos, número 36. 8 pp. 21 cm.

- Márchate á casa, que yo

Austin, University of Texas

Idéntica a la anterior.

CASAMIENTO DESIGUAL, EL**B.42**

Saynete, intitulado El casamiento desigual, y los Gutibambas y Muzibarrenas, representado en los teatros de esta Corte. Para diez personas. Con licencia: En Madrid: año de 1791. Se hallará en la Librería de Quiroga. 12 pp. 21 cm. Está en el vol. I de *Colección de Saynetes representados en los teatros de esta Corte*, Madrid. Imprenta de Benito Cano. Año de MDCCXCI.

- Todos los que fueren tontos

BIT 62036

Adaptación de *Georges Dandin* (1668) de Molière por R. de la Cruz.

B.43

El casamiento desigual y los Gutibambas y Muzibarrenas. Representado en los teatros de la Corte. Para diez personas. Alcalá, 1799. Se hallará en Madrid en la Librería de López, calle de la Cruz núm. 3. 12 pp. 21 cm.

- Todos los que fueren tontos

BN T-15027(4)

Idéntica a la anterior.

B.44

El casamiento desigual. [Ejemplar falto de portada]. 12 pp. 21 cm.

- Todos los que fueren tontos

BMP 30660

Idéntica a las anteriores.

*CASAMIENTO POR FUERZA, EL***B.45**

El casamiento por fuerza. Comedia en tres actos, representada por la Compañía del Sr. Luis Navarro. En Madrid: Por Ramon Ruiz. Año de MDCCXCV. 94 pp. 14 cm.

- No sé, Señor, á qué viene

BIT 45951

Traducción de *Le mariage forcé* (1773) de E.-L. Billardon de Sauvigny, atribuida a S. Díez González por Moratín 1944: 332.

B.46

Num. 13. El casamiento por fuerza. Comedia en tres actos. // En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1797. 28 pp. 21 cm.

- No sé, Señor, á qué viene

BIT 62507

Idéntica a la anterior.

*CASTILLOS EN EL AIRE***B.47**

Castillos en el aire. Comedia en dos actos en prosa. [De otra mano: Traducción del francés por D. Felix E. Castrillon]. Ms. 31 hh. 21 cm.; estr. en 1802.

- Mi padre no viene.

BIT 61928

Traducción de *Châteaux en Espagne* (1790) de Collin d'Harleville por F. Enciso Castrillón.

*CASUALIDAD A MEDIA NOCHE, LA***B.48**

La casualidad a media noche. Drama en un acto. Ms. 31 hh. 21 cm.; estrenada en 1802.

- ¿Aun no han acabado de cenar

BMM 71-20

Traducción de *Minuit* (1798) de Desaudras y Saint-Prix.

B.49

La casualidad a media noche. En un acto. Traducción del francés. Ms. 22 hh. 21 cm.

- Aun no han acabado de cenar

BIT 61861

Idéntica a la anterior.

CATALINA**B.50**

Catalina, ó la bella labradora. Comedia en tres actos: traducida del frances por Doña María Rosa Galvez. Madrid. En la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. V, pp. 233-352 del *Teatro Nuevo Español*.

- ¡O! Señora Frasquita,

BIT: 47971

Traducción de *Catherine ou La belle fermière* (1793) de A.-J. Candeille.

CITAS DEBAJO DEL OLMO**B.51**

Citas debaxo del olmo. Comedia en tres actos por D. Josef Maria de Carnerero. Madrid. MDCCCI. En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. (14)+125 pp. 14 cm. Pp. (3-6): Dedicatoria al duque de Sesá; pp. (7-12): Advertencia del traductor; p. (13): Personas.

- Señor, usted no se enfade

BIT: 30977

Adaptación de *Attendez-moi sour l'orme* (1694) de J.-F. Regnard.

CLAUDIA**B.52**

La Claudia, ópera seria en un acto. Ms. 29 hh. 21 cm.

- Claudia, Claudia...

BMM 189-15

Traducción de *Claudine ou Le petit commissionnaire* (1794) de J.-M. Deschamps, música de A. B. Bruni.

COLÉRICO, EL**B.53**

El Colérico. Opera en un acto en prosa. Ms. 31 hh. 21 cm., con censura de 1803.

- ¿Aun hemos mas de pasear?

BMM 194-5

Traducción de *L'irato ou L'emporté* (1801) de Marsollier des Vivetières, música de É. Méhul.

COMEDIA CASERA, LA**B.54**

La comedia casera ó los Poetas. Comedia en verso en dos actos. Oy dia 14 de octubre de 1804. Ms. 47 hh. 21 cm.

- En toda mi vida vi

BMM 72-13

Traducción de *La métromanie* (1738) de A. Piron por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 207.

CONCIERTO INTERRUMPIDO, EL**B.55**

El concierto interrumpido. Opereta en verso. Ms. 25 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1804.

- Con que no volvió mi primo?

BMM 190-10

Traducción de *Le concert interrompu* (1802) de Marsollier des Vivetières y E.-G.-F. Favières.

CONFIDENTE CASUAL, EL**B.56**

El confidente casual, comedia en tres actos en verso. Por Don Gaspar de Zavala y Zamora. Representada por la Compañía de los Caños del Peral. Con licencia en Madrid. Año de 1803. Se hallará en la Librería de Gonzalez, calle de Atocha, frente á los Gremios. 28 pp. 21 cm.

- Con que ya aquí no se trata

BIT 33757

Traducción de *Le confident par hasard* (1801) de L.-F. Faur.

CONFIDENTES, LOS**B.57**

Los confidentes. Opera en prosa en dos actos. Ms. 25 hh. 21cm., con censura de 1805.

- La luz brilla ya reluciente

BMM 191-9

Original desconocido, atribuida a F. Enciso Castrillón en Cotarelo 1902: 21.

CONTRATO ANULADO, EL**B.58**

El contrato anulado: comedia en un acto y en prosa, escrita en frances por Mr. Marsollier. Traducion libre de Mirtilo Securitano. Con licencia en Madrid en la Imprenta de la Administracion del Real Arbitrio de Beneficencia. Año 1802. 64 pp. 14 cm.

- No hay duda... ningun casamiento

BIT 46064

Traducción de *Le traité nul* (1797) de Marsollier des Vivetières, música de P. Gaveaux, por N. Tapia.

CORTEJO FASTIDIOSO, EL**B.59**

El cortejo fastidioso en Teatro, o coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio. Madrid en la Imprenta Real 1789, vol. VIII, pp. 129-156.

- Hoy viene usted tempranito

BIT Vitrina A, estante 3.

Traducción de *La veste brodée* (1768) de Carmontelle.

*COSTUMBRES DEL DÍA, LAS***B.60***Las Costumbres del día ô la Sofía. En 3 actos. Ms. 83 hh. 21 cm.; estrenada en 1801.*

- Tu aquí, Cristino?

BIT 61864

Traducción de *Les mœurs du jour* (1800) de Collin d'Harleville.Véase *Los peligros de la corte*.*CRIADO DE DOS AMOS, EL***B.61***El criado de dos amos. Opera comica en dos actos, en prosa. Oy dia 9 de agosto de 1803. Ms. 44 hh. 21 cm.*

- Fermín, oh Dios, que es esto!

BMM 189-23

Traducción de *Le valet de deux maîtres* (1800) de J.-F. Roger, música de Devienne, basada en *Il servitore di due padroni* (1745) de C. Goldoni, por José Concha.

Véase entre las traducciones de comedias italianas.

*CRIADO FINGIDO, EL***B.62***El criado fingido. Opereta en prosa en un acto. Ms. 24 hh. 21 cm., con censura de 1804.*

- Ola, eso va bien

BMM 194-3

Original desconocido; se cantó con música nueva de Manuel García según Cotarelo 1902: 186.

*CRÍTICA, LA***B.63***La crítica. BMM ms. fechado en 1768. Publicado en Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz, Madrid, Yenes, 1843, I, pp. 274-280.*

- Ven, himeneo, á las bodas felices

BIT 59642

Traducción de *La critique de l'Opéra-Comique* (1763) de Ch.-F. Pannard.*CUADRO HABLADOR, EL***B.64***1777. Zarzuela en un acto. El Quadro hablador. Ms. 33 hh. 21 cm.*

- Yo soy joben, soy doncella

BMM 189-7

Traducción de *Le tableau parlant* (1769) de L. Anseaume, música de A. Grétry, por R. de la Cruz. Se representó más tarde como *La esposa fiel*.

CUATRO NOVIAS, LAS**B.65**

Las cuatro novias. Sainete para las dos Compañías en el verano de 1773. BMM ms. 159-15, autógrafo. Publicado en *Sainetes de Don Ramón de la Cruz*, ed. de E. Cotrelo, Madrid, Bailly-Bailliere, 1915, II, pp. 310a-315b («Nueva Biblioteca de Autores Españoles» 23).

- ¡Gracias a Dios que nos vienes

Traducción de *La famille extravagante* (1709) de M.-A. Legrand.

CHASCO DE LAS ARRACADAS, EL**B.66**

Saynete intitulado: El chasco de las arracadas. Representado en los Teatros de esta Corte. Para ocho personas. Madrid. 1800. 12 pp. 21,5 cm.

- Con que somos paisanitos?

BN T-27323

Traducción de *Les nouveaux débarqués* (1726) de M.-A. Legrand por R. de la Cruz.

DAMA COLÉRICA, LA**B.67**

Núm. 136. La dama colerica ó Novia impaciente, comedia en prosa, en un acto. // Con licencia Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M. Plaza del Angel. 20 pp. 21 cm.

- ¡Qué diablos! pues son cerca de las once

BIT: 44761

Traducción de *La jeune femme colère* (1804) de Ch. Étienne por L. F. Comella, según Cotarelo 1902: 237.

DAMA DOCTOR, LA**B.68**

La Dama Doctor o Theologia de almohadilla. Comedia en cinco actos que en prosa francesa escribió un anónimo y que traduce parafrásticamente al verso castellano D. Josef Antonio Porcel, canónigo de la S.I.C. de Granada. Año 1753. Ms. 186 hh. 21cm.

- ¿Inés? -¿Señora? -¿Qué es eso

Vitoria, Seminario ms. 43

Traducción de *La femme docteur ou La théologie tombée en quenouille* (1730) de G.-H. Bougeant.

B.69

La dama doctor ô la Theología a la Almohadilla. Comedia en prosa francesa por un Anónimo y traducida en verso castellano por D. Antonio Josef Porcel. 1780. Ms. 21+171 hh. 21 cm. Hh. 1-21:«Prólogo del traductor» y «Noticia sobre el Janse-nismo y lo acaecido en Francia con motivo de la bula Unigenitus».

- Inés. -Señora. -¿Qué es eso?

BN ms. 18095

Idéntica a la anterior.

B.70

La dama doctor o Theología de almoadilla. Comedia que en prosa francesa escribió un anónimo (P. Guillermo Jacinto Bougeant, de la Comp. de Jhs.) y que traduce parafrásicamente al verso castellano don Joseph Antonio Porcel. Copiada en Sevilla, año 1785. Ms. 211 hh. 21 cm.

- ¿Inés? -¿Señora? -¿Qué es eso

BN ms. 22093

Idéntica a las anteriores.

B.71

Comedia famosa, intitulada: La dama doctora, o la Theologia cayda en la rueca, traducida del Idioma Frances en Castellano. En Aviñon, En la Oficina de Francisco Girardo. Con Lizencia de los superiores. 187 pp. 15 cm. Pp. 2: «Al lector»; pp. 3-8: «Carta del author al impresor»; pp. 9-15: «Respuesta del impresor a el author».

- Fineta? -Señora Angelica?

BN T-22439

Mismo origen que las anteriores, traducción por M. de Iparraguirre.

DAÑOS QUE CAUSA EL JUEGO, LOS

Véase *El jugador*.

DE AMOR UNA TRAVESURA**B.72**

De amor una travesura. Comedia nuevamente arreglada por la de música que se representó en los Caños del Peral en el año de 1803. Ms. 75 hh. 21 cm., fechado en 1831.

- Y bien amigo Carlin

BMM 86-6

Traducción de *Une folie* (1802) de J.-N. Bouilly, música de Méhul.

DE TRES NINGUNA**B.73**

*De tres, ninguna. Sainete nuevo. 1771. BMM ms. 154-12. Publicado en *Sainetes de Don Ramón de la Cruz*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Bailly-Bailliere, 1915, II, pp. 161a-167b («Nueva Biblioteca de Autores Españoles» 23).*

- Después de un viaje tan largo,

Traducción de *Le triomphe du temps futur* (1725) de M.-A. Legrand.

DELIRIO, EL**B.74**

El Delirio. Opera en un acto. Ms. 28 hh. 21 cm.; estrenada en 1803.

- En la fiesta de nuestra villa

BMM 194-23

Traducción de *Le délire ou Les suites d'une erreur* (1799) de Révéroni Saint-Cyr, música de Berton.

*DEPOSITARIO, EL***B.75***El Depositario*. Ms. 40 hh. 21 cm.

- Así, bella Ninon, vuestra filosofía

BN ms. 16450

Traducción de *Le dépositaire* (1772) de Voltaire.*DESENGAÑADOS, LOS***B.76***Los desengañados*. Comedia en prosa en cinco actos. Ms. 84 hh. 21 cm.; estrenada en 1803.

- Aguardarse, allá van

BIT 61867

Traducción de *Les trois maris* (1800) de L.-B. Picard por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 108.*DESERTOR FRANCÉS, EL***B.77***El desertor francés*. Drama jocoso en música para representarse en el teatro de los Caños del Peral en el otoño del año de 1796. Siendo impresario Don Domingo Rossi. Madrid. En la Imprenta de Don Blas Román. 119 pp. 14 cm. Pp. 4-5: «Al muy respetable público de Madrid».

- Cuanto es grata y amable

BN T-24539

Adaptación, a través del italiano, de *Le déserteur* (1769) de M.-J. Sedaine, con libreto de B. Benincasa y música de G. Gazaniga; texto en italiano y castellano.*DICHOSA EQUIVOCACIÓN, LA***B.78***La dichosa equivocación*. Opera bufa en un acto en prosa. Oy día 1 de enero de 1802. Ms. 30 hh. 21 cm.

- Gracias a Dios que ha llegado

BMM 189-13

Traducción de *Le quiproquo ou Le volage fixé* (1760) de Moustou, música de Philidor.*DIOSES REUNIDOS, LOS*Véase *El tutor enamorado*.*DISIMULAR PARA MEJOR SU AMOR LOGRAR***B.79***Disimular para mejor su amor lograr*. BMM ms. 212-48 (estrenado en 1778). Publicado en 112. *Saynete nuevo, titulado: Disimular para mejor su amor lograr: y criados simples ó El tordo. Para siete personas*. En Valencia: Por José Ferrer de Orga, año 1814. 8 pp. 21 cm.

- Venid aquí callandito

BIT 71071

Traducción de *L'aveugle clairvoyant* (1716) de M.-A. Legrand por R. de la Cruz.

DISTRAÍDO, EL

B.80

El distraído, comedia en dos actos. Escrita en francés por Regnard, y traducida al castellano por D. F. E. Castrillon. Representada en el teatro de los Caños del Peral el día 21 de mayo de 1804. Madrid. En la Imprenta de don Mateo Repullés, plazuela de Ludones. 76 pp. 15 cm.

- Que habeis de seguir así

BIT 62177

Traducción de *Le distrait* (1697) de J.-F. Regnard por F. Enciso Castrillón.

DON AMADOR

B.81

Don Amador. Comedia de Don Cándido Maria Trigueros de la Real Academia de buenas Letras de la Ciudad de Sevilla. 1768. Ms. 54 hh. 21 cm.; lleva una «Carta del Autor a mi S. D. G. O. que sirve de Prólogo».

- No temas, hijo, que usando

BIT 83128

Traducción de *L'indiscret* (1725) de Voltaire.

B.82

Don Amador, comedia. Ms. 52 hh. 20 cm.

- No temas, hijo, que usando

Sevilla, B. Colombina ms. 84-4-35

Idéntica a la anterior.

B.83

Don Amador ó el Indiscreto. Ms. 7 hh. 20 cm., autógrafo.

- No temas, hijo, que usando

BN ms. 18072(5)

Idéntica a las anteriores.

DORVAL Y VIRGINIA

B.84

Dorval y Virginia. Comedia en prosa y música, para representarse en Madrid en el Teatro de los Caños del Peral por disposicion de la M. N. É I. asociacion de operas, siendo director del Teatro el Señor Domingo Rossi. Con licencia: En la Oficina de Cruzado. MDCCXCV. 145 pp. 17 cm. Pp. 5-7: «Al lector».

- Mira, ya pasó el nublado:

BN T-9753

Adaptación de *Paul et Virginie* (1791) de E.-G.-F. Favières; texto en italiano y castellano.

DOS AYOS, LOS**B.85**

Los dos ayos. Comedia en cinco actos en verso. Traducida P. D. F. E. C. Representada en el teatro de la calle del Principe. Con licencia en Madrid en la Imprenta de Don Benito García y Compañía. Año de 1808. 40 pp. 21 cm.

- Café con leche, biscochos,

BIT 33776

Traducción de *Les précepteurs* (1799) de Fabre d'Eglantine por F. Enciso Castrillón.

DOS PRESOS, LOS

Véase *Adolfo y Clara*.

ÉL MISMO**B.86**

El mismo. Opereta en prosa en un acto. Ms. 23 hh. 21 cm., con censura de 1804.

- Sí, señora, la carta

BMM 190-18

Traducción de *Lui-même* (1802) de Le Roy d'Allarde, música de N. Piccini.

ELISA**B.87**

Elisa o el viaje al monte de San Bernardo. Opera en dos actos. Ms. 25 hh. 21 cm., con censura de 1803.

- Paseemos un poco más

BMM 190-22

Traducción de *Elisa ou Le voyage au Mont-Bernard* (1794) de Révéroni Saint-Cyr, música de L. Cherubini.

EMBUSTERO EN DESGRACIA, EL

Véase *El aturdido*.

EMBUSTERO ENGAÑADO, EL**B.88**

Comedia nueva El embustero engañado en dos actos. Escrito por L. A. J. M. 24 pp. 21 cm.

- No parece mal lugar

BIT 45590

Adaptación de *Le menteur* (1644) de P. Corneille por L. Moncín.

ENFERMO IMAGINARIO, EL**B.89**

El enfermo imaginario de Moliere. Traducida del francés al castellano por D. Manuel de Iparraquirre. Madrid. En la Imprenta de Gabriel Ramírez. Año de 1753. (8)+134 pp. 14 cm. Pp. (3-8): Prólogo del traductor.

- Tres y dos son cinco,

BPT: 1-1706

Traducción de *Le malade imaginaire* (1673) de Molière.

B.90

El enfermo imaginario. Comedia famosa. De Don Joachin de San Pedro, Vecino de esta Corte. // Con licencia, en Madrid: En la Imprenta de Pantaleon Aznar, Carrera de San Geronymo, Año de 1774. 39 pp. 21 cm.

- Tres y dos cinco, y mas cinco

BN T-1429

Mismo origen que la anterior.

B.91

El enfermo imaginario. Comedia famosa. De Don Joachin de San Pedro, Vecino de esta Corte. // Con licencia, en Madrid: En la Imprenta de Pantaleon Aznar, Carrera de San Geronymo, Año de 1777. 39 pp. 21 cm.

- Tres y dos cinco, y mas cinco

BIT: 71304

Idéntica a la anterior.

B.92

El Enfermo imaginario. Comedia en tres actos. Ms. 66 hh. 21 cm.

- Tres y dos son cinco

BN ms. 15804

Mismo origen que las anteriores.

ENGAÑADOR ENGAÑADO, EL

B.93

El engañador engañado. Opera en un acto en prosa. Ms. 21 hh. 21 cm.

- Vamos, bien o mal,

BN ms. 16923

Traducción de *Le trompeur trompé* (1754) de J.-J. Vadé, música de P. Gaveaux.

B.94

El engañador engañado. Drama en un acto. 1807. Ms. 31 hh. 21 cm.

- Vamos, bien o mal,

BIT 61871

Idéntica a la anterior.

ENSAYO CON EMPEÑO, EL

B.95

El ensayo con empeño. Sainete. Ms. 20 hh. 21 cm.

- Gracias a Dios que hubo tan

BN ms.14602/23

Traducción de *La répétition interrompue* (1763) de Ch.-F. Pannard por R. de la Cruz.

*ERMITAÑO DEL MONTE POSILIPO, EL***B.96**

Melodrama en tres actos de verso titulado El Hermitaño del Monte Posilipo ó La fuerza del remordimiento. Año de 1806. Ms. 84 hh. 21 cm., con censura de 1806.

- No, no te canses Francisco

BMM 35-3

Traducción de *L'hermite du mont Pausilippe* (1805) de L.-Ch. Caigniez por V. Rodríguez de Arellano, según Cotarelo 1902: 244.

*ERROR Y HONOR, EL***B.97**

El error y el honor. Drama en tres actos. Representado en el Coliseo de la calle de la Cruz por las dos Compañías reunidas el día 4 de Noviembre de 1802. En celebridad de los días del Rey Ntro. Señor (que Dios guarde). Traducido del Francés, y arreglado al Teatro Español por D. Luciano Francisco Comella. En Madrid: en la Oficina de Eusebio Alvarez, calle de la Zarza. 31 pp. 21 cm.

- El astro del día se descubre

BC A.83-8-7731

Traducción de *Lisbeth* (1797) de E.-G.-F. Favières, música de A. Grétry.

*ESCLAVA PERSIANA, LA***B.98**

La esclava persiana. Opera en prosa en un acto. Ms. 47 hh. 21 cm., fechado en 1802.

- Bien, famosamente,

BMM 194-10

Traducción de *Gulnare ou L'esclave persane* (1798) de Marsollier des Vivetières, música de N. Dalayrac.

B.99

La esclava persiana. Opera en un acto y en prosa. Ms. 30 hh. 21 cm.

- Bien, famosamente,

BN ms. 14609(14)

Idéntica a la anterior.

*ESCLAVAS AMAZONAS, LAS***B.100**

Las esclavas amazonas. Comedia en tres actos. Ms. 60 hh. 21 cm., con censura de 1805.

- Seguidme, amigos, y al punto

BMM 28-14

Traducción de original desconocido, atribuida a M^a R. Gálvez en Cotarelo 1902: 226.

B.101

Las esclavas amazonas. Ms. 52 hh. 21 cm.

- Seguidme, amigos, y al punto

BN ms. 17196

Idéntica a la anterior.

*ESCUELA DE CASADOS, LA***B.102**

Comedia nueva. La Escuela de Casados. Ms. 31 hh. 21 cm., fechado en 1784.

- No extrañéis, señor, que quiera

BN ms. 14498(24)

Traducción de *L'école des maris* (1661) de Molière.

*ESCUELA DE LAS MADRES, LA***B.103**

Núm. 70. Comedia en prosa. La escuela de las madres. Traducida del francés al español. // Barcelona: En la Oficina de Pablo Nadal. Calle del Torrente de Junqueras, Año de 1799. 17 pp. 21 cm.

- Bravo: ve ay Señor,

BIT 44222

Traducción de *L'école des mères* (1732) de Marivaux.

B.104

N. 45. Comedia en prosa La escuela de las madres. Traducida del francés al español. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutò, Impresor y Librero. 24 pp. 21 cm.

- Bravo: ve ay Señor,

BN T-14844(4)

Idéntica a la anterior.

B.105

Núm. 136. Comedia en prosa. La escuela de las madres. Traducida del francés al español. // Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su Librería. 19 pp. 21 cm.

- Bravo: ve ay Señor,

BIT: 44837

Idéntica a las anteriores.

*ESPIGADERA, LA***B.106**

La espiigadera. Comedia en tres actos en Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio. Madrid en la Imprenta Real 1787, vol. IV, pp. 3-340.

- Pasa el tiempo tan veloz

BIT: Vitrina A, estante 3.

Traducción de *Les moissonneurs* (1768) de Ch.-S. Favart.

B.107

N. 107. Comedia nueva. La Espigadera. En tres actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 36 pp. 21 cm.

- Pasa el tiempo tan velóz

BIT 57623

Idéntica a la anterior.

B.108

N. 107. Comedia nueva. La Espigadera. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 36 pp. 21 cm.

- Pasa el tiempo tan velóz

Cambridge University Library Hisp-5.76.25(14)

Idéntica a las anteriores.

B.109

N. 43. Comedia nueva La Espigadera. En tres actos. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer. Véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent, y en Madrid en la de Quiroga. 32 pp. 21 cm.

- Pasa el tiempo tan velóz

BIT 44841

Idéntica a las anteriores.

ESPOSA FIEL, LA

Véase *El cuadro hablador*.

ESPOSAS VENGADAS, LAS**B.110**

Las esposas vengadas. Comedia en prosa en un acto. Año de 1805. Ms. 21 hh. 21 cm.

- Ciertamente que estoy divertida

BMM 71-7

Traducción de *Les femmes vengées* (1775) de M.-J. Sedaine.

ESPOSOS ENCUBIERTOS, LOS

Véase *El matrimonio secreto*.

ESPOSOS REUNIDOS, LOS**B.111**

Comedia joco-seria Los esposos reunidos, en dos actos: por Don Luis Monzin. Representada por la Compañía del Señor Luis Navarro. Madrid: Por Don Antonio Cruzado, calle del Prado. Año MDCCXCIX. 31 pp. 21 cm. P. 3: Prólogo.

- Ya me falta la paciencia

BIT 44843

Traducción de *Les époux réunis* (1763) de Ch.-F. Pannard.

*EUGENIA***B.112**

La Eugenia, drama en prosa mezclado con arias por musica, sacado del frances, para representarse en el teatro de los Caños del Peral, en celebridad de los dias de la Reyna Nuestra Señora, siendo empresario Don Domingo Rossi, año de 1795. En Madrid en la Imprenta de D. Blas Román. 119 pp. 14 cm. Pp. 6-7: «A la Reyna Nuestra Señora».

- Oh, quanto estoy viendo!

BN T-6700

Adaptación de *Eugénie* (1767) de J.-P. Caron de Beaumarchais; texto en italiano y castellano, música de S. Nasolini.

*EVANDRO Y ALCIMNA***B.113**

Pastorela nueva. Evandro y Alcimna. Entresacada y aumentada copiosamente de las Obras de Mr. Gessner. Ms. 21 hh. 21 cm.

- ¿A dónde váis, vecino mío?

BN ms. 16490

Adaptación de *Évandre et Alcimne* (1783), traducción de la obra homónima de Gessner.

*EXTERIORES ENGAÑOSOS, LOS***B.114**

Comedia en tres actos intitulada: Los exteriores engañosos, escrita en frances por Mr. de Boisi, Traducida libremente y acomodada á nuestro teatro. Por D. Gaspar Zabala y Zamora. Madrid: Por Gomez Fuentesnebro y Compañía. 1804. 131 pp. 14 cm.

- Lucila amada, ¿es posible,

BIT 46092

Traducción de *Les dehors trompeurs* (1740) de L. de Boissy.

*FAETÓN, EL***B.115**

El Faeton, ó el Heredero transversal. Comedia en prosa en dos actos. Para el Teatro de los Caños del Peral. Ms. 67 hh. 21 cm., con censura de 1801.

- Zagal detente, no pases

BMM 74-10

Traducción de *Le collatéral* (1799) de L.-B. Picard.

B.116

El Faeton ó el Heredero transversal. En 3 actos. Ms. 44 hh. 21 cm.

- Zagal detente, no pases

BIT 61875

Idéntica a la anterior.

FALSOS RECELOS, LOS

Véase *Los amantes engañados*.

FAMILIA NUEVA, LA**B.117**

La familia nueva. Sainete para la Compañía de Martínez. 1772. BMM ms. 155-13. Publicado en Sainetes de Don Ramón de la Cruz, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Bailly-Bailliere, 1915, II, pp. 202a-208b («Nueva Biblioteca de Autores Españoles» 23).

- No me ha de quedar en casa

Traducción de *La métamorphose amoureuse* (1712) de M.-A. Legrand.

FANÁTICO POR LA NOBLEZA, EL**B.118**

El fanático por la nobleza. Comedia en cinco actos en prosa representada por primera vez en el teatro de la ciudad de Barcelona, el 14 de octubre de 1807. // Barcelona. Por Manuel Texéro en la Puerta Ferrisa. 30 pp. 21 cm.

- Venid á la sala, señores,

BIT 35267

Traducción de *Le bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière por N. Pérez (véase nº siguiente).

B.119

Núm. 139. El Fanático por la nobleza. Comedia en cinco actos en prosa por el célebre Molière; y arreglada a nuestro teatro por Don Nicolas Perez, y un extranjero. // Con licencia, Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S.M. Véndese en su librería administrada por Juan Sellent. 30 pp. 21 cm.

- Venid á la sala, señores,

BIT 44375

Idéntica a la anterior.

FASTIDIOSOS, LOS**B.120**

Sainete nuevo. Los fastidiosos. BMM ms. 166-3, autógrafo, fechado en 1775. Publicado en Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz, Madrid, Yenes, 1843, II, pp. 452-463.

- Muchacho. - Qué manda usía?

Adaptación de *Les fâcheux* (1661) de Molière.

FELIPE Y JUANITA**B.121**

Felipe y Juanita, ópera en un acto. Ms. 48 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1801.

- Ay, viene alguno?

BMM 194-6

Traducción de *Philippe et Georgette* (1793) de Boutet de Monvel.

*FÉNIX DE LOS HIJOS, EL***B.122**

El Fenix de los hijos. Comedia en dos actos. Deducida de una Comedia pequeña, en un Acto, cuyo original es Aleman en Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio. Madrid en la Imprenta Real 1789, vol VIII, pp. 3-98.

- Qué loco soy, todavía

BIT Vitrina A, estante 3

Original no identificado.

*FERIA DE LOS POETAS, LA***B.123**

La feria de los poetas. Saynete para la Compañía de Martínez. BMM ms. fechado en 1777. Publicado en *Diez sainetes inéditos de Ramón de la Cruz*, ed. de L. de Filippo, Madrid, Real Escuela de Arte Dramático, 1955, pp. 133-152.

- Señor Autor, ¡buenos días!

Traducción de *La foire aux poètes* (1730) de Biancolelli y Romagnesi.

*FILÓSOFO CASADO, EL***B.124**

El filosofo casado, ó el marido avergonzado de serlo. Comedia en cinco actos, traducida de verso frances en verso castellano en Coleccion de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. En Madrid, Imprenta de Benito Cano, 1787, vol. V, pp. 1-194.

- En este retiro estói

BIT 83778

Traducción de *Le philosophe marié* (1727) de Ph. N. Destouches.

B.125

Comedia. El Filósofo casado; ó El marido avergonzado de serlo. En cinco actos. Representada en el Coliséo del Príncipe el dia 20 de Abril de 1795, por la Compañía de Martínez. Con licencia. Año de 1795. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima, junto á Barrio Nuevo. 35 pp. 21 cm.

- En este retiro estoy

BIT 44724

Idéntica a la anterior.

B.126

Num. 29. Comedia famosa. El filosofo casado; ó el marido avergonzado de serlo. En cinco actos. // Barcelona: En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1797. 32 pp. 21 cm.

- En este retiro estoy

BIT 58807

Idéntica a las anteriores.

B.127

N. 29. El filósofo casado; o el marido avergonzado de serlo. En cinco actos. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, calle de la Librería. 36 pp. 21 cm.

- En este retiro estoy

BN T-14834(6)

Idéntica a las anteriores.

B.128

El filósofo casado, ó el marido avergonzado de serlo. Comedia en cinco actos, traducida de verso frances en verso castellano en Coleccion de obras en verso y prosa de D. Tomas de Yriarte. Madrid, en la Imprenta Real año de 1805, vol. V, pp. 1-181.

- En este retiro estói

BIT 83580

Idéntica a las anteriores.

*FILÓSOFOS, LOS***B.129**

Comedia nueva. Los Filósofos. Ms. 15 hh. 22 cm. (incompleto).

- No puede ser. No convendré, Martina

BN ms. 16451

Traducción de *Les philosophes* (1760) de Ch. Palissot por A. Valladares, según Herrera 1993: 454.

*FRANCÉS EN LONDRES, EL***B.130**

El francés en Londres. Pequeña pieza de un acto, en prosa. Traducida del Frances al Castellano. En Madrid: Por Lorenzo de San Martin. Año 1787. 70 pp. 14,5 cm.

- Ciertamente que no merecía la pena

BC 83-12-C 73/15

Traducción de *Le Français à Londres* (1727) de L. de Boissy.

*GAZMOÑO, EL***B.131**

El gazmoño. Comedia. Ms. 45 hh. 21 cm.

- Volved, señora, en vos propia

BN ms. 16209

Traducción de *Tartuffe* (1664) de Molière por C. M^a Trigueros.
Véase *Juan de Buen Alma*.

*GITANILLA HONRADA, LA***B.132**

Saynete. La gitanilla honrada. BMM ms. 166-16, fechado en 1776. Publicado en Diez sainetes inéditos de D. Ramón de la Cruz, ed. de L. de Filippo, Madrid, Real Escuela de Arte Dramático, 1955, pp. 107-130.

- Por más, cruel fortuna,

BIT 2675-N

Traducción de *La bohémienne* (1755) de Ch.-S. Favart, traducción a su vez de *La zingara* de R. di Capua.

GUTIBAMBAS Y MUZIBARRENAS, LOS

Véase *El casamiento desigual*.

HABLADOR, EL

B.133

N. 74. Comedia en prosa. El hablador. En tres actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Librero. 28 pp. 21 cm.

- Animo, muchachos, estar prontos

BN T-14842(19)

Traducción de *Le babillard* (1725) de L. de Boissy por R. de la Cruz.

B.134

N. 18. Comedia en prosa. El hablador. En tres actos. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, vendese en su Libreria, administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 23 pp. 21 cm.

- Animo, muchachos estar prontos

BIT 44735

Idéntica a la anterior.

HEREDERO LOCO, EL

B.135

El heredero loco. BN ms. 14603(17), fechado en 1772. Publicado en Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz, Madrid, Yenes, 1843, II, pp. 440-451.

- Madre, por amor de Dios

BIT 59705

Traducción de *L'héritier de village* (1729) de Marivaux.

HEREDERO TRANSVERSAL, EL

Véase *El faetón*.

HEREDERO UNIVERSAL, EL

B.136

N. 72. Comedia en prosa. El heredero universal. En cinco actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Librero. 32 pp. 20 cm.

- Buenos días, Crispin.

BIT 44464

Traducción de *Le légataire universel* (1708) de J.-F. Regnard por J. Clavijo, según Fernández de Moratín 1944: 329.

*HERMAN Y VERNER***B.137**

Herman y Verner o Los militares. En tres actos. Ms. 43 hh. 21 cm., con censura de 1804.

- ¿Has aderezado el cuarto?

BMM 36-12

Traducción de *Herrmann et Werner ou Les militaires* (1803) de E.-G.-F. Favrières.

*HERO Y LEANDRO***B.138**

Hero y Leandro, monólogo lírico. Por Don Leon Pujáz. Madrid. MDCCXCIII. En la Oficina de D. Gerónimo Ortega y Herederos de Ibarra. XVI pp. 15,5 cm. Pp. III-IV: «Advertencia».

- Ya en fin la noche con sus negras alas

BN T-24587

Traducción de *Héro et Léandre* (1784) de J.-P. Claris de Florian por J. López.

*HIPOCÓNDRICO, EL***B.139**

N. 81. Pieza moderna. El Hipocondrico. En tres actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Librero. 36 pp. 21 cm.

- ¿Què tienes, amigo Luis?

BIT 57617

Traducción de *L'hypocondre* (1751) de J.-B. Rousseau.

*HOMBRE DE BIEN, EL***B.140**

N. 7. Drama nuevo. El hombre de bien, amante, casado y viudo. Representado en tres piezas en un acto, que le figuran galan, esposo y padre. Pensamiento frances del celebre Mr. Florian. Acomodado a nuestro teatro por D. F. M. E. y C. Pieza facil de executar en casas particulares. Madrid: año de 1799. Se hallará en la Libreria de Quiroga, calle de la Concepcion Gerónima: en el puesto de Cerro, calle de Alcalá: en el de Sanchez, calle del Príncipe: y en el del Diario, frente Santo Tomás. 32 pp. 21 cm.

- Bendita sea la hora

BIT 61931

Traducción de *Les deux billets* (1780), *Le bon ménage* (1783) y *Le bon père* (1784) de J.-P. Claris de Florian por F. Enciso Castrillón.

*ILUSTRES PAYOS, LOS***B.141**

Saynete intitulado Los ilustres payos ó Los payos ilustres. Representado en los Teatros de esta Corte. Para catorce personas. En Madrid año de 1792. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima. 12 pp. 21 cm.

- No hay día más alegre

BIT 59594

Traducción de *Les paysans de qualité* (1729) de Biancolelli y Romagnesi por R. de la Cruz.

INDIOS, LOS

Véase *Azemia*.

INDISCRETO, EL

Véase *Don Amador*.

INESILLA LA DE PINTO

B.142

Saynete intitolado: Inesilla la de Pinto. Representado en los teatros de esta Corte, para seis personas. Con licencia en Madrid año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga. 8 pp. 21 cm.

- ¿Si estará por dicha en casa

BIT 5678

Traducción de *Agnès de Chaillot* (1723) de M.-A. Legrand por R. de la Cruz.

B.143

Saynete intitolado Inesilla la de Pinto. Para seis personas. Con licencia en Cádiz año de 1800. Se hallará en la imprenta de Quintana. 8 pp. 21 cm.

- Si estará por dicha en casa

BMP 30657

Idéntica a la anterior.

INQUILINO, EL

B.144

El inquilino. Opera en un acto. Traducida por D. V. R. D. A. Oy día 7 de mayo de 1802. Ms. 35 hh. 21 cm.

- Maravillosamente, sobrina mía

BMM 189-22

Traducción de *Le locataire* (1800) de Sewrin, música de P. Gaveaux, por V. Rodríguez de Arellano.

INTRIGA EPISTOLAR, LA

B.145

La intriga epistolar. Comedia en tres actos en verso. Traducida libremente del Frances y arreglada á nuestro Teatro. 1802. Ms. 43 hh. 21 cm.

- Ya sé de tu mal humor

BMM 120-16

Traducción de *L'intrigue épistolaire* (1792) de Fabre d'Eglantine.

B.146

La yntriga epistolar. Comedia en tres actos. Ms. 78 hh. 21 cm.

- Ya sé de tu mal humor

BN ms. 21261(1)

Idéntica a la anterior.

INTRIGA POR LAS VENTANAS, LAS

B.147

La intriga por las ventanas. Opera en verso en dos actos. Ms. 39 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1806.

- Tecla, Tecla... Tardará

BMM 190-2

Traducción de *L'intrigue aux fenêtres* (1805) de Bouilly y Dupaty por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 225.

B.148

La intriga por las ventanas. Opereta en verso. Ms. 41 hh. 21 cm.

- Tecla, Tecla... Tardará

BMM 181-2

Idéntica a la anterior.

INÚTIL PRECAUCIÓN, LA

B.149

Comedia intitulada la Inútil Precaucion. [De otra mano: *Y Barbero de Sevilla*]. Por Dn. Manl Fermin de Laviano. Ms. 76 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1780.

- Vendito Dios que permite

BMM 38-8

Traducción de *Le barbier de Séville* (1775) de J.-P. Caron de Beaumarchais.

ISLA DEL PLACER, LA

B.150

La isla del placer. Opera bufa en dos actos en prosa. Ms. 49 hh. 21 cm., con censura de 1801.

- Voga, voga, á tierra

BMM 193-16

Original desconocido, trad. de L. F. Comella, según Herrera 1993: 116.

JOCKEY, EL

B.151

El Jockey ó Cazadorcito de moda. Opera en un acto. Escrita en francés por Hoffman. Puesta en música por Solié, traducida por D. Ignacio de Ordejón. Ms. 24 hh. 21 cm., con censura de 1802.

- Quantos males, quantas penas

BMM 190-12

Traducción de *Le jockey* (1796) de F.-B. Hoffman, música de Soulié.

*JOVEN GRIEGA, LA***B.152***La Joven Griega. Comedia en tres actos.* Ms. 11 hh. 21 cm. (incompleto).

- Malhaya el día en que mi amo

BN ms. 16385

Traducción de *La jeune Grecque* (1762) de Voisenon.*JUAN DE BUEN ALMA***B.153***Juan de Buen Alma. Comedia nuevamente corregida por su autor, Dn. Cándido María Trigueros, de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla.* 1775. Ms. 233 hh. 18,5 cm.

- Volved señora en vos propia

BMP ms. 229

Traducción de *Tartuffe* (1669) de Molière.Véase *El gazmoño*.*JUANITO Y COLETA***B.154***N. 6. Drama nuevo. Juanito y Coleta ó el pleyto del marquesado. Comedia en tres actos. Pensamiento frances del celebre Mr. Florian. Acomodado a nuestro teatro por D. F. M. E. y C. Pieza facil de executar en casas particulares.* Madrid: año 1799. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepcion Gerónima: en el puesto de Cerro, calle de Alcalá: en el de Sanchez, calle del Príncipe: y en el del Diario, frente Santo Tomás. 19 pp. 21 cm.

- Todavía no es de día

BIT 44359

Traducción de *Jeannot et Colin* (1780) de J.-P. Claris de Florian por F. Enciso Castrillón.*JUANITO Y JUANITA***B.155***Núm. 1. Saynete nuevo de Juanito y Juanita. // Barcelona: Por Matheo Barceló, impresor, a la Puerta del Angel. Año 1779. 24 pp. 14 cm.*

- Negar a un vecino honrado

BIT Vitrina A, estante 2

Traducción de *Georget et Georgette* (1761) de Harny de Guerville por R. de la Cruz.**B.156***Saynete intitulado Juanito y Juanita, representado en los Teatros de esta Corte. Para nueve personas.* En Madrid: año de 1791. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima. 12 pp. 21 cm.

- Negar a un vecino honrado

BIT 59596

Idéntica a la anterior.

Véase *Los payos hechizados*.

JUGADOR, EL

B.157

Comedia intitulada El jugador ô los Daños que causa el juego. Ms. 61 hh. 21 cm., fechado en 1785.

- Reniego de mi fortuna

BMM 121-2

Traducción de *Le joueur* (1696) de J.-F. Regnard por P. de Olavide, según Aguilar Piñal 1981-1995: VI, nº 795.

B.158

Comedia nueva. El Jugador ô Los daños que causa el juego. Ms. 51 hh. 21 cm.

- Reniego de mi fortuna

BN ms. 15502

Idéntica a la anterior.

Véase *Malos efectos del vicio*.

LAODAMIA

B.159

Laodamia. Scena Lyrico Tragica en verso endecasylabo de un Ingenio italiano a imitación del Pigmalion de J. J. Rousseau. Ms. 12 hh. 21 cm., con una carta dedicatoria fechada en 1789.

- Dejadme sola. Ay, qué pesadas sois!

BN ms. 16383

Adaptación de *Pygmalion* (1771) de J.-J. Rousseau por I. F. Bottaro.

LUTO FINGIDO, EL

B.160

El luto fingido. Comedia en un acto en prosa. Traducida del francés por D. F. D. P. M. Año 1802. Ms. 30 hh. 21 cm.

- Amor, amor continuamente

BMM 190-3

Traducción de *Le grand deuil* (1800) de Ch. Étienne y J.-B.-Ch. Vial por F. de P. Martí.

MADRASTRA, LA

Véase *Clementina*.

MAJO ESCRUPULOSO, EL

B.161

El majo escrupuloso. BMM ms. 167-9, autógrafo, fechado en 1776. Publicado en 193. *Saynete nuevo intitulado El majo escrupuloso*. // Con licencia en Valencia por José Ferrer de Orga. Año 1816. 8 pp. 21 cm.

- Quid est justicia? Justicia

BIT 59468

Traducción de *Les deux chapeaux* (1768) de Carmontelle por R. de la Cruz.

MAL DE LA NIÑA, EL

B.162

El mal de la niña. BMM ms. 165-48, fechado en 1768. Publicado en *Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Pocquelin de Moliere*. Segovia: 1820. Imprenta de D. José Espinosa, pp. 77-111.

- Hermano. -Pariente. -Amigo.

BN T-17140

Adaptación de *L'amour médecin* (1666) de Molière por R. de la Cruz.

MAL GENIO Y BUEN CORAZÓN

B.163

N. 128. *Comedia nueva. Intitulada: Mal genio, y buen corazon. En tres actos.* // Barcelona: Por Carlos Gibert, y Tutó, Impresor, y Librero. 27 pp. 21 cm.

- No he visto cosa mas linda

BIT 61892

Traducción de *Le bourru bienfaisant* (1771) de C. Goldoni por J. Ibáñez, según Cotarelo 1902: 333 n. 2.

Véase también entre las traducciones de comedias italianas.

MAL HERMANO, EL

B.164

El mal hermano ò Sofía y Ricardo. Pieza comica tomada de la que se intitula en Francès Tom-Jones, pero tratada de diverso modo en su mayor parte, tanto en orden à su metodo, como en la diversidad de caracteres. Por D. Vicente Rodriguez de Arellano. En 5 actos. Ms. 86 hh. 21 cm., fechado en 1802.

- Me asombra lo que me dices

BMM 127-16

Traducción de *Tom Jones et Fellamar* (1788) de Desforges.

MAL HOMBRE, EL

B.165

El Mal hombre. Comedia en cinco actos. BN ms. 14681, autógrafo. Publicado en T. de Iriarte, *El mal hombre*, ed. de Patrizia Garelli, Abano Terme, Piovan, 1988.

- Andrea, ¿tan de mañana

Traducción de *Le méchant* (1747) de J.-B. Gresset.

MALGASTADOR, EL

B.166

N. 80. *Comedia en prosa. El Malgastador. En cinco actos. Traducida del Francés al Castellano.* // Barcel. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 40 pp. 21 cm.

- Buenos dias, Benito.

BIT 44417

Traducción de *Le dissipateur* (1736) de Ph. N. Destouches por T. de Iriarte, según Fernández de Moratín 1944: 330.

B.167

N. 30. Comedia en prosa. El malgastador. En cinco actos. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent. 36 pp. 21 cm.

- Buenos dias, Benito.

BIT 44200

Idéntica a la anterior.

MALOS EFECTOS DEL VICIO, LOS

B.168

Malos efectos del vicio y jugador abandonado. Comedia en cinco actos. Ms. 58 hh. 20 cm., fechado en 1784.

- ¡Reniego de mi fortuna!

BIT 61893

Traducción de *Le joueur* (1696) de J.-F. Regnard.

Véase *El jugador o los daños que causa el juego*.

MANIÁTICO, EL

B.169

Saynete intitulado: El maniático. Representado en los Teatros de esta Corte. Para ocho personas. En Madrid año de 1792. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepcion Gerónima. 12 pp. 21 cm.

- Lo que toca á las paredes

BIT 59599

Traducción de *L'amour diable* (1708) de M.-A. Legrand por R. de la Cruz.

MARIDO AVERGONZADO DE SERLO

Véase *El filósofo casado*.

MARINERO, EL

B.170

El Marinero, ó el matrimonio repentino: opera cómica en un acto. Madrid. En la Imprenta de Cruzado. 1803. 70 pp. 14 cm.

- Ya la luz brilla aquí;

BN T-i 324(12)

Traducción de *Le petit matelot ou Le mariage impromptu* (1796) de Pigault-Lebrun, música de P. Gaveaux.

*MARISCAL EN SU FRAGUA, EL***B.171**

El Mariscal en su fragua. Opera-comica. Escrita en frances por Monsiur Quetant, puesta en musica por Phylidor. (4)-50 pp. 20 cm. Pp. (2-3): «Advertencia del traductor».

- Desde el rayar del Alba,

BN T-8920

Traducción de *Le maréchal ferrant* (1761) de F.-A. Quétant, música de Philidor, por F. de Munibe, conde de Peñaflovida.

*MATRIMONIO DE FIGARÓ, EL***B.172**

El matrimonio de Figaró. Opera bufa en quatro actos reducidos a 2. Oy dia 20 de mayo de 1802. Ms. 33 hh. 21 cm

- Cinco, quince, veinte, treinta

BMM 203-51

Adaptación de *Le mariage de Figaro* (1785) de Beaumarchais a través de una ópera italiana.

*MATRIMONIO INTERRUMPIDO, EL***B.173**

Comedia Nueva. El Matrimonio interrumpido y La hija fingida. Ms. 71 hh. 21 cm., con censura de 1780.

- Espera Martina. - Suelta.

BMM 44-10

Traducción de *Le mariage interrompu et la fille supposée* (1769) de Cailhava de l'Estandoux.

B.174

Comedia nueva. El matrimonio interrumpido. Ms. 32 hh. 21 cm.

- Tú me amas, yo te adoro

BN ms. 16390

Mismo origen que la anterior; atribuida a A. Valladares en Paz, nº 2277.

*MATRIMONIO SECRETO, EL***B.175**

Comedia en prosa. El matrimonio secreto. En tres actos. Ms. 59 hh. 21 cm., con censuras de 1807.

- Ysabel ¿es posible que estés tan cabizbaja?

BMM 128-8

Traducción de *Le mariage secret* (1786) de Brousse-Desfaucherets; hay otro ejemplar con el título *Los esposos encubiertos* (BMM 192-6 bis).

*MÉDICO A SU PESAR, EL***B.176**

Saynete nuevo intitulado El medico a su pesar. Para teatro. Para la Sra. Juana Guarro. Año de 1776. Ms. 16 hh. 21 cm.

-Ya te he dicho muger mía

BN ms. 16025

Adaptación de *Le médecin malgré lui* (1666) de Molière.

*MÉDICO POR FUERZA, EL***B.177**

El médico por fuerza. Comedia en prosa en 2 actos. 1802. Ms. 46 hh. 21 cm.

- Valerio, Valerio

BN ms. 16107

Adaptación de *Le médecin malgré lui* (1666) de Molière.

B.178

El Medico por fuerza. Prosa en 2 actos. 1806. Ms. 37 hh. 21 cm.

- Valerio, Valerio

BN ms. 15996

Idéntica a la anterior.

*MÉDICO TURCO, EL***B.179**

El médico turco. Opereta en verso en un acto. Ms. 16 hh. 21 cm., con censura de 1804.

- Sin placer y sin esperanza

BMM 194-1

Traducción de *Le médecin turc* (1804) de Gouffé y Villiers, música de N. Isouard, por F. Enciso Castrillón, según Fernández de Moratín 1944: 333.

*MELOMANÍA BURLADA, LA***B.180**

La melomanía burlada. Opera bufa en dos actos en prosa. Ms. 25 hh. 21 cm.; estrenada en 1801.

- Muy bien ha salido esta lección

BMM 194-12

Traducción de *La mélomanie* (1781) de Grenier, música de Champein.

*MERCADER DE ESMIRNA, EL***B.181**

El mercader de Smirna. Comedia en un Acto. Traducida de Frances en Castellano por D. Tomas de Yriarte. Año de 1773. Ms. 16 hh. 20 cm., autógrafo.

- El mal pasado dicen

BN ms. 17383

Traducción de *Le marchand de Smyrne* (1770) de S.-R.-N. Chamfort.

B.182

El mercader de Esmirna. Ms. 13 hh. 20 cm.

- El mal pasado dicen

BN ms. 15389

Idéntica a la anterior.

*MERCADER VENDIDO, EL***B.183**

El mercader vendido. BMM ms. 165-40, fechado en 1766. Publicado en *Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos, de Don Ramón de la Cruz*, Madrid, Yenes, 1843, I, pp. 1-10.

- ¡Mira lo que haces! Por Dios

BIT 59613

Traducción de *L'avocat Pathelin* (1715) de D.-A. Brueys y J. Palaprat.

*MI TÍA AURORA***B.184**

Mi tía Aurora. *Opera jocosa en dos actos*. Ms. 43 hh. 21 cm., fechado en 1808.

- Aguardate que no es bien

BMM 193-7

Traducción de *Ma tante Aurore* (1803) de Ch. Longchamps, música de F. A. Boieldieu, por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 188.

*MIGUEL ÁNGEL***B.185**

Miguel Angel. *Opera en prosa en un acto*. Ms. 32 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1804.

- Dulce melancolía

BMM 194-8

Traducción de *Michel Ange* (1802) de E.-J.-B. Delrieu, música de N. Isouard.

MILITARES, LOS

Véase *Herman y Verner*.

*MILTON***B.186**

Milton. *Opera en un acto*. Ms. 43 hh. 21 cm., con censura de 1805.

- Carlota, vuelvo a deciros

BMM 189-25

Traducción de *Milton* (1805) de V.-J. Jouy y M. Dieulafoy, música de Spontini, por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 226.

*MISÁNTROPO, EL***B.187**

Comedia nueva. El misántropo. // Esta Comedia es de M. Molier, y traducida por D. Joseph Sedano. 36 pp. 21 cm.

- Anda, picaro bribón,

BIT: 33859

Traducción de *Le misanthrope* (1666) de Molière.

*MONJAS VISITANDINAS, LAS***B.188**

Las Monjas visitandinas. Opera en verso en dos actos. Oy dia 24 de junio de 1803. Ms. 48 hh. 21 cm.

- Madre Inés, Madre Inés

BMM 192-15

Traducción de *Les visitandines* (1792) de L.-B. Picard, música de Devienne.

Véase *La quinta de Escorondón*.

*MUDA ENAMORADA, LA***B.189**

La muda enamorada. BMM ms. 165-44, fechado en 1762. Publicado en R. de la Cruz, *Sainetes*, ed. de M. Coulon, Madrid, Taurus, 1985, pp. 59-71.

- ¡Holgazán, picarón, hombre sin juicio,

Adaptación de *Le médecin malgré lui* (1666) de Molière.

*MUDO, EL***B.190**

El mudo. Comedia en dos actos. Por D. Diego Casabuena. Ms. 45 hh. 21 cm., con censura de 1797.

- ¿Quedas impuesto, Simón?

BMM 44-3

Original desconocido, traducción atribuida a A. Robles por Moratín 1944: 331.

*MUERTO APARECIDO, EL***B.191**

El muerto aparecido o Los aturdidos. Comedia en tres actos. Escrita en frances por M. Andrieux, y traducida por Licdo. Dn. F. R. de L. Ms. 42 hh. 21 cm.

- Al cabo de quince días

BN ms. 16212

Traducción de *Les étourdis ou Le mort supposé* (1788) de F. Andrieux por F. Rodríguez de Ledesma.

*MUJER CELOSA, LA***B.192**

La muger zelosa. Comedia en cinco actos en prosa: tomada del frances de Monsieur Desforges, y traducida en castellano por Don Julian de Velasco. Madrid.

En la Oficina de Benito García y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Gerónima. Vol. V, pp. 301-516 del *Teatro Nuevo Español*.

- Muy tarde ha venido...

BIT 47978

Traducción de *La femme jalouse* (1785) de Desforges.

MUJERES, LAS

B.193

Las mujeres. Comedia en tres actos. Escrita en Frances por el C. Demoustier. Ms. 41 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1804.

- Se ha concluido la cena?

BMM 73-4

Traducción de *Les femmes* (1793) de Ch.-A. Demoustier por F. Enciso Castrillón, según Herrera 1993: 161.

MÚSICA AL FRESCO, LA

B.194

*La música al fresco. Sainete. Para la compañía de Ribera. BMM ms. 157-33, con censuras de 1779. Publicado en *Tres obras inéditas de don Ramón de la Cruz*, ed. de E. Coughling, Barcelona, Puvill, 1979, pp. 27-55.*

- ¡Este bribón de Martín

Traducción de *La sérénade* (1694) de J.-F. Regnard.

NECIA CURIOSIDAD, LA

B.195

La necia curiosidad. Comedia en 5 actos de N. Destouches, traducida del francés en verso castellano por D. A. S. Ms. 38 hh. 21 cm.

- Señor, el diantre me lleve

BRAE ms. 312

Traducción de *Le curieux impertinent* (1711) de Ph. N. Destouches por A. de Saviñón.

NINA

B.196

Nina, ó la loca por amor, comedia en prosa, con arias, en un acto. Traducida del frances al italiano, y al castellano por D. Vicente María Santivañez, pare representarse en el Teatro de los Caños del Peral, siendo director el Señor Santiago Panati. Madrid: En la Imprenta de Gonzalez. MDCCXC. 87 pp. 14 cm.

- Duerme, duerme, ó niña hermosa

BIT 46295

Traducción, a través del italiano, de *Nina ou La folle par amour* (1786) de Marsollier des Vivetières, con música de N. Dalayrac; texto en italiano y castellano, con música nueva de Paisiello.

B.197

La Nina, ó sea la loca por amor. Melodrama en música para representarse en el Teatro de los Caños del Peral en el verano del año de 1793. Siendo director é impresario Don Antonio Satini. Madrid: En la Imprenta de Gonzalez. 81 pp. 14 cm.

- Duerme, querida, y tu pecho

BIT 46298

Mismo origen que la anterior.

B.198

La Nina. Opera joco-seria en dos actos. Traducida libremente y arreglada del italiano al español por D. Luciano Francisco Comella, que ha de representar la Compañía del Sr. Francisco Ramos el día 9 de Diciembre de 1795, en celebridad del feliz cumple años de la Reyna Nuestra Señora. 22 pp. 21 cm.

- Duerme Niña, y en tu seno

BIT 33870

Mismo origen que las anteriores.

NO, EL

B.199

El no. BMM ms. fechado en 1780. Publicado en 150. *Saynete nuevo titulado El no. Para cinco personas.* En Valencia. Por José Ferrer de Orga. Año 1813. 8 pp. 21 cm.

- ¡Qué infeliz es un amante

BIT 8771-N

Traducción de *Les petits comédiens* (1750) de Ch.-F. Pannard por R. de la Cruz.

NO HAY CANDADOS PARA AMOR

B.200

J. M. y J. Comedia en un acto. No ay candados para amor cuando es bien correspondido y petimetre escondido. Saynete para la comedia de la Espigadera. Ms. 19 hh. 21 cm., ¿autógrafo?

- Viva por siglos la flor

BIT 67452

Traducción de *L'armoire ou La pièce à deux acteurs* (1763) de Ch.-F. Pannard por R. de la Cruz.

B.201

Comedia en un acto. No hay candados para amor cuando es bien correspondido y petimetre escondido. Para la Compañía de Manuel Martínez. 1778. Ms. 17 hh. 21 cm.

- Viva por siglos la flor

BMM 157-39

Idéntica a la anterior.

NOVELERO, EL

B.202

Saynete, intitulado El novelero, representado en los Teatros de esta Corte. Para trece personas. En Madrid: Año de 1791. Se hallará en la Librería de Quiroga. 12 pp. 21 cm.

- Hay hombres en la Corte

BIT 59602

Traducción de *Le nouvelliste dupé* (1757) de Ch.-F. Pannard por R. de la Cruz.

B.203

Núm. 29. Saynete, intitulado El novelero. // Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su Librería administrada por Juan Sellent. 12 pp. 21 cm.

- Hay hombres en la Corte

BIT 33394

Idéntica a la anterior.

NOVIA IMPACIENTE, LA

Véase *La dama colérica*.

NOVIO RIFADO, EL

B.204

El novio rifado. BMM ms. 167-38 (estrenado en 1762). Publicado en 135. *Saynete nuevo. Intitulado El novio rifado. Para doce personas.* En Valencia: Por José Ferrer de Orga. Año 1813. 12 pp. 21 cm.

- A la flor, a la flor

BIT 35305

Traducción de *Le coq de village* (1743) de Ch.-S. Favart por R. de la Cruz.

ÓPERA CÓMICA, LA

B.205

Drama intitulado La ópera cómica en un acto. Música del Sr. Domenico della María. Traducida por D. Vicente Rodríguez de Arellano. Madrid. En la Oficina de Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. V, pp. 193-232 del *Teatro Nuevo Español*.

- Es preciso convenir en que los días

BIT 47970

Traducción de *L'opéra-comique* (1798) de E. Dupaty y Ségur le Jeune.

OPRESOR DE SU FAMILIA, EL

B.206

El opresor de su familia, comedia en quatro actos. Traducida del francés. Representada en el teatro de los Caños del Peral, el año de 1806. P. D. F. E. C. Con licencia: en la Oficina de D. Benito García y Compañía, año de 1808. 88 pp. 14 cm.

- Gracias á Dios que esta vez

BIT 62241

Traducción de *Le tyran domestique* (1805) de A.-V. Duval por F. Enciso Castrillón.

OPTIMISTA, EL

B.207

El optimista. Así como está, está bien. Comedia en tres actos y en verso. Ms. 62 hh. 21 cm.; estrenada en 1803.

- Que situación para un alma

BMM 74-8

Traducción de *L'optimiste* (1788) de Collin d'Harleville por J. de Burgos, según Cotarelo 1902: 181.

ORGULLOSA, LA

B.208

La Orgullosa. Comedia en tres actos, formada sobre la que con el mismo título escribió en un acto Monsieur Destouches, y acomodada al teatro español por el licenciado Don Francisco del Plano, Abogado de los Reales Consejos, residente en Zaragoza. Madrid. En la Oficina de Benito García, y Compañía, año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Gerónima. Vol. III, pp. 1-140 del *Teatro Nuevo Español*.

- Vamos limpiando las sillas

BIT 62201

Traducción de *La belle orgueilleuse* (1741) de Ph. N. Destouches.

PABLO Y VIRGINIA

B.209

Pablo y Virginia. Drama pastoral en tres actos; sacado de la historia que escribió en francés Santiago Bernardino Enrique de Saint-Pierre. Puesta en verso y acomodada al teatro español por Don Juan Francisco Pastor. Madrid. En la Oficina de Benito García y Compañía. Año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Gerónima. Vol. I, pp. 197-339 del *Teatro Nuevo Español*; pp. 199-202: «Advertencia del autor».

- Nube horrorosa,

BIT 47953

Traducción de *Paul et Virginie* (1791) de E.-G.-F. Favrières.

B.210

Pablo y Virginia. Drama pastoral en tres actos. Sacado de la historia que escribió en francés Santiago Bernardino Enrique de Saint-Pierre. Puesta en verso y acomodada al Teatro español por Don Juan Francisco Pastor. Se hallará en la librería de la Viuda de Quiroga, calle de las Carretas. 40 pp. 21 cm.

- Nube horrorosa,

BIT 44885

Idéntica a la anterior.

*PADRE AVARIENTO, EL***B.211***El Padre Avariento. Comedia en un acto.* Ms. 22 hh. 21 cm., con censura de 1793.

- No acabo de admirarme

BMM 137-15

Adaptación de *L'avare* (1668) de Molière.**B.212***El Padre avariento. Comedia en un acto, imitacion de una de Moliere.* Ms. 29 hh. 20,5 cm.

- No acabo de admirarme

BIT 61897

Idéntica a la anterior.

*PADRINO Y EL PRETENDIENTE, EL***B.213***El padrino y el pretendiente. Comedia en un acto en Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio.* Madrid en la Imprenta Real 1789, vol. VIII, pp. 99-128.

- ¿Qué respondió del Doctor

BIT Vitrina A, estante 3

Traducción de *Le bavard* (1768) de Carmontelle.*PAGAR LA BURLA A BUEN PRECIO***B.214***Pagar la burla a buen precio.* BMM ms. •168-20, autógrafo, fechado en 1776. Publicado en *Colección de sainetes, tanto impresos como inéditos, de D. Ramón de la Cruz*, Madrid, Yenes, 1843, II, pp. 379-389.

- Poned ese tocador

BIT 59699

Traducción de *Le diamant* (1768) de Carmontelle.*PAJE, EL***B.215***El Page. En un acto.* Ms. 35 hh. 20,5 cm.

- Hé aquí lo que se llama dormir

BIT 61898

Traducción de *Le page* (1781) de A.-Ch. Friedel, a partir de *Der Edelknabe* de J. J. Engel.*PALMA***B.216***Palma ó El viage á Grecia. Opera en dos actos.* Ms. 24 hh. 21 cm., con censura de 1803.

- Venid al trabajo

BMM 190-13

Traducción de *Palma ou Le voyage en Grèce* (1799) de Lemontey, música de Plantade.

PARECIDO, EL

Véase *El preso*.

PAYOS HECHIZADOS, LOS

B.217

Saynete, intitulado Los payos hechizados. Juanito y Juanita. Representado en los teatros de esta Corte. Para seis personas. Con licencia: en Madrid: Año de 1791. Se hallará en la Librería de Quiroga. 12 pp. 21 cm.

- Al sonsonito

BIT: 62061

Traducción de *Les ensorcelés ou Jeannot et Jeannette* (1758) de Ch.-S. Favart por R. de la Cruz.

PELIGROS DE LA CORTE, LOS

B.218

Los peligros de la corte o sea las costumbres del día. Ms. 67 hh. 21 cm.; estrenada en 1806.

- Eres tú, Jacinto? -Sí.

BN ms. 15828

Traducción de *Les mœurs du jour* (1800) de Collin d'Harleville.

Véase *Las costumbres del día*.

PÍCAROS Y DIEGO

B.219

Pícaros y Diego. Ms. 25 hh. 21 cm.; estrenada en 1807.

- En fin que hacemos

BMM 184-35

Traducción de *La folle journée ou Picaros et Diégo* (1804) de E. Dupaty, música de N. Dalayrac, por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 245.

PIGMALION

B.220

Pigmalion, poema lírico, traducido del francés en prosa, y puesto en verso por D. Francisco Durán. Publicado en el *Memorial literario* vol. XIII, de enero de 1788, pp. 163-174.

- Toscas están... nada expresan

Traducción de *Pygmalion* (1771) de J.-J. Rousseau.

B.221

Pigmalion, escena lírica. Puesta libremente en verso castellano por Don Francisco Durán. Segunda edición, corregida. En Madrid, por Pantaleon Aznar. Año MDCCXCII. 18 pp. 21 cm.

- Toscas están... nada expresan

BN T-19490

Idéntica a la anterior.

B.222

† *Melodrama frances, intitulado Pigmalion. Poema lirico puesto en verso endecasílabo castellano, por Don Felix Suarez y Panez.* Con las licencias necesarias, en el Puerto de Sta. María. Por Don Luis Luque de Leyva. Año de MDCCLXXXVIII. 15 pp. 20 cm.

- Nada expresan mis obras en el marmol,

BIT 44152

Mismo origen que las anteriores.

B.223

Pigmalion: scena lirica. Traducido del frances al castellano por Don Juan Diego Roxo. En Madrid. Por Antonio Fernandez. Año de 1788. (11) pp. 18 cm. P. (2): «Advertencia».

- Nada expresan: estan sin alma,

BN T-8905

Mismo origen que las anteriores.

B.224

Pigmalion: scena lirica. Traducida del frances al castellano por Don Juan Diego Roxo. Cádiz, Juan Ximénez Carreño, 1788. 11 pp. 18 cm.

- Nada expresan: están sin alma,

BIT 44153

Idéntica a la anterior.

B.225

Pigmalion monologo patetico, Traducido de Frances libremente, y aumentado en verso castellano. Por D. F. M. N. En Madrid. En la Imprenta de Don Josef de Urrutia. Año de MDCCXC. XX pp. 18 cm. P. III: «Nota» (sobre los tres Pigmaliones de la historia); p. IV: «Advertencia».

- Por más que las medito atentamente

BN T-5866

Mismo origen que las anteriores; las iniciales corresponden a F. M. Nipho.

*PLEBEYO NOBLE, EL***B.226**

El plebeyo noble. BMM ms. 211-75. Publicado en *Colección de sainetes sacados de varias comedias de J. B. Pocquelin de Moliere*. Segovia: 1820. Imprenta de D. José Espinosa, pp. 112-149.

- Que es eso ¿señor? Parece

BN T-17140

Adaptación de *Le bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière, atribuida a R. de la Cruz.

B.227

Saynete El Plebeyo Noble ó el Mamauchi de Juan de Mata. BC ms. 2514. Publicado en F. Lafarga, «Una adaptación inédita y desconocida del *Bourgeois gentilhomme* de Molière en el siglo XVIII» *Anuario de Filología IV* (1978), pp. 461-486.

- Ay Trapisonda querido

Mismo origen que la anterior.

*PLEITO DEL PASTOR, EL***B.228**

Saynete, intitulado El pleito del pastor, representado en los teatros de esta Corte. Para diez personas. Con licencia: En Madrid: año de 1791. Se hallará en la Librería de Quiroga. 12 pp. 21 cm.

- Las mozas a su ama

BIT 62019

Traducción de *L'avocat Pathelin* (1715) de D.-A. Brueys y J. Palaprat por R. de la Cruz.

B.229

Saynete intitulado El Pleyto del pastor. Representado en los Teatros de la Corte, para diez personas. Alcalá, 1799. Se hallará en Madrid en la Librería de Lope, calle de la Cruz, frente de la Nevería. 12 pp. 21 cm.

- Las mozas a su ama

BN T-25625

Idéntica a la anterior.

POETAS, LOS

Véase *La comedia casera*.

*PRECEPTORES, LOS***B.230**

Los Preceptores. Comedia en prosa en tres actos. Oy dia 14 de octubre de 1801. Ms. 61 hh. 21 cm.

- Tostadas de manteca, café, leche

BIT 67492

Traducción de *Les précepteurs* (1800) de Fabre d'Eglantine.

B.231

Los preceptores. Comedia escrita en francés por Fabre d'Eglantine. Traducida por D. P. R. R. Ms. 62 hh. 21 cm.

- Tostadas de manteca, café, leche

BMM 74-7

Idéntica a la anterior.

B.232

Los Preceptores. Comedia en tres actos. Ms. 71 hh. 21 cm.

- Tostadas de manteca, café, leche

BIT 61899

Idéntica a las anteriores.

*PRECIOSAS RIDÍCULAS, LAS***B.233**

Las preciosas ridículas. BMM ms. 209-1; estrenado en 1767. Publicado en *Saynete nuevo, titulado: Las preciosas ridículas. Formado sobre la pequeña pieza, que con el mismo título escribió el celebre Molier. Para nueve personas.* Valencia: En la Imprenta de Martin Peris. Año 1819. 8 pp. 21 cm.

- No quiero más, treinta tengo.

BIT 35293

Adaptación de *Les précieuses ridicules* (1659) de Molière por R. de la Cruz.

*PREMIO DE LAS DONCELLAS, EL***B.234**

El premio de las donzellas. Saynete para la Compañía de Martínez. BMM ms. 159-4, autógrafo, fechado en 1776. Publicado en *Diez sainetes inéditos de Ramón de la Cruz*, ed. de L. de Filippo, Madrid, Real Escuela de Arte Dramático, 1955, pp. 77-104.

- Bien venido, Mayo,

Traducción de *La rosière de Salency* (1769) de Ch.-S. Favart.

*PRESO, EL***B.235**

El preso ó el parecido. Melodrama en un acto, traducido del frances por D. E. T. Madrid. En la Oficina de Benito García, y Compañía. Año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. II, pp. 335-390 del *Teatro Nuevo Español*.

- Mientras que mi mamá

BIT 47958

Traducción de *Le prisonnier ou La ressemblance* (1798) de A.-V. Duval por E. de Tapia.

*PRUEBA CAPRICHOSA***B.236**

La prueba caprichosa. Comedia en dos actos, impresa en ingles sin el nombre del autor: traducida en francés por Madame Riccoboni; y del frances en castellano por Don Francisco de Paula Naranjo. Madrid. En la Oficina de Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. VI, pp. 113-171 del Teatro Nuevo Español.

- La recomendación de mi hermano

BIT 47975

Traducción de *Il est possédé* (1769) de M.-J. Laboras de Mézières (Mme Riccoboni), traducción a su vez de *The Deuce is in him* de G. Colman.

*PRUEBA FELIZ, LA***B.237**

La prueba feliz. Comedia en un acto. Año 1778. Ms. 18 hh. 21 cm., autógrafo.

- Baya, señora, que está

BMM 137-16

Adaptación de *Julie ou L'heureuse épreuve* (1746) de Saint-Foix por R. de la Cruz.

B.238

La prueba feliz. Comedia en prosa en un acto. Ms. 26 hh. 21 cm., con censura de 1801.

- Animo muchachos, trabajar

BMM 71-23

Original desconocido.

B.239

La prueba feliz. Comedia en un acto y en prosa. Ms. 26 hh. 22 cm.

- Animo muchachos, trabajar

BIT 61901

Idéntica a la anterior.

B.240

La prueba feliz. Comedia en prosa en un acto. Ms. 36 hh. 21 cm.

- Animo muchachos, trabajar

BMP ms. 151

Idéntica a la anterior.

*PUPILA JUICIOSA, LA***B.241**

La Pupila juiciosa. Drama en un acto, traducido del Frances por T. Y. Ms. 33 hh. 21 cm., autógrafo.

- Mira bien, vuelvo a decirte

BN ms. 16139

Traducción de *La pupille* (1734) de B.-Ch. Fagan por T. de Iriarte.

B.242

La pupila juiciosa. Drama en un acto. 1770. Ms. 26 hh. 30 cm.

- Mira bien, vuelvo a decirte

BN ms. 14691

Idéntica a la anterior.

B.243

La pupila juiciosa. En un acto. 1779. Ms. 29 hh. 21 cm.

- Mira bien vuelvo a decirte

BMM 137-7

Idéntica a las anteriores.

*QUIEN PORFÍA MUCHO, ALCANZA***B.244**

Quien porfía mucho, alcanza. Opereta en prosa en 1 acto. Oy día 12 de Nobre. de 1802. Ms. 21 hh. 21 cm.

- ¿Quién era Clemencia?

BMM 194-7

Original desconocido

*QUINTA DE ESCORONDÓN, LA***B.245**

La quinta de Escorondón. Opera en dos actos en verso. Ms. 34 hh. 21 cm.

- Oye Inès, oye Inès

BMM 190-17

Traducción de *Les visitandines* (1792) de L.-B. Picard, música de Devienne.

Véase *Las monjas visitandinas*.

*RECONCILIADOR, EL***B.246**

El reconciliador, comedia en tres actos escrita en francés por el C. Demoustier, y traducida al castellano por D. F. E. Castrillon. Representada en el teatro de los Caños del Peral el día 24 de Julio de 1804. Madrid. En la Imprenta de Don Mateo Repullés. 92 pp. 14,5 cm. Pp. 3-4: Dedicatoria a Isidoro Máiquez.

- Apenas creerlo puedo,

BIT: 45633

Traducción de *Le conciliateur ou L'homme aimable* (1794) de Demoustier por F. Enciso Castrillón.

*REGIMIENTO DE LA LOCURA, EL***B.247**

*El regimiento de la locura. Para la Compañía de Rivera. 1774. BMM ms. 169-18, autógrafo. Publicado en *Sainetes de Don Ramón de la Cruz*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Bailly-Bailliere, 1915, II, pp. 451b-456b («Nueva Biblioteca de Autores Españoles» 23).*

- No hay cosa tan contingente

Traducción de *L'impromptu de la folie* (1726) de M.-A. Legrand.

RELOJ DE MADERA, EL

B.248

El reloj de madera. Opera en un acto. Ms. 21 hh. 21 cm., con censura de 1802.

- Para adquirir el hombre el oro

BMM 190-15

Traducción de *L'horloge de bois* (1800) de Bernard-Valville.

REPÚBLICA DE LAS MUJERES, LA

B.249

La República de las mujeres. Sainete fin de fiesta para la tragedia Hamleto, 1772. BN ms. 14521(10), autógrafo. Publicado en *Sainetes de Don Ramón de la Cruz*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Bailly-Bailliere, 1915, II, pp. 263b-270b («Nueva Biblioteca de Autores Españoles» 23).

- ¡Al arma, al arma, al arma;

Traducción de *Les amazones modernes* (1728) de M.-A. Legrand y Fuzelier.

RETRATO, EL

B.250

El retrato. BMM ms. 169-14, autógrafo, fechado en 1775. Publicado en *Colección de sainetes tanto impresos como inéditos de Don Ramón de la Cruz*, Madrid, Yenes, 1843, II, pp. 503-513.

- Arte dichoso

BIT 59693

Traducción de *Le portrait* (1768) de Carmontelle.

RIPIOS DEL MAESTRO ADÁN, LOS

B.251

Los ripios del maestro Adán. Ms. 21 hh. 21 cm.; estrenada en 1807.

- Acaban de dar las siete

BMM 211-45

Traducción de *Les chevilles de Maître Adam* (1805) de Allarde y Moreau de Commagney, música nueva de M. García, por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 244.

RIVAL DE SU AMO, EL

B.252

El rival de su amo. Comedia en un acto, y en prosa de Monsieur Le Sage, traducida al castellano por M. G. A. Representada por primera vez en el teatro del Excelentísimo Señor Duque de Híjar. En Madrid en la Imprenta Real. 1791. 26 pp. 26 cm., 1 grabado.

- Ya te pillé bribón.

BIT 31265

Traducción de *Crispin rival de son maître* (1707) de A.-R. Lesage por M. García Asensio.

SALVAJES, LOS

Véase *Azemía*.

SECRETO, EL

B.253

El secreto. Opera en un acto. Ms. 17 hh. 21 cm., con censura de 1801.

- Severo no vuelve

BMM 194-25

Traducción de *Le secret* (1796) de F.-B. Hoffman, música de Soulié, por F. Enciso Castrillón, según Aguilar Piñal 1981-1995: III, nº 1114.

B.254

El Secreto. Pieza en un acto. Ms. 23 hh. 21 cm.

- Severo no vuelve.

BIT: 83248

Mismo origen, aunque traducción distinta de la anterior.

SEDUCTOR ARREPENTIDO, EL

B.255

El Seductor arrepentido. Drama en un acto y en prosa. Ms. 34 hh. 21 cm., con censura de 1801.

- En fin partieron

BMM 210-21

Original desconocido.

SEDUCTOR ENAMORADO, EL

B.256

El Seductor enamorado. Comedia en 3 actos en verso. Ms. 60 hh. 21 cm., con censura de 1803.

- Es posible que yo sea

BMM 73-10

Traducción de *Le séducteur amoureux* (1803) de Ch. Longchamps por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 172.

SEGUNDA SORPRESA DEL AMOR, LA

Véase *La viuda consolada*.

SOFÍA Y RICARDO

Véase *El mal hermano*.

SOLTERÓN Y SU CRIADA, EL**B.257**

El solterón y su criada. Comedia en tres actos, formada sobre la que escribió en frances el ciudadano Collin d'Harleville. Por D. T. G. S. Madrid. En la Oficina de Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. III, pp. 457-592 del Teatro Nuevo Español; pp. 459-460: «Advertencia».

- Ya está vestido. Arreglémos,

BIT 47963

Traducción de *Le vieux célibataire* (1793) de Collin d'Harleville por T. García Suelto.

B.258

Núm. 48. El solterón y su criada. Comedia en tres actos. Por D. T. G. S. // Con licencia. Barcelona: Por Agustín Roca. A costa de los librereros asociados. 32 pp. 21 cm.

- Ya está vestido. Arreglémos.

BIT 45450

Idéntica a la anterior.

SORDO EN LA POSADA, EL**B.259**

El sordo en la posada. Drama en dos actos en verso. Traducido del frances, y representado en el Teatro de los Caños del Peral. Por D. F. E. C. En la Oficina de Don Benito García y Compañía, año de 1808. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de las Carretas. 24 pp. 21 cm.

- Hombre, qué impaciente estás?

BIT 61932

Traducción de *Le sourd ou L'auberge pleine* (1793) de Desforges por F. Enciso Castrillón.

SORDO EN LA VENTA, EL**B.260**

El sordo en la venta en 2 actos. [De otra mano: Traducción del frances, distinta de la hecha en verso por Castrillon]. Ms. 42 hh. 21 cm.

- Ola, pero diga Vd., suegro,

BIT 61908

Traducción de *Le sourd ou L'auberge pleine* (1793) de Desforges.

SUEÑO, EL**B.261**

El sueño en Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio, Madrid en la Imprenta Real 1789, vol. VIII, pp. 213-254

- Señor, por amor de Dios

BIT: Vitrina A, estante 3

Traducción de *Le rêve* (1763) de Ch.-F. Pannard.

B.262

El Sueño. Drama en un acto. Nueva traducción en verso. Por D. F. E. Castrillon.

// Con licencia: En Madrid en la Imprenta de Don Benito García y Compañía.

Año de 1808. 16 pp. 21 cm.

- Señorita, está usted triste

BIT: 44823

Traducción de *Le rêve* (1799) de Ch. Étienne por F. Enciso Castrillón.

TAMBOR NOCTURNO, EL

B.263

Zarzuela en dos actos. El Tambor nocturno. De D. Ramon de la Cruz. Ms. 50 hh.

21 cm., con aprobaciones de 1776.

- Marcha, huye. - Mira, espera.

BMM 148-3

Adaptación de *Il tamburo notturno* (1773), otro nombre de *Il conte Caramella* de

C. Goldoni, con música de Paisiello, procedente de *Le tambour nocturne* (1736)

de Ph. N. Destouches, a partir de *The Drummer* de J. Addison.

Véase entre las traducciones de comedias italianas.

B.264

El tambor nocturno. 1779. Ms. 47 hh. 21 cm.

- Vamos, amigos, fuera cuidados

BN ms. 15460

Traducción de *Le tambour nocturne* (1736) de Ph. N. Destouches, a partir de *The*

Drummer de J. Addison.

TEOLOGÍA A LA ALMOHADILLA, LA

Véase *La dama doctor*.

TEOLOGÍA EN LA RUECA, LA

Véase *La dama doctor*.

TESORO FINGIDO, EL

B.265

El tesoro fingido. Los peligros de la curiosidad indiscreta. Opera en un acto en prosa. Ms. 28 hh. 21 cm., con censura de 1805.

- Jesus! Tan temprano?

BMM 190-16

Traducción de *Le trésor supposé ou Le danger d'écouter aux portes* (1803) de F.-B. Hoffman por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 216.

*TINTORERO VENGADO, EL***B.266**

Saynete nuevo. El tintorero vengado. Ms. 18 hh. 21 cm., autógrafo, con aprobaciones de 1783.

- Mi sargento, no hay partido

BMM 160-1

Traducción de *Le vert-galant* (1714) de Dancourt por R. de la Cruz.

B.267

J. M. y J. Saynete nuevo. El tintorero vengado. Para la Compañía de Martínez. Ms. 18 hh. 21 cm., ¿autógrafo?

- Mi sargento no hay partido

BIT 67529

Idéntica a la anterior.

*TIPO-SAIIB***B.268**

Tipo-Saib ó La toma de Seringapatan. Melodrama historico en 3 actos, traducido del francés. Ms. 40 hh. 21 cm., con censura de 1805.

- Aun no viene la Aurora, amada Jenny

BMM 150-6

Traducción de *Tippo-Saib* (1804) de N. Gobert y J.-B. Dubois por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 229.

*TÍTERES, LOS***B.269**

Los títeres, ó lo que puede el interes. Comedia en cinco actos en prosa por Don Pablo de Jérica y Corta. Y sobre todo es rico, que en estos tiempos es quanto hay que ser. Acto II escena VIII. Cádiz 1807. Quintana, calle de San Francisco. 201 pp. 14 cm. Pp. 3-4: «Dedicatoria a Carlos de Jérica y Corta».

- Si, amigo Diaz: lo que te digo.

BIT 46060

Traducción de *Les marionnettes* (1806) de L.-B. Picard.

TOMA DE SERINGAPATÁN, LA

Véase *Tipo-Saib*.

TORDO, EL

Véase *Disimular para mejor su amor lograr*.

*TRAVESURAS DE ESCARPÍN, LAS***B.270**

Las Travesuras de Escarpín, traducida â verso. 1776. Ms. 51 hh. 21 cm.

- ¡Ah, qué fatales noticias

BN ms. 15388

Traducción de *Les fourberies de Scapin* (1671) de Molière por J. Ibarro, según Cotarelo 1899b: 140, o por P. Calderón Bermúdez de Castro (o P. Bermúdez Calderón), según Aguilar Piñal 1981-1995: I, nº 4251.

TREINTA Y UNA, LAS

B.271

La Treynnta y una. Opera comica en un acto en prosa. Oy día 14 de abril de 1804.
Ms. 25 hh. 21 cm.

- ¿Qué es esto? ¿Nadie viene

BMM 189-24

Traducción de *Trente et quarante* (1803) de A.-V. Duval, música de A. Tarchi.

TRES HERMANOS RIVALES, LOS

B.272

Saynete ô Pequeña pieza titulada Los tres hermanos rivales. Escrita por Luis Monzin. Ms. 21 hh. 21 cm., con censura de 1789.

- A Castilla me vengo

BMM 160-2

Traducción de *Les trois frères rivaux* (1713) de J. de Lafont.

B.273

Pequeña pieza. Los tres hermanos rivales. 1792. Ms. 26 hh. 21 cm.

- A Castilla me vengo

BN ms. 14499(24)

Idéntica a la anterior.

B.274

Saynete. Los tres hermanos rivales. Año de 1806. Para Ramón Pérez. Ms. 19 hh. 21 cm.

- A Castilla me vengo

BIT 83000

Idéntica a las anteriores.

TRES MELLIZOS, LOS

B.275

Los tres mellizos. Comedia nueva en tres actos, representada por la Compañía de Ribera para empezar temporada el día quatro de octubre de 1790. Arreglada en su traducción por D. A. R. Y. 28 pp. 20 cm. P. 2: «Prevencion».

- Vaya que aquí se madruga

BIT 75491

Traducción de *Les trois jumeaux vénitiens* (1777) de Lefèvre de Marcouville, arreglo de la pieza homónima de A. Collalto, por A. Rezano Imperial.

*TRES SULTANAS, LAS***B.276**

Las tres Sultanas. En 3 actos. [De otra mano: Traducida por D. V. Rodríguez de Arellano]. Ms. 60 hh. 20 cm.

- Benignissimo Sultán

BIT: 61978

Traducción de *Soliman Second ou Les trois sultanes* (1762) de Ch.-S. Favart.

*TRIUNFO DEL INTERÉS, EL***B.277**

El triunfo del interés. Saynete en Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio. Madrid en la Imprenta Real 1791, vol. IX, pp. 293-341.

- Señores, sírvanse ustedes

BIT: Vitrina A, estante 3

Traducción de *Le triomphe de Plutus* (1739) de Marivaux.

*TRUECA NOVIAS, LOS***B.278**

Los trueca-novias. Opera jocosa. // En Madrid: En la Imprenta de D. Antonio Muñoz del Valle, calle del Carmen. Año de MDCCLXV. 29 pp. 15 cm.

- Es mucho negocio

BIT 30589

Traducción de *Les troqueurs* (1753) de J.-J. Vadé.

*TUTOR ENAMORADO, EL***B.279**

Los dioses reunidos, ó la fiesta de las Musas. Prologo; y El tutor enamorado. Comedia en dos Actos, y en verso, con arias. Representada en Madrid el dia ... en casa del Excmo. Sr. Marques de Ossun, Cavallero de la Orden de Sancti Spiritus, y Embaxador Extraordinario de Francia cerca de S. M. C. con el motivo del casamiento de S. A. R. Doña Maria Luisa, Infanta segunda de España, con S. A. R. Don Pedro Leopoldo, Archiduque de Austria, &c, &c, &c. Puesto en idioma castellano por Don Ramon de la Cruz. La Musica por Don Luis Misson, de la Real Capilla de S. M. C. En Madrid, en la Imprenta de D. Antonio Muñoz del Valle, calle del Carmen. Año de MDCCLXIV. (29)+215 pp. 20,5 cm., 1 grabado. Pp. (4-29): *Los dioses reunidos.* Texto en español y francés.

- ¡Oh, mortales felices!

BIT 59819

Traducción de *Les dieux réunis ou La fête des Muses* (1764) y *Le tuteur amoureux* (1764) de P.-R. Lemonnier.

*UNA HORA DE AUSENCIA***B.280**

Una Hora de ausencia. En un acto. Ms. 36 hh. 21 cm., fechado en 1803.

- Pasa el general, dispone

BN ms. 16359

Traducción de *Une heure d'absence* (1801) de Loraux.

B.281

Una hora de ausencia. Comedia en prosa en un acto. Ms. 38 hh. 21 cm.

- Yo no acabo de comprender

BN ms. 15850

Mismo origen que la anterior.

UNA HORA DE MATRIMONIO

B.282

Una hora de matrimonio. Opera en prosa en un acto. Oy día 21 de febrero de 1805. Ms. 32 hh. 21 cm.

- Aun no hay nadie

BMM 194-26

Traducción de *Une heure de mariage* (1804) de Ch. Étienne, música de N. Dalayrac.

USÍAS CONTRAHECHOS, LOS

B.283

Los usías contrahechos. BMM ms. fechado en 1773. Publicado en R. de la Cruz, *Sainetes*, ed. de M. Coulon, Madrid, Taurus, 1985, pp. 181-199.

- ¡Habrà mayor insolencia!

Traducción de *L'usurier gentilhomme* (1713) de M.-A. Legrand.

VANAGLORIOSO, EL

B.284

N. 102. Comedia en prosa. El vanaglorioso. Traducida del frances. En cinco actos. // Barcel. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 40 pp. 21 cm.

- Luísa no parece

BN T-3889

Traducción de *Le glorieux* (1732) de Ph. N. Destouches por J. Clavijo y Fajardo, según Fernández de Moratín 1944: 329.

B.285

Núm. 47. Comedia en prosa. El vanaglorioso. Traducida del frances en cinco actos. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 32 pp. 21 cm.

- Luísa no parece

BIT 45525

Idéntica a la anterior.

VANIDAD CORREGIDA, LA

B.286

Comedia nueva. La vanidad corregida. J M Y J. Año de 1781. Ms. 7 hh. 21 cm. (incompleto, sólo la jornada 1ª).

- No parece, me ha engañado

BN ms. 16313

Traducción de *Le glorieux* (1732) de Ph. N. Destouches por A. Valladares, según Paz 1934-1935: n° 3704.

VANO HUMILLADO, EL

B.287

El Vano humillado. Comedia en prosa en cinco actos. Ms. 58 hh. 21 cm., con censura de 1802.

- Luisa no viene y yo creo

BMM 76-2

Traducción de *Le glorieux* (1732) de Ph. N. Destouches por A. Valladares, según Cotarelo 1902: 130.

B.288

Comedia en cinco actos. El vano humillado. Enero de 1806. Ms. 47 hh. 21 cm.

- Luisa no viene y yo creo

BN ms. 15881

Idéntica a la anterior.

B.289

Comedia en cinco actos. El Vano humillado. Traducida del frances por D. Felix M. E. Castrillon. Ms. 94 hh. 21 cm.

- Conque la señora Juana no viene?

BIT 61935

Mismo origen que las anteriores, traducción por F. Enciso Castrillón.

B.290

El vano humillado. Drama en cinco actos. Ms. 79 hh. 21 cm.

- Conque la señora Juana no viene?

BN ms. 15848

Idéntica a la anterior.

VIAJANTE DESCONOCIDO, EL

B.291

El viajante desconocido. Comedia en dos actos: arreglada del teatro frances al español por Don Josef María de Carnerero. Representada en el Coliseo de la Cruz el 7 de Octubre de 1801. Madrid en la Imprenta de Repullés, junto á la plazuela de Ludones. 1802. 72 pp. 14 cm.

- Cecilia acaba de avisarme,

BIT 73975

Traducción de *Monsieur Guillaume ou Le voyageur inconnu* (1800) de Barré, Radet, Desfontaines y Bourguel.

VIAJE A GRECIA, EL

Véase *Palma*.

VIAJE AL MONTE DE SAN BERNARDO, EL

Véase *Elisa*.

VIEJO BURLADO, EL

B.292

El viejo burlado. Sainete nuevo para la Compañía de Juan Ponce. Año 1770. BMM ms. 161-31. Publicado en *Sainetes de D. Ramón de la Cruz*, ed. de E. Cotarelo, Madrid, Bailly-Bailliere, 1915, II, pp. 155b-160b («Nueva Biblioteca de Autores Españoles» 23).

- Ahí está un lacayo que

Adaptación de *L'école des mères* (1732) de Marivaux.

VIEJOS BURLADOS, LOS

B.293

Los viejos burlados. BMM 161-51, fechado en 1776. Publicado en *N. 182. Sainete nuevo intitulado: Los viejos burlados. Para nueve personas.* // Valencia: Por José Ferrer de Orga. Año 1815. 11 pp. 21 cm.

- Vaya, chicas, que la letra

BIT 2357-N

Traducción de *Le triomphe du temps passé* (1725) de M.-A. Legrand por R. de la Cruz.

VIUDA CONSOLADA, LA

B.294

La viuda consolada ó La segunda sorpresa del amor. Comedia por mr. de Maribaux en dos actos. Ms. 63 hh. 21 cm.; estrenada en 1801.

- Ah. -Ah. -Que oigo?

BMM 182-11

Traducción de *La seconde surprise de l'amour* (1728) de Marivaux.

B.295

La viuda consolada. Comedia en prosa en dos actos. Ms. 51 hh. 21 cm.

- Ah. -Ah. -Que oigo?

BIT 61914

Mismo origen que la anterior, aunque no es idéntica.

*VIUDA HIPÓCRITA, LA***B.296**

La viuda hipócrita y avarienta en Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio, Madrid en la Imprenta Real 1788, vol. VII, pp. 266-304.

- Sea en mil veces en buen hora.

BIT Vitrina A, estante 3

Traducción de *La veuve avare* (1768) de Carmontelle.

*VIUDO, EL***B.297**

El viudo. BMM ms. 157-35, autógrafo, fechado en 1775. Publicado en 177. Saynete nuevo intitulado El viudo. Para seis personas. En Valencia: Por José Ferrer de Orga. Año 1814. 10 pp. 21 cm.

- ¿Quién es quien me busca

BIT 8771-N

Traducción de *Le veuf* (1768) de Carmontelle por R. de la Cruz.

*ZARA***B.298**

Zara. Tragedia nueva en menos de un acto en Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio, Madrid en la Imprenta Real 1788, vol. VI, pp. 353-369.

- Oyeme atento, Hasán; y por tu boca

BIT Vitrina A, estante 3

Traducción de *Alménorade* (1768) de Carmontelle.

C. TRADUCCIONES DE DRAMAS FRANCESES¹

M^a JESÚS GARCÍA GARROSA

ABATE DE L'EPÉE, EL

C.1

El abate de l'Epee, y su discípulo el sordo mudo de nacimiento, conde de Harancour. Comedia en cinco actos, por Monsieur Bouilly, individuo de la Sociedad Philotechnica. Traducida en castellano por Don Juan de Estrada, y D... Laas-Litzos. Madrid. En la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. I, pp. 341-460 del Teatro Nuevo Español.

- Señor, ¿tan temprano? pero no oye...

BIT 47954

Traducción de *L'abbé de l'Epée* (1799).

C.2

El abate de l'Epee, y su discípulo el sordo mudo de nacimiento, conde de Harancour. Comedia en cinco actos, por Monsieur Bouilly, individuo de la Sociedad Philotechnica. Traducida en castellano por Don Juan de Estrada, y D... Laas-Litzos. Madrid en la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1800. pp. [1-4]-120.

- Señor, ¿tan temprano? pero no oye...

Austin, University of Texas 862.08/T224/A2/v.16 núm. 6

Es una edición concebida como suelta, con paginación independiente.

Idéntica a la anterior.

1. Teniendo en cuenta los criterios terminológicos y cronológicos que se exponen en el capítulo correspondiente, he recogido en este catálogo aquellas obras que llevan las denominaciones «drama», «drama sentimental», «drama trágico», «tragedia urbana» y «tragicomedia». Aparecen asimismo dos «tragedias»: *El desertor y Elvina y Percy*, pero no recojo, por ejemplo, *Blanca y Montcasin*. Las razones que justifican esta opción pueden verse en el capítulo dedicado al drama. En cuanto a las denominadas «comedias», la cuestión es más problemática: el criterio ha sido aquí la lectura de las mismas o la información complementaria que permita considerarlas piezas sentimentales. Caso inverso es el de algunos «dramas» (*El hombre de bien amante, casado y viudo, Juanito y Coleta, El sordo en la posada, El sueño* y otros), excluidos porque las obras originales no son tales y porque las piezas españolas son en realidad comedias con leves toques sentimentales. En cuanto a las obras francesas objeto de traducción, me he guiado fundamentalmente por los criterios de GaiFFE 1971; no incluyo algunas piezas españolas del género sentimental que son, en realidad, dramatizaciones de novelas.

C.3

El abate de l'Epee y su discípulo sordo mudo de nacimiento, conde de Harancour. Comedia en cinco actos, por Monsieur Bouilly, individuo de la Sociedad Philothecnica. Traducida en castellano por Don Juan de Estrada y D. Laas-Litzos. Madrid. En la Oficina de D. Benito García y Compañía. Año de 1803. 120 pp. 15 cm.

- Señor, ¿tan temprano? pero no oye...

BN T-7842

Idéntica a las anteriores.

C.4

Núm. 131. El Abate de l'Epee, y su discipulo el sordo-mudo de nacimiento Conde de Harancour. Comedia en cinco actos. Por Monsieur Bouilly, individuo de la sociedad Philotécnica. Traducida en castellano Por Don Juan de Estrada, y D... Laas-Litzos. // Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería, administrada por Juan Sellent. 35 pp. 21 cm.

- Señor, ¿tan temprano? pero no oye...

BIT 44636

Idéntica a las anteriores.

C.5

Núm. 111. El Abate de L'Epee, y su discipulo el sordo mudo de nacimiento Conde de Harancour. Comedia en cinco actos. Por Monsieur Bouilly, individuo de la Sociedad Philotécnica, traducida en castellano Por Don Juan de Estrada y D... Laas-Litzos. // Con licencia. Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent. 35 pp. 21 cm.

- Señor, ¿tan temprano? pero no oye...

BIT 33328

Idéntica a las anteriores.

C.6

Núm. 26 El Abate de L'Epee, y su discipulo el sordo mudo de nacimiento conde de Harancour. Comedia en cinco actos. Por Monsieur Bouilly, individuo de la sociedad Philotécnica, traducida al castellano Por Don Juan de Estrada, y D... Laas-Litzos. // Con licencia: Barcelona. Por Agustin Roca. Á costa de los librereros asociados. 35 pp. 21 cm.

- Señor, ¿tan temprano? pero no oye...

BIT 70038

Idéntica a las anteriores.

C.7

El Abate de L'Epee, y su discipulo el sordo mudo de nacimiento, conde de Harancour. Comedia en cinco actos, por Monsieur Bouilly, individuo de la Sociedad Philotechnica. Traducida en castellano por Don Juan de Estrada, y D... Laas-Litzos. // Con licencia: Reimpresión en Cadiz, por Don Manuel Ximenez Carreño, Impresor del Gobierno, calle Ancha. 40 pp. 21 cm.

- Señor, ¿tan temprano? pero no oye...

BIT 44132

Idéntica a las anteriores.

Véase *El sordomudo*.

ABELINO

C.8

Abelino ó El gran bandido. Drama trágico en cinco actos: escrito en alemán por Mr. Zchocze; vertido al francés por Lamarteliere, miembro de varias sociedades literarias; y de este al castellano por D. I. de O. En Madrid en la Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. Año de 1802. 160 pp. 15 cm. 1 grabado. P. 3: «Advertencia».

- Mucho me hacen esperar

BIT 62162

Traducción de *Abélino ou Le grand bandit* (1799), traducción a su vez de *Abällino, der Grosse Bandit* de H. Zschokke.

C.9

N. 9. Abelino ó El gran bandido. Drama trágico en cinco actos: por D. I. de O. // Barcelona. Por Agustín Roca. 47 pp. 21 cm. P. 47: «Advertencia».

- Mucho me hacen esperar

Sevilla, Facultad de Letras Ha./3824

Idéntica a la anterior.

C.10

Núm. 4. Abelino ó el gran bandido. Drama tragico en cinco actos: por D. I. de O. 46 pp. 21 cm.

- Mucho me hacen esperar

BIT 44425

Idéntica a las anteriores.

ADELA Y BRILLON

C.11

Adela y Brillon. Drama en tres actos, traducido del francés. Ms. 74 hh. 21 cm., con censura de 1804.

- Con que ello es que estáis muy triste?

BMM 6-8

Original desconocido.

ADELINA, LA

Véase *El emperador Alberto I.*

AMANTES DESGRACIADOS, LOS**C.12**

Los amantes desgraciados ó el Conde de Cominge. Drama en tres actos: Escrito en Frances por Mr. d'Arnaud, y traducido al Castellano por Don Manuel Bellosartes. Madrid: Año de 1791. Se hallará en la Librería de Quiroga. 124 pp. 14 cm. 2 grabados. Pp. [3]-13: «Extracto de las Memorias del Conde de Cominge, que sirve á este Drama de explicacion y argumento».

- ¿Qué? ¡En un sitio á la muerte consagrado,

BN T-12157

Traducción de *Les amants malheureux ou Le comte de Comminge* (1764) de F.-Th. Baculard d'Arnaud.

C.13

Nuevo Drama ò tragedia yntitulada Los amantes desgraciados o el Conde de Cominge Escrito en frances por Mons. Arnaldo y traducido del frances al Español Por el Licdo. Dn Josef Pablo Muñoz De Camarena Abogado Delos Rs. Consejos, y uno Delos Yn-dividuos Desu Yllmo Colegio. Ms. 107 hh. 21 cm. Hh. 2-11: «Prefacio al Lettor»; hh. 12-18: «Ydea Del Ynstituto de la Trapa»; hh. 19-32: «Memorias del Conde de Cominge».

- En este ôbscuro alvergue de las sombras

BN ms. 16327

Mismo origen que la anterior.

AMANTES GENEROSOS, LOS**C.14**

Los amantes generosos. Comedia en cinco actos y en prosa, traducida del francés. [1782]. Ms. 24 hh. 21 cm.

- Vamos, encended las chimeneas

BN ms. 15811

Traducción de *Les amants généreux* (1774) de M.-A. Rochon de Chabannes, versión de *Minna von Barnhelm* de G. E. Lessing.

C.15

Los amantes generosos. Comedia en cinco actos: compuesta en frances, sobre un modelo aleman, por Monsieur Rochon de Chabannes. Y traducida por D. G. F. R. Madrid, en la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepción Gerónima. Vol. IV, pp. 297-389 del *Teatro Nuevo Español*.

- Vamos volando: y que el cocinero,

BIT 47967

Mismo origen que la anterior.

C.16

Núm. 28. Los amantes generosos. Comedia en cinco actos: compuesta en frances, sobre un modelo aleman, por Monsieur Rochon de Chabannes. Y traducida por D. G. F. R.

// Con licencia Barcelona: Por Agustín Roca, à costa de los Libreros asociados. 28 pp. 21 cm.

- Vamos volando: y que el cocinero,

BIT 44140

Idéntica a la anterior.

AMISTAD O EL BUEN AMIGO, LA

C.17

La amistad ó el buen amigo. Comedia sacada de una de las novelas morales de Mr. de Marmontel en Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio. Madrid en la Imprenta Real 1788, vol. VI, pp. 257-351.

- Mi inquietud y mi opresion

BN T-3698

Traducción de *L'amitié à l'épreuve* (1776) de Ch.-S. Favart, adaptación del cuento homónimo de J.-F. Marmontel.

AMOR Y LA INTRIGA, EL

C.18

El amor y la intriga. Drama en cinco actos: por el poeta Schiller. Madrid. En la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. II, pp. 141-298 del *Teatro Nuevo Español*.

- No hay que hacer: estas visitas, ahora

BIT 62163

Traducción de *L'amour et l'intrigue* (1799) de Lamartelière, versión a su vez de *Kabale und Liebe* de F. Schiller, por F. N. de Rebolledo, según Moratín 1944: 333.

C.19

El Amor y la Intriga. Comedia en 5 Actos. Escrita en Aleman por Mr. Schiller y nuevamente traducida y puesta en verso segun la traduccion francesa de Lamarteliere. Ms. 94 hh. 21 cm.

- Te lo he dicho y te lo repito

BMM 3-3

Mismo origen que la anterior.

AUGUSTO Y TEODORO

C.20

Comedia nueva en dos actos: Augusto y Teodoro, ó los pages de Federico II: por Don Vicente Rodriguez de Arellano. Representada en el Coliseo de la Calle del Príncipe, en este año de 1802. // Se hallará [...] en el puesto de libros de Josef Sanchez. 19 pp. 21 cm.

- Levantarse el primero, acostarse

BIT 44233

Traducción de *Auguste et Théodore ou Les deux pages* (1789) de L.-F. Faur.

BEVERLEY**C.21**

Beverley, o sea El Jugador Inglés. Tragedia urbana. Traducida del Frances. Con licencia: En Barcel. Por Francisco Genéras. Bajada de la Carcel. 75 pp. 14 cm.

- Amada Henriqueta, mi esposo

BIT 40952

Traducción de *Béverlei* (1768) de B.-J. Saurin por J. López de Sedano, según Aguilar Piñal 1981-1995: VI, n^o 5826; representada en Barcelona en 1777 (Par 1929: 339).

C.22

N. 51. Tragedia urbana. Beverley; por otro título El Jugador inglés. En cinco actos. Traducida del frances. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 28 pp. 20 cm.

- Amada Henriqueta, mi esposo

BIT 61858

Idéntica a la anterior.

C.23

N. 52. Tragedia urbana. Beverley por otro título El Jugador Ingles. En cinco actos. Traducida del Frances. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barce-lona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Libretería. 28 pp. 21 cm.

- Amada Henriqueta, mi esposo

BIT 71945

Idéntica a las anteriores.

C.24

Núm. 5. Tragedia urbana. Beverley; por otro título El Jugador inglés. En cinco actos. Traducida del frances. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería administrada Por Juan Sellent. 24 pp. 20 cm.

- Amada Henriqueta, mi esposo

BIT 45518

Idéntica a las anteriores.

Véase *Estragos que causa el juego*.

CARBONEROS DE HOLTSBAK, LOS**C.25**

Drama en 3 actos. Los carboneros de Holtsbak, traducida del francés. Ms. 65 hh. 21 cm., con censura de 1807.

- Las seis y ninguno viene

BMM 95-6

Traducción de *Les charbonniers de la Forêt Noire* (1803) de Sewrin, Servièrre y Lafortelle por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 277.

CEGUEDADES DEL VICIO, LAS**C.26**

Comedia famosa intitulada: Las ceguedades del vicio, y peligros del rigor. El joven Carlos. Escrita en Francès en prosa y en 5 actos, por Mr. Mercier. Y traducida y puesta en Verso Castellano por Dn. Manuel de Ascargota. Año de 1776. Ms. 101 hh. 21 cm.

- Responde quanto antes puedas

BN ms. 16161

Traducción de *Jenneval ou Le Barnevelt français* (1769).

C.27

Las ceguedades de el vicio y peligros del rigor. El joben Carlos. En cinco actos. Comedia. Ms. 94 hh. 20 cm.

- Responde quanto antes puedas

París, B. Arsenal, Rondel ms. 184(2)

Idéntica a la anterior.

CECILIA Y DORSÁN**C.28**

Cecilia y Dorsan. Comedia en tres actos. Por Don Vicente Rodriguez de Arellano. Madrid. En la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. I, pp. 93-196 del Teatro Nuevo Español.

- Buscando la soledad,

BIT: 47952

Traducción de *Adèle et Dorsan* de B.-J. Marsollier de Vivetières.

CELIA**C.29**

Comedia nueva. La Celia en 5 actos. Para la Compañía de Eusevio Rivera. Año de 1775. Ms. 49 hh. 21 cm.

- Sí por esta galería

BMM 98-12

Traducción de *Cénie* (1750) de Mme de Graffigny por E. de Olavide.

CELINA

Véase *El mudo incógnito*.

CLEMENTINA**C.30**

Clementina [tachado: *o la Madrastra*]. Pieza en dos actos, traducida del francés por V. R. D. A. Ms. 34 hh. 21 cm.; estrenada en 1802.

- Qué confusión, qué desorden

BMM 73-7

Traducción de *Clémentine ou La belle mère* (1800) de J.-B.-Ch. Vial por V. Rodríguez de Arellano.

CLEMENTINA Y DESORMES**C.31**

Clementina y Desormes. Comedia en cinco actos por Monsieur Monvel, y traducida por Don Vicente Rodríguez de Arellano. Madrid. En la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. IV, pp. 209-296 del *Teatro Nuevo Español*.

- ¡Que poco juicio tengo en quanto hago

BIT 47966

Traducción de *Clémentine et Désormes* (1781) de J.-M. Boutet de Monvel.

C.32

Num. 33. Clementina y Desormes. Comedia en cinco actos. Por Monsieur Monvel, y traducida por Don Vicente Rodríguez de Arellano. // Con licencia Barcelona: Por Agustin Roca. 26 pp. 21 cm.

- ¡Qué poco juicio tengo en quanto hago

BIT 61974

Idéntica a la anterior.

COMERCIANTE INGLÉS, EL**C.33**

N. 27. Comedia nueva en prosa. El comerciante ingles. En cinco actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresór y Librero, en la Libretería. 35 pp. 21 cm.

- Davide... Quantos afanes,

BIT 44144

Traducción de *Le fabricant de Londres* (1771) de Ch.-G. Fenouillot de Falbaire; representada en Barcelona en 1778 (Par 1929: 342).

C.34

Núm. 55. Comedia nueva en prosa: El comerciante ingles. En cinco actos. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, véndese en su Librería administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 22 pp. 21 cm.

- Davide... Quántos afanes,

BIT 44624

Idéntica a la anterior.

Véase *El fabricante de paños*.

CONCINI Y ENRIQUE IV.**C.35**

Consini y Enrique IV. Por D. Vicente Rodríguez de Arellano. Ms. 67 hh. 21 cm.; estrenada en 1801.

- En efecto, Cosme amigo

BMM 95-11

Traducción de *La partie de chasse de Henri IV.* (1766) de Ch. Collé.

CONDE DE COMINGE, EL

Véase *Los amantes desgraciados*.

CONDE DE OLSBACH, EL**C.36**

El Conde de Olsbach. Comedia en cinco actos, en prosa, del teatro alemán, arreglada al teatro español. Madrid. En la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. VI, pp. 1-112 del *Teatro Nuevo Español*.

- Toma, guarda este uniforme:

BIT 62210

Traducción de *Le comte d'Olsbach ou La prohibé récompensée* (1785) de A.-Chr. Friedel, traducción a su vez de *Der Graf von Olsbach* (1778) de J. Chr. Brandes, por A. García Arrieta, según Fernández de Moratín 1944: 333.

CUAL EL PADRE ASÍ ES EL HIJO**C.37**

Qual el padre así es el hijo. Comedia en verso en tres actos. Oy día 2 de febrero de 1804. Ms. 50 hh. 21 cm.

- Jorge, que pongan el coche

BMM 74-12 (Un ejemplar con la mención: «Drama en tres actos traducido del francés»).

Original desconocido, traducido por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 184 y Aguilar Piñal 1981-1995: III, nº 1101.

DEBER Y LA NATURALEZA, EL**C.38**

El deber y la naturaleza, comedia en prosa en cinco actos, traducida del francés, y hechos el acto quarto y quinto por Don Luciano Comella. Madrid en la Imprenta de Sancha. Año de 1806. 119 pp. 14,5 cm.

- Tomad, llevar este pliego á vuestro

BN T-12455

Traducción de *Le devoir et la nature* (1797) de B. Pelletier de Volméranges.

DESERTOR, EL**C.39**

N. 58 Tragedia en prosa. El desertor. En cinco actos. Compuesta por Monsieur Mercier. Traducida del francés al español. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 35 pp. 21 cm.

- Buenos estamos. ¡O desventurado

BMP 34177

Traducción de *Le déserteur* (1769) por P. de Olavide, según Calderone 1987.

C.40

N. 49. (rectificado: 58.) Tragedia en prosa. El desertor. En cinco actos. Compuesta por Monsieur Mercier. Traducida del frances al español. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresór y Librero. 35 pp. 19 cm.

- Buenos estamos. ¡O desventurado

BIT 45620

Idéntica a la anterior.

C.41

*Comedia. El Desertor. En cinco actos: escrita en frances por Monsieur Mercier. Traducida en verso español, por D^{***} e impresa conforme se representa por la Compañía de Eusebio Ribera. Madrid: Año de 1793. Se hallará en la Librería de Quiroga calle de la Concepcion. 32 pp. 21 cm.*

- Señor Octavio, repito

BN T-14842(2)

Mismo origen que las anteriores, traducida por J. López de Sedano.

DIVORCIO POR AMOR, EL**C.42**

El divorcio por amor. Comedia en tres actos, en verso, por D. F. E. Castrillon. Representada en el Teatro de la calle de la Cruz el día 17 de febrero de 1808. Dos esposos bien unidos/ no se deben separar/ sino en el postrer suspiro./ Arab. Acto 3^o Escena 7. pág. 27. Con licencia: En Madrid. En la Oficina de Don Benito García y Compañía. Año de 1808. Se hallará en la librería de los señores Viuda de Quiroga y Sainz, calle de las Carretas. 31 pp. 21 cm.

- Aun no concluyo mi obra,

BN T-6983

Traducción de *Honneur et indigence ou Le divorce par amour* (1803) de Weiss y J. Patrat por F. Enciso Castrillón, traducción a su vez de *Armuth und Edelsinn* de A. Kotzebue.

DOS AMIGOS, LOS**C.43**

Num. 156. Los dos amigos, ó sea el negociante de Leon. Comedia en cinco actos, en prosa. Traducida por D. Domingo Botti. // Véndese en Barcelona en la Librería de Juan Francisco Piferrer, administrada por Juan Sellent. 43 pp. 21 cm.

- Valerio, ¿qué os parece ésta

BIT 44711

Traducción de *Les deux amis ou Le négociant de Lyon* (1770) de P.-A. Caron de Beaumarchais; estrenada el 14 de octubre de 1807 (Cotarelo 1902: 689).

Véase *El negociante de León*.

*DUQUE DE PENTIEBRE, EL***C.44**

Comedia en cinco actos titulada El duque de Pentiebre, por D. V. R. de A. Representada en el Coliseo de la Cruz en este presente año. Madrid. Por Don Mateo Repullés. Año de 1803. 82 pp. 14 cm.

- En el convento inmediato,

BIT 46016

Traducción de *Fénelon ou Les religieuses de Cambrai* (1793) de M.-J. Chénier por V. Rodríguez de Arellano.

C.45

Núm. 127. Comedia en cinco actos titulada El duque de Pentiebre, por D. V. R. de A. // Con licencia. Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M. Plaza del Angel. 24 pp. 21 cm.

- En el convento inmediato,

BIT 44718

Idéntica a la anterior.

C.46

Num. 133. Comedia en cinco actos titulada El duque de Pentiebre, por D. V. R. de A. // Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su Librería administrada por Juan Sellent. 24 pp. 21 cm.

- En el convento inmediato,

BIT 61975

Idéntica a las anteriores.

*ELVINA Y PERCY***C.47**

Elvina y Perci ó los efectos de la violencia. Tragedia en tres actos, por Don Josef María de Carnerero. Se representó por las compañías reunidas, en el Coliseo de la Cruz, en el mes de febrero de 1803. Madrid en la Imprenta de Don Mateo Repullés. 1803. XVI+92 pp. 14,5 cm. Pp. V-VI: «Prólogo».

- Esta será la habitacion sin duda

BN T-11447

Traducción, a través del francés, de *Percy* (1777) de H. Moore.

*EMPERADOR ALBERTO I, EL***C.48**

Comedia nueva El emperador Alberto I. y la Adelina. Puesta en verso, exôrnada, y arreglada á nuestro Teátro. Por D. Antonio Valladares de Sotomayor. Madrid: En la Imprenta de Hilario Santos Alonso, calle de Atocha. Año de 1781. (26)+CXVII pp. 14,5 cm. P. (2): «Personas»; p. (3): «Octavas a un ilustre señor»; pp. (5-24): «Prólogo»; pp. (25-26): «Argumento».

- Esta es la casa, Gerardo;

BIT 71280

Traducción de *Albert Ier ou Adéline* (1775) de A. Leblanc de Guillet.**C.49**

Comedia nueva. El Emperador Alberto I. y la Adelina. Puesta en verso, exôrnada y arreglada a nuestro teatro por D. Antonio Valladares de Sotomayor. 34 pp. 21 cm.

- Esta es la casa, Gerardo;

Nueva York, Public Library NPL, p.v.209

Idéntica a la anterior.

C.50

Comedia nueva. El Emperador Alberto I. y la Adelina: puesta en verso, exôrnada, y arreglada á nuestro teatro por Don Antonio Valladares de Sotomayor. Primera parte. Representadas [sic] en los teatros de esta Corte. // Se hallará en el Puesto de Josef Sanchez, frente al Coliseo del Príncipe. 32 pp. 21 cm.

- Esta es la casa, Gerardo:

BIT 45109

Idéntica a las anteriores.

C.51

Comedia nueva. El Emperador Alberto I. y la Adelina. Puesta en verso, exôrnada y arreglada á nuestro teatro por Don Antonio Valladares de Sotomayor. Primera parte. Representadas en los teatros de esta corte. // Se hallará en el puesto de Josef Sanchez, frente al Coliseo del Príncipe. 40 pp. 21 cm. P. 1: «Octavas»; pp. 1-7: «Prólogo»; p. 8: «Argumento».

- Esta es la casa, Gerardo:

BIT 71280

Idéntica a las anteriores.

C.52

Comedia nueva. El Emperador Alberto I. y la Adelina, segunda parte. // Se hallará esta Comedia y otras de diferentes títulos en Salamanca en la Imprenta de Don Francisco Toxar, calle de la Rua. 27 pp. 21 cm.

- Son las cinco de la tarde,

BIT 45424

Mismo origen que las anteriores.

C.53

Comedia nueva. En dos actos. La Adelina. Por Don Antonio Valladares de Sotomayor. Segunda parte. // Se hallará en el Puesto de Josef Sanchez, frente al Coliseo del Príncipe. Año 1801. 25 pp. 21 cm.

- Son las cinco de la tarde:

BIT 45110

Idéntica a la anterior.

*ERROR DE UN BUEN PADRE, EL***C.54**

El error de un buen padre. Drama en un acto. Ms. 36 hh. 21 cm., con censura de 1802.

- Me ha salido perfectamente

BMM 71-18

Traducción de *Alexis ou L'erreur d'un bon père* (1802) de B.-J. Marsollier des Vivetières.

*ESCOCESA, LA***C.55**

La Escocesa. Comedia en prosa, y En cinco Actos. Traducida de Frances en Castellano. Con permiso superior. En Madrid, en la Imprenta Real de la Gazeta. Año de MDCCLXIX. 94 pp. 19 cm.

- Que conjunto de noticias

BIT 71356

Traducción de *L'Écossaise* (1760) de Voltaire por T. de Iriarte, según Fernández de Moratín 1944: 330.

C.56

N. 3. Comedia nueva La Escocesa. En cinco Actos. Traducida del ingles, al castellano. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Libreteria. 35 pp. 21 cm.

- Qué conjunto de noticias

BN T-14844(13)

Idéntica a la anterior.

C.57

N. 37. Comedia nueva La Escocesa. En cinco actos. Traducida del ingles, al castellano. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, vendese en su Libreria, administrada por Juan Sellent. 35 pp. 21 cm.

- ¡Que conjunto de noticias

BIT 44621

Mismo origen que las anteriores, traducida por R. de la Cruz, según Fernández de Moratín 1944: 330.

*ESPOSA DELINCUENTE, LA***C.58**

La esposa delincuente. Comedia en verso en tres actos. Ms. 73 hh. 21 cm.; estrenada en 1802.

- Para quando mi señora

BMM 76-3

Traducción de *La mère coupable* (1792) de P.-A. Caron de Beaumarchais por J. F. Pastor, según Cotarelo 1902: 131.

C.59

La esposa delincuente. Ms. 65 hh. 21 cm.

- Para quando mi señora

Londres, British Museum Add. 33482

Idéntica a la anterior.

ESTRAGOS QUE CAUSA EL JUEGO**C.60**

Comedia nueva. Estragos que causa el juego. El Beberley. En tres actos. [Tachado: Jugador Ynglés]. Ms. 63 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1779.

- Vaya, qué miras? Discurses

BMM 121-3

Traducción de *Béverlei* (1768) de B.-J. Saurin por J. López de Sedano, según Calderone en López de Sedano 1984: 27.

EUFEMIA**C.61**

Eufemia, o el triunfo de la Religión. Drama dividido en tres Actos. Su autor M. D'Arnaud. Traducido del Frances à el Castellano. Con licencia. En Cordoba, en la Oficina de Don Juan Rodríguez. Año 1775. (20)+116 pp. 14 cm. Pp. (3-5): «Dedicatoria al conde de Maceda»; pp. (6-7): «Aprobación»; p. 8: «Licencia»; pp. (9-20): «Prólogo».

- ¡Qué, en este lecho fúnebre y sombrío

BIT 48379

Traducción de *Euphémie ou Le triomphe de la religion* (1768) de F.-Th. Baculard d'Arnaud por J. Navarro, según Palau 1948-1977: I, 493, n° 17131, y por P. Gómez Prieto, según Ramírez de Arellano 1922-1923: n° 640.

C.62

Eufemia, o el triunfo de la religion. Drama dividido en tres actos. Su autor M. d'Arnaud. Traducido del Frances al Castellano. Madrid: En la Imprenta de Don Antonio Espinosa. Año de 1790. [8]+128 pp. 14 cm. 1 grabado. Pp. [3-8]: «Prólogo».

- Qué! en este lecho fúnebre y sombrío

BN T-14576

Idéntica a la anterior.

C.63

N. 115. Eufemia ó El triunfo de la Religión. Drama dividido en tres actos. Su autor M. D'Arnaud. Traducido del Francés à el Castellano. Barcelona: Por Carlos Gibért y Tutó, Impresór y Librero. 40 pp. 20 cm. Pp. 3-4: «Prólogo».

- Qué! en este lecho funebre y sombrío,

Madrid, CSIC/Instituto de Filología. Fondo Cervantes. XLVI-202

Idéntica a las anteriores.

C.64

N. 3 Eufemia ó El triunfo de la Religion. Drama dividido en tres actos. Su autor M. D'Arnaud. Traducida del Francés al Castellano. // Barcelona: Por la Viuda de Piferrer, Vendese en su Librería, administrada por Juan Sellent. 40 pp. 21 cm.

- Qué! en este lecho funebre y sombrío,

Sevilla, B. Universitaria 250-123(2)

Idéntica a las anteriores.

*EUGENIA***C.65**

N. 25. Comedia nueva. La Eugenia. Traducida del frances al castellano. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 36 pp. 21 cm.

- Qué bueno está todo esto!

BN T-14842(9)

Traducción de *Eugénie* (1767) de P.-A. Caron de Beaumarchais por R. de la Cruz.

C.66

Comedia famosa. La Eugenia. Traducida del francés al castellano. Corregida y enmendada en esta segunda impresión en el año de 1779. // Barcelona. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 43 pp. 21 cm.

- ¡Qué bueno está todo esto!

Sevilla, B. Universitaria 250-229(10)

Idéntica a la anterior.

C.67

Eugenia. Traducción de la comedia francesa con el propio título. En cinco actos en Teatro, ó coleccion de los saynetes y demas obras dramaticas, de D. Ramon de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio. Madrid en la Imprenta Real 1787, vol. III, pp. 235-402.

- ¡Qué bueno está todo esto!

BN T-9075

Idéntica a las anteriores.

*FABRICANTE DE PAÑOS, EL***C.68**

N. 15. Comedia nueva. El fabricante de paños, o el comerciante ingles. Puesta en verso en quatro actos: Por D. Antonio Valladares de Sotomayor. Representada en los Teatros de esta Corte. 28 pp. 21 cm.

- Hei! Ah! Quántas sospechas,

BIT: 44845

Traducción de *Le fabricant de Londres* (1771) de Ch.-G. Fenouillot de Falbaire; existe ms. fechado en 1783.

Véase *El comerciante inglés*.

*FAMILIA INDIGENTE, LA***C.69**

Comedia famosa. La familia indigente. En un acto. 12 pp. 20,5 cm.; existe ms. fechado en 1798.

- Que invierno tan riguroso

BN T-1116

Traducción de *La famille indigente* (1797) de B.-A. Planterre por L. F. Comella, según Aguilar Piñal 1981-1995: II, n^o 3731.

C.70

Comedia nueva. La familia indigente. En un acto. [Salamanca, Francisco de Tózar] 12 pp. 20 cm.

- Que invierno tan riguroso

Londres, British Library 1342.e.(27)

Idéntica a la anterior.

*FILÓSOFO SIN SABERLO, EL***C.71**

El Filósofo sin saberlo de Mr. Sedaine traducida al castellano. Ms. 25 hh. 21 cm.

- ¡Como! Te encuentro con el pañuelo en la mano;

BMP ms. 222 (Catálogo 266)

Traducción de *Le philosophe sans le savoir* (1766).

FRANVAL Y EMILIA

Véase *Vencen el rigor de un padre*.

*GALEOTE HONRADO, EL***C.72**

El galeote honrado. Comedia en tres actos en verso. Traducida del francés. Ms. 65 hh. 21 cm., con censura de 1805.

- Nunca del sol la salida

BMM 74-14

Traducción de *L'honnête criminel* (1769) de Ch.-G. Fenouillot de Falbaire.

Véase *Un sublime rasgo*.

*GRITO DE LA NATURALEZA, EL***C.73**

Comedia nueva en dos actos. El grito de la naturaleza. Ms. 63 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1784.

- Para un amor sencillo

BMM 115-16

Traducción de *Le cri de la nature* (1771) de Armand por A. Valladares de Sotomayor, según Herrera 1993: 454.

*HIJO NATURAL, EL***C.74**

El Hijo natural, ó Pruebas de la virtud. Comedia en prosa de Diderot. Puesta en verso por Don Bernardo María de Calzada. Madrid. En la Imprenta Real, 1787. 172 pp. 14 cm.

- Apenas son las seis.

BN T-14618

Traducción de *Le fils naturel* (1757).

*HOMBRE DE TRES CARAS, EL***C.75**

Comedia en tres actos. El hombre de tres caras. Ms. 55 hh. 21 cm.; estrenada en 1802.

- Un incognito de quien fuisteis amigo

BMM 36-11 (un ejemplar con el apelativo «drama»).

Traducción de *L'homme à trois visages* (1801) de R.-Ch. Guilbert de Pixérécourt.

*HUÉRFANO INGLES, EL***C.76**

Comedia. El huérfano ingles, ó el evanista. En tres actos. Madrid: Año de 1796. Se hallará en la Librería de Quiroga. 28 pp. 21 cm.

- He concluido mi plan,

BIT 30177

Traducción de *L'orphelin anglais* (1769) de Ch.-H. Longueil por J. López de Sedano, según consta en manuscrito de 1778.

C.77

Num. 57. Tragedia urbana El Huerfano ingles. En tres actos. // Barcelona: En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1798. 28 pp. 21 cm.

- He concluido mi plan

BIT 44183

Idéntica a la anterior.

C.78

N. 56. Tragedia urbana. El huerfano ingles. En tres actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Libretería. 28 pp. 21 cm.

- He concluido mi plan

BIT 44826

Idéntica a las anteriores.

C.79

N. 9. Tragedia urbana. El huerfano ingles. En tres actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó Impresor y Librero, en la Libretería. 28 pp. 21 cm.

- He concluido mi plan

BMP 34236

Idéntica a las anteriores.

IMPERIO DE LA VERDAD, EL

C.80

El imperio de la verdad ó El sepulturero. Comedia en cinco actos en prosa. De P. P. M. Con licencia: En Valencia: Por Martin Peris. Año 1819. 69 pp. 14 cm.

- Ya es necesario á qualquiera costa

BN T-10578

Original desconocido; estrenada el 9 de diciembre de 1806 (Cotarelo 1902: 681).

INÉS

C.81

Núm. 8. La Inès. Drama sentimental de cinco actos en prosa. Traducción libre por D. M. A. Ygual. // Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M. 23 pp. 20 cm.

- No, amigo: no tendré sosiego

BIT 45472

Original desconocido.

C.82

La Ines. Drama sentimental de cinco actos, en prosa. Traducción libre por Don Manuel Andrés Ygual. // Con licencia. Barcelona: En la Oficina de Francisco Genéras, Bajada de la Carcel, año de 1804. 23 pp. 21 cm.

- No, amigo, no tendré sosiego

BN T-1393

Idéntica a la anterior.

JOVEN CARLOS, EL

C.83

El joven Carlos. Comedia en verso en cinco actos. Ms. 75 hh. 21 cm., fechado en 1803.

- Responde quanto antes puedas

BMM 76-12

Traducción de *Jenneval ou le Barnevelt français* (1769) de L.-S. Mercier.

JUEZ DE SU DELITO, EL

C.84

El Juez de su delito. Drama en tres actos en prosa. Representado en el Teatro de la Calle de la Cruz. Ms. 40 hh. 21 cm.

- Las once y cerca del cuarto

BN ms. 16201

Original desconocido, traducción de F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 246.

C.85

El Juez de su delito. Drama en tres actos en prosa. Se estrenó en el año de 1806.
Ms. 55 hh. 21 cm.

- Las once y cerca del cuarto

BMM 121-5

Idéntica a la anterior.

JUGADOR INGLÉS, EL

Véase *Beverley*.

Véase *Estragos que causa el juego*.

JUICIO DE SALOMÓN, EL**C.86**

El Juicio de Salomón. Drama en tres actos, traducido del francés. Ms. 36 hh. 21 cm., con reparto de 1805.

- Entrad, entrad

BMM 120-2

Traducción de *Le jugement de Salomon* (1802) de L.-Ch. Caigniez.

MARIDO DE SU HIJA, EL**C.87**

Comedia nueva. El marido de su hija. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. // En Barcelona. Año de 1790. 35 pp. 21 cm.

- Nadie hay en toda esta estancia

BIT 44028

Traducción de *Cénie* (1750) de Mme de Graffigny.

C.88

Comedia nueva, El marido de su hija. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. La representó la Compañía de Manuel Martínez. Con licencia. En Madrid: En la Imprenta de Alfonso Lopez, calle de la Cruz. pp. 125-162, 21 cm.

- Nadie hay en toda esta estancia

BIT 45126

Idéntica a la anterior.

C.89

Comedia nueva, El marido de su hija. Su autor Don Antonio Valladares de Sotomayor. La representó la Compañía de Manuel Martínez. Con licencia: En la Imprenta de Alfonso Lopez, calle de la Cruz. pp. 125-162. 21 cm. Pp. 126-127: «Dedicatoria a D^a Josefa de Bempica» fechada en Madrid, el 24 de agosto de 1786.

- Nadie hay en toda esta estancia

BMP 267

Este ejemplar presenta dos finales. El grueso de la comedia y el primero de ellos pertenece a la edición reseñada en el n^o anterior; sin embargo, a continuación hay otras tres hojas, de las cuales la última está en blanco. Las dos restantes, que

repiten la paginación 159-162, proponen un final diferente para la pieza, alterando el orden de las tiradas de versos en varias ocasiones.

MATILDE DE ORLEIM

C.90

Matilde de Orleim. Drama en cinco actos y en prosa. Acomodado a nuestro teatro del francés, por D. A. M. E. Representada en el Coliseo de los Caños del Peral. Madrid MDCCCIII. En la Imprenta sita Calle de Capellanes. 106 pp. 14 cm.

- ¿Conque por último, mi querida

BN T-26177

Traducción de *Mathilde* (1799) de Boutet de Monvel por A. Marqués y Espejo.

C.91

Num. 11. Matilde de Orleim. Drama en cinco actos y en prosa. Por D. A. M. E. // Barcelona: por Agustín Roca. A Costa de los Libreros asociados. 32 pp. 21 cm.

- ¿Conque por último, mi querida

BN T-14787(7)

Idéntica a la anterior.

C.92

Comedia en tres actos titulada Matilde de Orleim: traducida libremente y arreglada a nuestro teatro por D. Gaspar Zavala y Zamora: representada en el Coliseo de los Caños del Peral. Madrid: Por Gomez Fuentesnebro y Compañía. 1804. 84 pp. 14cm.

- Con que, señora Luisa,

BIT 46257

Mismo origen que las anteriores.

MAYOR PALMER, EL

C.93

Num 12. El Mayor Palmer. Comedia en tres actos en verso: traducida del francés; executada en los Caños del Peral. // Barcelona: Por Agustín Roca. 22 pp. 21 cm. Hay ms. fechado en 1803.

- Señores, el enemigo

BIT 44060

Traducción de *Le major Palmer* (1797) de Pigault-Lebrun por F. Enciso Castrillón, según Cotarelo 1902: 173.

MINAS DE POLONIA, LAS

C.94

Drama nuevo en tres actos Las minas de Polonia, traducido por D. Maria de Gasca y Medrano. // Barcelona: En la Imprenta de Agustín Roca, calle de la Libretería. 32 pp. 19 cm.

- En fin, estás ya de vuelta?

Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del s. XVIII, F-XXXIII

Traducción de *Les mines de Pologne* (1803) de R.-Ch. Guilbert de Pixérécourt.

C.95

Drama nuevo en tres actos Las minas de Polonia, traducido por D. Maria de Gasca y Medrano. // Barcelona; En la Imprenta de Manuel Texero, en la Plaza de San Francisco de Paula. 32 pp. 21 cm.

- En fin, estás ya de vuelta?

BIT 44668

Idéntica a la anterior.

C.96

Núm. 154. Drama nuevo en tres actos. Las minas de Polonia, traducido por D. María de Gasca y Medrano. // Barcelona, Juan Francisco Piferrer. 32 pp. 21 cm.

- En fin, estás ya de vuelta?

Austin, University of Texas

Idéntica a las anteriores.

MISANTROPÍA DESVANECIDA, LA**C.97**

Núm. 113. La misantropía desvanecida. Drama en un acto, escrito en alemán por Augusto Kotzebue, en continuación al drama intitulado La Misanropía y el arrepentimiento del mismo autor. // Con Licencia. Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería, plaza del Angel. 20 pp. 21 cm.

- Barre, limpia, pobre desgraciada.

BIT 44430

Traducción de *Le mensonge génereux* (1792) de J.-N.-E. Bock, traducción a su vez de *Die edle Lüge* (1792) de A. Kotzebue; reseña en la *Gaceta* en 1801 (Coe 1935: 153).

C.98

Núm. 113. La misantropía desvanecida. Drama en un acto, escrito en alemán por Augusto Kotzebüe, en continuación al drama intitulado La Misanropía y el arrepentimiento del mismo autor. // Con Licencia. Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent. 20 pp. 21 cm.

- Barre (sic), limpia, pobre desgraciada.

BMP 34242

Idéntica a la anterior.

MISANTROPÍA Y ARREPENTIMIENTO**C.99**

Misanropía y arrepentimiento. Drama en tres actos, arreglado a nuestro teatro. Quan cruel es la venganza de la ultrajada virtud! Acto II. En Madrid en la imprenta de Sancha. Año de 1800. 140 pp. 17,5 cm. 1 grabado. Pp. 3-4: «Dedicatoria al actor Antonio Pinto»; pp. 5-13: «Prólogo del traductor».

- Amigo Peters, Señora

BIT 47919

Traducción de *Misanthropie et repentir* (1799) de Molé y Bursay, traducción a su vez de *Menschenhass und Reue* (1789) de A. Kotzebue por D. Solís.

C.100

Núm. 10. Núm. 120. Misanropía y arrepentimiento. Drama en tres actos. ¡Quan cruel es la venganza de la ultrajada virtud! // Barcelona. En la Imprenta de Gaspar y Compañía, à costa de los Impresores Asociados. 32 pp. 21 cm.

- Amigo Peters, Señora

BIT 44204

Idéntica a la anterior.

C.101

Núm. 108. Misanropía y arrepentimiento. Drama en tres actos. ¡Quan cruel es la venganza de la ultrajada virtud! // Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M. 35 pp. 21 cm.

- Amigo Peters, Señora

BIT 44670

Idéntica a las anteriores.

C.102

N. 320. Misanropía y arrepentimiento. Drama en tres actos, arreglado a nuestro teatro. // Con licencia: En Valencia: en la Imprenta de Joseph de Orga, donde se hallará, y en Madrid en la Librería de Quiroga, calle de las Carretas. Año 1801. 34 pp. 21 cm.

- Amigo Peters, señora

BIT 45463

Idéntica a las anteriores.

C.103

N. 320. Misanropía y arrepentimiento. Drama en tres actos, arreglado a nuestro teatro. // Con Licencia: En Valencia: En la Imprenta de Joseph de Orga, donde se hallará, y en Madrid en la Librería de Quiroga, calle de las Carretas. Año de 1801. 34 pp. 21 cm.

- AMigo Peters, señora

BIT 32236

Idéntica a las anteriores.

C.104

Nº 320. Pág. I Misanropía y arrepentimiento. Drama en tres actos, arreglado a nuestro teatro. // Con Licencia: En Valencia: en la Imprenta de Joseph de Orga, donde se hallará, y en Madrid en la Librería de Quiroga, calle de las Carretas. Año de 1801. 34 pp. 21 cm.

- Amigo Peters, señora

BMP 34245

Idéntica a las anteriores.

C.105

La misantropía y el arrepentimiento: drama en cinco actos, en prosa, del teatro alemán de Kotz-büe: refundido por la ciudadana Molé, actriz del Teatro Francés; y traducido fielmente por D. A. G. A. Madrid: Por D. Fermin Villalpando. 126 pp. 14,5 cm. Pp. 3-12: «Advertencia del traductor»; pp. 13-18: «Prefacio de la ciudadana Molé».

- ¡Ah! Ya te pillé. ¡Qué bonita es!

BIT 46230

Traducción de *Misanthropie et repentir* (1799) de Molé y Bursay por A. García Arrieta.

*MISS CLARA HARLOW***C.106**

Miss Clara Harlowe, drama en tres actos y en verso: suplemento á la historia inglesa del mismo titulo. Por D. Antonio Marqués, y Espejo. Madrid. MDCCCIV. En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. 110 pp. 14 cm.

- Confiesa, Vill, que no cabe

BIT 30991

Traducción de *Clarisse Harlowe* (1786) de J.-F. Née de la Rochelle.

*MUDO INCÓGNITO, EL***C.107**

Comedia en prosa en 2 actos titulada El mudo incógnito ô la Celina. 1803. Ms. 38 hh. 21 cm.

- Germán tarda, y yo no puedo

BMM 72-12

Traducción de *Celina ou L'enfant du mystère* (1800) de R.-Ch. Guilbert de Pixérécourt.

*MUJER DE DOS MARIDOS, LA***C.108**

Comedia nueva. La muger de dos maridos. En tres actos. Por D. V. R. D. A. Con licencia en Madrid: Año de 1805. Se hallará en la Librería de González, calle de Atocha, frente á los Gremios. 38 pp. 21 cm.

- Atencion á lo que mando:

BIT 44334

Traducción de *La femme à deux maris* (1802) de R.-Ch. Guilbert de Pixérécourt por V. Rodríguez de Arellano.

C.109

Núm. 5. Comedia nueva. La muger de dos maridos. En tres actos. Por D. V. R. D. A. 31 pp. 21 cm. (ejemplar incompleto).

- Atención á lo que mando:

BIT 58796

Idéntica a la anterior.

C.110

Comedia nueva. La muger de dos maridos. En tres actos. Por D. V. R. D. A. // Se hallará en la Librería de la Viuda de Quiroga, calle de las Carretas número 9. 36 pp. 21 cm.

- Atencion á lo que mando:

BIT 33865

Idéntica a las anteriores.

C.111

Núm. 161. Comedia nueva. La muger de dos maridos. En tres actos. Por D. V. R. D. A. // Con Licencia. Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería administrada por Juan Sellent. 35 pp. 21 cm.

- Atencion á lo que mando:

BIT 44238

Idéntica a las anteriores.

*NEGOCIANTE DE LEÓN, EL***C.112**

Comedia nueva en 5 actos. El negociante de Leon. Ms. 69 hh. 21 cm., con censura de 1807.

¿Que os parece la sonata?

BMM 132-1

Traducción de *Les deux amis ou Le négociant de Lyon* (1770) de P.-A. Caron de Beaumarchais.

Véase *Los dos amigos*.

*PADRE DE FAMILIA, EL***C.113**

El Padre de familias. Ms. 94 hh. 21 cm.

- Que tiene usted, tío mío?

BMM 57-8

Traducción de *Le père de famille* (1758) de D. Diderot.

C.114

El padre de familias, comedia en prosa por Monsieur Diderot, y en verso por Don Lorenzo María de Villarroél, Marqués de Palacios. Con licencia. Madrid, en la Oficina de Pantaleon Aznar. Año MDCCLXXXV. [4]+179 pp. 15 cm.

- ¿Qué tiene usted, tío mío,

BN T-14591

Mismo origen que la anterior.

C.115

El padre de familia. Comedia en cinco actos en prosa: traducida del frances por D. J. D. E. Madrid. En la Oficina de Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion

Gerónima. Vol. VI, pp. 241-390 del *Teatro Nuevo Español*. P. 243: «Advertencia».

- Parece, tío, que está vm. desasosegado.

BIT 62181

Mismo origen que las anteriores, traducida por J. de Estrada.

C.116

El Padre de familia, Comedia en cinco actos, y en prosa. Traducida del frances al castellano por Don Manuel Gomez Bustos. Aetatis cujusque notandi sunt tibi mores,/ Mobilibusque decor naturis dandus et annis. Horat. de Art. Poet. Con licencia. En Madrid: En la Imprenta de la Viuda é Hijo de Marin. Año de 1801. 96 pp. 21 cm. Pp. 3-5: «Dedicatoria al Exmo. Señor Don Vicente Joaquin Osorio de Moscoso, marqués de Astorga».

- ¿Qué teneis tío mio? ¿Me parece estais inquieto?

BN T-1058

Mismo origen que las anteriores.

PAJES DE FEDERICO II, LOS

Véase *Augusto y Teodoro*.

POBREZA CON VIRTUD, LA

C.117

Comedia nueva. La Pobreza con virtud nunca queda sin premio ó La costurera. En quatro actos. Ms. 76 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1782.

- Segun me parece, ya

BMM 138-18

Traducción de *L'indigent* (1772) de L.-S. Mercier por F. Flores Gallo, según el *Memorial literario* (IX, septiembre 1786, p. 128).

C.118

La pobreza con virtud nunca se queda sin premio. La costurera. En cuatro actos. [1786]. Ms. 56 hh. 21 cm.

- Segun me parece, ya

Londres, British Library Add. 33482 (hh. 129-185)

Idéntica a la anterior.

RAZÓN CONTRA LA MODA, LA

C.119

† *La razón contra la moda. Comedia. Traducida del francés.* En Madrid: En la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga. Año de 1751. (36)+163 pp. 13 cm. Pp. (3-36): «Dedicatoria-Prólogo a D^a Josefa de Zúñiga, marquesa de Sarria».

- Ay Leonor! vos à mi intento

BIT 48378 bis

Traducción de *Le préjugé à la mode* (1735) de P.-Cl. Nivelles de la Chaussée por I. de Luzán.

RECONCILIACIÓN, LA**C.120**

La reconciliación ó los dos hermanos. En cinco actos: por el poeta Kotzebue: traducida por Don Vicente Rodríguez de Arellano. Madrid. En la Oficina de Benito García, y Compañía. Año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. II, pp. 125-250 del *Teatro Nuevo Español*.

- Quando yo veo los Grandes

BIT 47956

Traducción de *La réconciliation ou Les deux frères* (1799) de Weiss y Jauffret, traducción a su vez de *Die Versöhnung oder der Bruderzwist* (1798) de A. Kotzebue.

C.121

Núm. 109. La reconciliacion ó Los dos hermanos: drama en cinco actos: su autor Kotz-büe, traducido del aleman al frances, y del frances al castellano por D. F. N. de R. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent. 42 pp. 21 cm.

- Al magnate en su pompa y recreo

BIT 44108

Mismo origen que la anterior, traducción de F. N. de Rebolledo.

C.122

La reconciliacion ó los dos hermanos: drama en cinco actos: su autor Kotz-büe, traducido del aleman al frances, y del frances al castellano por D. F. N. de R. Madrid: en la Imprenta de la Administracion del Real Arbitrio de Beneficencia. 125 pp. 14 cm.

- Al magnate en su pompa y recreo

BN T-12250

Idéntica a la anterior.

REO INOCENTE, EL**C.123**

Comedia intitulada El Reo inocente. Por D. Manuel Fermín de Laviano. Ms. 55 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1782.

- Oh que distraido estoy

BMM 63-18

Traducción de *Clémentine et Désormes* (1781) de J.-M. Boutet de Monvel.

ROBERTO**C.124**

Comedia en quatro Actos Roberto ó el Vandolero Honrado. Ms. 68 hh. 21 cm.; estrenada en 1807 (Cotarelo 1902: 690).

- Sí Luisa mía: yo estimo

BMM 142-10

Traducción de *Robert, chef de brigands* (1793) de J.-H.-F. Lamartelière por F. Enciso Castrillón, según McClelland 1970: II, 592.

SARA Y LUISA**C.125**

Sara y Luisa ó Las dos rivales. Comedia en 4 actos. Tomada de la que escribió en Aleman M. Lessing. Ms. 80 hh. 21 cm.

- ¡Quanto tarda en venir Jorge!

BN ms. 17180

Traducción de *Miss Sara Sampson* (1785) de A.-Chr. Friedel, traducción a su vez de la pieza homónima de Lessing.

SEPULCRO DE ADELAIDA, EL**C.126**

El sepulcro de Adelayda ó la ipocresía castigada. En tres actos. Ms. 70 hh. 21 cm.

- Esperad en esta sala

BN ms. 15812

Original desconocido traducido por F. Enciso Castrillón, según Aguilar Piñal 1981-1995: III, nº 1116.

C.127

Comedia en tres actos. El sepulcro de Adelayda. [Valencia, 26 de enero de 1807].

Ms. 61 hh. 21 cm.

- Esperad en esta sala

BIT MCLXVII

Idéntica a la anterior.

C.128

El sepulcro de Adelaida. Comedia en tres actos. En verso. Ms. 59 hh. 21 cm.

- Esperad en esta sala

Londres, British Museum Add. 33485

Idéntica a las anteriores.

SEPULTURERO, EL

Véase *El imperio de la verdad*.

SORDOMUDO Y EL ABATE DE L'EPÉE, EL**C.129**

El sordo-mudo, y el abate de L'Epée. Comedia histórica en cinco actos: escrita por el ciudadano frances J. N. Bouilly, miembro de la Sociedad Philotécnica; y traducida en verso castellano por el lic. D. F. R. L. y V. Madrid en la Imprenta de la Administracion del Real Arbitrio de Beneficencia. Año de 1800. 176 pp. 14 cm. Pp. 3-8: «Carácter y traje de los papeles».

- Quién imaginar pudiera

BN T-i 324(V)

Traducción de *L'abbé de l'Epée* (1799) de J.-N. Bouilly por F. Rodríguez de Ledesma y Vayrado.

Véase *El abate de l'Epée*.

SUBORDINACIÓN, LA**C.130**

La subordinacion. Tragi-comedia en cinco actos. Por Don Bernardo María de la Calzada, capitán del regimiento de caballería de la Reyna. Madrid MDCCLXXXV. Por Don Joachin Ibarra, impresor de Cámara de S. M. 153 pp. 15 cm.

- Amigo, ¿qué te incomoda?

BN T-21208

Traducción de *Le comte de Waltron* (1782) de J.-H. Eberts, traducción a su vez de *Der Graf von Waltron* de H. F. Möller.

C.131

Núm. 107. La subordinacion. Tragi-comedia en tres actos. Por J. M. C. B. Salus Populi Suprema lex esto. // Con licencia. Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su Librería administrada por Juan Sellent. 23 pp. 21 cm.

- Pareceme que está vm.

BIT 44439

Traducción de *Le comte de Waltron ou La subordinacion* (1789) de Dalainval, nueva versión de la obra alemana a través de la de Eberts por J. M^a Calderón de la Barca.

TRAPERO DE MADRID, EL**C.132**

Comedia nueva en dos actos El trapero de Madrid. Por Don Antonio Balladares. // Se hallará [...] en la Librería de Gonzalez calle de Atocha, frente de los Gremios. 28 pp. 21 cm.

- Qué paz reina en esta casa!

BIT 30195

Traducción de *La brouette du vinaigrier* (1775) de L.-S. Mercier; representada en Barcelona en 1784 (Par 1929: 499).

C.133

Comedia nueva en dos actos El trapero de Madrid. Por Don Antonio Balladares. // En el puesto de Josef Sanchez, calle del Principe frente del Coliseo [...]. 28 pp. 21 cm.

- Qué paz reina en esta casa!

BIT 45223

Idéntica a la anterior.

UN SUBLIME RASGO DE AMOR FILIAL**C.134**

Un sublime rasgo de amor filial ó sea El Galeote Honrado. Comedia en tres actos. Traducida del francés y arreglada al Teatro Español. Ms. 49 hh. 21 cm.

- Nunca del sol la salida

BN ms. 16275

Traducción de *L'honnête criminel* (1767) de Ch.-G. Fenouillot de Falbaire.

VENCEN EL RIGOR DE UN PADRE**C.135**

Núm. 151. Vencen el rigor de un padre osadía y sumision. Ó sea Franval y Emilia. Drama en cinco actos en prosa. Refundido del original Frances por el Excelentísimo Señor Don Francisco Albergatti, Marqués de Albergatti Capacelli Caballero de la Real Orden de San Estanislao, Chambelan y Ayudante general que fué de los Reales Exércitos de Polonia. Y traducido al idioma español por D. M. A. Ygual. // Con licencia. Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería administrada por Juan Sellent. 28 pp. 21 cm.

- Ella habia nacido para mi...

BIT 44172

Traducción de *Les tombeaux de Vérone* (1782) de L.-S. Mercier, a través de *Dorvil* de F. Albergatti.

VERDADERO BUEN HIJO, EL

Véase *La virtud premiada*.

VIRTUD EN LA INDIGENCIA, LA**C.136**

La virtud en la indigencia. Drama en quatro actos en prosa traducido del frances por D. J. E. G. Madrid. En la Oficina de D. Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. V, pp. 1-192 del Teatro Nuevo Español.

- ¡Ya las quatro!... ¡gracias á Dios que duerme

BIT 47968

Traducción de *L'indigent* (1772) de L.-S. Mercier.

LA VIRTUD PREMIADA**C.137**

Comedia nueva en tres actos. La virtud premiada, ó el verdadero buen hijo. Por L. A. J. M. Representada por la Compañía de Ribera. En este proximo año pasado de 1790. // Se hallará en la Librería de Castillo [...]. 40 pp. 21 cm.

- Viva el Conde de Ossemont,

BIT 44001

Traducción de *Le bon fils ou La vertu récompensée* (1777) de F.-J. Villemain d'Abancourt por L. A. J. Moncín.

C.138

Num. 68. Comedia nueva en tres actos. La virtud premiada, o el verdadero buen hijo, por L. A. J. M. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent: y en Madrid en la de Quiroga. 34 pp. 21 cm.

- Viva el Conde de Ossemont,

BIT 44505

Idéntica a la anterior.

D. TRADUCCIONES DE TRAGEDIAS ITALIANAS

PATRIZIA GARELLI

ABDALOMINO

Véase *El valor sin ambición*.

ACRISOLAR LA LEALTAD

D.1

Tragedia Acrisolar la lealtad, a la vista del rigor por fama, padre y amor: Cosdroas, y Siroe. // Barcelona. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutò Impresor y Librero en la baxada de la Carcel. 39 pp. 22 cm.

- Viva el invencible Cosdroas

BMM 4-1

Adaptación de *Siroe* (1726) de P. Metastasio.

ADELASIA

D.2

Adelasia. Comedia en cinco actos del P. Lector D. Francisco Ringhieri, traducida al castellano por Fermín del Rey. Ms. 51 hh. 21 cm.

- ¡O Alerano infelice! Demasiado

BN ms. 16250

Traducción de *Adelasia in Italia* (1780).

ADRIANO EN SIRIA

D.3

Adriano en Syria. Opera drammatica para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro festejandose el gloriosissimo dia natalicio de su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Por orden de su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año de MDCCLVII. En Madrid: En la oficina de Miguel Escrivano, en la calle Angosta de San Bernardo. 157 pp. 20cm.

- Viva Augusto, y sea el primero

BN T-23784

Traducción de *Adriano en Siria* (1732) de P. Metastasio. «Musica de Niccolò Conforto Napolitano. Maestro de la Real Camara de S. M. C.».

D.4

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 Montor-

nés, Olim de Tabarnér, y Codol, Conde de Darnius y de las Illas, Baron de Monroig, Señor de Lavayol, y los Tors, Alguazil Mayor de la Real Audiencia del presente Principado de Cataluña, &c. Barcelona. Por Francisco Generas, Impressor, y Libre-ro. // Barcelona, y Mayo à 6 de 1763. Reimprimase de Pontero. 125 pp. 14 cm.

- Para el Reino, y tus vasallos

BN T-17139

Mismo origen que la anterior.

D.5

El Adriano en Siria. Comedia en tres actos. Por Don Gaspar Zavala y Zamora. // Madrid. En la Imprenta de Cruzado. MDCCXCVIII. 30 pp. 21 cm.

- Coronase Adriano

BN T-14995

Mismo origen que las anteriores.

D.6

Adriano en Siria en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 35-58, 21 cm.

- Viva el grande Augusto, viva:

BPT ms. 303

Mismo origen que las anteriores

Véase *Más gloria es triunfar de sí.*

Véase *Vencer la propia pasión.*

ALCIDES ENTRE LOS DOS CAMINOS

D.7

Alcides entre los dos caminos. Fiesta de Theatro para representarse en musica por las felices bodas de Sus A.A. R.R. Don Carlos, Principe de Asturias y Doña María Luisa, Princesa de Parma. En casa del Exc.mo Sr. Duque de Béjar, Mayordomo Mayor de S. A. R. el Principe de Asturias, Ayo que ha sido suyo, y lo es de los Reales Infantes. En Madrid. En la Imprenta de Antonio Sanz. Año de 1765. 41 pp. 24,5 cm.

- A qué entre estas opaca

BN T-4918

Traducción de *Alcide al bivio* (1760) de P. Metastasio. «La Musica es de Don Nicolàs Conforto, Maestro de Capilla al Servicio de S. M. Catholica»; texto en italiano y castellano.

ALEJANDRO O EL GENEROSO VENCEDOR DE ORIENTE

D.8

Alexandro ò el generoso vencedor de Oriente. Imitacion libre del que escrivio en italiano el Abate Metastasio. Por el traductor del Demetrio. Ephigrafe: Non verbum pro verbo necesse habui reddere sed genus omnium verborum vimque servares. Cicero. De optimo gen. orat. Ms. 69 hh. 21 cm.

- No huyais cobardes: ved que con la fuga

BMM 33-17

Adaptación de *Alessandro nelle Indie* (1729) por V. Camacho.**ALEJANDRO EN EL IDASPE****D.9**

Alexandro en el Idaspe, ó en Indias. Poema del Celebre Abate Don Pedro Metastasio. Traducido en idioma español, Para representarse en el Theatro de la M. Ile. Ciudad de Palma, en el año 1766. En ocasion de celebrarse el Dia del Glorioso nombre de S. M. el Rey N. Señor D. Carlos III. Dedicado Al Muy Ilustre Ayuntamiento de la mesma Nobilissima Ciudad. En la Oficina de Ignacio Sarià y Frau Impressor del Rey Nuestro Señor. s.a. 16 pp. 14,5 cm. (ejemplar múmero).

- [falta la página del incipit]

BN T-23144

Traducción de *Alessandro nelle Indie* (1729); la música es de diversos autores.**ALEJANDRO EN LAS INDIAS****D.10**

Alexandro en las Indias. Damma en musica de Pedro Metastasio, traducido del idioma italiano al castellano, para representarse en el nuevo Real Theatro del Buen Retiro, en ocasion de solemnizar la Imperial Villa de Madrid el glorioso dia del nacimiento de Phelipe V Rey de España, &c. Siendo Corregidor D. Urbano de Ahumada, Marquès de Monte Alto, Gentil-Hombre de Camara de S. M. de su Consejo en el Real de Hacienda, y Superintendente General de Rentas Reales de su Provincia: y Comissarios Don Sebastian Pacheco Cavallero del Orden de Calatrava, y Ayuda de Camara de S. M. Don Antonio Bengoa, Don Ambrosio Negrete, y Don Francisco de Cañaveras Cavallero del Orden de Santiago. Puesta en musica por Don Francisco Corselli, Maestro de la Capilla Real, y de Musica de los Serenissimos Señores Infantes e Infantas. En Madrid. Por Antonio Sanz, Año MDCCXXXVIII. 159 pp. 21 cm.

- Bolbed cara, cobardes: no es el modo

BN T-11562

Traducción de *Alessandro nelle Indie* (1729); texto en italiano y castellano.**D.11**

Alexandro en las Indias, Drama en musica de Pedro Metastasio, traducido al idioma castellano, de orden de Su Magestad por Don Geronimo Val, Secretario de la Presidencia de Castilla, para representarse en el Real Teatro del Buen Retiro, en ocasion de solemnizar la Imperial Villa de Madrid la gloriosa conclusion de la Boda de Carlos de Borbón, Rey de las dos Sicilias, y Jerusalem, &c. Primero Infante de España, duque de Parma, Plasencia, Castro &c., y Gran Principe Heredero de la Toscana, con Maria Amelia, Princesa de Saxonia. Dedicado a la Catholica Magestad de Phelipe Quinto, Rey de España, &c. Siendo Corregidor D. Urbano de Ahumada Marques de Monte-Alto, de el Consejo Real de Hacienda. y Comissarios Sebastian Pacheco Cavallero del Orden de Calatrava, y Ayuda de Camara de Su Magestad; Don Antonio Bengoa, Don Ambrosio Negrete, y Don Francisco Cañaveras Cavallero del Orden de Santiago. Puesta en musica por D. Francisco Corselli, Maestro de la Capilla Real, y de

Musica de los Serenissimos Señores Infantes, è Infantas. 159 pp. 19,5 cm.

- Bolbed cara, cobardes: no es el modo

BN T-9832

Idéntica a la anterior; texto en italiano y castellano.

D.12

Alexandro en las Indias. Drama en musica para representarse en el Teatro de la M. Ile. Ciudad de Barcelona en el año de 1762. Dedicado Al Mui Ilustre Señor D. Joseph Ulrico, Reding de Biberregg, Brigadier de los Reales Exercitos, y Coronel del Regimiento de Suizos de su Nombre, y Apellido. Barcelona. Por Francisco Generas Impressor y Librero. Véndese en su misma casa, en la Bajada de la Carcel. // Barcelona y Septiembre 20 de 1762. Reimprímase de Pontero. 141 pp. 14 cm.

- Bolbed cara, cobardes: no es el modo

BN T-22345

Idéntica a las anteriores. «La Musica es del Señor Joseph Scolari, Maestro de Capilla».

D.13

Alexandro en las Indias. Damma en musica del Ab. Don Pedro Metastasio: para representarse en el teatro italiano de esta nobilissima ciudad de Cadiz, en el Año de 1764. En Cadiz. Por Don Manuel Espinosa, Impressor de la Real Marina. 149 pp. 13,5 cm.

- Detenèos, cobardes:

BN T-22342

Mismo origen que las anteriores; texto en italiano y castellano.

D.14

Alexandro en la India. Drama serio en musica del celebre Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de los Caños del Peral, baxo auspicios de la M. N. y M. I. Asociacion de Operas, el dia 14 de noviembre del año de 1792. En celebridad de los felices dias de Nuestro Catolico Monarca el Señor D. Carlos IV. (Que Dios guarde): Siendo Director el Señor Domingo Rossi. Madrid. En la Imprenta de la viuda de Ibarra. Con licencia. 103 pp. 14,5 cm.

- No huyais cobardes: con fuga

BN T-21110

Mismo origen que las anteriores. «La musica es del Señor Luis Caruso, célebre Maestro Napolitano»; texto en italiano y castellano.

D.15

Alexandro en las Indias en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 322-343, 21 cm.

- Ah, detened cobardes. Mal se compra

BPT ms. 303

Mismo origen que las anteriores.

Véase *Alejandro en el Idaspe*.

AMBICIÓN, RIESGO Y TRAICIÓN

D.16

Comedia nueva. Ambicion, riesgo y traicion vence una muger prudente. Ms. 57 hh. 21 cm.

- En hora feliz vuelva

BMM 3-6

Imitación de *Ezio* (1728) de P. Metastasio por V. Camacho.

AMOR, CONSTANCIA Y MUJER

D.17

Amor, constancia, y muger. Drama, para representarse en Musica en el Theatro de los Caños del Peral para diversion de las Damas en este carnabal de 1737. Dedicado a la Ilustrissima Señora Doña María Theresa de Torrezar y Ibarburu, Marquesa de Villa-Real, &c. Con licencia: En Madrid, en la Oficina de Antonio Marín. 64 pp. 9,5 cm. P. (7): «Al lector».

-Oye, invicto Señor, como tu gente

BN T-25741

Traducción de *Siface* (1726) de P. Metastasio. «La Musica es del Señor Don Juan Bautista Mele, Maestro de Capilla Italiano»; texto en italiano y castellano.

ANGÉLICA Y MEDORO

D.18

Angelica, y Medoro. Fiesta teatral del Sr. Abad Don Pedro Metastasio para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro festejandose el gloriosissimo nombre de la Reyna Nuestra Señora por orden de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. En la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados Red de San Luis. Año 1747. 75 pp. 19,5 cm.

- Sal de la estrecha estancia,

BN T-9928

Traducción de *L'Angelica* (1722) por A. Marcos Burriel. «La musica es de Don Juan Bautista Mele, Maestro Napolitano»; texto en italiano y castellano.

ANTÍGONA Y EURISTO

D.19

Antigona y Euristo. Comedia nueva heroyca. Su Autor Dn. Ramon de la Cruz. Para la Compañía de Ponze. Año de 1769. Ms. 55 hh. 22 cm., autógrafo.

- Ya sabeis deudos, y Amigos

BMM 104-1

Traducción de *Euristeo* (1724) de A. Zeno.

ANTÍGONO**D.20**

Antigono. Drama en musica, del Cel. Ab. Petro Metastasio, Para representarse en el teatro italiano de esta nobilissima ciudad de Cadiz, en el año de 1764. En Cadiz: Por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina. 143 pp. 13,5 cm.

- No: Berenice mia

BN T-22343

Traducción de *Antigono* (1744). La música es de diversos autores; texto en italiano y castellano.

D.21

Antígono en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 124-184, 21 cm.

- No, Berenice, tú no me descubres

BPT ms. 304

Mismo origen que la anterior.

ANTÍGONO Y DEMETRIO**D.22**

Antigono y Demetrio. Comedia heroica. Traducción de la Opera de este nombre del Abate Pedro Metastasio. Acomodada al gusto del teatro español (7 de julio de 1768). Ms. 79 hh. 22 cm.

- Allí está recostada

BMM 84-6

Traducción de *Antigono* (1744).

Véase *Berenice en Tesalónica*.

AQUILES EN SCIRO**D.23**

Comedia. Aquiles en Sciro. Ms. 70 hh. 23 cm., autógrafo.

- A la voz que te aplaude

BMM 104-3

Adaptación de *Achille in Sciro* (1736) de P. Metastasio por R. de la Cruz.

D.24

Achiles en Esciro en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 1-24, 21 cm.

- Al son de tus loores

BPT ms. 304

Mismo origen que la anterior.

ARTAJERJES**D.25**

Artaserse, opera musica, traducida en Idioma Español, i en ocasion de celebrarse el cumplimiento de años de la Reina Nuestra Señora: egecutada en el italiano por los musicos del Exc.mo Señor Principe de Campoflorido, Governador, i Capitan General del Egercito, i Reino de Valencia, en el Real Palacio de dicha Ciudad, este año de 1734. En Valencia: Por Antonio Bordazar. 171 pp. 14 cm.

- A Dios. *Man.* Oyeme Arbace

BC 1-I-84

Traducción de *Artaserse* (1730) de P. Metastasio; texto en italiano y castellano.

D.26

El Artaxerxes. Drama en musica, que se ha de representar en el nuevo Regio Coliseo de los Caños del Peral en este año de 1738. Dedicase a V. A. R. de D. Fernando Principe de Asturias &c. Con licencia: en Madrid, Año de 1738. 127 pp. 13 cm.

- A Dios. *Man.* Oyeme Arbace.

BN T-25742

Mismo origen que la anterior; texto en italiano y castellano.

D.27

El Artaxerxes. Opera dramatica del Sr. Abad D. Pedro Metastasio. Para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro. Por orden de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. En estas Carnestolendas del Año de M.D.CC.XLIX. // En la Imprenta de Lorenzo Mojados, Red de San Luis. 127 pp. 19 cm.

- A Dios. *Man.* Oyeme Arbace.

BN T-7992

Idéntica a la anterior; la música es de diversos autores.

D.28

Artaxerxes. Drama en musica del celebre Abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la M. Ile. Ciudad de Barcelona en el año de 1763. Para celebrar el dia natalicio de S. M. el Rey Nuestro Señor Don Carlos III. Dedicado al Mui Ilustre Señor D. Pedro Onofre Duot de Lacaulerie; Coronel, y Theniente Coronel del Regimiento Infanteria de Flandes. Barcelona: Por Francisco Generas, Impressor, y Librero. 151 pp. 15 cm.

- A Dios. *Man.* Escucha Arbace

BC 2-II-83

Mismo origen que las anteriores; texto en italiano y castellano.

D.29

Artaxerxes. Drama en musica del Celebre Abate Pedro Metastasio para representarse en el teatro de la Muy Ille. Ciudad de Palma en el Año 1767. Dedicado a la Muy Ilustre Señora. Doña Josefa de Alós, Brú, Rius, y Sampsó, Condesa del Pinàr, &c. // Barcelona y julio a 6 de 1767. Reimprimase. 151 pp. 15 cm.

- A Dios. *Man.* Oyeme Arbace

BN T-22284

Mismo origen que las anteriores; texto en italiano y castellano.

D.30

Artaxerxes. Drama en musica del celebre Abate Pedro Metastasio, para representarse en el nuevo teatro de la sala del Exc.mo Señ.or Duque de Gandia, en la muy Ilustre Ciudad de Valencia. En las Carnestolendas de este Año 1769. Dedicado a la Nobleza de dicha Ilustre Ciudad. En Valencia: Por Francisco Burguete. 137 pp. 13,5 cm.

- A Dios. *Man.* Oyeme Arbace

BN T-22294

Mismo origen que las anteriores; texto en italiano y castellano.

D.31

Artaxerxe. Drama en musica del celebre Abate Pedro Metastasio. Para representarse en el teatro de la Ciudad de Cartagena el dia de Nuestro Español Monarca San Fernando: 30 de Mayo de 1769. dedicado Al Sr. D. Pedro de Silva Meneses, y Sarmiento, &c. Con licencia. En Murcia, por Felipe Teruel. 137 pp. 14 cm.

- A Dios. *Man.* Oyeme Arbace

BN T-22274

Mismo origen que las anteriores.

D.32

Artaxerxes en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 5-34, 21 cm.

- A Dios. *Man.* Oyeme Arbace

BPT ms. 303

Mismo origen que las anteriores.

ASILO DE AMOR, EL**D.33**

El Asilo de amor. Serenata que se ha de cantar en el Real Palacio del Buen Retiro por orden de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. En ocasion de las fiestas que se hacen para celebrar las bodas de la Real Infanta Doña Maria Antonia Fernanda con el Real Duque de Saboya. // En Madrid. En la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados. 61 pp. 20 cm.

- Hijo, mi bien, mi vida,

BN T-22373

Traducción de *L'asilo d'amore* (1732) de P. Metastasio; texto en italiano y castellano.**ATENEA, LA****D.34**

La Atenea. Por D. Vicente Rodriguez de Arellano. Representada por la Compañia

del Señor Eusebio Ribera. En la Librería del Cerro, calle de Cedaceros, y en su puesto en Alcalá. 14 pp. 21 cm.

- ¿Con que Marciano es amante

BN U-9286

Adaptación de *Atenaide, ovvero Gli affetti generosi* (1762) de P. Metastasio.

ATILIO RÉGULO

D.35

Tragedia famosa. Intitulada. Atilio Regulo. (1763). Ms. 20 hh. 20 cm.

- Tu aquí? Tu entre litores confundida

BIT 67541

Adaptación de *Attilio Regolo* (1740) de P. Metastasio.

D.36

Atilio Régulo en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 204-227, 21 cm.

-¿Eres tú, Atilia mía? No pensaba

BPT ms. 304

Mismo origen que la anterior.

Véase *Entre la patria y la vida*.

BERENICE EN TESALÓNICA

D.37

Comedia heroica. Berenize en Tesalonica. En tres actos. Acomodada al teatro español sin faltar a las reglas del arte. [De otra mano: «Se puso en los carteles. Premiar al hijo mejor venciendo Amor por Amor. Antígono y Demetrio»]. Ms. 79 hh. 22 cm.

- Allí está recostada

BMM 84-16

Adaptación de *Antígono* (1744) de P. Metastasio.

Véase *Antígono y Demetrio*.

BOLOGESO, EL

D.38

El Bologeso. Damma en musica para representarse en el teatro italiano de la Ex.ma y Nobilissima Ciudad de Cadiz, Año de 1769. En Cadiz. Por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina. 139 pp. 14,5 cm.

- Bastante Reyna has mostrado

BN T-2234

Traducción de *Vologeso, re de' Parti* (1739) de A. Zeno; la música es de diferentes autores.

BUENA ESPOSA Y MEJOR HIJA

Véase *La Necepsis*.

CATÓN EN ÚTICA

D.39

Caton en Utica. Drama en musica del celebre Abate Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la Mui Ilustre Ciudad de Barcelona en el año 1763. Dedicado al Mui Ilustre Señor Don Juan Antonio de Orense, &c. Barcelona: Por Francisco Generas Impressor, y Librero. Vendese en su misma Casa, en la Bajada de la Carcel. 141 pp. 14 cm.

- Porque tan triste, ò Padre?

BN T-17139

Traducción de *Catone in Utica* (1728); texto en italiano y castellano.

D.40

Catón en Utica en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 258-293, 21 cm.

- Porqué tan triste, o padre? Acabó Roma

BPT ms. 303

Mismo origen que la anterior.

CELINDA, LA

D.41

La Celinda. Tragedia italiana, traducida y puesta en verso castellano por Don Xavier de Ganoa. Madrid, En la Oficina de Pantaleón Aznar, MDCCLXXXIV. (6)+97 pp. 15 cm. Pp. (3-4): prólogo del traductor.

- No, mi Celinda, no, no me equivoco

BN T-8326

Traducción de *Zelinda* (1772) de O. Calini.

CENOBIA, LA

D.42

La Cenovia. Damma armonica, para representarse en el Teatro Italiano de Cadiz, en este presente año de 1762. Traducido de el idioma Italiano al Español, en metro castellano Por Don Juan Pedro Marujan y Zerón. Cadiz: Por D. Manuèl Espinosa, Impressor de la Real Marina. 163 pp. 13 cm.

- No, no me engaño

BN T-22259

Traducción de *La Zenobia* (1740) de P. Metastasio. «La musica es Composicion del Sr. David Perez, en el actual servicio de Su Magestad Fidelissima el Rey del Portugal»; texto en italiano y castellano.

D.43

Zenobia en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 81-104, 21 cm.

- No, no me engaño. Oh, cómo favorece

BPT ms. 304

Mismo origen que la anterior.

Véase *Más puede el hombre que amor*.

CIRO RECONOCIDO

D.44

Ciro reconocido. Drama tragico en tres actos. Compuesto en italiano, por el Señor Abate Pedro Metastasio Romano, poeta césareo. Traducido por Abate Teodoro Cáceres, i Laredo, Barcelonès. Nec verbum verbo curavit reddere fidus/Interpres. Horat. Ars. Poet. Con licencia. Barcelona. En la Oficina de Pablo Nadal. 25 pp. 21 cm.

- Bien está; pero dime:

BN T-19311

Traducción de *Ciro riconosciuto* (1736).

D.45

Comedia. Giro reconocido. Ms. 47 hh. 22 cm.

- Mas di Arpalice, no es aquel bosque

BMM 98-15

Mismo origen que las anteriores; adaptación por A. M^a Quadrado.

D.46

Ciro reconocido en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 25-54, 21 cm.

- Mas di. No es aquel bosque

BPT ms. 304

Mismo origen que las anteriores.

CLELIA TRIUNFANTE EN ROMA

D.47

Clelia triunfante en Roma. Comedia heroica. // Con licencia. Barcelona. Por Carlos Sopera, y Pi Impresor, Calle de San Pablo. 34 pp. 23 cm.

- De la aurora los coros suaves

BMM 98-18

Adaptación de *Il trionfo di Clelia* (1762) de P. Metastasio por J. Ibarro.

CLEMENCIA DE TITO, LA

D.48

La clemencia de Tito. Drama en musica de Pedro Metastasio, que se ha de representar en el nuevo coliseo de los Caños del Peral en este año de 1739. Dedicado a S. A. R. la Señora D.a Maria Teresa Infanta de España, &c. Con licencia: En Madrid. Año 1739. 137 pp. 13 cm.

- Mas què? Yo mi venganza

BN T-24510

Traducción de *La clemenza di Tito* (1734) por P. F. Quazza. «La Musica es de Juan Hasse, nombrado el Saxòn»; texto en italiano y castellano.

D.49

La clemencia de Tito. Opera dramatica de D. Pedro Metastasio para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro por orden de Su Magestad Catholica en las carnestolendas del año de MDCCXXXVII. En la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados. 131 pp. 20 cm.

- Sexto, siempre lo mismo has de decirme?

BN T-9830

Mismo origen que la anterior, trad. por I. de Luzán. «La musica. El primer acto es de don Francisco Corselli, Maestro de la Capilla Real, y de Sus Altezas los Reales Infantes. El segundo acto es de don Francisco Corradini, Napolitano. El tercer acto es de don Juan Bautista Mele, Napolitano»; texto en italiano y castellano.

D.50

La clemencia de Tito. Comedia en tres actos. Su autor Don Gaspar Zavala. 104 pp. 14,5 cm.

- No mas: he tolerado tu perfidia

BN T-14601

Mismo origen que las anteriores.

D.51

Drama tragico. La clemencia de Tito. Ms. 49 hh. 22 cm.

- Para que es repetirme

BN ms. 15055

Mismo origen que las anteriores, adaptación por L. F. Ameno.

D.52

La clemencia de Tito en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 200-229, 21 cm.

- Pero has de venir siempre

BPT ms. 303

Mismo origen que las anteriores.

CLEONICE Y DEMETRIO

Véase *Sacrificar el afecto en las aras del honor.*

COMPETENCIAS DE AMISTAD**D.53**

Competencias de amistad, amor, furor y piedad. La Holimpiada. Su autor Don Pedro Metastasio y acomodada al teatro español y traducida por Don Ramón de la Cruz (1769). Ms. 80 hh. 22 cm., autógrafo.

- Ya he determinado; Amintas

BMM 125-5

Adaptación de *L'Olimpiade* (1733).

CON LA VIRTUD Y EL VALOR TIENE EL TRONO DURACIÓN

D.54

Comedia nueva. Con la virtud y el valor tiene el trono duración. Semiramis conocida. Sacada de la Opera que con este titulo escribió el celebre Poeta Pedro Metastasio. Para la Compañía de la Viuda de Guerrero. Año de 1769. Ms. 60 hh. 22 cm.

- De Tamiris la hermosura

BMM 15-12

Adaptación de *Semiramide riconosciuta* (1729).

Véase *Semíramis conocida*.

COSROAS Y SIROE

Véase *Acrisolar la lealtad*.

DAR EL SER EL HIJO AL PADRE

D.55

Dar el ser el hijo al padre: Melodrama harmonica, que se ha de representar en el Coliseo del Principe, en el Carnabal de este Año de 1736. Puesta en musica por D. Francisco Coradini. Con Permiso, y Licencia del Ilustrisimo Señor Don Fray Gaspar de Molina y Oviedo, Governador del Consejo, &c. En Madrid: en la Oficina de Don Gabriel del Barrio, Impressor de la Real Capilla de Su Magestad. 47 pp. 14 cm.

- A Dios, Idolo mio

BN T-25740

Traducción de *Artaserse* (1730) de P. Metastasio.

DEMETRIO

D.56

El Demetrio. Drama en musica que se ha de representar en el nuevo Teatro de los Caños del Peral en Carnestolendas, de este año de 1738. Dedicado a la S. R. C. Magestad de Felipe Quinto, Rey de España. Con licencia: En Madrid. Año de 1738. 156 pp. 13 cm.

- Basta, Olinto no mas. De aquí a un instante

BN T-24558

Traducción de *Demetrio* (1731) de P. Metastasio. «La musica en los recitados es del Señor Ridolfo Hasse, llamado el Sassone»; texto en italiano y castellano.

D.57

El Demetrio. Opera dramatica del Sr. Abad D. Pedro Metastasio. Para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro. Festejandose el gloriosissimo día natalicio de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Año de MDCCLI. // En Madrid: en la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados, en la calle angosta de S. Bernardo. 177 pp. 20 cm.

- Basta Olinto, no mas. De aquí a un instante

BN T-2743

Idéntica a la anterior. «La musica es de Don Nicolàs Jomeli Maestro Napolitano».

D.58

Demetrio. Drama serio en musica, para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de L. M. N. è I. Asociacion, Siendo Director del Teatro y Compositor de Bayles el Señor Domingo Rossi, la primavera del año de 1794. Con licencia. Madrid: en la Imprenta de Gonzalez. 105 pp. 13,5 cm.

- Basta, Olinto, no mas, en breve tiempo

BN T-25225

Mismo origen que las anteriores. «La musica es de varios Autores, y la mayor parte del Sr. Carlos Guglielmi, Maestro de Capilla de este Teatro»; texto italiano y castellano.

D.59

Demetrio. Ms. 42 hh. 21 cm.

- Basta, Olinto, no mas. En breves horas

BMM 23-4

Adaptación de la misma obra por V. Camacho.

D.60

Demetrio en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 59-90, 21 cm.

- Basta, Olinto, acabose. El pueblo inquieto

BPT ms. 303

Mismo origen que las anteriores.

Véase *Por amor y por lealtad*.

DEMOFOONTE, EL

D.61

El Demofonte. Drama en musica, que se ha de representar en el nuevo regio coliseo de los Caños del Peral, en este año de 1738. Dedicase A. L. S. C. R. M. de Isabel Farnesio, Reyna de España, &c. Con licencia: En Madrid. Año de 1738. 133 pp. 14,5 cm.

- Padre en verdad tu demasiado afecto

BN T-7313

Traducción del *Demofonte* (1733) de P. Metastasio por J. Poma. «La Musica de los Recitados de este Drama es del Señor Cayetano Schiassi y de las Arias de diferentes Maestros»; texto en italiano y castellano.

D.62

El Demofoonte. Drama para musica de representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro. Festejandose el Gloriosissimo dia natalicio de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor Don Fernando VI. Por orden de Su Magestad Catholica la Reina Nuestra Señora. Año de MDCCLV. // En Madrid, en la Imprenta de los Herederos de Lorenzo Francisco Mojados. 171 pp. 19 cm.

- Creeme, ô Padre, tu sobrado afecto

BN T-29173

Mismo origen que la anterior. «La Musica es de Don Balthasar Galupi, llamado el Buranelo, Maestro de Musica del Piadoso Hospicio de los Mendicantes de Venecia, con algunas Arias de otros Maestros»; texto en italiano y castellano.

D.63

El Demofoonte. Drama en musica, del cel. Ab. Pedro Metastasio, para representarse en el teatro italiano de la nobilissima ciudad de Cadiz en el Año de 1764. En Cadiz: Por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina. 139 pp. 13,5 cm.

- Creeme, ô Padre, tu sobrado afecto,

BN T-22344

Mismo origen que las anteriores. «La Musica es del Señor Balthasar Galuppi, llamado el Buranelo»; texto en italiano y castellano.

D.64

El Demofoonte. Drama en musica, del cel. Ab. Pedro Metastasio para representarse en el Teatro de la mui Ilustre Ciudad de Palma en el año 1767. Dedicado al Mui Ilustre Señor Don Manuel Antonio de Larrea, &c. Palma: Por Guillermo Bausa, Impresor, y Librero. 121 pp. 13,5 cm.

- Creeme, ó Padre, tu sobrado afecto,

BN T-22275

Mismo origen que las anteriores; texto en italiano y castellano.

D.65

Comedia nueva. El Demofoonte. Compuesta por Don Ramiro Diaz Sirigo. // En Sevilla. Por Manuel Nicolas Vazquez. 32 pp. 21 cm.

- En hora dichosa,

BN T-6251

Mismo origen que las anteriores.

D.66

El Demofoonte del Ab. Pedro Metastasio, traducido en castellano, y representado por la Compañia de Eusebio Ribera en el Coliseo del Príncipe en el año de 1791. Con el título del Inocente usurpador. Madrid. En la Oficina de D. Benito Cano. Año de 1791. CIV pp. 14,5 cm. Pp. III-XVII: «Discurso preliminar».

- Créeme, ó padre! Tu excesivo afecto

BN T-12223

Mismo origen que las anteriores, traducción por I. García Malo.

D.67

El Demofonte. Opera dramática del Sr. Abad Don Pedro Metastasio, reducida a zarzuela con el título: La más infeliz fortuna y el más venturoso amor. Por Don Manuel Daniel Delgado. Ms. 38 hh. 21 cm.

- Al dulce compás de la flauta alhagüeña

BN ms. 14071(13)

Mismo origen que las anteriores.

D.68

Comedia nueva intitulada. Demofonte Rey de Tracia. Ms. 63 hh. 21 cm.

- Parece que tarda el Rey

BMM 106-12

Mismo origen que las anteriores.

D.69

Demofonte en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 294-321, 21 cm.

- Creeme, o Padre: tu excesivo afecto

BPT ms. 303

Mismo origen que las anteriores.

DIDO ABANDONADA**D.70**

Dido abandonada. Opera dramatica para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro. Festejandose el Gloriosissimo dia natalicio de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Por orden de Su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año de M.D.CC.LII. // En la Imprenta de Lorenzo Mojados, Calle angosta de S. Bernardo. 189 pp. 20 cm.

- No, princesa, no Amigo,

BN T-4785

Traducción de *Didone abbandonata* (1724) de P. Metastasio. «La Musica es de D. Balthasar Galuppi, llamado el Buranelo, Maestro de Musica del Piadoso Hospicio de los Mendicantes en Venecia»; texto en italiano y castellano.

D.71

Dido abandonada. Drama de Pedro Metastasio, para representarse en el Theatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1752. En ocasion de celebrar el Glorioso Nombre del Rey. Dedicado Al Excelentissimo Señor, Don Agustin de Ahumada, Theniente General de sus Reales Exercitos, Theniente Coronèl del Regimiento de Guardias de Infanteria Española, y Governador de esta Plaza. 131 pp. 15 cm.

- No Princesa, no Amigo,

BN T-45990

Idéntica a la anterior; texto en italiano y castellano.

D.72

Dido abandonada. Damma de Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1753. Dedicado al Muy Ilustre Señor D. Martin Sendin y Ribero, Coronel del Regimiento de Dragones de Lusitania, y Subinspector de ellos en la Corona de Aragon. Barcelona: Por Pablo Campins Impressor. 133 pp. 15 cm.

- No Princesa, no Amigo,

BN T-22340

Idéntica a las anteriores; texto en italiano y castellano.

D.73

Dido abandonada. Drama serio en música para representarse en el Teatro de los Caños del Peral baxo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociacion de Operas, siendo Director el Señor Domingo Rosi en el verano del año de 1791. Con Licencia. Madrid: En la Imprenta de Gonzalez M.D.CC.XCI. 89 pp. 10 cm.

- No, mi Princesa, amigo,

BN T-24504

Mismo origen que las anteriores. «La Música es toda nueva del célebre Señor Cayetano Andreozzi, Maestro de Capilla Napolitano»; texto en italiano y castellano.

D.74

Dido abandonada. Drama serio en musica. Para representarse en el teatro de los Caños del Peral, bajo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociacion de Operas el dia 25 de agosto del año de 1792. En celebridad de los felices dias de la Reyna Nuestra Señora siendo director el Señor Domingo Rosi. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Con licencia. 111 pp. 10 cm.

- No, mi Princesa, amigo,

BN T-7812

Idéntica a la anterior. «La Musica es de los Señores Maestros Sarti, y Paisiello»; texto en italiano y castellano.

D.75

Dido abandonada. Pieza heroica nueva. Por D. V. R. D. A. Representada por la Compañia de Navarro en este año de 1795. 35 pp. 21 cm.

- Hijo ingrato, de esa suerte

BIT 44235

Mismo origen que las anteriores, adaptación por V. Rodríguez de Arellano.

D.76

Dido abandonada en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 174-198, 21 cm.

- No, Princesa, no, amigo, no es enojo,

BPT ms. 303

Mismo origen que las anteriores.

Véase *El valiente Eneas*.

ECIO

D.77

Ezio. Dramma en musica para representarse en el teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en la primavera de este año de 1754. Dedicado al Muy Ilustre Señor Don Juan Miguel Faxardo, Cavallero de la Orden de Santiago, del Consejo de S. M. y su Secretario de Exercicio en la Secretaria del Despacho de Guerra. Barcelona: Por Pablo Campins Impressor. 143 pp. 14 cm.

- Señor, no con mas fausto

BN T-22292

Traducción de *Ezio* (1728) de P. Metastasio; texto en italiano y castellano.

ECIO TRIUNFANTE EN ROMA

D.78

Tragedia Ecio triunfante en Roma. En tres actos. // Barcelona. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 28 pp. 20 cm.

- El valeroso Ecio

BIT 71247

Adaptación de *Ezio* (1728) de P. Metastasio por R. de la Cruz.

D.79

Ecio triunfante en Roma. En tres actos. // Barcelona. Por la Viuda Piferrer, vendese en su Librería administrada por Juan Sellent: y en Madrid en la de Quiroga. 28 pp. 20 cm.

- El valeroso Ecio

BN T-20669

Idéntica a la anterior.

D.80

Ecio en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 143-173, 21 cm.

- Nunca, Señor, la prole de Quirino

BPT ms. 303

Mismo origen que las anteriores.

ENDIMIÓN, EL

D.81

El Endimion. Serenata. En Madrid: En la Imprenta de Lorenzo Francisco Mojados. 71 pp. 19 cm.

- Nise, Nise, què haces? No hoyes como

BN T-24148

Traducción de *Endimione* (1720) de P. Metastasio. «La Musica. La primera parte

es de Don Manuel Plà, Cathalán. La segunda parte es de Don Francisco Montali, napolitano»; texto en italiano y castellano.

D.82

Endimion, y Diana. Serenata. 67 pp. 19 cm.

- Nise, què haces? No hoyes como

BN T-22368

Mismo origen que la anterior. «La musica es de Don Juan Bautista Mele Maestro Napolitano»; texto en italiano y castellano.

D.83

Endimion y Diana. Fiesta armonica por Manuel Guerrero en Operas y Zarzuelas del siglo XVIII. Ms. 218 h. 20 cm.

- Pajaros, prados y fuentes

BN ms. 14102(6)

Mismo origen que las anteriores.

D.84

Comedia famosa. Endimion, y Diana. Ms. 28 hh. 21 cm.

- Entre tanto que la tarde

BN ms. 14483(25)

Mismo origen que las anteriores.

D.85

Endimion. Ecloga teatral. 1775. Por Cándido María Trigueros. Ms. (4)+92 hh. 21 cm. Hh. (3-4): Advertencia.

- Ven al campo, Nerine; no te entregues

BMP M-34

Mismo origen que las anteriores.

ENTRE LA PATRIA Y LA VIDA**D.86**

Tragedia. Entre la Patria, y la vida, no hay mas vida que la Patria. Atilio Regulo. 49 hh. 22 cm.

- Eres mi Atilia tu?; oh Dios! Confusa

BM 84-15 bis

Adaptación de *Atilio Regolo* (1740) de P. Metastasio por R. de la Cruz.

Véase *Atilio Régulo*.

FIESTA CHINESA**D.87**

Fiesta chinesa. Composicion drammatica del celebre, e ilustre Poeta el Señor Don Pedro Metastasio, traducida en lengua española por orden de su Excelencia el Señor Marqués de Estepa, por Don Manuel Cavaza. En Madrid: En la Imprenta de Francisco Xavier Garcia, en la calle de Capellanes. Año 1757. 45 pp. 19 cm.

- Y bien? Todas pasmadas

BN T-23802

Traducción de *Le cinesi* (1735). «La musica es de Don Luis Mison, de la Real Capilla»; texto en italiano y castellano.

FURIAS DE ORLANDO, LAS

D.88

Las furias de Orlando. Pastoral. De Dn. Cándido María Trigueros. 1776. Ms. 6+148 hh. 21 cm. Hh. 3-5: Advertencia.

- Sal ya de una vez, Medoro muy amado

BMP M-41

Adaptación de *Angelica* (1722) de P. Metastasio.

GALATEA, LA

D.89

La Galatea, serenata. En Madrid: En la Imprenta de Lorenzo Mojados (¿1750?). 57 pp. 15 cm.

- Hay, calla, Acis amado,

BN T-28700

Traducción de *Galatea* (1722) de P. Metastasio.

GIANGUIR

D.90

N. 106. Comedia heroica. Gianguir. En cinco actos. // Barcel. En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 36 pp. 21 cm.

- Viva el rayo de la guerra

BIT 45153

Traducción de *Gianguir* (1724) de A. Zeno.

GRATITUD HEROICA, LA

Véase *El Rugiero*.

HÉROE DE LA CHINA, EL

D.91

El eroe de la China. Opera drammatica para representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro, festejandose el gloriosissimo dia natalicio de Su Magestad Catholica D. Fernando VI, por orden de Su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año de M.D.CC.LIV. // En Madrid: En la Imprenta de Lorenzo Mojados, calle angosta de San Bernardo. 137 pp. 20 cm.

- Del Rey mi Padre adoro

BN T-9842

Traducción de *L'eroe cinese* (1752) de P. Metastasio; texto en italiano y castellano.

D.92

El eroe de la China. Dramma en musica, para representarse en el Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1755. Festejandose el gloriosissimo dia natalicio de Su Magestad Catholica D. Fernando VI. Dedicado al Muy Ilustre Señor D. Fernando Deville Mariscal de campo de los Exercitos de s. m. y capitàn Comandante del Regimiento de Reales Guardias de Infanteria Walona. Barcelona: Por Pablo Campins Impressor. 115 pp. 13 cm.

- Del Rey mi padre adoro

BN T-22258

Idéntica a la anterior. «La Musica es del Señor Joseph Bono, Compositor de Camara de S. M. R. C.».

D.93

Comedia heroica. El héroe de la China. En tres actos. Representada por la Compañía de Francisco Ramos. Madrid. Por Antonio Cruzado: calle del Prado. Año de MDCCXCIX. 29 pp. 21 cm.

- Permeteme, que extrañe, hermana mía

BN T-1482

Mismo origen que las anteriores.

D.94

El heroe de la China. Drama heroico. Traduccion de la Opera de este nombre del Abate Pedro Metastasio. Arreglada al teatro español por Joseph Ibarro. Ms. 58 hh. 21 cm.

- Al feliz anuncio

BN ms. 16237

Mismo origen que las anteriores.

D.95

El Héroe de la China en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 186-203, 21 cm.

- Del Rey mi amado Padre tomando el pliego

BPT ms. 304

Mismo origen que las anteriores.

HIPERMESTRA, LA**D.96**

La Ipermestra. Drama serio en musica para representarse en el Teatro de los Caños del Peral, bajo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociacion de Operas, en el Carnaval del Año de 1793. Siendo Director el Señor Domingo Rosi. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Con licencia. 87 pp. 14,5 cm.

- Al fin, Princesa à tus dulces ruegos

BN T-24570

Traducción de *Ipermestra* (1744) de P. Metastasio. «La Música es del celebre Señor Maestro Paysiello»; texto en italiano y castellano.

D.97

Ipermenestra en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casamarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 105-123, 21 cm.

- A tus tiernos desseos, o Princesa,

BPT ms. 304

Mismo origen que la anterior.

HIPSIPILE**D.98**

Drama heroico, representación ilustre. Hypsyphyle, princesa de Lemnos. Opera de Pedro Metastasio, poeta cesareo, acomodada al teatro español por D. Francisco Mariano Nipho. Con Licencia. En Madrid. En la Imprenta de la Viuda de Manuel Fernandez. Año de 1764. 119 pp. 14 cm.

- El regocijo viva

BN T-1053

Adaptación de *Issipile* (1732).

D.99

Ipsipile en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casamarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 120-142, 21 cm.

- Ah, vè, Rodope amiga, vè apiadada

BPT ms. 303

Mismo origen que la anterior.

HOMBRE MEJORADO, EL**D.100**

Núm. 155. El hombre mejorado por sus remordimientos. Drama en cinco actos en prosa, del idioma italiano; y traducido libremente por D. J. Baby. Ah! hombres! hombres!...qué abismo funesto es vuestro corazón! Act. III. Esc. VII. // Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería administrada por Juan Sellent. 32 pp. 20 cm.

- Tráeme un vestido.

BIT 33136

Original desconocido.

IFIGENIA**D.101**

Ifigenia. Dramma en musica, para representarse en el Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en la Primavera de este presente año de 1755. Dedicado a la Excelen-tissima Señora D. María Luisa de Abumada, y Vera, Marquesa de las Amarillas, &. Barcelona. Por Pablo Campins Impresor. Con Licencia de los Superiores. 120 pp. 13,5 cm.

- Alza Euribates: ola

BN T-22277

Traducción de *Ifigenia in Aulide* (1718) de A. Zeno. «La Musica es del Señor Nicolás Jomelli, Maestro de Capilla Napolitano»; texto en italiano y castellano.

IFIGENIA EN AULIDE

D.102

Ifigenia en Aulide. Tragedia en cinco actos, compuesta en idioma italiano por el señor abate Manuel Lassala y San Germán. Traducida al castellano por Don Julián Cano y Pau. Valencia, Joseph y Thomás de Orga, 1781. 80 pp. 21,5 cm.

- Infelice de mí, ¿qué estoy haciendo

Sevilla, Universitaria 110-43(2)

Traducción de *Ifigenia in Aulide* (1773) por J. B. Esplugues Palavicino y Bergadá.

INOCENTE USURPADOR, EL

Véase *El Demofoonte*.

ISLA DESHABITADA, LA

D.103

La isla deshabitada. Drama en musica, para representarse en el Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año 1761. Para celebrar el dia del glorioso nombre de S. M. el Rey Nuestro Señor D. Carlos III. Dedicado al Mui Ilustre Señor Don Joaquin de Sarasa, Coronel del Regimiento de Infanteria de Zamora. Con licencia. Barcelona: Por Francisco Generas Impressor, y Librero. 135 pp. 14 cm.

- Qué fuerza ai que no ceda

BN T-17139

Traducción de *L'isola disabitata* (1752) de P. Metastasio; texto en italiano y castellano.

ISLA DESIERTA, LA

D.104

La isla desierta. Serenata del Señor Abate Pedro Metastasio, Poeta Cesareo. Con Permiso. En Madrid: En la Imprenta de D. Antonio Muñoz del Valle. Año de 1765. 29 pp. 16 cm.

- Que obstaculo no vence

BN T-22263

Traducción de *L'isola disabitata* (1752).

D.105

Pequeña pieza intitulada. La ysla desierta. Año de 1781. Ms. 25 hh. 21 cm.

- No hay resistencia que baste

BMM 120-7

Adaptación de la misma obra por R. de la Cruz.

*JERJES***D.106**

Xerxes tragedia del abate D. Francisco Xavier Bettineli traducida del italiano por D. Miguel Garcia Asensio. Valencia en la Imprenta de Joseph de Orga. MDCCCI. XVI+ 104 pp. 15 cm. Pp. I-XVI: «Palabras del traductor».

- No, Megavises, no; á aquel que agita

BIT 62246

Traducción de *Serse, re di Persia* (1764).

JULIO CÉSAR Y CATÓN

Véase *Ser vencido y vencedor*.

JURA DE ARTAJERJES, LA

Véase *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre*.

LUCIO PAPIRIO Y QUINTO FABIO

Véase *El severo dictador*.

*MARCO ANTONIO TRIUNVIRO***D.107**

N. 131. Tragedia. Marco Antonio triunviro. Traducida del italiano. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero en la Libretería. 39 pp. 21 cm.

- No, hermosa Reyna; el Egipto

BIT 44199

Original desconocido.

*MÁS GLORIA ES TRIUNFAR DE SÍ***D.108**

Melodrama scenico, intitulado: Mas gloria es triunfar de si. Adriano en Syria. Escrito por un ingenio de esta Corte. Puesto en musica por Don Joseph Nebra Organista primero de la Real Capilla de Su Magestad. Con licencia. En Madrid. Año de 1737. 64 pp. 14 cm.

- Viva Adriano siempre Augusto,

BN T-11419

Traducción de *Adriano in Siria* (1732) de P. Metastasio.

Véase *Adriano en Siria*.

*MÁS HEROICA AMISTAD***D.109**

Mas heroica amistad, y el amor mas verdadero. Drama-musico. Que se ha de representar en el Real Coliseo de los Caños del Peral, por la Compañia de Manuel de San Miguel, en este año de 1745. Dedicado al Exmo. Sr. Marqués de Scoti, &c. Compuesto por Manuel Guerrero. Y puesto en musica por Don Francisco Coradini. Con licencia. En Madrid: En la Imprenta de Phelipe Millán, año de 1745. 109 pp. 13,5 cm.

- Dexame, Amyntas: del consejo tuyo,

BN T-24508

Traducción de *L'Olimpiade* (1733) de P. Metastasio.

Véase *La Olimpiada*.

MÁS INFELIZ FORTUNA Y EL MÁS VENTUROSO AMOR, LA

Véase *El Demofonte*.

MÁS PUEDE EL HOMBRE QUE AMOR

D.110

Comedia nueva. Mas puede el hombre que amor, o querer a dos y ser firme. Su autor Dn. Ramón de la Cruz. Para la Compañía de Juan Ponze. Año de 1768. Ms. 44 hh. 22 cm., autógrafo.

- No, no me engaño; Radamisto es éste

BMM 45-3

Adaptación de *La Zenobia* (1740) de P. Metastasio.

Véase *La Cenobia*.

MÁS QUE LAS ARMAS CONQUISTA EL AGRADO Y LA PIEDAD

D.111

Comedia nueva. Mas que las armas conquista el agrado y la piedad. En un acto. Ms. 38 hh. 21 cm.

- Venid hermosuras

BN ms. 14100

Adaptación de *Alessandro nelle Indie* (1729) de P. Metastasio.

MUERTE DE ABEL, LA

D.112

La muerte de Abél. Oratorio tomado del italiano. Por Dn. Cándido María Trigueros de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, resid.te en Carmona. Año de 1773. Ms. 30 hh. 21 cm.

- O admirable en tus obras, Dios eterno!

BIT 59037

Adaptación de *La morte d'Abele* (1732) de P. Metastasio.

D.113

La muerte de Abel en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. III, hh. 61-72, 21 cm.

- O admirable en las obras de tu mano

BPT ms. 305

Mismo origen que la anterior.

NECEPSIS, LA**D.114**

Tragedia nueva. Buena esposa, y mejor hija, la Necepsis. En cinco actos. // Barcelona. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero en la baxada de la Carcel. 29 pp. 20 cm.

- Al fin se movió el Cielo, y de tus votos

BN T-1197

Adaptación de *Ipermestra* (1743) de P. Metastasio por C. M^a Trigueros.

D.115

Tragedia nueva. La Necepsis. En cinco actos. Corregida y enmendada en esta segunda impresión. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 19 pp. 21 cm.

- Al fin se movió el cielo, y de tus votos

BN T-3228

Idéntica a la anterior.

NITETI, LA**D.116**

La Niteti. Drama para musica de representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro. Festejandose el gloriosissimo dia natalicio de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Por orden de Su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. En este año de M.D.CC.LVI. // En Madrid: En la Oficina de los Herederos de Lorenzo Francisco Mojados. 193 pp. 20 cm.

- Y Samete no buelve!

BN T-23650

Traducción de *Nitteti* (1756) de P. Metastasio. «La composición de la musica es del Maestro Don Nicolás Conforto, Napolitano».

D.117

Comedia nueva. No hai en amor fineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante. La Niteti. // Con licencia. En Sevilla. Por Manuel Nicolás Vazquez, en calle de Genova. 28 pp. 20 cm.

- Celebre felice

BN T-3265

Adaptación de la misma obra por F. M. Nipho.

D.118

Nº 172. Comedia famosa. No hay en amor fineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante. La Niteti. De un ingenio. // Con licencia. En Valencia. En la Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga. Año 1772. 32 pp. 20 cm.

- Celebre felice

BN T-12509

Idéntica a la anterior.

D.119

Comedia heroica. La Niteti. En tres actos. Corregida y enmendada en esta segunda impresion. // Barcelona. En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresór y Librero. 32 pp. 21 cm.

- Celebre felice

BIT 45489

Idéntica a la anterior.

D.120

Niteti en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 228-249, 21 cm.

- Y no buelve Samete! Ay de mí triste!

BPT ms. 304

Mismo origen que las anteriores.

NO HAY CON LA PATRIA VENGANZA**D.121**

Comedia nueva. No hay con la patria venganza, y Themistocles en Persia. De don Joseph de Cañizares. Con licencia. En Valencia. En la Imprenta de la viuda de Joseph de Orga. Año 1764. 38 pp. 21 cm.

- O què dulcemente acordes

BIT 57034

Adaptación de *Temistocle* (1736) de P. Metastasio.

NO HAY EN AMOR FINEZA MÁS CONSTANTE

Véase *La Niteti*.

NO HAY MUDANZA NI AMBICIÓN DONDE HAY VERDADERO AMOR**D.122**

Comedia nueva. No hay mudanza ni ambicion, donde hay verdadero amor. El Rey pastor. Con licencia. Madrid. Año 1799. // Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepcion Geronima: en su puesto de Cerro, calle de Alcalá: en el de Sanchez, calle del Príncipe: y en el Diario, frente Santo Tomás. 24 pp. 21 cm.

- Inocente corderillo

BN T-14825

Adaptación de *Il re pastore* (1751) de P. Metastasio por R. de la Cruz.

OLIMPIADA, LA**D.123**

La Olimpyada. Drama en musica, para representarse en el Theatro Italiano de La Ilma. y Nobilissima Ciudad de Cadiz en el año de 1762. En Cadiz: Por D. Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina. 163 pp. 13,5 cm.

- Ya estoy resuelto, Aminta

BN T-22260

Traducción de *L'Olimpiade* (1733) de P. Metastasio. «La Musica es del Señor Balthasar Galuppi, dicho el Buranelo»; texto en italiano y castellano.

D.124

La Olimpiada en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 91-119, 21 cm.

- Aminta, resolví. No más consejos.

BPT ms. 303

Mismo origen que la anterior.

Véase *Competencias de amistad*.

Véase *Más heroica amistad*.

ORESTES**D.125**

Orestes: tragedia en cinco actos, representada por la primera vez en el Coliseo del Príncipe día 30 de mayo de 1807. [Añadido a mano: *Por D. Dionisio Solís*]. Madrid. Imprenta que fué de García. Año de 1815. XXXIV+108 pp. 17 cm. Pp. III-VII: «A Isidoro Máiquez, primer actor del Teatro del Príncipe»; pp. VIII-XXXIII: «El traductor».

- ¡Oh noche! horrenda, pavorosa noche

BIT 62210

Traducción de *Oreste* (1783) de V. Alfieri, atribuida a D. Solís.

PARNASO, EL**D.126**

El Parnaso. Serenata que se ha de cantar en obsequio de los desponsorios de los Serenissimos Señores Infantes de Portugal y España la Serenisima Señora Doña Mariana con el Serenisimo Señor Don Gabriel, y la Serenisima Señora Doña Carlota con el Serenisimo Señor Don Juan. En la noche del día 5 de julio, en el salon de la casa del Excelentissimo Señor Marques de Louriçal, Gentilhombre de Camara, del Consejo de S. M. Fidelissima, Embajador extraordinario y plenipotenciario cerca de S. M. Catolica. En Madrid: Por D. Antonio de Sancha. Año de M.DCC.LXXXV. 24 pp. 20 cm.

- Resuenen nuestras citaras

BIT 46265

Traducción de *Il Parnaso accusato e difeso* (1738) de P. Metastasio; texto en italiano y castellano.

PAZ DE ARTAJERJES CON GRECIA**D.127**

Comedia nueva, intitulada. Paz de Artaxerses con Grecia. Su autor Don Antonio Bazo. // Con licencia. En Madrid. En la Imprenta de Francisco Xavier Garcia. Año 1763. 44 pp. 25 cm.

- Pues sobre Persia, y Grecia

BN T-14961

Imitación de *Artaserse* (1730) de P. Metastasio.

D.128

Comedia famosa. Paz de Artaxerses con Grecia. De Don Antonio Bazo. // Con licencia. En Valencia. En la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga. Año 1765. 36 pp. 21 cm.

- Pues sobre Persia, y Grecia

BN T-205

Idéntica a la anterior.

D.129

Comedia famosa. Paz de Artaxerses con Grecia. De Don Antonio Baso. // Con licencia. Barcelona. En la Imprenta de Carlos Saperá. Año 1755. A costas de la Compañía. 34 pp. 22 cm.

- Pues sobre Persia, y Grecia

BN T-14785

Idéntica a las anteriores.

PIEDAD DE UN HIJO VENCE LA IMPIEDAD DE UN PADRE, LA

D.130

Comedia nueva. Intitulada. La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre, y jura de Artaxerxes Rey de Persia. Su Autor Don Antonio Bazo. // Con licencia. En Madrid. En la Imprenta de Francisco Xavier Garcia. 48 pp. 20 cm.

- Supuesto que yà la Aurora

BN T-12509

Adaptación de *Artaserse* (1730) de P. Metastasio.

D.131

Comedia famosa. La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre, y real jura de Artaxerxes. De Don Antonio Bazo. // Con licencia. En Valencia. En la Imprenta de Joseph de Orga. Año 1765. 38 pp. 22 cm.

- Supuesto que yà la Aurora

BN T-507

Idéntica a la anterior.

D.132

Comedia. La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre y real jura de Artaxerses. De Don Antonio Bazo. // Se hallará en la Librería de Quiroga. 36 pp. 21 cm.

-Supuesto que yà la Aurora

BN T-507

Idéntica a las anteriores.

PIRRO**D.133**

Pirro. Drama serio en musica, para representarse en el Teatro de los Caños del Peral, que dirige y gobierna L. M. N. è I. Asociacion, el dia 14 de octubre del año de 1793. Con motivo del feliz cumpleaños del Serenísimo Señor Príncipe de Asturias. Con Licencia. Madrid: en la Imprenta de Gonzalez. 96 pp. 14 cm.

- La Grecia me escuche

BN T-24579

Traducción de *Pirro* (1704) de A. Zeno. «La Musica es del célebre Maestro Don Juan Paysiello, à el actual servicio de S. M. Siciliana, en calidad de Maestro y Compositor»; texto en italiano y castellano.

PIRRO Y CASANDRO**D.134**

Pirro y Casandro. Traduccion libre del Apostolo Zeno. Por Don Vicente Rodriguez de Arellano. Ms. 77 hh. 22 cm., con aprobaciones de 1798.

- Luciente fecundo Padre

BMM 37-8

Traducción de *Pirro* (1704) de A. Zeno.

POLINICE**D.135**

Polinice ó los hijos de Edipo. Tragedia en cinco actos. Traducida por Don A. S. é impresa á expensas de I. M. Executada por primera vez en el Teatro de los Caños del Peral en 15 de abril de 1806. Madrid. Imprenta de Doña Catalina Piñuela, 1814. 71 pp. 17 cm.

- Antígona: tu sola entre mis hijos,

BIT 62209

Traducción de *Polinice* (1783) de V. Alfieri por A. de Saviñón.

POR AMOR Y POR LEALTAD**D.136**

Por amor, y por lealtad y Demetrio en Syria. Drama para representar en musica (en el Theatro del Corral de la Cruz) la compañía de Manuel de San Miguèl. Compuesta por Vicente Camacho quien la dedica a la Ec.ma Señora Doña Leonor Pio de Saboya, Duquesa de Atri, Dama de la Reyna Nuestra Señora, &c. Puesta en musica por Don Juan Baptista Mele, Maestro de Capilla, Italiano. Con licencia. En Madrid. En la Imprenta de Zúñiga. Año de 1736. 66 pp. 14,5 cm.

- Viva Cleonice, viva

BN T-25736

Traducción de *Demetrio* (1731) de P. Metastasio.

Véase *Demetrio*.

PREMIAR AL HIJO MEJOR

Véase *Berenice en Tesalónica*.

QUERER A DOS Y SER FIRME

Véase *Más puede el hombre que amor*.

REAL CLEMENCIA DE TITO, LA**D.137**

Comedia heroica. La real clemencia de Tito. En tres actos. // Barcelona. Por la Viuda Piferrer. 28 pp. 20 cm.

- Nuestro Augusto Emperador

BIT 4590

Adaptación de *La clemenza di Tito* (1734) de P. Metastasio por G. Zavala y Zamora.

D.138

Comedia heroica. La real clemencia de Tito. En tres actos. // Barcelona. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 36 pp. 20 cm.

- Nuestro augusto Emperador

BN T-10822

Idéntica a la anterior.

REAL JURA DE ARTAJERJES, LA

Véase *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre*.

REY PASTOR, EL**D.139**

El Rey pastor. Drama para musica. De representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro. Por orden de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. // En Madrid, en la Imprenta de los Herederos de Lorenzo Francisco Mojados (1757). 151 pp. 21 cm.

- Entiendo, amigo mio

BN T-31827

Traducción de *Il Re pastore* (1751) de Pietro Metastasio. «La musica es del Señor Don Antonio Mazoni, Maestro de Musica, Modonés»; texto en italiano y castellano.

Véase *No hay mudanza ni ambición*.

D.140

El Rey pastor en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 168-184, 21 cm.

- Entiendo, arroyo amigo,

BPT Ms. 304

Mismo origen que la anterior.

RÓMULO Y ERSILIA**D.141**

Romulo y Ersilia en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 273-292, 21 cm.

- Descienda alegre y propicia

BPT ms. 304

Traducción de *Romulo ed Ersilia* (1765).

RUGIERO**D.142**

Rugiero. Dramma en musica para representarse en el teatro Italiano de la Exc.ma y Nob.ma Ciudad de Cadiz en el año de 1771. En Cadiz: Por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina. 121 pp. 14 cm.

- Esperate: donde vas?

BN T-24604

Traducción de *Ruggiero ovvero L'eroica gratitudine* (1771) de P. Metastasio. «La musica es por la mayor parte del cèlebre Sr. Pedro Guglielmi, Napolitano»; texto en italiano y castellano.

D.143

El Rugiero o la gratitud heroica en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 228-249, 21 cm.

- Si, Clotilde, hè resuelto: y a ti sola

BPT ms. 304

Mismo origen que la anterior.

SACRIFICAR EL AFECTO EN LAS ARAS DEL HONOR**D.144**

La gran comedia nueva. Sacrificar el afecto en las haras del honor es el mas heroico amor; y Demetrio en Siria. [De otra mano: Es de Manuel Calderón y Salazar. Se copió en Granada a 2 de febrero de 1769]. Ms. 73 hh. 21 cm.

- Aunque Deidad se renombra

BN ms. 15969

Adaptación de *Demetrio* (1731) de P. Metastasio.

D.145

Comedia nueva. Intitulada. Sacrificar el afecto en las aras del honor es el mas heroico amor. Cleonice y Demetrio. Su autor Dn. Antonio Bazo (1758). Ms. 49 hh. 21 cm.

- Aunque Deydad se nombra

BN ms. 14100

Mismo origen que la anterior.

SACRIFICAR POR LA PATRIA LA LIBERTAD**D.146**

Comedia heroica en tres actos. Sacrificar por la patria la libertad, y la vida. Ms. 38 hh. 20 cm.

- Tu, Atilia, en este sitio? Santos cielos

BN ms. 16235

Adaptación de *Attilio Regolo* (1740) de P. Metastasio por J. Pisón y Vargas.

SEMÍRAMIS / SEMÍRAMIS CONOCIDA / SEMÍRAMIS RECONOCIDA**D.147**

Semiramis conocida. Opera dramatica para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro festejandose el gloriosissimo dia natalicio de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Por orden de Su Magestad Catholica la Reyna Nuestra Señora. Año de M.DCC.LIII. // En la Imprenta de Lorenzo Mojados, Calle angosta de San Bernardo. 179 pp. 18 cm.

- Olà: sepa Tamiris

BN T-19861

Traducción de *Semiramide riconosciuta* (1729) de P. Metastasio. «La Musica es de D. Nicolàs Jomeli, Maestro Napolitano»; texto en italiano y castellano.

D.148

La Semiramis reconocida. Drama en musica para representarse en el Teatro de la Ilma. y Nobilma. Ciudad de Valencia, en el año M.DCC.LXXIV. Dedicado a la Muy Ile. Señora Condesa de Villagonzalo. En Valencia: En la Imprenta de Joseph y Thomàs de Orga. 113 pp. 15 cm.

-

BIT 51283 [ejemplar desaparecido]

Mismo origen que la anterior; texto en italiano y castellano.

D.149

Semiramis reconocida. Traducccion de la del celebre Poeta Dn. Pedro Metastasio. Esta comedia se estrenó el dia de San Luis el año de 1800 en la celebridad de los dias de la Reyna N. S. la hizo de galan Manuel Garcia despues de un gran tabardillo que habia tenido y no gustó, se hizo cuatro dias. Ms. 60 hh. 20 cm.

- Ola. Decid a Tamiris

BMM 144-10

Mismo origen que las anteriores.

D.150

Semiramis en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casamarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 146-184, 21 cm.

- Ola... Sepa Tamiris que están prontos

BPT ms. 304

Mismo origen que las anteriores.

Véase *Con la virtud y el valor tiene el trono duración*.

SER VENCIDO Y VENCEDOR

D.151

Comedia nueva. Ser vencido y vencedor, Julio Cesar y Caton. // Con licencia. Se hallará en la Librería de Quiroga. 32 pp. 22 cm.

- Amado padre y Señor

BMM 64-10

Adaptación de *Catone in Utica* (1728) de P. Metastasio por J. López de Sedano.

SESOSTRIS

D.152

Tragedia. Sesostris, rey de Egipto. En tres actos. // Barcelona. En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó. 28 pp. 21 cm.

- Nemesis suprema

BN T-14791

Traducción de *Sesostri, re d'Egitto* (1709) de A. Zeno y P. Pariati.

D.153

Sesostris. Tragedia. Por Don Ramon de la Cruz Cano y Olmedilla &c. Representada por primera vez por la Compañía de la Señora Maria Hidalgo en el Coliseo de la Cruz à 24 de octubre de 1766. Madrid. MDCCLXVII. 120 pp. 16,5 cm.

- Digno de ti fue el golpe, ya en Osiris

BN T-13383

Mismo origen que la anterior.

SEVERO DICTADOR, EL

D.154

Comedia heroyca en tres actos. El severo dictador y vencedor delinqüente, Lucio Papirio y Quinto Fabio. Escrita en idioma italiano por el famoso poeta Apostolo Zeno. Y acomodada al teatro español por Don Ramon de la Cruz y Cano. Representada por la Compañía de Martinez en este presente Año de 1791. 32 pp. 21 cm.

- Los Dioses propicios

BN T-3182

Traducción de *Lucio Papirio dittatore* (1719).

SIROE / SIROE REY DE PERSIA

D.155

El Siroe. Drama en musica, que se ha de representar en el nuevo regio Coliseo de los Caños del Peral en este año de 1739. Dedicase a S. A. R. el Señor Don Phelipe de Borbón, Infante de España, &c. Con licencia: En Madrid. Año de 1739. 125 pp. 13 cm.

- Hijos de vos no menos

BN T-24509

Traducción de *Siroe* (1726) de P. Metastasio por P. F. Quazza; texto en italiano y castellano.

D.156

Siroe Rey de Persia. Damma por musica de Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1751. En ocasion de celebrar el dia del glorioso nacimiento de Su Magestad Fernando Sexto, Rey de España. Dedicado al muy Ilustre Señor el Cavallero D. Pedro Dubarlé, Mariscal de Campo de los Exercitos de S. M. y Comandante del Regimiento de Reales Guardias Walonas. Barcelona: Por Pablo Campins Impressor. 129 pp. 19 cm.

- Hijos soy yo igualmente

BIT 45991

Mismo origen que la anterior.

D.157

El Siroe. Opera dramatica para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro. Por orden de Su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI en este Año M.DCC.LII. // En Madrid: En la Imprenta de Lorenzo Mojados en la calle Angosta de S. Bernardo. 169 pp. 19 cm.

- Hijos, de ambos no menos,

BN T-14126

Mismo origen que las anteriores. «La musica es de Don Nicolàs Conforto, Maestro Napolitano»; texto en italiano y castellano.

D.158

El Siroe. Opera dramatica para representar en el nuevo Teatro de esta M. Noble Ciudad de Cádiz en el año de 1761. Cádiz: Por D. Manuel Espinosa Impressor Real de la Marina. 155 pp. 13,5 cm.

- Hijos, de ambos no menos,

BN T-22331

Idéntica a la anterior; texto en italiano y castellano.

D.159

Comedia heroica. El Siroe. Ms. 45 hh. 22 cm.

- Qual de vosotros, hijos, tierno padre

BMM 62-7

Mismo origen que las anteriores.

D.160

Tragedia. Representacion Ilustre. Siroe Rey de Persia. Acomodada al Theatro Español por Don Francisco Mariano Nipho. Ephigraphe: Es el Parcial injusto amor de un padre arriesgado al amado y al amante (1765). Ms. 57 hh. 21 cm.

- Hijos, Padre me creo amante, y justo

BMM 62-7

Mismo origen que las anteriores.

D.161

Siroe en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. I, hh. 230-257, 21 cm.

- Hijos, no menos Padre

BPT ms. 303

Mismo origen que las anteriores.

SUEÑO DE ESCIPIÓN, EL**D.162**

Fiesta Theatral, El sueño de Scipion, cantada a cinco voces que se ha de cantar en casa del Excelentissimo Señor Marqués de Estepa. La musica es del Señor D. Joseph Mir de Llussa. En Madrid: En la Imprenta de Francisco Xavier Garcia, en la Calle de la Salud. Año 1757. 41 pp. 19 cm.

- Ven, y sigue mis pasos,

BN T-23665

Traducción de *Il sogno di Scipione* (1735) de P. Metastasio.

D.163

El sueño de Escipión en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. III, hh. 1-6, 21 cm.

- Ven y sigue mis pasos

BPT ms. 305

Mismo origen que la anterior.

TEMÍSTOCLES**D.164**

El Temistocle. Damma del Señor Abate Pedro Metastasio, para representarse en el teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1756 por los comicos italianos en el día del Nombre de Su Magestad Fernando VI, Rey de España. Dedicado a la Excelentissima Señora, la Señora Doña Maria Agustina, Zapata de Calatayud, Fernandez de Híjar, y Marquesa de la Mina, &c. Barcelona: Por Pablo Campins Impressor. (14)+136 pp. 19 cm.

- Que hazes? Neoc. Dexa que vaya

BC C.400 n° 242

Traducción de *Temistocle* (1736).

D.165

El Temistocles. Damma en musica del celebre Abate Pedro Metastasio, para representarse en el Teatro de la M. Ile. Ciudad de Barcelona en el año 1762. En ocasion de celebrarse el día del Gloriosissimo Nombre de S. M. el Rey Nuestro Señor Don Carlos III. Dedicado al Muy Ilustre Señor Don Carlos Joseph Chicheri Teniente Coronel del Regimiento Suizo de Don Joseph de Redig. Barcelona: Por Francisco Generas Impressor, y Librero. Vendese en su misma casa, en la bajada de la Carcel.

143 pp. 14 cm.

- Oh de la humana suerte

BN T-22341

Mismo origen que la anterior. «La musica es nueva, compuesta por el Señor Joseph Durán, Catalan, Maestro de Capilla napolitano, y actualmente en la Real del Palacio del Excmo. Sr. Marques de los Velez, y del teatro de la Ciudad»; texto en italiano y castellano.

D.166

El Temistocles. Traducción de el del celebre Metastasio. Por Dn. Vic.te Rodriguez de Arellano. Ms. 60 hh. 21 cm.

- Que es lo que intentas

BMM 62-9

Mismo origen que las anteriores.

D.167

Temistocles en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 55-80, 21 cm.

- Qué haces? - Déxame, Padre,

BPT ms. 304

Mismo origen que las anteriores.

TEMÍSTOCLES EN PERSIA

Véase *No hay con la patria venganza*.

TRIUNFO DE CLELIA, EL

D.168

El triunfo de Clelia en Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traducidas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro. Obra póstuma. Ms., t. II, hh. 250-272, 21 cm.

- Como! Oh atrevimiento temerario!

BPT ms. 304

Traducción de *Il trionfo di Clelia* (1762).

VALIENTE ENEAS, EL

D.169

Ybañez en el teatro con la comedia nueva, intitulada. El valiente Eneas, por otro titulo: Dido abandonada. Compuesta por Don Joseph de Ibañez y Gassia, Cavallero Noble de Aragon. Quien la dedica Al Exc.mo Señor Conde de Aranda, &c. // Con licencia. En Madrid. En la Imprenta de la Viuda de Joseph de Orga, calle de Bordadores. Año de 1757. Se hallará en la Lonja de Papel de Joseph Sierra, frente a las Gradas de San Phelipe el Real. XXVIII+44 pp. 20 cm. Pp. III-VI: «Dedicación al Exc.mo Señor Don Pedro Abarca de Bolea Ximenez de Urrea, &c. Conde de Aranda»; pp. XI-XXVIII: «Carta en respuesta de la de un amigo, que sirve de

Introducción a la Obra».

- A Nuestra Reyna, y Señora

BIT 59812

Adaptación de *Didone abbandonata* (1724) de P. Metastasio.

Véase *Dido abandonada*.

VALOR SIN AMBICIÓN, EL

D.170

Comedia nueva. El valor sin ambicion; y el amor afortunado. Abdalomino. Ms. 31 hh. 21 cm.

- Montes pisando

BN ms. 16340

Adaptación de *Il Re pastore* (1751) de P. Metastasio.

VENCER LA PROPIA PASIÓN

D.171

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. Ms. 43 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1762.

- Viva Nuestro invicto Adriano

BMM 84-16

Adaptación de *Adriano in Siria* (1732) de P. Metastasio.

Véase *Adriano en Siria*.

VENCESLAO, EL

D.172

El Venceslao. Damma en musica para representarse en el Teatro de la Muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1754. Para solemnizar el Glorioso día natalicio de Su Magestad el Rey Nuestro Señor Fernando VI. Dedicada al Muy Ilustre Señor D. Federique de Toledo, dignissimo hermano del Exc.mo Señor Marquès de Villafranca, primer Theniente del Regimiento de Reales Guardias Españolas. Barcelona: Por Pablo Campins Impressor. 147 pp. 18 cm.

- Reyno amigo, vencimos; gloria

BN T-22386

Traducción de *Venceslao* (1702) de A. Zeno. «La Musica es del Señor Cayetano Latila, Maestro de Capilla Napolitano».

ZENOBIA DE PALMIRA

D.173

Zenobia de Palmira. Drama serio en musica, para representarse en el Teatro de los Caños del Peral, que administra la Real Junta de Gobierno de los Hospitales, en celebridad de los días de la Reyna Nuestra Señora Doña Luisa de Borbón. Siendo Director el Señor Santiago Panati. Con Licencia. Madrid en la Imprenta Real. 1790. 63 pp. 13,5 cm.

- No Publia; no: en el Asia no creyera

BN T-46210

Traducción de *Zenobia in Palmira* (1709) de A. Zeno y P. Pariati. «La Musica es del célebre Señor Pascual Anfosi»; texto en italiano y castellano.

D.174

Zenobia de Palmira, drama serio en musica. Para representarse en el Teatro de los Caños del Peral en celebridad de los dias de S. A. el Príncipe de Asturias la primavera del Año de 1793. Siendo Director é Impresario Don Antonio Santini. Con licencia. Madrid: En la Imprenta de Gonzalez. 71 pp. 14 cm.

- No Publia, no: en el Asia no creyera

BN T-25216

Idéntica a la anterior. «La Musica es del célebre Señor Maestro Pascual Anfossi»; texto en italiano y castellano.

E. TRADUCCIONES DE COMEDIAS ITALIANAS

ANTONIETTA CALDERONE Y VÍCTOR PAGÁN

AMOR ARTESANO, *EL*

E.1

El amor artesano. Drama jocoso en música. Para representarse en el teatro de Los Caños del Peral, en celebridad del feliz cumple años de la reyna nuestra señora. Siendo impresario Don Domingo Rossi, en el año 1796. Madrid en la Imprenta de Don Blas Román. Con Licencia. 126 pp. 14,5 cm. Pp. 4-5: «Dedicatoria».

- Cosa hermosa es ver el Alba

BN T-24580

Traducción de *L'amore artigiano* (1761) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de P. Anfossi.

AMOR PASTORIL, *EL*

E.2

El amor pastoril. Zarzuela. Entretregida de bayles en Fiesta, que se ha de executar en casa del Excelentísimo Señor Príncipe de la Catholica, embajador de S. M. El Rey de dos Sicilias, en celebridad de los Desposorios del Serenísimo Señor Don Carlos de Borbón, Príncipe de Asturias, con la Serenísima Señora Doña María Luisa de Borbón, Princesa de Parma. Madrid: En la Imprenta de Joaquín Ibarra. MDCCLXV. 101 pp. 11,5 cm.

- ¿Qué cosa es este fuego

BN T-22395

Traducción de *La cascina* (1756) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de G. Scolari, por M. Canfránc, según los manuscritos conservados.

Véase *La quesera* y *El queso de Casilda*.

AMOR PATERNO, *EL*

E.3

El amor paterno, o La criada reconocida en tres actos. Representada la primera vez en París por los cómicos ytalianos, ordinarios del Rey. Carlos Goldoni es el author. Comedia echa, representada y para hacerse. Ms. 28 hh. 21 cm.

- O, o, Mauricio, como te a hido en el lugar?

BN ms. 16156

Traducción de *L'amore paterno o La serva riconoscente* (1763).

AMORES DEL CONDE DE COMINGES, LOS

E.4

Los amores del conde de Cominges. Drama en cinco actos. Traducido libremente del idioma italiano al español. Por Don Luciano Francisco Comella. 27 pp. 21 cm.

- Una, dos, tres quatro, cinco.

BIT 45508

Traducción de *Gli amori di Commingio* (1804) de G. A. Gualzetti.

E.5

Comedia nueva. Los amores del conde de Cominges. Drama en cinco actos por Don Luciano Francisco Comella. // En la misma librería de Estivill se hallarán de venta la segunda y tercera parte de dicha historia y otras comedias varias. 24 pp. 21 cm.

- Una, dos, tres, cuatro, cinco.

BIT 44489

Idéntica a la anterior.

ASTUCIAS AMOROSAS, LAS

E.6

Las astucias amorosas. Opera bufa. En dos actos. [De otra mano: Traducida del italiano al español por D. Luciano Francisco Comella]. Ms. autógrafo, 49 hh. 20 cm., con censuras de 1805.

- Vaya, vaya, que está bueno

BMM 192-2

Probable traducción de *L'amore ingegnoso* (1798) de C. Mazzolà, música de Mayr.

AVARIENTO, EL

E.7

El avariento. Drama jocoso en música, para representarse en el teatro de los Caños del Peral, baxo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociación de Operas. Siendo director el señor Domingo Rossi, en la presente primavera del año 1791. Madrid: En la Imprenta de González. MDCCXCI. 105 pp. 15 cm.

- Ya que el viejo está distante

BN T-6728

Traducción de *L'avarò* (1775) de G. Bertati, música de P. Anfossi; texto en italiano y castellano.

AVARO, EL

E.8

El avaro, drama jocoso en música, en dos actos. Arreglado libremente del teatro Italiano al Español por Don Luciano Francisco Comella. Que en los años de Nuestra Augusta Soberana executó la Compañía del Sr. Luis Navarro el día 9 de Diciembre del año de 1796. // En la Librería de Cerro. 20 pp. 20 cm.

- Ya que el viejo está distante

BIT 33730

Idéntica a la anterior; texto sólo en castellano.

AVARO CELOSO, ELVéase *El celoso avaro*.**BELLA FILLOLA, LA****E.9***Música de la Zarzuela La Bella Fillola Del Sr. Pichini. Ydalgo. Ms. 112 hh. 28,5 cm.*

- ¡Qué placer y qué contento

BMM 52-2

Traducción de *La buona figliuola* (1757) de C. Goldoni con música de N. Piccinni, por A. Bazo, según Cotarelo 1899a: 73.**E.10***La Buena Fillola o Hija. Buena Muchacha. Ms. 41 hh. 15,5 cm.*

- ¡Qué placer y qué contento

BMM 188-2-bis

Idéntica a la anterior.

E.11*La buena fillola o La buena muchacha. Traducida por Antonio Bazo. Ms. 38 hh. 22,5 cm.*

- ¡Qué placer y qué contento

BIT 67571

Idéntica a las anteriores.

Véase *La buena muchacha*.**BELLA GUAYANESA, LA****E.12***N. 30. Comedia nueva. La bella guayanesa. En cinco actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 39 pp. 21,5 cm.*

- ¿Qué es esto, Zadir...? ¿Suspiras...?

BN T-10866

Traducción de *La bella selvaggia* (1758) de C. Goldoni por M. F. de Laviano.**BELLA INGLESA PAMELA, LA****E.13***N. 132. Comedia nueva. La Bella inglesa Pamela en el estado de soltera escrita en prosa italiana por el abogado Goldoni y puesta en verso castellano. Primera parte. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, calle de la Librería donde se vende. Y en Madrid en la de Manuel de Quiroga, calle de la Concepción, junto a barrio nuevo. 41 pp. 21 cm.*

- Dexa un rato la labor

BN T-7575

Traducción de *Pamela nubile* (1750).

E.14

N. 315. Comedia famosa. La Bella inglesa Pamela en el estado de soltera. Escrita en prosa italiana por el Abogado Goldoni, y puesta en verso castellano. Primera parte. // Con Licencia: En Valencia: En la Imprenta de Joseph de Orga, donde se hallará, y en Madrid en la Librería de Quiroga, calle de Carretas. Año de 1796. 40 pp. 21 cm.

- Dexa un rato la labor

BN U-9246

Idéntica a la anterior.

E.15

Núm. 48. Comedia: La bella inglesa Pamela en el estado de soltera. Escrita en prosa italiana por el Abogado Goldoni y puesta en verso castellano. Primera parte. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería administrada por Juan Sellent: en Madrid en la de Quiroga.

36 pp. 20,5 cm.

- Dexa un rato la labor

BN T-597

Idéntica a las anteriores.

E.16

N. 133. Comedia nueva La bella inglesa Pamela en el estado de casada. Escrita en prosa italiana por el Abogado Goldoni y puesta en verso castellano. Segunda parte. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, calle de la Librería, donde se vende. Y en Madrid en la de Manuel Quiroga, calle de la Concepción, junto a barrio nuevo. 34 pp. 22 cm.

- No, Miledi Pamela, de dolor tanto

BN T-14844

Traducción de *Pamela maritata* (1759).

E.17

N. 316. Comedia famosa. La bella inglesa Pamela en el estado de casada. Escrita en prosa italiana por el Abogado Goldoni, y puesta en verso castellano. Segunda parte. // Con Licencia: en Valencia: en la Librería de Joseph de Orga, donde se hallará, y en Madrid en la Librería de Quiroga, calle de Carretas. Año 1796. 38 pp. 22 cm.

- No, Miledi Pamela, dolor tanto

BN U-8700

Idéntica a la anterior.

E.18

Núm. 51. Comedia: La bella inglesa Pamela en el estado de casada. Escrita en prosa italiana por el Abogado Goldoni y puesta en verso castellano. Segunda parte. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería administrada por Juan Sellent; en Madrid en la de Quiroga. 28 pp. 21 cm.

- No, Miledi Pamela, dolor tanto

BN T-97

Idéntica a las anteriores.

Véase *La Pamela*.**BODAS DE DORINA, LAS****E.19**

Las bodas de Dorina. Dramma jocoso en música, para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona, en el año de 1760. Dedicado al Excmo. Sr. D. Mariano de Éboli y Revertera, duque de Catropignano, grande de España de primera clase... brigadier de los Reales ejércitos y coronel del regimiento de infantería de África. Barcelona, por Francisco Generas. 112 pp. 12 cm.

BIT Vitrina A, Estante 3 (ejemplar desaparecido)

Traducción de *Le nozze* (1755) de C. Goldoni con música de B. Galuppi.**BOTICARIO, EL****E.20**

El boticario. Dramma jocoso, para representarse armónico, en el Teatro Italiano de la nobilísima Ciudad de Cádiz. Escrito por el Dr. Carlo Goldoni, Poeta Veneciano. Traducido de el Idioma Italiano al Español, en metro castellano por Don Juan Pedro Maruján y Zerón. // Cádiz: Por D. Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina. 171 pp. 10 cm. Pp. [1]: «Orden de impresión», fechada en 1762.

- Todo el día, majando, majando

BN T-22352

Traducción de *Lo speciale* (1751), con música de V. Pallavicino, en el primer acto, y D. Fischietti, en el segundo, o con música de F. J. Haydn.**E.21**

El Boticario. Dragma jocoso, para representarse armónico en el Teatro italiano de la mui noble, y mui leal ciudad de Sevilla. Año de 1764. Con licencia de los Señores Provisor, y Juez de Imprentas. En Sevilla, en la Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, en calle de Génova. 111 pp. 9,5 cm.

- Todo el día, majando, majando

BN T-22262

Idéntica a la anterior.

BUEN MÉDICO, EL**E.22**

N. 108. Comedia en prosa. El Buen médico, o la Enferma por Amor. Traducida del Sr. Goldoni. En tres actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 23 pp. 21,5 cm.

- ¡Ah! ¿Quién lo hubiera dicho

BN T-6387

Traducción de *Lo speciale* (1751) por J. Concha, según Aguilar Piñal 1981-1995: II, nº 3870, o por F. L. Comella, según Mariutti 1960: 335.

E.23

Núm. 62. Comedia en prosa. El buen médico, o la enferma por amor. Traducida del señor doctor Carlos Goldoni. // Barcelona: En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1789. 20 pp. 22 cm.

- ¡Ah! ¿Quién lo hubiera dicho

BN T-15033(2)

Idéntica a la anterior.

E.24

N. 19. El buen médico. // Barcelona: Juan Francisco Piferrer, 1789. 20 pp. 22 cm.

- ¡Ah! ¿Quién lo hubiera dicho

BPT 1-901

Idéntica a las anteriores.

Véase *Curar los males de honor y Nacer de una misma causa*.

BUENA CRIADA, LA**E.25**

La buena criada. Comedia del Doctor Carlos Goldoni, traducida, y versificada por Fermín del Rey. Corregida y enmendada por el mismo nuevamente para la Compañía de Manuel Martínez. Año de 1792. F. R. Ms. 58 hh. 15,5 cm.

- Aquí podemos hablar

BMM 12(11)

Traducción de *La serva amorosa* (1752).

E.26

Comedia La buena criada del Doctor Goldoni. Traducida y versificada por Fermín del Rey, corregida de nuevo por él mismo. // Con Licencia en Pamplona. Año de 1778. Se hallará en Madrid: En la Librería de Don Isidoro López, calle de la Cruz, frente de la Nevería. 32 pp. 22 cm.

- Aquí podemos hablar

BN T-14812(19)

Idéntica a la anterior.

E.27

La buena criada en Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los Teatros de esta Corte. Tomo VI que comprende las representadas en el 1793. RUIZ. Madrid: En la Imprenta de Ramón Ruíz. 32 pp. 15,5 cm.

- Aquí podemos hablar

BN T-i 103(VI)

Idéntica a las anteriores.

E.28

Comedia La buena criada del Doctor Carlos Goldoni. Traducida y versificada por Fermín del Rey, corregida de nuevo por él mismo. // Se hallará en la Librería de Castillo, frente a San Felipe el Real, en la de Cerro, calle de Cedaceros; en su

puesto, calle de Alcalá; y en la del Diario, frente a Santo Thomás. 36 pp. 22 cm.

- Aquí podemos hablar

BN T-586

Idéntica a las anteriores.

Véase *La criada más leal*.

BUENA FILLOLA, LA

Véase *La bella fillola*.

BUENA HIJA, LA

E.29

La buena hija, dramma jocoso en música, para representarse en el Theatro Italiano de la Nobilissima Ciudad de Cádiz, este año de 1762. Traducida del idioma italiano al Español, en metro Castellano. Por Don Juan Pedro Maruján y Cerán. En Cádiz: Por D. Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina. IV+180 pp. 15 cm. Pp. III-IV: «Argumento».

- ¡Qué placer tan delicioso

BN T-6678

Traducción de *La buona figliuola* (1757) de C. Goldoni, con música de N. Piccini.

E.30

La buena hija. Damma armónica, jocosa, para representarse en el Theatro Italiano de la mui, Noble, y mui leal Ciudad de Sevilla. Traducida de el Italiano al metro castellano por Don Juan Pedro Maruján y Zerón. Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez, en calle de Génova. 136 pp. 14 cm.

- ¡Qué placer tan delicioso

BN T-6171

Idéntica a la anterior.

BUENA MUCHACHA O LA BELLA FIGLIOLA, LA

E.31

Zarzueta famosa. La buena muchacha; o Bella figliola. Drama joco-serio para representarse en el Teatro de la muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1770. Por la compañía Cómico-Española de Zaragoza, de que es Autor Carlos Vallés. // Barcelona: En la Oficina de Pablo Campins Impresor, calle de Amargos. 66 pp. 10 cm. P. 2: «Dedicatoria».

- ¡Qué placer, y qué contento

BN T-24603

Traducción de *La buona figliuola* (1757) de C. Goldoni, con música de N. Piccini, por A. Bazo. Se conservan dos traducciones distintas del libreto; la de 1765, según Cotarelo 1899a: 70-71, es la de Cruz y las posteriores de A. Bazo. Se cita un impreso de esta misma aún no localizado: *La buena muchacha, 1ª y 2ª parte. Drama jocoso en música para representarse en el nuevo teatro de la sala del Duque de Gandía en Valencia en el Carnaval de 1769.* Valencia, Francisco Burguete (Cotarelo 1899a: 71).

E.32

Zarzuela famosa, La buena muchacha; o Bella Figliola. Drama jocoserio para representarse en el Teatro de la muy Ilustre Ciudad de Valladolid, en el año de 1772. Por la Compañía Cómico-Española, de que es Autor Joseph Vallés. Traducida por Don Antonio Bazo. En Valladolid: En la Imprenta de Doña María Antonia Figueroa. 64 pp. 10 cm. P. 2: «Dedicatoria».

- ¡Qué placer, y qué contento

BN T-24602

Idéntica a la anterior.

E.33

*Letra de la música contenida en la Zarzuela, Intitulada en Idioma Italiano La buona figliola, y en Castellano La buena muchacha: la qual se representa por la Compañía de María Hidalgo en el Coliseo de la Cruz. Compuesta por el insigne Nicolás Piccini, a excepción de la que se nota con unas *** que lo es por D. Pablo Esteve y Grimau, etc. Quien la dedica al Excelentísimo Señor Duque de Ossuna, etc., etc., etc. Con Licencia. Año de 1765. 23 pp. 10 cm. Pp. [III-V]: «Dedicatoria»; pp. [VI-VIII]: «Prólogo al lector».*

- ¡Qué placer, y qué contento

BN T-22325

Mismo origen que las anteriores, traducida por R. de la Cruz, según Cotarelo 1899a: 72 y Cotarelo 1917: 320.

BUENA MUCHACHA CASADA, LA**E.34**

La buena muchacha casada. Drama jocoso en música, para representarse en el Teatro de la muy Ilustre Ciudad de Barcelona en el año 1763. Dedicado al muy ilustre Señor D. Bonifacio Descalsi, etc. // Barcelona: Por Francisco Generas, Impresor, y Librero. Véndese en su misma casa, en la Bajada de la Cárcel. 126 pp. 15 cm. Pp. 4-5: «Dedicatoria»; p. 7: «Protesta».

- De la bella Marquesita

BN T-22268

Traducción de *La buona figliuola maritata* (1761) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni), con música de N. Piccini.

E.35

La buena muchacha casada. Drama jocoso en música, para representarse en el Teatro de Málaga, en el año de 1771. Dedicado: Al muy ilustre Señor Don Bartholome Román de Urbina etc. Con licencia Del Excmo. Señor Gobernador, Juez de Imprenta, en la de Francisco Martínez de Aguilar, en la calle de San Juan. IV+122 pp. 15 cm. Pp. III-IV: «Dedicatoria».

- De la bella marquesita

BN T-7316

Idéntica a la anterior.

Véase *Pamela casada*.

BUOVO DE ANTONA**E.36**

Buovo De Antona. Drama jocoso en música, para representarse en el Teatro de la M. Ile. Ciudad de Barcelona, en el año 1760. Dedicado al muy Ilustre Señor Don Miguel de Irumberry, y Valanza, Cavallero del Orden de Santiago, Brigadier de los Reales Exércitos de S. M. C. y Coronel del Regimiento de Dragones de Belgia, etc. Barcelona: Por Francisco Generas, Impresor. 135 pp. 10 cm. Pp. [5]: «Dedicatoria»; p. [9]: «Protesta».

- Esta aura suave

BN T-22289

Traducción de *Buovo d'Antona* (1759) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni), con música de T. Traetta.

E.37

Buovo de Antona. Drama jocoso en música para representarse en el Theatro de la mui Noble, y Leal Ciudad de Sevilla, en el primer año de su permisión de 1764. Con licencia. En Barcelona, y por su Original en Sevilla. Véndese en la Casa de dicha Opera. 128 pp. 10 cm. Pp. 4-5: «Dedicatoria»; pp. 126-128: «Arias alternativas».

- Esta aura suave

BN T-22350

Idéntica a la anterior.

E.38

Buovo de Antona. Dramma jocoso en música, para representarse en el Teatro de la M. Ile. Ciudad de Palma en el año 1767. Dedicado al muy Ilustre Señor D. Jayme Ballester, Conde de Ayamans, etc. Palma: Por Guillermo Bausa, Impresor, y Librero. 132 pp. 10 cm. Pp. 2-5: «Dedicatoria y argumento».

- Esta aura suave

BN T-22288

Idéntica a las anteriores.

BURLADORA BURLADA, LA

Véase *Los impacientes chasqueados*.

CABALLERO DE BUEN GUSTO, EL**E.39**

N. 158. El caballero de buen gusto. Comedia en prosa en tres actos. Traducida del italiano. Por Don Manuel Bellosartes. Año de 1806. // Con Licencia. Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M.; véndese en su librería administrada por Juan Sellent. 32 pp. 20,5 cm.

- Es preciso confesar que en este

BN T-6974

Traducción de *Il cavaliere di buon gusto* (1750) de C. Goldoni.

*CABALLERO DE ESPÍRITU, EL***E.40**

N. 44. El caballero de espíritu. Comedia escrita en verso martiliano por el Dr. Carlos Goldoni, y traducida del Italiano en el mismo metro. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 36 pp. 22 cm.

- Ya quatro días hace que a esta quinta ha venido

BN T-12628

Traducción de *Il cavaliere di spirito* (1757).

E.41

El caballero de espíritu. Comedia escrita en verso martiliano por el Dr. Carlos Goldoni y traducida del italiano en el mismo metro. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 40 pp. 22 cm.

- Ya quatro días hace, que a esta quinta ha venido

BMM 100-14(2)

Idéntica a la anterior.

E.42

N. 38. El Caballero de espíritu. Comedia escrita en verso martiliano por el Dr. Carlos Goldoni, y traducida del italiano en el mismo metro. // Barcelona: Por la Viuda de Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 36 pp. 21 cm.

- Ya quatro días hace que a esta quinta ha venido

BMM C-18866(48)

Idéntica a las anteriores.

*CABALLERO Y LA DAMA, EL***E.43**

Comedia. El cavallero y la Dama. De Don Antonio Bazo. Ms. 80 hh. 21 cm.

- Esta flor no sobresale

BMM 15-11

Traducción de *Il cavaliere e la dama o I cicisbei* (1749) de C. Goldoni.

E.44

Comedia. El cavallero y la dama. Ms. 85 hh. 22,5 cm.

- Esta flor no sobresale

BN ms. 15930

Idéntica a la anterior.

E.45

Comedia nueva intitulada: El cavallero y la dama. Traducida del italiano al castellano por Don Antonio Bazo. Tres jornadas. Ms. 80 hh. 21 cm.

- Esta flor no sobresale

Sevilla, B. Universitaria 250-89(1)

Idéntica a las anteriores.

CAMARERA BRILLANTE, LA**E.46***Comedia en prosa. La camarera brillante.* Ms. 63 hh. 21 cm.

- Esta vida es muy propia para bolverse una

BN ms. 16159

Traducción de *La cameriera brillante* (1754) de C. Goldoni por F. del Rey, según Parducci 1941: 107.**CAPRICHOS DE AMOR Y CELOS****E.47***Comedia nueva en tres actos, Joco-seria. Caprichos de amor y celos. Por Fermín del Rey. Representada por la compañía de Martínez en este presente año de 1791. // Se hallará en la Librería de Castillo, frente las gradas de San Felipe el Real; en el Cerro, calle de Cedaceros; en su puesto, calle de Alcalá; y en el del Diario, frente Santo Tomás: su precio dos reales. 31 pp. 21,5 cm.*

- Hermana, veo que estás

BMM 16-2

Traducción de *Gl'innamorati* (1749) de C. Goldoni.Véase *Los enamorados celosos*.**CASA NUEVA, LA****E.48***N. XX. Saynete. La casa nueva. Su autor. Don Juan del Castillo en Sainetes. Su autor D. Juan del Castillo. Isla de León. En la Oficina de Francisco Perrín. Año de 1812. T. I, pp. 469-492, 13,5 cm.*

- Antonio remata pronto

BN T-9853

Adaptación de *La casa nova* (1760) de C. Goldoni por J. I. González del Castillo.**CAZADORES, LOS****E.49***Los cazadores. Ópera bufa para representarse en el Teatro de la M. Ile. ciudad de Palma en el año 1767. La música es del Señor Floriano Guzmán. Se advierte, que el "dueto" es del Señor Jacobo Rust, romano maestro del presente Theatro. // Barcelona, y Agosto 6 de 1760. Imprímase De Moreno. 119 pp. 9 cm. Pp. 2: «Dedicatoria».*

- Vamos, compañeros

BN T-22282

Traducción de *Gl'uccellatori* (1759) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni), con música de F. L. Gassmann y G. Rust, por R. de la Cruz, según Aguilar Piñal 1981-1995: II, n° 5279. Existen dos traducciones distintas de esta obra; una anónima que mantiene todos los personajes de la obra original y otra, de Cruz (según García de Villanueva 1802: 295), en la que se reduce el reparto sólo a los personajes campesinos, eliminando a los nobles. Esta versión puede basarse en el texto del intermedio en dos actos con música de Piccinni.

E.50

Los cazadores. Zarzuela en Fiestas, que se han de hacer en Casa del Excelentísimo Señor Príncipe de la Católica, Embajador de S. M. el Rey de las Dos Sicilias, con motivo de los Desposorios de los Serenísimos Señores Archiduque Pedro Leopoldo, y Doña María Luisa, Infanta de España. En Madrid: M.DCC.LXIV. Por Joaquín Ibarra. 132 pp. 12 cm. Pp. [I-III]: «Prólogo»; pp. [1-50]: «Fin de fiesta».

- Vamos, compañeros

BN T-23134

Idéntica a la anterior.

Véase *En las selvas sabe amor*.

CELOS VILLANOS, LOS**E.51**

Los zelos villanos. Drama jocoso en música, del Señor Joseph Sarti, que se ha de representar en el Teatro de los Caños del Peral a beneficio de los pobres del Real Hospital General de esta Corte. Con Licencia en Madrid. En la Imprenta de Benito Cano. MDCCLXXXVIII. 129 pp. 10 cm.

- Sale el alva, es ya de día

BN T-6710

Traducción de *Le gelosie villane* (1776) de T. Grandi, conocido como Pettinato Comico, con música de G. Sarti, basado en la comedia *Il feudatario* (1752) de C. Goldoni; la misma obra se estrenó en una versión reducida en dos actos con música de P. Anfossi.

CELOSO AVARO, EL**E.52**

Comedia nueva. El zeloso avaro. Su Autor Dn. Antonio Bazo. Ms. 69 hh. 20 cm., con aprobaciones de 1773.

- Vsted se vaya al instante

BMM 210-90

Traducción de *L'avaro geloso* (1753) de C. Goldoni.

CIFRA, LA**E.53**

La cifra. Opera jocosa en dos actos, arreglada del teatro italiano al español por Don Luciano Francisco Comella. Executada por la Compañía del señor Luis Navarro. Madrid. Oficina de D. Antonio y D. Josef Cruzado. 1799. 28 pp. 21 cm.

- Qué es aquesto? Quién me llama?

BIT 33752

Traducción de *La cifra* (1789) de L. Da Ponte, música de A. Salieri.

CODICIOSO, EL**E.54**

El codicioso en 1 acto. D. C. Ms. 34 hh. 16 cm.

- ¡Oh, cuánto vale en el mundo

BIT 61862

Traducción de *L'avaro* (1756) de C. Goldoni por L. F. Comella, según Moratín 1944: 332.

E.55

El codicioso. Drama en un Acto. Escrito en Ytaliano por el célebre Goldoni y Traducido al Castellano. Ms. 27 hh. 15,5 cm., con aprobaciones de 1802.

- ¡O, cuánto vale en el Mundo

BMM 98-20

Idéntica a la anterior.

Véase *El logrero*.

COMERCIANTES, LOS

E.56

N. 113. Comedia nueva. Los comerciantes. Escrita en prosa por el Dr. Carlos Goldoni, y traducida al español. En tres Actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 47 pp. 21,5 cm.

- Oy se han de satisfacer tres

BN T-2617

Traducción de *I mercatanti* o *I due Pantaloni* (1752).

CONDE CAMELA, EL

E.57

El Conde Caramela. Drama jocoso en musica, para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año de 1754. Dedicado al muy ilustre señor Don Judas Tadeo de Avellaneda, Conde de Laval de San Juan. Barcelona, por Pablo Campins. 59 pp. 10 cm.

BIT Vitrina A estante 3 (ejemplar desaparecido)

Traducción de *Il conte Caramella* (1749) de C. Goldoni con música de B. Galuppi. El libreto está basado en la comedia de Ph. N. Destouches *Le tambour nocturne*, que a su vez se basa en la de J. Addison *The Drummer or The Haunted House*; también tuvo música de G. Paisiello con el título de *Il tamburo* (1773).

Véase *El tambor nocturno*.

CONSORTE PRUDENTE, LA

Véase *El cortejo convencido*.

CONSTANTE GRISELDA, LA

E.58

Núm. 45. Comedia Nueva en tres actos. La constante Griselda. // En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1797. A costa de la Compañía. 35 pp. 21 cm.

- Tanto complace a Thesalia

BMM B/22659(12)

Traducción de *La Griselda* (1736) de C. Goldoni.

CORTEJO CONVENCIDO, EL**E.59**

N. 66. Comedia en prosa. El cortejo convencido, y La consorte prudente. Escrita en italiano por el célebre Dr. Carlos Goldoni, y traducida al Español. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 40 pp. 21 cm.

- Amigos, a la salud de todos

BN T-1556

Traducción de *La moglie saggia* (1751).

Véase *El hombre convencido*.

CRIADA MÁS LEAL, LA**E.60**

Comedia Nueva. Yntitulada. La Criada más Leal. Su Autor. Dn. Antonio Bazo. Ms. 43 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1763.

- Aquí amigo, Pantaleón

BMM 18-17

Traducción de *La serva amorosa* (1752) de C. Goldoni.

E.61

Comedia Famosa Yntitulada La Criada más Leal. Ms. 79 hh. 22,5 cm.

- Aquí amigo, Don Simón

BN ms. 14100(2)

Idéntica a la anterior.

Véase *La buena criada*.

CRIADA MÁS SAGAZ, LA**E.62**

Nº 95. Comedia Nueva. La criada más sagaz. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer: Véndese en su Librería administrada por Juan Sellent. 36 pp. 21 cm.

- ¿Está hecha la Cruz?

BP 41.V.26 (nº 15)

Traducción de *La donna di garbo* (1743) de C. Goldoni por A. Bazo, según Aguilar Piñal 1981-1995: I, nº 3837.

CRIADA RECONOCIDA, LA

Véase *El amor paterno*.

CRIADO DE DOS AMOS, EL**E.63**

El criado de dos amos. Ms. 76 hh. 23 cm.

- Fin de nuestro viage; os doi

BMM 95-15

Traducción de *Il servitore di due padroni* (1745) de C. Goldoni por J. Concha, según Cotarelo 1899a: 97 y 175, n. 3.

E.64

Comedia. El criado de dos amos, en tres actos en prosa; escrita en italiano por el célebre Doctor Carlos Goldoni. Traducida al castellano, y enmendada en esta tercera impresión. Con Licencia Madrid: Año 1803. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de las Carretas. // Se hallará ésta y otras en la Librería de Quiroga Calle de Carretas, con un gran surtido de Comedias, Tragedias, Autos Sacramentales, Trinólogos, Diálogos y Unipersonales, como también de Saynetes y Entremeses. 24 pp. 21 cm.

- Feliz yo que logro tanta fortuna

BN T-6981

Traducción de *Il servitore di due padroni* (1745) por J. Concha, según Cotarelo 1899a: 97 y 175, n. 3.

E.65

Nº 30. Comedia nueva, en prosa. El criado de dos amos. En tres actos. Traducida del Italiano y arreglada a nuestro teatro. // Barcelona: Carlos Gibert y Tutó. 24 pp. 15 cm.

- Feliz yo que logro tanta fortuna

BPT 1-889

Idéntica a la anterior.

E.66

N. 36. Comedia nueva en prosa. El criado de dos amos. En tres actos. Corregida y enmendada en esta segunda impresión. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Libretería. 23 pp. 21 cm.

- Feliz yo que logro tanta fortuna;

BIT 70852

Idéntica a las anteriores.

E.67

El criado de dos amos. Ms. 668 hh. 29,5 cm. (partitura).

- ¡Fermín, oh, Dios, qué es esto!

BMM M 219-I y 219-II

Partitura de la ópera cómica del mismo título (BMM 189-23), traducida del francés.

Véase *El criado de dos amos* entre las traducciones de comedias francesas.

CUATRO NACIONES, LAS**E.68**

Las cuatro naciones o viuda sutil. En prosa y en tres actos. Ms. 41 hh. 21,5 cm., con aprobaciones de 1788.

- Viva la alegre compañía

BMM 97-8

Traducción de *La vedova scaltra* (1748) de C. Goldoni por A. Valladares, según Moratín 1944: 331, o por J. Concha, según Aguilar Piñal 1981-1995: II, nº 3909.

E.69

N. 40. Comedia en prosa. Las cuatro naciones o Viuda Sutil. En tres actos. Traducida del italiano y arreglada a nuestro Theatro. Por Joseph Concha, Cómico Español. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 32 pp. 21 cm.

- Viva el buen gusto

BN T-2710

Mismo origen que la anterior.

E.70

Comedia Nueva en prosa. Las Quatro Naciones o Viuda sutil. En tres actos, traducida del Italiano. Corregida y enmendada en esta tercera impresión. Con Licencia Madrid: Oficina de Ruiz año 1803. Se hallará en el puesto de Sánchez, calle del Príncipe, frente del Coliseo. 28 pp. 23 cm.

- Viva el buen gusto

Madrid, CSIC/Inst. Filología XLVI 200/1802-1814

Idéntica a la anterior.

Véase *La viuda sutil*.

CURAR LOS MALES DE HONOR ES LA FÍSICA MÁS SABIA**E.71**

Curar los males de honor es la física más sabia. De Don. Antonio Valladares y Sotomayor. Ms. 73 hh. 23 cm.

- Repito, Señor, que presto

BN ms. 16448

Traducción de *Lo speziale* (1751) de C. Goldoni.

Véase *El buen médico o La enferma por amor*.

CURIOSO ACCIDENTE, EL

Véase *El prisionero de guerra*.

CHARLATÁN, EL**E.72**

El charlatán. Drama jocoso en música para representarse en el nuevo teatro de la sala del Exc.mo Señor duque de Gandía, en la Ilustre Ciudad de Valencia, el invierno de este año de 1769. Dedicado al Público. En Valencia. Por la Viuda de José de Orga. 143 pp. 9,5 cm. Pp. 4-5: «Dedicatoria»; p. 7: «Protesta».

- Aquí está cabal la cuenta

BC C.400/686

Traducción de *Il ciarlatano* (1759), atribuido a C. Goldoni, con música de G. Scolari. En 1764, en Bolonia, se estrenó *Il ciarlone*, cuyo libreto aparece atribuido a A. Palomba y la música a G. Paisiello.

CHISMOSAS, LAS**E.73**

Saynete intitulado Las chismosas. Representado en los Teatros de esta Corte, para

doce personas. Con Licencia. En Madrid. Año de 1800. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas, y de la Concepción Gerónima. 12 pp. 21,5 cm.

- Doña Fausta, me parece

BMM 212-59

Adaptación de *I pettegolezzi delle donnie* (1751) de C. Goldoni por L. Moncín.

DAMA VOLUBLE, LA

E.74

La dama voluble. Ópera en dos actos. Ms. 54 hh. 15,5 cm.

- Somos quatro pretendientes

BMM 195-6

Traducción de *La donna di genio volubile* (1791) de G. Bertati, con música de M. Portogallo, basado en la comedia *La donna volubile* (1751) de C. Goldoni.

Véase *La mujer voltaria*.

DONDE LAS DAN LAS TOMAN

E.75

Comedia en 4 Actos en Prosa. Donde las dan las toman o sea la vanidosa corregida. Ms. 70 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1815.

- Vaya mi querida Eugenia,

BMM 24-13

Traducción de *La donna volubile* (1751) de C. Goldoni por J. A. P. o -citada también como *La esposa corregida*- «por un vecino de Barcelona», según Suero 1987-1990: I, 241. Se cita una edición aún no localizada: *Donde las dan las toman o sea la Vanidosa Corregida. Comedia jocosa en cuatro actos, extractada del italiano por J. A. P.* Barcelona, Oficina de Francisco Isern y Oril, Año de 1805. 68 pp. 21 cm.

Véase *La mujer variable*.

EMBUSTERO, EL

E.76

El embustero. Ms. 35 hh. 22 cm.

- Observa, Virreta, como a salido a la reja

BN ms. 16497

Traducción de *Il bugiardo* (1750) de C. Goldoni por J. Moncín, según Picot 1876: 354. El texto goldoniano se basa en *Le menteur* de P. Corneille, que tiene como modelo *La verdad sospechosa* de Ruiz de Alarcón.

E.77

Comedia Nueva. El embustero engañado en dos actos. Escrita por L. A. J. M. 24 pp. 20 cm.

- No parece mal lugar

BN 12635

Mismo origen que la anterior; las iniciales corresponden a L. Moncín.

*EN LAS SELVAS SABE AMOR***E.78**

En las selvas sabe amor tender sus redes mejor. Los cazadores. Ms. 64 hh. 15,5 cm., con aprobaciones de 1764.

- Vamos compañeros...

BMM 189-5

Traducción de *Gl'uccellatori* (1759) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni).

Véase *Los cazadores*.

*ENAMORADOS CELOSOS, LOS***E.79**

Los enamorados zelosos. Comedia para mi Sra. Francisca Morales. Barzelona, 27 de septiembre de 1781. F. R. Ms. 51 hh. 21 cm.

- Hermana, ¿qué es lo que tienes?

BN ms. 20092(3)

Traducción de *Gli innamorati* (1759) de C. Goldoni por D. Botti y F. del Rey.

E.80

No. 105. Comedia en prosa. Los enamorados zelosos. En tres actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de libros. 36 pp. 20 cm.

- ¿Qué es lo que tenéis, hermana

BN T-1710

Mismo origen que la anterior, atribuida también a D. Botti y F. del Rey.

E.81

N. 28. Comedia en prosa. Los enamorados zelosos. En tres actos. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 28 pp. 21 cm.

- ¡Qué es lo que tenéis, hermana

BP 41.V.32 (nº 3) Comedias.E.13

Idéntica a la anterior.

E.82

N. 9. Comedia en prosa. Los enamorados zelosos. En tres actos. // Impresa en Madrid en el año 1795. 32 pp. 20 cm.

- ¿Qué es lo que tenéis, hermana

BN T-1523

Idéntica a las anteriores.

Véase *Caprichos de amor y celos*.

*ENEMIGO DE LAS MUJERES, EL***E.83**

Comedia. El enemigo de las mugeres. Ms. 63 hh. 22 cm., con aprobaciones de 1779.

- ¿Señor Fabricio? ¿Fabricio?

BMM 28-13

Traducción de *La locandiera* (1753) de C. Goldoni por R. de la Cruz, según Moratín 1944: 330, o por J. López de Sedano, según Aguilar Piñal 1981-1995: V,nº 1460.

E.84

Comedia nueva. El enemigo de las mugeres o La posadera. Ms. 63 hh. 21 cm.

- ¿Señor Fabricio? ¿Fabricio?

Sevilla, B. Universitaria 250-79 (2)

Idéntica a la anterior.

Véase *La posadera feliz*.

ENFERMA POR AMOR, LA

Véase *El buen médico*.

ESCUELA DE LOS CELOSOS, LA

E.85

La escuela de los zelosos. Opera bufa en dos actos: Traducida del Italiano, y arreglada al Teatro Español. Por Don Luciano Francisco Comella. Executada por la Compañía del Sr. Luis Navarro. Madrid. Imprenta de Cruzado. 26 pp. 20,5 cm.

- Chito, chito, rumor siento

BIT 44839

Traducción de *La scuola dei gelosi* (1778) de G. Mazzolà, música de A. Salieri.

ESCULTOR Y EL CIEGO, EL

Véase *Los viajes del emperador Segismundo*.

ESPOSA CORREGIDA, LA

Véase *Donde las dan las toman*.

ESPOSA PERSIANA, LA

E.86

N. 50. Comedia intitulada: La esposa persiana. Primera Parte. Compuesta por el Dr. Carlos Goldoni. Traducida del Italiano al Español. // Barcelona: en la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 32 pp. 15,5 cm.

- No me enfades Alí, que en tanto

BN T-175

Traducción de *La sposa persiana* (1753) por A. Valladares, según Rogers 1941: 27.

E.87

Comedia Nueva. La esposa persiana. Compuesta por el Dr. Carlos Goldoni, y traducida del italiano al español. // Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima: en el puesto de Cerro, calle de Alcalá: en la de Sánchez, calle de Atocha: y en el del Diario, frente Santo Tomás. 26 pp. 21 cm.

- No me enfades Alí, que en tanto

BP 41.V.34 (nº 11) Comedias.E.15

Idéntica a la anterior.

E.88

La esposa persiana. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 27 pp. 21 cm.

- No me enfades Alí, que en tanto

BIT 44226

Idéntica a las anteriores.

E.89

La esposa persiana. Año de 1808 a 17 de Noviembre. Voz y Bajo. Ms. 61 hh. 28 cm. (partitura).

- Dejad esclavos el terror tan atroz

BMM M 237-1

Traducción de *La esposa persiana* (1775) de autor desconocido con música de F. Alessandri, basada en la comedia homónima de C. Goldoni (1753).

Véase *Ircana en Julfa*.

FAMILIA INDIGENTE, LA

Véase *El feliz encuentro*.

FALSOS HOMBRES DE BIEN, LOS

E.90

Drama en cinco actos: Los falsos hombres de bien. Traducido del italiano al español por Don Luciano Francisco Comella. Representado por la Compañía de Manuel Martínez en el año de 1790. 39 pp. 21 cm.

- Qué es esto, señor Fabrici

BIT 30167

Traducción de *I falsi galantuomini* (1797) de C. Federici.

E.91

Nº 116. Drama en cinco actos. Los falsos hombres de bien. Traducido del italiano por Don Luciano Francisco Comella. // Barcelona, Por Juan Francisco Piferrer. 31 pp. 21 cm.

- Qué es esto, señor Fabrici

BIT 44847

Idéntica a la anterior.

FAUSTINA

E.92

Núm. 79. Comedia famosa la Faustina. Del doctor Don Pedro Napoli-Signorelli. Traducida por Fermín del Rey. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer: Véndese en su Librería administrada por Juan Ssellent, y en Madrid en la de Quiroga. 12 hh. (sin numerar) 21 cm.

- Qué serena! ¡qué apacible

BIT 44720

Traducción de *La Faustina* (1788).

E.93

La Faustina. Comedia del doctor Don Pedro Napoli-Signorelli. Traducida por Fermín del Rey. // Se hallará en la Librería de Cerro [...]. 30 pp. 21 cm.

- Qué serena! ¡qué apacible

BIT 44036

Idéntica a la anterior.

FELIZ ENCUENTRO, EL

E.94

El feliz encuentro, comedia nueva en un acto, de Goldoni. Puesta en verso y aumentada por L. A. J. M. Se hallará en la Librería de la Viuda de Quiroga, calle de las Carretas número 9. 16 pp. 21,5 cm.

- ¿En qué consiste Manuela

BN T-92

Traducción de *L'osteria della posta* (1762) por L. Moncín; la obra aparece citada también como *El feliz encuentro o La familia indigente*.

E.95

El feliz encuentro, comedia nueva en un acto, de Goldoni. Puesta en verso y aumentada por L. A. J. M. Se hallará en la Librería de Castillo, frente a San Felipe el Real, en la de Cerro, calle de Cedaceros; en su puesto, calle de Alcalá; y en el del Diario, frente a Santo Thomas. 16 pp. 22 cm.

- ¿En qué consiste Manuela

BMM 31-6

Idéntica a la anterior.

E.96

El feliz encuentro, comedia nueva en un acto, de Goldoni. Puesta en verso y aumentada por L. A. J. M. en Colección de las mejores comedias nuevas que se van representando en los teatro de esta corte. Tomo IV. que comprenden las representadas en el año de 1792. Ruiz. Madrid: en la Imprenta de Ramón Ruiz. 16 pp. 15,5 cm.

- ¿En qué consiste Manuela

BN T-i 103(IV)

Idéntica a las anteriores.

Véase *La posada feliz*.

FERIA DE VALDEMORO, LA

E.97

La feria de Valdemoro. Zarzuela, que ha de representarse el primer día de las tres fiestas, que dá el Excelentísimo Señor Conde de Rosemberg, Embajador de SS. MM. Imperiales, en los Reales Desposorios del Serenísimo Señor Archiduque Pedro

Leopoldo, y la Serenísima Señora Doña María Luisa, Infanta de España. En Madrid: M.DCC.LXIV. Por Joaquín Ibarra. 203 pp. 12 cm. Pp. 3-5: «Prólogo».

- ¡Qué bella feria!

BN T-8465

Traducción de *Il mercato di Malmantile* (1758) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni), con música de D. Fischietti, por R. de la Cruz, según Moratín 1944: 329, o por J. Clavijo y Fajardo, según Aguilar Piñal 1981-1995: II, nº 3141. El mismo libreto también tuvo música de G. Scarlatti, entre otros.

FILÓSOFO ALDEANO, EL

E.98

El filósofo aldeano. Zarzuela nueva en dos actos y Guión de la música. Ms. 25 hh. 15,5 cm.

- Viva, viva labrados

BMM 233-6

Traducción de *Il filosofo di campagna* (1754) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de B. Galuppi, por R. de la Cruz, según Cotarelo 1899a: 269. La partitura, al parecer completamente nueva, es del músico español F. García Pacheco.

E.99

Música en la zarzuela El filósofo aldeano del Sor. Galupi. Ms. 80 hh. 28 cm. (partitura).

- Viva, viva labrados

BMM M 49-2

Idéntica a la anterior.

E.100

El filósofo aldeano, Sr. Espejo de Dn. Fabián Pacheco 1765. Ms. 29 hh. 30 cm.

- Soi viejo, y onrado de buen corazón

BMM M 49-2

Mismo origen que las anteriores. Este ejemplar debió pertenecer al gracioso José Espejo (1720-1797) que en este drama jocosó representó al personaje de don Alfonso en 1765.

FILÓSOFO NATURAL, EL

E.101

Zarzuela El filósofo natural. Ms. 57 hh. 15,5 cm.

- Viva, viva, labrados

BMM 187-42

Traducción de *Il filosofo di campagna* (1754) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de B. Galuppi, por R. de la Cruz, según Cotarelo 1899a: 269, quien cita un ejemplar no localizado: *El filósofo natural. Zarzuela joco-seria para representarse en el Teatro de la M. I. Ciudad de Barcelona, el año 1769.* Barcelona: Por Francisco Generas, Bajada de la Cárcel. 80 pp. 12 cm.

FINGIDA ENFERMA POR AMOR, LA**E.102**

La Fingida enferma por amor. Ópera Jocosa en dos actos. Por Don Luciano Francisco Comella. // Con Licencia en Madrid. En la Imprenta de Cruzado. En la Librería de Cerro, calle de Cedaceros, y en su Puesto, calle de Alcalá. 26 pp. 16 cm.

- Nada temas, deja el miedo

BMM 9135(22)

Traducción de *Lo speziale* (1751) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música, quizás, de V. Pallavicino y D. Fischietti.

HABLADOR, EL**E.103**

El hablador. Ms. 48 hh. 22,5 cm.

- Mozos, ¿dónde estáis?

BN ms. 15820

Traducción de *La bottega del caffè* (1750) de C. Goldoni por J. Concha, según Paz 1934-1935: I, n° 1600, o por R. de la Cruz, según Moratín 1944: 330.

E.104

El Hablador. Comedia escrita en Prosa Ytaliana Por el Señor Abogado Goldoni y Versificada en Ydioma Castellano Por Josef Vallés. Ms. 105 hh. 22 cm.

- Animo, muchachos, estad promptos

BMM 35-10

Mismo origen que la anterior.

E.105

El hablador. Comedia en prosa en tres actos. Traduzida del ytaliano por Josef de Concha. Año de 1775. Ms. 51 hh. 22,5 cm.

- Animo, muchachos, estad promptos

BN ms. 16480

Traducción atribuida a J. Concha por Mariutti 1960: 335, y a R. de la Cruz por Aguilar Piñal 1981-1995: II, n° 5525 y 5526.

E.106

El hablador. Comedia en prosa en tres actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Librero.

28 hh. 21 cm.

- Animo, muchachos, estad prontos

BN T-14842(19)

Idéntica a la anterior.

E.107

N. 74. Comedia en prosa. El hablador. En tres actos. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 28 pp. 20 cm.

- Animo, muchachos, estar prontos

BN T-1138

Idéntica a las anteriores.

E.108

N. 18. *Comedia en prosa. El hablador. En tres actos.* 23 pp. 20 cm.

- Animo, muchachos estar prontos

BP 41.I.q.4 (nº 18)

Idéntica a las anteriores.

E.109

Comedia en prosa. El hablador en tres actos. // Barcelona: Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 23 pp. 21 cm.

- Animo, muchachos estar prontos

BN U-9323

Idéntica a las anteriores.

Véase *Propio es de hombres sin honor.*

HOMBRE CONVENCIDO A LA RAZÓN, EL

E.110

El hombre convencido a la razón, o La muger prudente. Comedia nueva en tres actos, representada por la compañía de Ribera en este presente año de 1790. Por D. M. S. C. // Se hallará en la Librería de Castillo, frente las gradas de S.Felipe el Real; en el puesto de Cerro, calle de Alcalá; y en el Diario frente Sto. Tomás. 33 pp. 21,5 cm.

- A vuestra salud, amigos

BN T-3829

Traducción de *La moglie saggia* (1751) de C. Goldoni.

E.111

El hombre convencido a la razón, o La muger prudente. Comedia nueva en tres actos, representada por la compañía de Ribera en este presente año de 1790. Por D. M. S. C. Hallarése esta comedia, y otras de diferentes títulos en Madrid en la Librería de D. Isidro López, calle de la Cruz. 31 pp. 21,5 cm.

- A vuestra salud, amigos

BN T-7039

Idéntica a la anterior.

Véase *El cortejo convencido.*

HOMBRE PRUDENTE, EL

E.112

Núm. 51. *Comedia Nueva. El hombre prudente. En tres actos.* // Con Licencia. Barcelona: En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1797. 27 pp. 20 cm.

- Señor Lelio, vea Vm. que bueno

BN T-47140

Traducción de *L'uomo prudente* (1748) de C. Goldoni por J. Concha, según Rogers 1941: 95, o por J. López de Sedano, según Coe 1935: 118.

E.113

N. 33. Comedia nueva. En prosa. El hombre prudente. En tres actos. Traducida del italiano. Corregida y enmendada en esta segunda impresión. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero, en la Librería. 24 pp. 20 cm.

- Señor Lelio, vea Vm. que bueno

BN T-15033(12)

Idéntica a la anterior.

E.114

Núm. 33. Comedia nueva. En prosa. El hombre prudente. En tres actos. Traducida del italiano. Corregida y enmendada en esta segunda impresión. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. R. M.; véndese en su Librería administrada por Juan Sellent. 24 pp. 21 cm.

- Señor Lelio, vea Vm. que bueno

BIT 16463

Idéntica a las anteriores.

IMPACIENTES CHASQUEADOS, LOS

E.115

Comedia nueva o Pieza Jocoseria titulada: Los impacientes chasqueados y Burladora burlada. Año 1786. B. M. S. Ms. 77 hh. 21 cm.

- Dioses la batalla, y hubo

BMM 37-8

Traducción de *La donna vendicativa* (1753) de C. Goldoni por B. Solo de Zaldívar, según el propio manuscrito.

Véase *La mujer más vengativa por unos injustos celos*.

INCÓGNITA, LA

E.116

N. 114. Comedia nueva La incógnita. Escrita en prosa por el Dr. Carlos Goldoni; ahora escrita y versificada en español. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 44 p. 21 cm.

- ¡Oh, Santos Cielos! ¿A dónde

BMM 119-7

Traducción de *L'incognita perseguitata* (1751).

INCÓGNITA PERSEGUIDA, LA

E.117

Ópera. La incógnita perseguida. Del Sor. Anfossi. Ms. 165 hh. 21,5 cm. (partitura).

- El placer en este día

BMM M 275-I y 275-II

Traducción de *L'incognita perseguitata* (1764) de Ensildo Prosindio P.A. (G. Petrosellini), con música de P. Anfossi, basado en la comedia homónima de C. Goldoni (1751). El mismo libreto también tuvo música de N. Piccinni.

IRCANA EN YULFA

E.118

Ircana en Yulfa. Segunda parte de La esposa persiana. Ms. 68 hh. 15 cm., con aprobaciones de 1775.

- ¿Hasta cuándo esperaremos

BMM 27-5

Traducción de *Ircana in Julfa* (1755) de C. Goldoni.

LOGRERO, EL

E.119

N. 109. *Comedia en prosa. El logrero. Compuesta en italiano por el Sr. Dr. Carlos Goldoni, y traducida al español por Godomin Toibt.* // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 24 pp. 20 cm.

- ¡Oh!, lo que vale es

BN T-185

Traducción de *L'avarro* (1756) por D. Botti.

E.120

N. 32. *Comedia en prosa. El Logrero. Compuesta en italiano por el Señor Doctor Carlos Goldoni, y traducida al español por Godomin Toibt.* // Barcelona : Por la Viuda Piferrer, véndese en su Librería, administrada por Juan Sellent; y en Madrid en la de Quiroga. 16 pp. 21 cm.

- ¡Oh!, lo que vale es

BN T-15037(6)

Idéntica a la anterior.

E.121

N. 63. *Comedia en prosa. El Logrero. Traducida del señor Doctor Carlos Goldoni.* // Barcelona. En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras, 1798. 19 pp. 21 cm.

- ¡Oh!, lo que vale es

BIT 45595

Idéntica a las anteriores.

Véase *El codicioso*.

MAESTRA, LA

E.122

La maestra. Drama jocoso en música, para representarse en el Teatro de la muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año de 1753. Dedicada al muy ilustre Señor D. Carlos Colucio, de Venero, Coronel del Regimiento de Cavallería de Santiago, etc. Barcelona: Por Pablo Campins Impresor. 155 pp. 10 cm. Pp. [III-IV]: «Dedicatoria».

- ¡Oh, benditos! Así os quiero

BN T-9729

Traducción de *La scuola moderna o sia La maestra di buon gusto* (1748) de C. Goldoni con música de G. Cocchi, basado en *La maestra* (1747) de A. Palomba.

MAL GENIO Y BUEN CORAZÓN

E.123

N. 128. *Comedia nueva. Intitulada: Mal genio, y buen corazón. En tres actos.* // Barcelona: Por Carlos Gibert, y Tutó, Impresor, y Librero. 27 pp. 21 cm.

- No he visto cosa mas linda

BN T-3780

Traducción de *Le bourru bienfaisant* (1771) de C. Goldoni por J. Ibáñez, según Cotarelo 1902: 333, n. 2.

Véase también entre las traducciones de comedias francesas.

E.124

Ópera Nueva bufa intitulada El hombre de mal genio, y buen corazón. Drama jocoso en música para representarse en el Teatro De los Caños del Peral, Baxo los auspicios de la M. N. y M. I. Asociación de Ópera. El día 30 de mayo. En celebridad de los felices días del Príncipe N. Sr. siendo Director El Señor Domingo Rosi, en la Presente Primavera del año de 1792. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. Con Licencia. 135 pp. 10 cm.

- Valerio, partíos

BN T-25182

Traducción de *Il burbero di buon cuore* (1786) de L. Da Ponte con música de V. Martín y Soler, basado en la comedia *Le bourru bienfaisant* (1771) de C. Goldoni.

MATRIMONIO SECRETO, EL

E.125

El matrimonio secreto, opera bufa para representarse en el Teatro de los Caños del Peral el verano del año de 1793. Madrid: Imprenta de González. 117 pp. 15 cm

- Mi bien no rezelar

BN T-24572

Traducción de *Il matrimonio segreto* (1792) de G. Bertati, música de D. Cimarosa; texto en italiano y castellano.

E.126

El matrimonio secreto. Drama en música en dos actos, traducido libremente del italiano al español por D. Luciano Francisco Comella. // En la librería de Cerro. 26 pp. 21,5 cm.

- Vete, vete, Dueño amado

BIT 33855

Mismo origen que la anterior; texto sólo en castellano.

MÉDICO HOLANDÉS, EL

E.127

N. 70. *Comedia en verso martiliano. Intitulada. El médico olandese. Traducida del italiano al español; en el mismo metro que la compuso su célebre autor el Dr. Carlos Goldoni: poeta veneciano.* // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 40 pp. 22 cm.

- Señor, si es que aguardarse quisiera

BN T-3219

Traducción de *Il medico olandese* (1756) por A. Valladares, según Rogers 1941: 31.

MERCADO DE MALMANTILE, EL

E.128

El mercado de Malmantile. Ópera jocosa, para representarse en el Theatro Italiano de Cádiz, en este presente año de 1762. Traducido de el idioma italiano al español, en metro castellano por Don Juan Pedro Maruján y Zerón. En Cádiz: Por D.Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina. 183 pp. 10 cm. P. [VIII]: «Advertencia»; pp. sin numerar: «Cuatro arias alternativas».

- ¡Bella fiesta, mercado admirable!

BN T-6713

Traducción de *Il mercato di Malmantile* (1758) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de D. Fischietti. El mismo libreto también tuvo música de G. Scarlatti.

MERCADO DE MONFREGOSO, EL

E.129

El mercado de Monfregoso. Drama jocoso en música. Para representarse en el teatro de Los Caños del Peral en la Primavera del año de 1796. Siendo Impresario don Domingo Rossi. Madrid. En la Imprenta de don Blas Román. Con Licencia. 97 pp. 10,5 cm. Pp. 4-5: «Argumento».

- ¡Qué bella fiesta! ¡Qué gran mercado!

BP Mús. Mas. VIII-8471

Traducción de *Il mercato di Malmantile* (1758) o *Il mercato di Monfregoso* (1792) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de D. Fischietti. El mismo libreto también tuvo música de G. Scarlatti.

MUJER MÁS VENGATIVA, LA

E.130

La muger más vengativa por unos injustos zelos. Comedia Nueva. Su autor L. A. J. M. // En la Librería de Cerro, calle de Zedaceros, y en su puesto, calle de Alcalá. 35 pp. 22 cm.

- Vamos a limpiar la mesa

BN T-14844(7)

Traducción de *La donna vendicativa* (1753) de C. Goldoni por L. Moncín.

MUJER PRUDENTE, LA

Véase *El hombre convencido a la razón.*

MUJER PRUDENTE Y EL USURERO CELOSO, LA

E.131

N. 59. Comedia Nueva en prosa. La muger prudente, y El usurero zeloso. En tres actos. Compuesta por el Sr. Dr. Carlos Goldoni. Traducida por Joseph de Concha. // Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 32 pp. 21 cm.

- ¿Es posible qué un pequeño

BN T-10893

Traducción de *L'avaro geloso* (1753).

Véase *El usurero celoso*.

MUJER VARIABLE, LA

E.132

Núm. 93. Comedia nueva. La muger variable escrita en italiano por el Señor Doctor Carlos Goldoni. // Barcelona: Por Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M. 26 pp. 21 cm. P. 5: «Suplemento escena IX».

- Esta escofieta me cae muy mal, no dice

BN T-15037(5)

Traducción de *La donna volubile* (1751) por J. Concha, según Aguilar Piñal 1981-1995: II, n° 3907.

Véase *Donde las dan las toman*.

MUJER VOLTARIA, LA

E.133

La muger voltaria. Ms. 107 hh. 32 cm. (partitura).

- Somos quatro pretendientes

BMM M 298-I, 298-II y 299

Traducción de *La donna di genio volubile* (1791) de G. Bertati, con música de M. Portogallo, basado en la comedia *La donna volubile* (1751) de C. Goldoni.

Véase *La dama voluble*.

MUJERES VENGADORAS, LAS

E.134

Las mugeres vengadoras. Drama jocoso en música, para representarse en el Teatro de la mui Ilustre Ciudad de Barcelona en el año 1763. Dedicado al mui ilustre Señor D. Diego de Oxburg, etc. Barcelona: Por Francisco Generas, Impresor, y Librero. Véndense en su misma Casa, en la Bajada de la Cárcel. 98 pp. 9,5 cm. Pp. 2-3: «Dedicatoria»; p. 6: «Protesta».

- Este ramo, honor de Abril

BC C-400/1343

Traducción de *Le donne vendicate* (1751) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de G. Cocchi. El mismo libreto también tuvo música de G. Scolari y N. Piccinni.

*NACER DE UNA MISMA CAUSA ENFERMEDAD Y REMEDIO***E.135**

Nacer de una misma causa enfermedad y remedio. La enferma fingida. Ms. 87 hh. 15 cm., con censuras en 1784.

- Era imposible el creerlo

BMM 133-17

Traducción de *Lo speziale* (1751) de C. Goldoni por J. López de Sedano, según Calderone 1985.

Véase *El buen médico* y *Curar los males de honor es la física más sabia*.

*PAMELA, LA***E.136**

N. 104. Comedia en prosa. La Pamela en tres actos. Compuesta en italiano por el Señor Goldoni y traducida al idioma castellano. // Barcelona: En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó. Impresor y Mercader de Libros. 40 pp. 21 cm.

- Pamela, ¿qué te aflige que así lloras?

BN T-14844

Traducción de *Pamela nubile* (1750).

Véase *La bella inglesa Pamela*.

*PAMELA CASADA***E.137**

Pamela casada. Ms. 27 hh. 15 cm., con aprobaciones de 1806.

- Es sorpresa temeraria

BMM 194-2

Traducción de *La buona figliuola maritata* (1761) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de N. Piccinni, por F. Enciso Castrillón, según manuscrito conservado.

E.138

Pamela casada. Ms. 338 hh. 31,5 cm. (partitura).

- Es sorpresa temeraria

BMM M 317-1 (II)

Idéntica a la anterior.

Véase *La buena muchacha casada*.

*PEREGRINO EN SU PATRIA, EL***E.139**

El peregrino en su patria. Zarzuela jocosa en dos actos, verso. Para la Compañía de Nicolás de la Calle, año de 1766. Escrita en italiano por Polisenio Fejejo, y acomodada al español por Larisio Dianeio; ambos pastores arcades. Ms. 44 hh. 10 cm.

- Esta aura suave

BMM 187-41

Traducción de *Buovo d'Antona* (1759) de C. Goldoni, con música de T. Traetta, por R. de la Cruz.

E.140

Zarzuela. el Peregrino en su Patria. Del Sor. Traeta, 1766. Ms. 86 hh. 28 cm. (partitura).

- Esta aura suave

BMM M 50-2

Idéntica a la anterior.

Véase *Buovo de Antona*.

PESCADORAS, LAS**E.141**

Las Pescadoras. Drama jocoso en música, para representarse en el Teatro de la muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año 1761. Dedicado al Mui Ilustre Señor Don Joseph Comerford, Cavallero de la Orden de Calatrava, Comendador de Cañaverall en dicha Orden, y Coronel del Regimiento de Infantería de Irlanda. Barcelona: Por Francisco Generas Impessor, y Librero. Véndense en la misma Casa a la Baxada de la Cárcel. 119 pp. 10 cm. P. 5: «Dedicatoria»; pp. 8-9: «Protesta».

- Tira, tira; viene, viene

BN T-22321

Traducción de *Le pescatrici* (1752) de C. Goldoni, con música de B. Galuppi, Piccinni y Anfossi juntos (*pasticcio*). El mismo libreto también tuvo música de F. Bertoni di Salò, F. J. Haydn y F. Gassmann.

Véase *Las pescatrices*.

PESCAR SIN CAÑA NI RED ES LA GALA DE PESCAR**E.142**

Pescar sin caña, ni red es la gala del pescar. Zarzuela Joco-seria, para representarse en el teatro de la M. I. Ciudad de Barcelona el año 1769. Por la Compañía Cómica de Zaragoza, su autor Carlos Vallés, dedicada al Público. // Barcelona: Por Francisco Generas, Bajada de la Cárcel. 98 pp. 10 cm. Pp. 3: «Octava acróstica».

- Tira, tira, viene, viene

BN T-22298

Traducción de *Le pescatrici* (1752) de C. Goldoni, con música de Galuppi, Piccinni y Anfossi juntos (*pasticcio*), por R. de la Cruz. El mismo libreto también tuvo música de F. Bertoni di Salò, F. J. Haydn y F. Gassmann.

Véase *Las pescadoras y Las pescatrices*.

PESCATRICES, LAS**E.143**

Las pescatrices. Dagma josoco por música. Para representarse en el Theatro de la muy noble, y leal Ciudad de Logroño en el año de 1764. Dedicado a los muy Ilustres Señores D. Joseph Joachín Centurión Doria Gazeta y Fonseca, y Doña Antonia de Vera Montezuma Fajardo Nieto de Silva, Marqueses de Monasterio, Duques en el Reyno de Nápoles, etc. En Logroño: En la Oficina de Francisco Delgado, Impresor de la Ciudad. 84 pp. 10 cm. Pp. IV-V: «Dedicatoria»; p. VI: «Protesta».

- Tira, tira; viene, viene

BN T-22357

Traducción de *Le pescatrici* (1752) de C. Goldoni, con música de Galuppi, Piccinni y Anfossi juntos (*pasticcio*), por los miembros de la compañía de actores italianos, aunque posiblemente sea la versión de R. de la Cruz. El mismo libreto también tuvo música de F. Bertoni di Salò, F. J. Haydn y F. Gassmann.

Véase *Las pescadoras*.

Véase *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar*.

PORTENTOSOS EFECTOS DE LA NATURALEZA, LOS

E.144

Los portentosos efectos de la Naturaleza. Ms. 48 hh. 15 cm.

- Tiempo colérico deten el ímpetu

BMM 189-2

Traducción de *I portentosi effetti della Madre Natura* (1752) de C. Goldoni, con música de G. Scarlatti -con retoques de P. Esteve-, por R. de la Cruz, según Aguilar Piñal 1981-1995: II, nº 5357.

E.145

Música de la Zarzuela. Los Portentosos efectos de la Naturaleza del Sr. Escarlati y Sr. Esteve. 1766. Ms. 51 hh. 30 cm.

- Tiempo colérico detén el ímpetu

BMM M 59-19

Idéntica a la anterior.

E.146

Los portentosos efectos de la Madre Naturaleza. Drama jocoso en música para representarse en el Teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año 1761. Dedicado al excelentísimo señor Don Bernardo Oconor, Sr. De Ophalia, comendador de Bedmar, y Albanchez en la Orden de San-Tiago, Theniente General de los Ejércitos de S. M. Gobernador Militar, y Político de esta Plaza, y Comandante de su Distrito. Barcelona: Por Francisco Generas Impresor, y Librero. Véndese en su misma Casa, en la Bajada de la Cárcel. 133 pp. 10 cm. Pp. 4-5: «Dedicatoria».

- Ten, Jove colérico

BC C-400/246

Mismo origen que las anteriores.

POSADA FELIZ, LA

E.147

La posada feliz. Comedia de D. Antonio Valladares y Sotomayor. Ms. 61 hh. 21,5 cm., con aprobaciones de 1780.

- ¡Ola, huésped! ¡Ola, criados!

BMM 57-12

Traducción de *L'osteria della posta* (1760) de C. Goldoni.

Véase *El feliz encuentro*.

POSADERA, LA

E.148

Núm. 65. *Comedia en prosa. La Posadera, y el enemigo de las mugeres. En tres actos. Traducida del italiano. // Con Licencia.* Barcelona: En la Oficina de Pablo Nadal, calle del Torrente de Junqueras. Año de 1798. 28 pp. 21 cm.

- Hablad bien; porque de vos

BN T-6352

Traducción de *La locandiera* (1753) de C. Goldoni por J. López de Sedano, según Moratín 1944: 330.

E.149

N. 47. *Comedia en prosa. La posadera, y el enemigo de las mugeres. En tres actos. Traducida del italiano. Corregida y enmendada, en esta segunda impresión. //* Barcelona: Por Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Librero. 28 pp. 21,5 cm.

- Hablad bien; porque de vos

BMM 28-13

Idéntica a la anterior.

Véase *La posadera feliz*.

POSADERA FELIZ, LA

E.150

Comedia. La posadera feliz o El enemigo de las mugeres. En tres actos; escrita en Italiano por Carlos Goldoni: Abogado veneciano, traducida e impresa conforme se presenta por la compañía del Señor Francisco Ramos, por Don Joseph López Sedano. Con Licencia en Madrid, año de 1799. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima. 32 pp. 22 cm.

- ¿Señor Fabricio? ¿Fabricio?

BN T-6351

Traducción de *La locandiera* (1753).

Véase *La posadera*.

PRISIONERO DE GUERRA, EL

E.151

El prisionero de guerra o Un curioso accidente. Caso sucedido en Holanda, compuesto en comedia por el Sr. Dr. Carlos Goldoni, y nuevamente traducida al Español por Domingo Botti Quien la dedica al Excelentísimo Señor Don Francisco González de Basecourt, Conde de Asalto, Marqués González, y del Borghero, Comendador de Mira-bel en la Orden de San-Tiago, Teniente General de los Ejércitos de Su Mag., Sargento Mayor, Inspector, y Comandante del Regimiento de Reales Guardias Españolas, Governador, y Comandante General Interino del Ejército y Principado de Cataluña, y Presidente de su Real Audiencia, etc. Con Licencia. Barcelona: Por Francisco Géneras Impresor, Bajada de la Cárcel. Año de 1778. 36 pp. 21 cm. Pp. [i-iii]: «Dedicatoria y soneto».

- Se pueden dar los buenos

BN T-7543

Traducción de *Un curioso accidente* (1760).

E.152

Núm. 18. Comedia nueva. El prisionero de guerra en tres actos. Por el doctor Don Carlos Goldoni. // Con Licencia. Barcelona: En la Oficina de Juan Francisco Piferrer, Impresor de S. M. 32 pp. 21 cm.

- ¿Se le pueden dar los buenos

BN T-12581

Idéntica a la anterior.

E.153

N. 96. Comedia nueva. El prisionero de guerra. En tres actos. Por el Dr. Carlos Goldoni. Traducida en prosa castellana, por Domingo Botti y puesta en verso por Fermín del Rey. Es caso sucedido en Holanda. // Barcelona. En la Imprenta de Carlos Gibért y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 44 pp. 21 cm.

- ¿Se le pueden dár los buenos días

BMM 135-5

Mismo origen que las anteriores, traducción por D. Botti y F. del Rey.

E.154

Comedia. El prisionero de guerra, ó Un curioso accidente. Es caso sucedido en Holanda. // Con Licencia: Madrid año de 1796. Se hallará en la Librería Quiroga, calle de la Concepción Gerónima, junto a la de Barrio Nuevo. 34 pp. 20 cm.

- Se le pueden dár los buenos días

BN T-14842(17)

Idéntica a la anterior.

E.155

El prisionero de guerra. Barcelona. En la Imprenta de Carlos Gibert y Tutó, Impresor y Mercader de Libros. 14 pp. 21 cm.

- Se le pueden dar los buenos días

BPT 1-901

Idéntica a las anteriores.

PRÓDIGO, EL

E.156

Comedia nueva. El pródigo. Antonio Bazo. Ms. 65 hh. 20 cm., con aprobaciones de 1772.

- Todavía de la cama

BMM 58-15

Traducción de *Il prodigo*, también titulada *Momolo sulla Brenta* (1739) de C. Goldoni.

PROPIO ES DE HOMBRES SIN HONOR**E.157**

Propio es de hombres sin honor, pensar mal y hablar peor. El hablador. Traducida del italiano por J. V. Representada por la Compañía de Ribera. // Con Licencia. En Madrid: Año de 1792. Se hallará en la Librería de Quiroga, calle de la Concepción Gerónima. 40 pp. 20,5 cm.

- Ea, muchachos, entrad

BMM B/22659(5)

Traducción de *La bottega del caffè* (1750) de C. Goldoni por J. Vallés, según Moratín 1944: 329.

Véase *El hablador*.

QUESERA, LA**E.158**

La Quesera. Drama jocoso en música, para representarse en el Teatro de la muy Ilustre Ciudad de Barcelona, en el año 1761. Dedicada al mui ilustre señor Don Guillermo Ballancourt, Conde de Ballancourt, Brigadier de los Ejércitos de S. M. y Coronel del Regimiento de Infantería de Flandes, etc. Barcelona: Por Francisco Generas, Impresor. Véndese en la misma Casa a la Baxada de la Cárcel. 135 pp. 9,5 cm. P. 5: «Dedicatoria»; pp. 8-9: «Protesta».

- Yo no conozco amor

BN T-22279

Traducción de *La cascina* (1756) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de G. Scolari; algunas arias son de G. F. Brusa.

Véase *El amor pastoril* y *El queso de Casilda*.

QUESERAS, LAS

Véase *El amor pastoril*.

QUESO DE CASILDA, EL**E.159**

174. Saynete Nuevo intitulado El queso de Casilda. Para Diez y seis personas. En Valencia. Por José Ferrer de Orga. Año 1813. Se hallará en la Librería de José Carlos Navarro, Calle de la Lonja de la Seda. 12 pp. 15,5 cm.

- Puesto que aquí logramos

BIT 35231

Adaptación de *La cascina* (1756) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de G. Scolari, por B. de Guzmán. La obra sirvió como fin de fiesta en 1807. No se conserva la música ni se sabe quién fue su autor.

RUTZVANSCADT**E.160**

El Rutzvanscadt o Quixote trágico. Tragedia a secas, sin dedicatoria, prólogo ni argumento para no molestar a los aficionados. Por D. Juan Pisón y Vargas. Con licencia. Madrid. Por Don Antonio de Sancha. Año de MDCCLXXXVI. 71 pp. 18 cm.

- Antes que a disipar obscuras sombras

BN T-19686

Traducción de *Rutzvanscadit il giovane* (1724) de Z. Valaresso.

SABER MENTIR A TIEMPO

Véase *El embustero*.

SEÑOR DOCTOR, EL

E.161

El Señor Doctor. Drama jocoso en música para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año 1761. Dedicado al muy ilustre D. Juan Vicente Guemes y Padilla. Barcelona, por Francisco Generas. 135 pp. 10 cm.

- Señor Hypócrates, señor Galeno

BIT Vitrina A Estante 3 (ejemplar desaparecido)

Traducción de *Il signor Dottore* (1758) de Polisseno Fegejo (C. Goldoni) con música de D. Fischietti.

E.162

El Señor Doctor. Drama jocoso en música, para representarse en el Theatro italiano de la nobilísima ciudad de Cádiz, en el año de 1764. En Cádiz: Por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina. 139 pp. 9,5 cm.

- Señor Hypócrates, señor Galeno

BN T-23219

Idéntica a la anterior.

SI LA MUJER ES PRUDENTE

E.163

Si la muger es prudente, domina y vence al marido. Comedia en tres actos, traducida del italiano por D. Juan Pisón y Vargas. Cádiz, Juan Ximénez Carreño. 41 pp. 20 cm.

- Por la de todos, señores

BN T-7157

Original desconocido.

SUEGRA Y LA NUERA, LA

E.164

La suegra y la nuera. Ms. 73 hh. 15 cm.

- ¡Qué hermosa medalla es ésta

BMM 64-15

Traducción de *La famiglia dell'antiquario o La suocera e la nuora* (1749) de C. Goldoni por M. F. de Laviano, según Moratín 1944: 329.

TAMBOR NOCTURNO, EL

E.165

El tambor nocturno. Ms. 51 hh. 15 cm., con aprobaciones de 1776.

- Marcha, huye... que obstinado

BMM 148-3

Traducción de *Il conte Caramella* (1749) de C. Goldoni, con música de Paisiello, por R. de la Cruz, según manuscrito conservado. El libreto -titulado *Il tamburo notturno*- tuvo también música de B. Galuppi.

E.166

Música en la Zarzuela: El tambor nocturno. De Pasielo. Ms. 44 hh. 31 cm.

- Marcha huye... que obstinado

BMM M 321-1 (II)

Idéntica a la anterior.

Véase entre las traducciones de comedias francesas.

TÍO DON PEDRO, EL

Véase *Mal genio y buen corazón*.

USURERO CELOSO, EL

E.167

Comedia nueva. El Usurero Celoso y la Prudente Muger. Su Autor D. Antonio Valladares de Sotomayor. Ms. 61 hh. 23 cm.

- Posible es, que tan pequeño

BN ms. 16304

Traducción de *L'avarro geloso* (1753) de C. Goldoni.

Véase *La mujer prudente y el usurero celoso*.

VANIDOSA CORREGIDA, LA

Véase *Donde las dan las toman*.

VIAJES DEL EMPERADOR SEGISMUNDO, LOS

E.168

Núm. 162. Comedia en prosa. Los viajes del emperador Segismundo, ó el escultor y el ciego. En quatro actos. Traducida por Don Domingo Botti. // Barcelona. Con Licencia. En la Imprenta del Diario. 29 pp. 21 cm. P. 2: «Advertencia».

- ¿Qué significa aquella gente

BIT: 44170

Traducción de *Lo scultore e il cieco* (1790) de C. Federici.

VIEJO IMPERTINENTE, EL

E.169

El biejo Ympertinente. Comedia en prosa del Sor. Goldoni y puesta en verso por Luis Moncín. Ms. 60 hh. 21 cm., con aprobaciones de 1787.

- Señor, por amor de Dios

BMM 11-11

Traducción de *Sior Todero Brontolon o sia Il vecchio fastidioso* (1762).

VILLANOS EN LA CORTE, LOS

E.170

Los villanos en la corte. 1767. Ms. 105 hh. 10 cm. (partitura).

- Hagamos las paces

BMM M 60-12

Traducción de *La contadina in corte* anónimo con música de G. Rust, por R. de la Cruz, según Cotarelo 1899a: 77 y 283-284, basado en C. Goldoni.

E.171

Zarzuela nueva. Los villanos en la corte. 1767. Ms. 48 hh. 10 cm.

- Hagamos las paces

BMM 189-1

Idéntica a la anterior.

VISIONARIOS, LOS

E.172

Los visionarios. Opera bufa, que ha de recitar la Compañía Española de Eusebio Ribera, en el Coliseo del Príncipe el día 27 de Septiembre, año de 1783. En Madrid, por Don Antonio de Sancha. Año de MDCCLXXXIII. 111 pp. 15 cm.

- Un señor bien encarado

BN T-22181

Traducción de *I visionari* (1779) de G. Bertati, música de G. Paisiello, por A. de Campos, según Aguilar Piñal 1981-1995: II, nº 902; texto en italiano y castellano.

VIUDA SUTIL, LA

E.173

La viuda sutil. Ms. 57 hh. 15 cm., con aprobaciones de 1778.

- Viva París, viva Londres

BMM 90-1

Traducción de *La vedova scaltra* (1748) de C. Goldoni por A. Valladares, según Moratín 1944: 331.Véase *Las cuatro naciones o viuda sutil*.

VUELTA DE LONDRES, LA

E.174

La buelta de Londres. Damma jocoso en música para representarse en el teatro de la muy ilustre ciudad de Barcelona en el año 1761. Dedicado al Excelentísimo Señor D. Miguel de la Cueva Enríquez, Velasco, Guzmán, y Espinosa, marqués de Cuéllar, Teniente Coronell, y Capitán del Regimiento de Dragones de Sagunto. Barcelona, por Francisco Generas. 135 pp. 10 cm.

- ¡Qué placer se siente el día

BIT 46285

Traducción de *La ritornata di Londra* (1765) de C. Goldoni, con música de D. Fischietti. El mismo libreto también tuvo música de B. Galuppi.

F. TRADUCCIONES DE PIEZAS EN INGLÉS

FRANCISCO LAFARGA

DUQUE DE VISEO, EL

F.1

El duque de Viseo. Tragedia en tres actos por D. Manuel José Quintana. Madrid. En la Oficina de Benito García, y Compañía. Año de 1801. Se hallará en las Librerías de Quiroga, calle de las Carretas y de la Concepcion Gerónima. Vol. IV, pp. 1-87 del *Teatro Nuevo Español*. Pp. 11-14: «Advertencia».

- ¡O cuánto a mi impaciencia el tiempo tarda!

BIT 62282

Traducción de *The Castle Specter* (1796) de M. Lewis.

HAMLET

F.2

Hamlet. Tragedia de Guillermo Shakespeare. Traducida é ilustrada con la vida del autor y notas críticas. Por Inarco Celenio P. A. Madrid en la Oficina de Villalpando. MDCCLXXXVIII. [50]+379 pp. 21 cm. 1 grabado. Pp. [3-18]: «Prólogo»; pp. [19-49]: «Vida de Guillermo Shakespeare»; p. [50]: «Personas».

- Quién está ahí?

BIT 47893

Traducción de *Hamlet* (1600) por L. Fernández de Moratín.

ÍNDICES DE AUTORES, TRADUCTORES Y MÚSICOS

FRANCISCO LAFARGA

Se disponen a continuación los índices de autores, de traductores y de músicos correspondientes a las secciones establecidas en el catálogo de traducciones. Puesto que un autor y, sobre todo, un traductor puede aparecer en más de una sección, se ha optado por fundirlas en los índices, aun cuando se respetaran en los catálogos. Las referencias remiten a la sección correspondiente, a saber:

- A: Traducciones de tragedias francesas
- B: Traducciones de comedias francesas
- C: Traducciones de dramas franceses
- D: Traducciones de tragedias italianas
- E: Traducciones de comedias italianas
- F: Traducciones de piezas en inglés

ÍNDICE DE AUTORES

- ADDISON, Joseph: *The Drummer* B.263, B.264, E.57
ALBERGATTI, Francesco: *Dorvil* C.135
ALFIERI, Vittorio: *Oreste* D.125, *Polinice* D.135
ALLARDE, Marie-François Le Roy d': *Lui-même* B.86
ALLARDE, M.-F. Le Roy d' & Ch. MOREAU DE COMMAGNY: *Les chevilles de Maître Adam* B.251
ANDRIEUX, François: *Les étourdis ou Le mort supposé* B.191
ANSEAUME, Louis: *Le tableau parlant* B.64
ARMAND [François Huguot]: *Le cri de la nature* C.73
ARNAULT, Antoine-Vincent: *Blanche et Montcassin* A.22, A.23
AUCOURT DE SAINT-JUST, Claude Godard d': *Le calife de Bagdad* B.34
BACULARD D'ARNAUD, François-Thomas: *Les amants malheureux* C.12, C.13; *Coligny ou la Saint-Barthélemy* B.27; *Euphémie ou Le triomphe de la religion* C.61-C.64
BARRÉ, RADET, DESFONTAINES & BOURGUEIL: *Monsieur Guillaume ou Le voyageur inconnu* B.291
BAUVIN, Jean-Grégoire: *Arminius* A.12
BEAUMARCHAIS, J.-P. Caron de: *Le barbier de Séville* B.28, B.149; *Les deux amis ou Le négociant de Lyon* C.43, C.112; *Eugénie* B.112, C.65-C.67; *Le mariage de Figaro* B.172; *La mère coupable* C.58, C.59
BENINCASA, B.: *Il desertore* B.77

- BERNARD-VALVILLE, François: *L'horloge de bois* B.248
- BERTATI, Giovanni: *L'avarò* E.7, E.8; *La donna di genio volubile* E.74, E.133; *Il matrimonio segreto* E.125, E.126; *I visionari* E.172
- BETTINELLI, Francesco Saverio: *Serse, re di Persia* D.106
- BIANCOLELLI, Pierre-François [Dominique] & Jean-Antoine ROMAGNESI: *La foire aux poètes* B.123; *Les paysans de qualité* B.141
- BIELFELD, Jacob Friedrich von: *Codrus* A.140, A.141
- BOCK, Jean-Nicolas-Étienne: *Le mensonge généreux* C.97, C.98
- BOISSY, Louis de: *Le babillard* B.133, B.134; *Les dehors trompeurs* B.114; *Le Français à Londres* B.130
- BOUGEANT, Guillaume-Hyacinthe: *La femme docteur* B.68-B.71
- BOULLY, Jean-Nicolas: *L'abbé de l'Épée* C.1-C.7, C.129; *Les deux journées* B.7; *Une folie* B.72
- BOULLY, Jean-Nicolas & E. DUPATY: *L'intrigue aux fenêtres* B.147, B.148
- BOURGEUIL: véase Barré
- BOUTET DE MONVEL, Jacques-Marie: *Clémentine et Desormes* C.31, C.32, C.123; *Mathilde* C.90-C.92; *Philippe et Georgette* B.121
- BRANDES, Johann Christian: *Ariadne auf Naxos* B.19; *Der Graf von Olsbach* C.36
- BROUSSE-DESFAUCHERETS, Jean-Louis: *Le mariage secret* B.175
- BRUEYS, David-Augustin & Jean PALAPRAT: *L'avocat Pathelin* B.183, B.228, B.229
- BURSAY, L.: véase Molé
- CAIGNIEZ, Louis-Charles: *L'hermite du Mont Pausilippe* B.96; *Le jugement de Salomon* C.86
- CAILHAVA DE L'ESTANDOUX, Jean-François: *Le mariage interrompu* B.173, B.174
- CALINI, Orazio: *Zelinda* D.41
- CANDEILLE, Amélie-Julie: *Catherine ou La belle fermière* B.50
- CAPUA, R. di: *La zingara* B.132
- CARMONTELLE [Louis Carrogis]: *L'abbé de Courre-Dîner* B.1; *Alménorade* B.298; *Le bavard* B.213; *Les deux chapeaux* B.161; *Le diamant* B.214; *Le faux empoisonnement* B.32; *Le portrait* B.250; *La veste brodée* B.59; *Le veuf* B.297; *La veuve avare* B.296
- CÉROU, Pierre: *Amant, auteur et valet* B.23
- COLARDEAU, Charles-Pierre: *Caliste* A.33
- COLLALTO [Antonio Matiuzzi]: *Les trois jumeaux vénitiens* B.275
- COLLÉ, Charles: *La partie de chasse de Henri IV* C.35
- COLLIN D'HARLEVILLE, Jean-François: *Châteaux en Espagne* B.47; *Les mœurs du jour* B.60, B.218; *L'optimiste* B.207; *Le vieux célibataire* B.257, B.258
- COLMAN, George: *The Deuce is in him* B.236
- CORNEILLE, Pierre: *Le Cid* A.40-A.42, A.50; *Cinna* A.43, A.113, A.114; *Horace* A.78; *Le menteur* B.88, E.76; *Polyeucte* A.115; *Rodogune* A.119, A.120
- CRÉBILLON, Prosper Jolyot de: *Électre* A.52; *Rhadamiste et Zénobie* A.116, A.117, A.151; *Xerxès* A.91, A.92
- CRONEGK, Johann Friedrich: *Codrus* A.140, A.141
- CHAMFORT, Sébastien-Roch-Nicolas de: *Le marchand de Smyrne* B.181, B.182
- CHÉNIER, Marie-Joseph: *Fénelon ou Les religieuses de Cambrai* C.44-C.46

- DALAINVAL [Jean-Baptiste Cavanis]: *Le comte de Waltron ou La subordination* C.131
- DANCOURT [Florent Carton]: *Le chevalier à la mode* B.33; *Les eaux de Bourbon* B.8; *Le vert-galant* B.266, B.267
- DA PONTE, Lorenzo: *Il burbero di buon cuore* E.124; *La cifra* E.53
- DE BELLOY, Pierre-Laurent Buirette: *Gabrielle de Vergy* A.67-A.69; *Le siège de Calais* A.134; *Zelmire* A.34-A.39
- DELRIEU, Étienne-Joseph-Bernard: *Michel Ange* B.185
- DEMOUSTIER, Charles-Albert: *L'amour filial* B.15; *Le conciliateur* B.246; *Les femmes* B.193
- DENON, Vivant: *Julie ou Le bon père* B.31
- DESAUDRAS & SAINT-PRIX: *Minuit* B.48, B.49
- DESCHAMPS, Jacques-Marie: *Claudine ou Le petit commissionnaire* B.52
- DESFONTAINES: véase Barré
- DESFORGES [Pierre Choudard]: *La femme jalouse* B.192; *Le sourd ou L'auberge pleine* B.259, B.260; *Tom Jones et Fellamar* B.164
- DESTOUCHES, Philippe Néricault: *La belle orgueilleuse* B.208; *Le curieux impertinent* B.196; *Le dissipateur* B.166, B.167; *Le glorieux* B.285-B.291; *Le philosophe marié* B.124-B.128; *Le tambour nocturne* B.263, B.264, E.57
- DIDEROT, Denis: *Le fils naturel* C.74; *Le père de famille* C.113-C.116
- DIEULAFOY, Michel: véase Jouy
- DOMINIQUE: véase Biancolelli
- DUBOIS, Jean-Baptiste: véase Gobert
- DUCIS, Jean-François: *Abufar* A.1; *Hamlet* A.71, A.72; *Othelo* A.110-A.112
- DUPATY, Emmanuel: *La folle journée ou Picaros et Diégo* B.219
- DUPATY, Emmanuel & SÉGUR LE JEUNE: *L'opéra-comique* B.205; véase Bouilly
- DUVAL, Alexandre-Vincent: *Maison à vendre* B.37, B.38; *Le prisonnier ou La ressemblance* B.235; *Trente et quarante* B.271; *Le tyran domestique* B.206
- EBERTS, J.-Henri: *Le comte de Waltron* C.130; *Le page* B.35
- ENGEL, Johann Jakob: *Der Edelknabe* B.35, B.215
- ÉTIENNE, Charles: *La jeune femme colère* B.67; *Le rêve* B.263; *Une heure de mariage* B.282
- ÉTIENNE, Charles & J.-B.-Ch. VIAL: *Le grand deuil* B.160
- FABRE D'ÉGLANTINE, Philippe: *L'intrigue épistolaire* B.145, B.146; *Les précepteurs* B.85, B.230-B.232
- FAGAN, Barthélemy-Christophe: *La pupille* B.241-B.243
- FAUR, Louis-François: *Auguste et Théodore ou Les deux pages* C.20; *Le confident par hasard* B.56
- FAVART, Charles-Simon: *L'amitié à l'épreuve* C.17; *La bohémienne* B.132; *Le coq de village* B.204; *Les ensorcelés ou Jeannot et Jeannette* B.217; *Les moissonneurs* B.106-B.109; *La rosière de Salency* B.234; *Les trois sultanes* B.276
- FAVIÈRES, Edme-Guillaume-François: *Hermann et Werner ou Les militaires* B.137; *Lisbeth* B.97; *Paul et Virginie* B.84, B.209, B.210; véase Marsollier des Vivetières y Vial

- FEDERICI, Camillo: *I falsi galantuomini* E.90, E.91; *Lo scultore e il cieco* E.168
- FENOUILLOT DE FALBAIRE, Charles-Georges: *Le fabricant de Londres* C.33, C.34, C.68; *L'honnête criminel* C.72, C.134
- FLORIAN, Jean-Pierre Claris de: *Le bon ménage* B.140; *Le bon père* B.140; *Les deux billets* B.140; *Héro et Léandre* B.138; *Jeannot et Colin* B.154
- FRIEDEL, Adrien-Chrétien: *Le comte d'Olsbach ou La probité récompensée* C.36; *Miss Sara Sampson* C.125; *Le page* B.215
- FUZELIER, Louis: véase Legrand
- GESSNER, Salomon: *Evandre und Alcimne* B.113
- GOBERT, N. & Jean-Baptiste DUBOIS: *Tippo-Saïb* B.268
- GOLDONI, Carlo [Polisseno Fegejo]: *L'amore artigiano* E.1; *L'amore paterno* E.3; *L'avaro* E.54, E.55, E.119-E.121; *L'avaro geloso* E. 52, E.131, E.167; *La bella selvaggia* E.12; *La bottega del caffè* E.103-E.109, E.157; *Le bourru bienfaisant* B.163, E.123, E.124; *Il bugiardo* E.76, E.77; *La buona figliuola* E.9-E.11, E.29-E.33; *La buona figliuola maritata* E.34, E.35, E.137, E.138; *Buovo d'Antona* E.36-E.38, E.139, E.140; *La cameriera brillante* E.46; *La casa nova* E.48; *La cascina* E.2, E.158, E.159; *Il cavaliere di buon gusto* E.39; *Il cavaliere di spirito* E.40-E.42; *Il cavaliere e la dama* E.43-E.45; *Il ciarlatano* E.72; *Il conte Caramella* B.263, E.57, E.165, E.166; *La donna di garbo* E.62; *La donna vendicativa* E.115, E.130; *La donna volubile* E.74, E.75, E.132, E.133; *Le donne vendicate* E.134; *La famiglia dell'antiquario* E.164; *Il feudatario* E.51; *Il filosofo di campagna* E.98-E.101; *La finta ammalata* véase *Lo speciale*; *La Griselda* E.58; *L'incognita perseguitata* E.116, E.117; *Gl'innamorati* E.47; *Ircana in Julfa* E.118; *La locandiera* E.148-E.150; *Il medico olandese* E.127; *I mercatanti* E.56; *Il mercato di Malmantile* E.97, E.128, E.129; *La moglie saggia* E.59, E.110, E.111; *Le nozze* E.19; *L'osteria della posta* E.94-E.96, E.147; *Pamela maritata* E.16-E.18; *Pamela nubile* E.13-15, E.136; *Le pescatrici* E.141-E.143; *I pettegolezzi delle donne* E.73; *I portentosi effetti della Madre Natura* E.144-E.146; *Il prodigo* E.156; *La ritornata di Londra* E.174; *La scuola moderna* E.122; *La serva amorosa* E.23-E.28, E.60, E.61; *Il servitore di due padroni* B.61, E.63-E.66; *Il signor Dottore* E.161, E.162; *Sior Todero Brontolon* E.169; *Lo speciale* E.20, E.24, E.71, E.102, E.135; *La sposa persiana* E.86-E.89; *Gl'uccellatori* E.49, E.50, E.78; *Un curioso accidente* E.151-E.155; *L'uomo prudente* E.112-E.114; *La vedova scaltra* E.68-E.70, E.173
- GOUFFÉ, Armand & Pierre VILLIERS: *Le médecin turc* B.179
- GRAFFIGNY, Françoise de: *Cénie* C.29, C.87-C.89
- GRANDI, Tommaso [Pettinato Comico]: *Le gelosie villane* E.51
- GRENIER, N.: *La métromanie* B.180
- GRESSET, Jean-Baptiste-Louis: *Édouard III* A.51; *Le méchant* B.165
- GUALZETTI, G. A.: *Gli amori di Commingio* E.4, E.5
- GUICHARD, Jean-François: *L'amant statue* B.11
- HARNY DE GUERVILLE: *Georget et Georgette* B.155, B.156
- HOFFMAN, François-Benoît: *Bion* B.29; *Le jockey* B.151; *Le secret* B.253, B.254; *Le trésor supposé* B.265

- JAUFFRET, Louis-François: véase Weiss
- JOUY, Victor-Joseph & Michel DIEULAFOY: *Milton* B.186
- KOTZEBUE, August von: *Armuth und Edelsinn* C.42; *Die edle Lüge* C.97, C.98; *Menschenhass und Reue* C.99-C.105; *Die Versöhnung oder Der Bruderzwist* C.120-C.122
- LA CHABEAUSSIÈRE, Auguste: *Azémia ou Les sauvages* B.4, B.5
- LA CHAUSSÉE, Pierre-Claude Nivelle de: *Le préjugé à la mode* C.119
- LAFONT, Joseph de: *Les trois frères rivaux* B.272-B.274
- LAFORTELLE, A.-M.: véase Sewrin
- LAFOSSE, Antoine de: *Manlius Capitolinus* A.96
- LA HARPE, Jean-François de: *Les Barmécides* A.17, A.18; *Le comte de Warwick* A.45-A.49
- LAMARTELIÈRE, Jean-Henri-Ferdinand: *Abélino ou Le grand bandit* C.8-C.10; *L'amour et l'intrigue* C.18, C.19; *Robert, chef de brigands* C.124
- LAPORTE, Joseph de: *L'antiquaire* B.17
- LASSALA, Manuel: *Ifigenia in Aulide* D.102
- LATOCHE, Claude Guimond de: *Iphigénie en Tauride* A.84
- LEBLANC, Jean-Bernard: *Aben-Said, empereur des Mogols* B.2
- LEBLANC DE GUILLET, Antoine: *Albert Ier ou Adéline* C.48-C.53
- LEFÈVRE DE MARCOUVILLE, Pierre-Augustin: *Les trois jumeaux vénitiens* B.275
- LEGOUVÉ, Gabriel: *La mort d'Abel* A.101-A.104
- LEGRAND, Marc-Antoine: *Agnès de Chaillot* B.142, B.143; *L'amour diable* B.169; *L'aveugle clairvoyant* B.79; *La famille extravagante* B.65; *La femme, fille et veuve* B.39; *Le fleuve de l'oubli* B.30; *L'heure de l'audience* B.21, B.22; *L'impromptu de la folie* B.247; *La métamorphose amoureuse* B.117; *Les nouveaux débarqués* B.66; *Le philanthrope ou L'ami de tout le monde* B.13, B.14; *Le triomphe du temps futur* B.73; *Le triomphe du temps passé* B.293; *L'usurier gentilhomme* B.283
- LEGRAND, Marc-Antoine & Louis FUZELIER: *Les amazones modernes* B.249
- LEMERCIER, Népomucène: *Agamemnon* A.2, A.3; *Ophis* A.109
- LEMIERRE, Antoine-Marin: *Hipermnestre* A.74-A.77; *Lina* A.94, A.95; *La veuve de Malabar* A.85-A.87
- LEMONNIER, Pierre-René: *Les dieux réunis ou La fête des muses* B.279; *Le tuteur amoureux* B.279
- LEMONTEY, Pierre-Édouard: *Palma ou Le voyage en Grèce* B.216
- LE ROY D'ALLARDE: véase Allarde
- LESAGE, Alain-René: *Crispin rival de son maître* B.252
- LESSING, Gotthold Ephraim: *Minna von Barnhelm* C.14-C.16; *Miss Sara Sampson* C.125
- LETOURNEUR, Pierre-Prime-Félicien: *La vengeance* A.143
- LEWIS, Matthew: *The Castle Specter* F.1
- LONGCHAMPS, Charles de: *Ma tante Aurore* B.184; *Le séducteur amoureux* B.256
- LONGUEIL, Charles-Henri: *L'orphelin anglais* C.76-C.79
- LORAU [Michel Fillete]: *Une heure d'absence* B.280, B.281
- MARCOUVILLE: véase Lefèvre de Marcouville

- MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de: *L'école des mères* B.103-B.105, B.292; *L'héritier de village* B.135; *La seconde surprise de l'amour* B.294, B.295; *Le triomphe de Plutus* B.277
- MARSOLLIER DES VIVETIÈRES, Benoît-Joseph: *Adèle et Dorsan* C.28; *Adolphe et Clara ou Les deux prisonniers* B.6; *Alexis ou L'erreur d'un père* C.54; *Gulnare ou L'esclave persane* B.98, B.99; *L'irato ou L'emporté* B.53; *Nina ou La folle par amour* B.196-B.198; *Le traité nul* B.58
- MARSOLLIER DES VIVETIÈRES, B.-J. & Edme-Guillaume-François FAVIÈRES: *Le concert interrompu* B.55
- MAZZOLÀ, C.: *L'amore ingegnoso* E.6; *La scuola dei gelosi* E.85
- MERCIER, Louis-Sébastien: *La brouette du vinaigrier* C.132, C.133; *Le déserteur* C.39-C.41; *L'indigent* C.117, C.118, C.136; *Jenneval ou Le Barneveld français* C.26, C.27, C.83; *Les tombeaux de Vérone* C.135
- METASTASIO [Pietro Trapani]: *Achille in Sciro* D.23, D.24; *Adriano in Siria* D.3-D.6, D.108, D.170; *Alcide al bivio* D.7; *Alessandro nelle Indie* D.8-D.15, D.111; *L'Angelica* D.18, D.88; *Antigono*, D.20-D.22, D.37; *Artaserse* D.25-D.32, D.55, D.127-D.132; *L'asilo d'amore* D.33; *Atenaide* D.34; *Attilio Regolo* D.35, D.36, D.86, D.145; *Catone in Utica* D.39, D.40, D.151; *Le cinesi* D.87; *Ciro riconosciuto* D.44-D.46; *La clemenza di Tito* D.48-D.52, D.137, D.138; *Demetrio* D.56-D.60, D.136, D.144, D.145; *Demofonte* D.61-D.69; *Didone abbandonata* D.70-D.76, D.169; *Endimione* D.81-D.85; *L'eroe cinese* D.91-D.95; *Ezio* D.16, D.77-D.80; *Galatea* D.89; *Ipermestra* D.96, D.97, D.114, D.115; *L'isola disabitata* D.103-D.105; *Issipile* D.98, D.99; *La morte d'Abele* D.112, D.113; *Nitteti* D.116-D.120; *L'Olimpiade* D.53, D.109, D.123, D.124; *Il Parnaso accusato e difeso* D.126; *Il Re pastore* D.122, D.139, D.140, D.170; *Romolo ed Ersilia* D.141; *Ruggiero* D.142, D.143; *Semiramide riconosciuta* D.54, D.147-D.150; *Siface* D.17; *Siroe* D.1, D.155-D.161; *Il sogno di Scipione* D.162, D.163; *Temistocle* D.121, D.164-D.167; *Il trionfo di Clelia* D.47, D.168; *Vologeso* D.38; *Zenobia* D.42, D.43, D.110
- MOISSY, Alexandre-Guillaume Mouslier de: *Les fausses inconstances* B.12
- MOLÉ, Julie & L. BURSAY: *Misanthropie et repentir* C.99-C.105
- MOLIÈRE: *L'amour médecin* B.162; *Amphytrion* B.16; *L'avare* B.24-B.26, B.211, B.212; *Le bourgeois gentilhomme* B.9, B.118, B.119, B.226, B.227; *L'école des maris* B.102; *L'étourdi ou Les contretemps* B.20; *Les fâcheux* B.120; *Les fourberies de Scapin* B.270; *Georges Dandin* B.42-B.44; *Le malade imaginaire* B.89-B.92; *Le mariage forcé* B.40, B.41; *Le médecin malgré lui* B.176-B.177, B.189; *Le misanthrope* B.187; *Les précieuses ridicules* B.233; *Tartuffe* B.131, B.153
- MOLINE, Pierre-Louis: *Ariane dans l'île de Naxos* B.19
- MÖLLER, Heinrich Ferdinand: *Der Graf von Waltron* C.130, C.131
- MOREAU DE COMMAGNY, Charles: véase Allarde
- MOUSTOU: *Le quiproquo ou Le volage fixé* B.78
- NAPOLI-SIGNORELLI, Pietro: *La Faustina* E.92, E.93
- NÉE DE LA ROCHELLE, Jean-François: *Clarisse Harlowe* C.106

- PALAPRAT, Jean: véase Brueys
- PALISSOT, Charles: *Les philosophes* B.129
- PALOMBA, Antonio: *Il ciarlone* E.72; *La maestra* E.122
- PANNARD, Charles-François: *L'armoire ou La pièce à deux acteurs* B.200, B.201; *La critique de l'Opéra-Comique* B.63; *Les époux réunis* B.111; *Le nouvelliste dupé* B.202, B.203; *Les petits comédiens* B.199; *La répétition interrompue* B.95; *Le rêve* B.261
- PARIATI, Pietro: véase Zeno
- PATRAT, Joseph: véase Weiss
- PELLETIER DE VOLMÉRANGES, Benoît: *Le devoir et la nature* C.38
- PETROSELLINI, Giuseppe: *L'incognita perseguitata* E.117
- PICARD, Louis-Benoît: *Le collatéral* B.115, B.116; *Les marionnettes* B.269; *Les trois maris* B.78; *Les visitandines* B.188, B.245
- PIGAULT-LEBRUN [Guillaume Pigault de l'Épinay]: *Le major Palmer* C.93; *Le petit matelot* B.170
- PIRON, Alexis: *Fernand Cortès* A.73; *Gustave Wasa* A.70; *La métromanie* B.54
- PIXÉRÉCOURT, Louis-Charles Guilbert de: *Céline ou L'enfant du mystère* C.107; *La femme à deux maris* C.108-C.111; *L'homme à trois visages* C.75; *Les mines de Pologne* C.94-C.96
- PLANTERRE, Barthélemy-Ambroise: *La famille indigente* C.69, C.70
- PRADON, Nicolas: *Tamerlan ou La mort de Bajazet* A.19, A.20
- QUÉTANT, François-Antoine: *Le maréchal ferrant* B.171
- RACINE, Jean: *Andromaque* A.5-A.11, A.13, A.14, A.144; *Athalie* A.15, A.16; *Bérénice* A.21; *Britannicus* A.24-A.29; *Esther* A.54-A.56, A.89; *Iphigénie* A.81-A.83, A.121-A.129; *Mithridates* A.98, A.99; *Phèdre* A.63-A.66
- RADET, Jean-Baptiste: véase Barré
- REGNARD, Jean-François: *Attendez-moi sous l'orme* B.51; *Le distrait* B.80; *Le joueur* B.157, B.158, B.168; *Le légataire universel* B.136; *La sérénade* B.194
- RÉVÉRONI SAINT-CYR, Jacques-Antoine: *Le délire ou Les suites d'une erreur* B.74
- RICCOBONI, Madame [M.-J. Laboras de Mézières]: *Il est possédé* B.236
- RINGHIERI, Francesco: *Adelasia in Italia* D.2
- ROCHON DE CHABANNES, Marc-Antoine: *Les amants généreux* C.14-C.16
- ROGER, Jean-François: *L'avocat* B.3; *Le valet de deux maîtres* B.61
- ROMAGNESI, Jean-Antoine: véase Biancolelli
- ROUSSEAU, Jean-Baptiste: *L'hypocondre* B.139
- ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Pygmalion* B.159, B.220-B.225
- ROWE, Nicholas: *The Fair Penitent* A.33
- SAINT-FOIX, Germain: *Julie ou L'heureuse épreuve* B.237-B.240
- SAINT-PRIX: véase Desaudras
- SAURIN, Bernard-Joseph: *Béverlei* C.21-C.24, C.60
- SAUVIGNY, Edme-Louis Billardon de: *Hirza* A.118; *Le mariage forcé* B.45, B.46
- SCHILLER, Friedrich: *Kabale und Liebe* C.18, C.19
- SEDAINE, Michel-Jean: *Le déserteur* B.77; *Les femmes vengées* B.110; *La gageure imprévue* B.18; *Le philosophe sans le savoir* C.71
- SERVIÈRE, Joseph: véase Sewrin

- SEWRIN [Charles-Augustin de Bassompierre]: *Le locataire* B.144
 SEWRIN, SERVIÈRE, LAFORTELE: *Les charbonniers de la Forêt Noire* C.25
 SHAKESPEARE, William: *Hamlet* A.71, A.72, F.2; *Othello* A.110-A.112
 VADÉ, Jean-Joseph: *Le trompeur trompé* B.93, B.94; *Les troqueurs* B.278
 VALARESSO, Zaccaria: *Rutzvanscadt il giovane* E.160
 VIAL, Jean-Baptiste-Charles: *Clémentine ou La belle mère* C.30; véase Étienne
 VIAL, J.-B.-Ch. & Edme-Guillaume-François FAVIÈRES: *Aline, reine de Golconde*
 B.10
 VILLEMMAIN D'ABANCOURT, François-Jean: *Le bon fils ou La vertu récompensée*
 C.137, C.138
 VILLIERS, Pierre: véase Gouffé
 VOISENON, Claude-Henri de Fusée de: *La jeune Grecque* B.152
 VOLTAIRE: *Alzire* A.4, A.53, A.142; *Brutus* A.31, A.32, A.92, A.93; *Charlot ou La*
comtesse de Guivry B.36; *Le dépositaire* B.75; *L'Écossaise* C.55-C.57; *Le*
fanatisme ou Mahomet le prophète A.57, A.58, A.100; *L'indiscret* B.80-B.83;
Méropé A.97; *La mort de César* A.105, A.106; *Olympie* A.108; *Sémiramis*
 A.130-A.133; *Sophonisbe* A.135; *Tancredi* A.136-A.139; *Zaïre* A.44, A.59-
 A.62, A.145-A.150
 W WEISS, Mathias & Louis-François JAUFFRET: *La réconciliation ou Les deux*
frères C.120-C.122
 WEISS, M. & Joseph PATRAT: *Honneur et indigence ou Le divorce par amour* C.42
 ZENO, Apostolo: *Euristeo* D.19; *Gianguir* D.90; *Ifigenia in Aulide* D.101; *Lucio*
Papirio dittatore D.154; *Pirro* D.133, D.134; *Venceslao* D.172
 ZENO, A. & Pietro PARIATTI: *Sesostri, re d'Egitto* D.152, D.153; *Zenobia in*
Palmira D.173, D.174
 ZSCHOKKE, Heinrich: *Abällino der Grosse Bandit* C.8-C.10

ÍNDICE DE TRADUCTORES

- ALONSO, José Vicente: *Carlos o La condesa de Guiri* B.36
 AMENO, Luis Francisco: *La clemencia de Tito* D.51
 AÑORBE Y CORREGEL, Tomás: *El Paulino* A.113, A.114
 ARQUELADA, Domingo José de: *Ifigenia en Táuride* A.84
 ASCARGOTA, Manuel de: *Las ceguedades del vicio* C.26, C.27
 BAHY, Juan Francisco: *El hombre mejorado por sus remordimientos* D.100
 BAZO, Antonio: *La bella fillola/La buena fillola* E.9-E.11; *La buena muchacha* E.31,
 E.32; *El caballero y la dama* E.44-E.46; *El celoso avaro* E.53; *La criada más*
leal E.60, E.61; *La criada más sagaz* E.62; *Paz de Artajerjes con Grecia*
 D.127-D.129; *La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre* D.130-

- D.132; *El pródigo* E.156; *Sacrificar el afecto en las aras del honor* D.145; *Vencer la propia pasión en las lides del amor* D.171
- BELLOSARTES, Manuel: *Los amantes desgraciados* C.12; *El caballero de buen gusto* E.39
- BENITO NÚÑEZ, Antero: *Radamisto y Zenobia* A.116-A.117
- BERMÚDEZ CALDERÓN, Pedro: véase Calderón Bermúdez de Castro
- BOTTARO, Ignacio Félix: *Laodamia* B.159
- BOTTI, Domingo [Godomin Toibt]: *Los dos amigos* C.43; *Los enamorados zelosos* E.79-E.82; *El logrero* E.119-E.121; *El prisionero de guerra* E.151-E.155; *Los viajes del emperador Segismundo* E.168
- BOXADORS, Bernardo Antonio de [conde de Perelada]: *Los bandos de París* B.27
- BURGOS, Javier de: *El optimista* B.207
- CÁCERES Y LAREDO, Teodoro: *Ciro reconocido* D.44
- CADALSO, José: *Combates de amor y ley* A.44
- CALDERÓN BERMÚDEZ DE CASTRO, Pedro: *Las travesuras de Escarpín* B.270
- CALDERÓN DE LA BARCA, José María: *La subordinación* C.131; *La venganza* A.143
- CALDERÓN Y SALAZAR, Manuel: *Sacrificar el afecto en las aras del honor* D.144
- CALZADA, Bernardo María de: *El hijo natural* C.74; *La subordinación* C.130; *El triunfo de la moral cristiana* A.142
- CAMACHO, Vicente: *Alejandro o el generoso vencedor de Oriente* D.8; *Ambición, riesgo y traición* D.16; *Demetrio* D.59; *Por amor y por lealtad* D.136
- CAMPOS, Anselmo de: *Los visionarios* E.172.
- CANFRÁN, Manuel: *El amor pastoril* E.2
- CANO Y PAU, Julián: véase Esplugues
- CAÑIZARES, José de: *No hay con la patria venganza* D.121; *El sacrificio de Ifigenia* A.121-A.129
- CARNERERO, José María de: *Citas debajo del olmo* B.51; *Elvina y Percy* C.47; *El viajante desconocido* B.291
- CASABUENA, Diego: *El mudo* B.190
- CAVAZA, Manuel: *Fiesta china* D.87
- CÉSPEDES, Benito Antonio: *Adriano en Siria* D.6; *Alejandro en las Indias* D.15; *Antígono* D.21; *Aquiles en Esciro* D.24; *Artajerjes* D.32; *Atilio Régulo* D.36; *Catón en Útica* D.40; *Cenobia* D.43; *Ciro reconocido* D.46; *La clemencia de Tito* D.52; *Demetrio* D.60; *Demofonte* D.69; *Dido abandonada* D.76; *Ecio* D.80; *El héroe de la China* D.95; *Ipermenestra* D.97; *Ipsipile* D.99; *La muerte de Abel* D.113; *Niteti* D.120; *La Olimpiada* D.124; *El rey pastor* D.140; *Romulo y Ersilia* D.141; *El Rugiero* D.143; *Semíramis* D.150; *Siroe* D.161; *El sueño de Escipión* D.163; *Temístocles* D.167; *El triunfo de Clelia* D.168
- CLAVIJO Y FAJARDO, José: *La feria de Valdemoro* E.95; *El heredero universal* B.136; *El vanaglorioso* B.284, B.285
- COMELLA, Luciano Francisco: *Las astucias amorosas* E.6; *El avariento* E.7; *El avaro* E.8; *El buen médico* E.21-E.24; *La cifra* E.53; *El codicioso* E.54, E.55; *La dama colérica* B.67; *El deber y la naturaleza* D.38; *El error y el honor* B.97; *La escuela de los celosos* E.85; *Ester* A.54, A.55; *Los falsos hombres de bien*

E.90, E.91; *La familia indigente* C.69, C.70; *La fingida enferma por amor* E.102; *La isla del placer* B.150; *El matrimonio secreto* E.125, E.126; *La Nina* B.198; *El sitio de Calés* A.134

CONCHA, José: *El buen médico* E.21-E.24; *El criado de dos amos* B. 61, E.63-E.66; *El hablador* E.103, E.105, E.109; *El hombre prudente* E.112-E.114; *La mujer prudente y el usurero celoso* E.131; *La mujer variable* E.132

CRUZ, Ramón de la [Larisio Dianeó]: *El abate Dienteagudo* B.1; *Las aguas de Trillo* B.8; *El amigo de todos* B.13; *La amistad o el buen amigo* C.17; *Antígona y Euristo* D.19; *Aquiles en Sciro* D.23; *La audiencia encantada* B.21, B.22; *El Bayaceto* A.19, A.20; *Las botellas del olvido* B.30; *La buena muchacha* E.33; *El burlador burlado* B.32; *Casada, viuda y soltera* B.39; *El casado por fuerza* B.40, B.41; *El casamiento desigual* B.42-B.44; *Los cazadores* E.49, E.50; *Competencias de amistad...* D.53; *El cortejo fastidioso* B.59; *La crítica* B.63; *El cuadro hablador* B.64; *Las cuatro novias* B.65; *El chasco de las arracadas* B.66; *De tres ninguna* B.73; *Los dioses reunidos* B.279; *Disimular para mejor su amor lograr* B.79; *Ecio triunfante en Roma* D.78, D.79; *El enemigo de las mujeres* E.83, E.84; *El ensayo con empeño* B.95; *Entre la patria y la vida...* D.86; *La escocesa* C.57; *La espigadera* B.106-B.109; *La Eugenia* C.65-C.67; *La familia nueva* B.117; *Los fastidiosos* B.120; *El fénix de los hijos* B.122; *La feria de los poetas* B.123; *La feria de Valdemoro* E.97; *El filósofo aldeano* E.98, E.99; *El filósofo natural* E.101; *La gitanilla honrada* B.132; *El hablador* B.133, B.134, E.105-E.109; *Hamleto* A.71; *El heredero loco* B.135; *Los ilustres payos* B.141; *Inesilla la de Pinto* B.142, B.143; *La isla desierta* D.105; *Juanito y Juanita* B.155, B.156; *El majo escrupuloso* B.161; *El mal de la niña* B.162; *El maniático* B.169; *Más puede el hombre que amor* D.110; *El mercader vendido* B.183; *La muda enamorada* B.189; *La música al fresco* B.194; *El no* B.199; *No hay candados para amor...* B.200, B.201; *No hay mudanza ni ambición...* D.122; *El novelero* B.202, B.203; *El novio rifado* B.204; *El padrino y el pretendiente* B.213; *Pagar la burla a buen precio* B.214; *Los payos hechizados* B.217; *El peregrino en su patria* E.139, E.140; *Pescar sin caña ni red...* E.142; *Las pescatrices* E.143; *El plebeyo noble* B.226; *El pleito del pastor* B.228, B.229; *Los portentosos efectos de la Naturaleza* E.144, E.145; *Las preciosas ridículas* B.233; *El premio de las doncellas* B.234; *La prueba feliz* B.237; *El regimiento de la locura* B.247; *La república de las mujeres* B.249; *El retrato* B.250; *El severo dictador y vencedor delincuente* D.154; *El sueño* B.261; *El tambor nocturno* B.263, E.165, E.166; *El tintorero vengado* B.266, B.267; *El triunfo del interés* B.277; *El tutor enamorado* B.279; *Los usías contrahechos* B.283; *El viejo burlado* B.292; *Los viejos burlados* B.293; *Los villanos en la corte* E.170, E.171; *La viuda hipócrita* B. 296; *El viudo* B.297; *Zara* B.298

CUMPLIDO, José: véase Silva

DELGADO, Manuel Daniel: *Demofonte* D.67

DÍAZ SIRIGO, Ramiro: *Demofonte* D.65

DÍEZ GONZÁLEZ, Santos: *El anfitrión* B.16; *El casamiento por fuerza* B.45, B.46

DURÁN, Francisco: *Pigmalión* B.220, B.221

- ENCISO CASTRILLÓN, Félix: *Los carboneros de Holtsbak* C.25; *La casa en venta* B.37, B.38; *Castillos en el aire* B.47; *La comedia casera* B.54; *Los confidentes* B.57; *Cual el padre así es el hijo* C.37; *Los desengañados* B.76; *El distraído* B. 80; *El divorcio por amor* C.42; *Los dos ayos* B.85; *Ester* A.56; *El hombre de bien, amante, casado y viudo* B.140; *La intriga por las ventanas* B.147, B.148; *Juanito y Coleta* B.154; *El juez de su delito* C.84, C.85; *El mayor Palmer* C.93; *El médico turco* B.179; *Mi tía Aurora* B.184; *Milton* B.186; *Las mujeres* B.193; *El opresor de su familia* B.206; *Pamela casada* E.137, E.138; *Pícaros y Diego* B.219; *El reconciliador* B.246; *Los ripios del maestro Adán* B.251; *Roberto* C.124; *El secreto* B.253; *El seductor enamorado* B.256; *El sepulcro de Adelaida* C.126-C.128; *El sordo en la posada* B.259; *El sueño* B.262; *El tesoro fingido* B.265; *Tipo-Saib* B.268; *El vano humillado* B.289, B.290
- ESPLUGUES, Juan Bautista [Julián Cano y Pau]: *Ifigenia en Aulide* D.102
- ESTRADA, Juan de: *El abate de l'Epée* C.1-C.7; *El padre de familia* C.115
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro: *Hamlet* F.2
- FERNÁNDEZ Y FIGUERO, Magdalena: *La muerte de Abel vengada* A.100
- FLORES GALLO, Francisco: *La pobreza con virtud...* C.117, C.118
- FORNER, Juan Pablo: *Semíramis* A.133
- GÁLVEZ DE CABRERA, María Rosa: *Bion* B.29; *El califa de Bagdad* B.34; *Catalina o La bella labradora* B.50; *Las esclavas amazonas* B.100, B.101
- GANOVA, Javier de: *La Celmira* D.41
- GARCÍA, Benjamín: *Bruto* A.31, A.32
- GARCÍA, Bernardo: *Bruto* A.31, A.32
- GARCÍA ARRIETA, Agustín: *El conde de Olsbach* C.36; *La misantropía y el arrepentimiento* C.105
- GARCÍA ASENSIO, Miguel: *Jerjes* D.106; *El rival de su amo* B.252
- GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente: *La fe triunfante del amor y cetro* A.59-A.62
- GARCÍA MALO, Ignacio: *Demoofonte* D.66
- GARCÍA SUELTO, Tomás: *El Cid* A.40; *El solterón y su criada* B.257, B.258
- GASCA Y MEDRANO, María: *Las minas de Polonia* C.94-C.96
- GÓMEZ BUSTOS, Manuel: *El padre de familia* C.116
- GÓMEZ PRIETO, Pedro: *Eufemia* C.61-C.64
- GODOMIN TOIBT: véase Botti
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Juan Ignacio: *La casa nueva* E.48
- GUERRERO, Manuel: *Endimión y Diana* D.83; *Más heroica amistad* D.109
- GUZMÁN, Bernardo de: *El queso de Casilda* E.159
- HICKEY, Margarita: *Andrómaca* A.5; *Zayra* A.150
- HUDSON, Juan: *La apuesta imprevista* B.18
- IBÁÑEZ Y GASSÍA, José: *Mal genio y buen corazón* B.163, E.123; *El valiente Eneas* D.169
- IBARRO, José: *Clelia triunfante en Roma* D.47; *El héroe de la China* D.94; *Las travesuras de Escarpín* B.270
- IGUREN, Saturio: vease Trigueros, Juan de
- IPARRAGUIRRE, Manuel de: *La dama doctora* B.71; *El enfermo imaginario* B.89

- IRIARTE, Bernardo María de: *Tancredo* A.136-A.139
- IRIARTE, Tomás de: *La escocesa* C.55, C.56; *El filósofo casado* B.124-B.128; *El huérfano de la China* A.79, A.80; *El mal hombre* B.165; *El malgastador* B.166, B.167; *El mercader de Esmirna* B.181, B.182; *La pupila juiciosa* B.241-B.243
- ISUSQUIZA, Dámaso de: *El avaro* B.25
- JÉRICA Y CORTA, Pablo de: *Los títeres* B.269
- JUGACCIS PILOTOS, Fernando: véase Postigo
- LAAS-LITZOS: *El abate de l'Épée* C.1-C.7
- LABRANCHA, Fulgencio: *Zaira* A.145
- LACALLE, Teodoro de: *Blanca y Montcasín* A.22, A.23; *Otelo* A.110-A.112
- LARISIO DIANELO: véase Cruz
- LAVIANO, Manuel Fermín de: *La bella guayanesa* E.12; *La inútil precaución* B.149; *El reo inocente* C.123; *La suegra y la nuera* E.164
- LÓPEZ, Juan [León Pujaz]: *Hero y Leandro* B.138
- LÓPEZ DE SEDANO, José: *Beverley* C.21-C.24; *El desertor* C.41; *El enemigo de las mujeres* E.83, E.84; *Estragos que causa el juego* C.60; *El hombre prudente* E.112-E.114; *El huérfano inglés* C.76-C.79; *Nacer de una misma causa...* E.133; *La posadera feliz o El enemigo de las mujeres* E.150; *La posadera y el enemigo de las mujeres* E.148, E.149; *Ser vencido y vencedor* D.151
- LUZÁN, Ignacio de: *La clemencia de Tito* D.49; *La razón contra la moda* C.119
- LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio de: *Atalía* A.15
- MAESTRE, Miguel: *Gustavo* A.70
- MARCOS BURRIEL, Andrés: *Angélica y Medoro* D.18
- MARQUÉS Y ESPEJO, Antonio: *El aguador de París* B.7; *Matilde de Orleim* C.90, C.91; *Miss Clara Harlow* C.106
- MARTÍ, Francisco de Paula: *El luto fingido* B.160
- MARUJÁN Y CERÓN, Juan Pedro: *El boticario* E.20, E.21; *La buena hija* E.29, E.30; *La Cenobia* D.42; *El mercado de Malmantile* E.128
- MATA, Juan de: *El plebeyo noble* B.227
- MEDINASIDONIA, Duque de: véase Pérez de Guzmán
- MIRTILO SECURITANO: véase Tapia, Nicolás
- MONCÍN, Luis: *Los amantes engañados* B.12; *Las chismosas* E.73; *Los dos ayos* B.88; *El embustero* E.76; *El embustero engañado* B.88, E.77; *Los esposos reunidos* B.111; *El feliz encuentro* E.94-E.96; *La mujer más vengativa* E.130; *Los tres hermanos rivales* B.272-B.274; *El viejo impertinente* E.169; *La virtud premiada* C.137, C.138
- MORENO GONZÁLEZ, Tadeo: *La viuda constante* A.144
- MUNIBE, Francisco Javier de [conde de Peñafiorida]: *El mariscal en su fragua* B.171
- MUÑOZ DE CAMARENA, José Pablo: *Los amantes desgraciados* C.13
- NARANJO, Francisco de Paula: *La prueba caprichosa* B.236
- NAVARRO, Juan: *Eufemia* C.61-C.64
- NIFO, Francisco Mariano: *Hipsipile* D.98; *Pigmalión* B.225; *Siroe* D.160
- NOBREGA, A. I.: *Los amantes engañados* B.12
- OLAVIDE, Engracia de: *Celia* C.29
- OLAVIDE, Pablo de: *Celmira* A.34-A.38; *El desertor* C.39, C.40; *Fedra* A.63, A.64;

Hipermenestra A.74-A.77; *El jugador* B.157, B.158; *Lina* A.94, A.95; *Mitridates* A.98, A.99; *Olimpia* A.108; *Zayda* A.146-A.149

OLMEDA Y LEÓN, José: *El Cid* A.41

ORCHARD-OLD: *El avaro* B.26

ORDEJÓN, Ignacio de: *El jockey* B.151

PALACIOS, Marqués de: véase Villarroel

PASTOR, Juan Francisco: *La esposa delincuente* C.58, C.59; *Pablo y Virginia* B.209, B.210

PEÑAFLOIDA, Conde de: véase Munibe

PERELADA, Conde de: véase Boxadors

PÉREZ, Nicolás: *El fanático por la nobleza* B.118, B.119

PÉREZ DE GUZMÁN, Alonso [duque de Medinasidonia]: *Hernán Cortés* A.73; *Ifigenia* A.81

PETISCO, José: *La inocencia triunfante* A.89

PISÓN Y VARGAS, Juan: *La Elmira* A.53; *El Rutzvanscadt* E.160; *Sacrificar por la patria la libertad y la vida* D.146; *Si la mujer es prudente...* E.163

PIZARRO PICOLOMINI, Francisco [marqués de San Juan]: *Cinna* A.43

PLANO, Juan Francisco del: *La orgullosa* B.208

POMA, J.: *Demofonte* D.61

PORCEL, José Antonio: *El amante estatua* B.11; *La dama doctor* B.68-B.70; *Merope* A.97

POSTIGO, Juan Francisco del [F. Jugaccis Pilotos]: *Combates de amor y ley* A.44

PUJAZ, León: véase López, Juan

QUADRADO, Alonso María: *Ciro reconocido* D.45

QUAZZA, Pío Félix: *La clemencia de Tito* D.48; *El Siroe* D.155

QUINTANA, Manuel José: *El duque de Viseo* F.1

REBOLLEDO, Fernando Nicolás de: *El amor y la intriga* C.18; *La reconciliación* C.121, C.122

REJÓN DE SILVA, Diego: *La Gabriela* A.67-A.69

REY, Fermín del: *Adelasia* D.2; *El aturdido* B.20; *La buena criada* E.25-E.28; *La camarera brillante* E.46; *Caprichos de amor y celos* E.47; *Los enamorados celosos* E.79-E.82; *La Faustina* E.92-E.93; *El prisionero de guerra* E.153-E.155

REZANO IMPERIAL, Antonio: *Los tres mellizos* B.275

ROBLES, Antonio: *El mudo* B.190

RODRÍGUEZ DE ARELLANO, Vicente: *La Atenea* D.34; *Augusto y Teodoro* C.20; *La camarerita* B.35; *Cecilia y Dorsan* C.28; *Clementina* C.30; *Clementina y Desormes* C.31, C.32; *Concini y Enrique IV* C.35; *Dido abandonada* D.75; *El duque de Pentiebre* C.44-C.46; *El ermitaño del monte Posilipo* B.96; *El inquilino* B.144; *El mal hermano* B.164; *La mujer de dos maridos* C.108-C.111; *La ópera cómica* B.205; *Pirro y Casandro* D.134; *La reconciliación* C.120; *El Temístocles* D.166; *Las tres sultanas* B.276

RODRÍGUEZ DE LEDESMA, Francisco: *El falso profeta Mahoma* A.57, A.58; *El muerto aparecido* B.191; *El sordomudo y el abate de l'Epée* C.129

ROXO, Juan Diego: *Pigmalión* B.223, B.224

- SAN JUAN, Marqués de: véase Pizarro
- SAN PEDRO, Joaquín de: *El enfermo imaginario* B.90, B.91
- SANTIVÁÑEZ, Vicente María: *Nina* B.196
- SAVIÑÓN, Antonio de: *Andrómaca* A.11; *El Cid* A.42; *Hamlet* A.72; *Los Horacios* A.78; *Ifigenia en Aulide* A.83; *Manlio Capitolino* A.96; *La muerte de Abel* A.101-A.103; *La necia curiosidad* B.195; *Polinice* D.135; *Rodoguna* A.120; *Sofonisba* A.135
- SEDANO, José: *El misántropo* B.187
- SILVA, Pedro de: *La Andrómaca* A.6-A.10; *El Astianacte* A.13, A.14; *Fedra* A.65, A.66
- SOLÍS, Dionisio: *Misanropía y arrepentimiento* C.99-C.104; *Mohanmed* A.100; *Orestes* D.125
- SOLO DE ZALDÍVAR, Bruno: *Los impacientes chasqueados* E.115
- SUÁREZ Y PÁNEZ, Félix: *Pigmalión* B.222
- SUMALDE, Manuel de: *Alcira* A.4
- TAPIA, Eugenio de: *Adolfo y Clara o Los dos presos* B.6; *Agamenón* A.2, A.3; *El califa de Bagdad* B.34; *El preso o El parecido* B.235
- TAPIA, Nicolás [Mirtilo Securitano]: *El contrato anulado* B.58
- TRIGUEROS, Cándido María: *Don Amador* B.81-B.83; *Electra* A.52; *Endimión* D.85; *Las furias de Orlando* D.88; *El gazmoño* B.131; *Ifigenia en Aulide* A.82; *Juan de Buen Alma* B.153; *La muerte de Abel* D.112; *La Necepsis* D.114, D.115; *Los Teseides* A.140, A.141
- TRIGUEROS, Juan de [Saturio Iguen]: *Británico* A.24-A.27
- URQUIJO, Mariano Luis de: *La muerte de César* A.105
- VALLADARES DE SOTOMAYOR, Antonio: *Aben Said, emperador del Mogol* B.2; *El conde de Warwick* A.48; *Las cuatro naciones o viuda sutil* E.68-E.70; *Curar los males de honor...* E.71; *Eduardo III* A.51; *El emperador Alberto I y la Adelina* C.48-C.53; *La esposa persiana* E.86-E.88; *El fabricante de paños* C.68; *Los filósofos* B.129; *El grito de la naturaleza* C.73; *El marido de su hija* C.87-C.89; *El médico holandés* E.127; *La posada feliz* E.147; *El trapero de Madrid* C.132, C.133; *El usurero celoso* E.167; *La vanidad corregida* B.286; *El vano humillado* B.287, B.288; *La viuda sutil* E.173
- VALLÉS, José: *El hablador* E.104; *Propio es de hombres sin honor...* E.157
- VELASCO, Julián de: *La mujer celosa* B.192
- VIERA Y CLAVIJO, José: *Los Barmecidas* A.17, A.18; *El conde de Warwick* A.45, A.46; *Junio Bruto* A.92, A.93
- VILLARROEL, Lorenzo María de [marqués de Palacios]: *El padre de familias* C.114; *Semíramis* A.132
- YGUAL, Manuel Andrés: *Inés* C.81, C.82; *Vencen el rigor de un padre...* C.135
- YPARRAGUIRRE, Manuel de: *El avariento* B.24
- ZACAGNINI, Antonio: *La muerte de César* A.106
- ZAVALA Y ZAMORA, Gaspar: *Adriano en Siria* D.5; *La clemencia de Tito* D.50; *El confidente casual* B.56; *Los exteriores engañosos* B.114; *El imperio de las costumbres* A.85-A.87; *Matilde de Orleim* C.92; *La real clemencia de Tito* D.137-D.138; *Semíramis* A.130; *Zenobia y Radamisto* A.151

- D. G. F. R.: *Los amantes desgraciados* C.15, C.16
 D. I. de O.: *Abelino* C.8-C.10
 D. J. E. G.: *La virtud en la indigencia* C.136
 D. J. L.: *El anticuario* B.17
 D. M. S. C.: *El hombre convencido a la razón* E.110, E.111
 D. P. R. R.: *Los preceptores* B.230-232
 E. D. de A.: *Acemia o los salvajes* B.4
 J. A. P.: *Donde las dan las toman* E.71
 P. P. M.: *El imperio de la verdad* C.80

ÍNDICE DE MÚSICOS

- ALESSANDRI, Felice: *La sposa persiana* E.89
 ANDREOZZI, Gaetano: *Didone abbandonata* D.73
 ANFOSSI, Pasquale: *L'amore artigiano* E.1; *L'avaro* E.7, E.8; *Le gelosie villane* E.51; *L'incognita perseguitata* E.117; *Le pescatrici* E.141-E.143; *Zenobia in Palmira* D.173, D.174
 BERTON: *Aline reine de Golconde* B.10; *Le concert interrompu* B.55; *Le délire ou Les suites d'une erreur* B.74
 BERTONI DI SALÒ, Ferdinando: *Le pescatrici* E.141-E.143
 BOÏELDIEU, François-Adrien: *Le calife de Bagdad* B.34; *Ma tante Aurore* B.184
 BONO, José: *El héroe de la China* D.92
 CARUSO, Luigi: *Alessandro nelle Indie* D.14
 CIMAROSA, Domenico: *Il matrimonio segreto* E.125, E.126
 COCCHI, Giuseppe: *La scuola moderna* E.122; *Le donne vendicate* E.134
 CONFORTO, Niccolò: *Adriano in Siria* D.3; *Alcide al bivio* D.7; *Nitteti* D.116; *Siroe* D.157
 CORSELLI, Francesco: *Alessandro nelle Indie* D.10, D.11; *La clemenza di Tito* D.49
 CORRADINI, Francesco: *Artaserse* D.55; *La clemenza di Tito* D.49; *L'Olimpiade* D.109
 CHAMPEIN: *La métromanie* B.180
 CHERUBINI, Luigi: *Les deux journées* B.7
 DALAYRAC, Nicolas: *Adolphe et Clara ou Les deux prisonniers* B.6; *Azémia ou Les sauvages* B.4, B.5; *La folle journée ou Picaros et Diégo* B.219; *Gulnare ou L'esclave persane* B.98, B.99; *Nina* B.196
 DELLA MARIA, Domenico: *L'opéra-comique* B.205
 DEVIENNE, François: *Le valet de deux maîtres* B.61; *Les visitandines* B.188
 DUNI: *Les moissonneurs* B.106-B.109
 DURÁN, José: *El Temístocles* D.165
 ESTEVE, Pablo: *I portentosi effetti della Madre Natura* E.144, E.145

- FISCHIETTI, Domenico: *Lo speziale* E.20, E.102; *Il mercato di Malmantile* E.97, E.128, E.129; *La ritornata di Londra* E.174; *Il signor Dottore* E.161
- GALUPPI, Baldassarre: *Le nozze* E.19; *Il conte Caramella* E.57; *Demofonte* D.62, D.63; *Didone abbandonata* D.70; *Il filosofo di campagna* E.98, E.101; *L'Olimpiade* D.123; *Le pescatrici* E.141-E.143; *La ritornata di Londra* E.174; *Il tamburo notturno* E.165
- GARCÍA, Manuel: *Los ripios del maestro Adán* B.251
- GARCÍA PACHECO, Fabián: *El filósofo aldeano* E.98, E.100
- GASSMANN, Floriano Leopoldo: *Gl'uccellatori* E.49; *Le pescatrici* E.141-E.143
- GAVEAUX, Pierre: *L'amour filial* B.15; *Le locataire* B.144; *Le petit matelot ou Le mariage impromptu* B.170; *Le traité nul* B.58; *Le trompeur trompé* B.93, B.94
- GAZANIGA, Giuseppe: *Il desertore* B.77
- GRÉTRY, André: *Lisbeth* B.97; *Le tableau parlant* B.64
- GUGLIELMI, Carlo: *Demetrio* D.58
- GUGLIELMI, Pietro: *Ruggiero* D.142
- HASSE, Ridolfo: *Demetrio* D.56
- HAYDN, Franz Joseph: *Le pescatrici* E.141-E.143; *Lo speziale* E.20
- ISOUARD, Nicolas: *L'intrigue aux fenêtrés* B.147, B.148; *Le médecin turc* B.179; *Michel Ange* B.185
- JOMELI, Niccolò: *Demetrio* D.57; *Ifigenia* D.101; *Semiramide riconosciuta* D.145
- LATILA, Gaetano: *Venceslao* D.172
- LUSSE: *L'amant statue* B.11
- MARTÍN Y SOLER, Vicente: *Mal genio y buen corazón* E.124
- MAYR, Giovanni Simone: *L'amore ingegnoso* E.6
- MAZONI, Antonio: *Il re pastore* D.139
- MÉHUL, Étienne: *L'irato ou L'emporté* B.53; *Une folie* B.72
- MELE, Giovanni Battista: *L'Angelica* D.18; *La clemenza di Tito* D.49; *Demetrio* D.136; *Endimione* D.82; *Siface* D.17
- MIR, José: *Il sogno di Scipione* D.162
- MISÓN, Luis: *Le cinesi* D.87
- MONTALI, Francesco: *Endimione* D.81
- NASOLINI, N.: *Eugenia* B.112
- NEBRA, José: *Más gloria es triunfo de sí* D.108
- PAISIELLO, Giovanni: *Il barbiere di Siviglia* B.28; *Il ciarlatano* E.72; *Il conte Caramella* B.263, E.57; *Didone abbandonata* D.74; *Ipermestra* D.96; *Nina* B.196-B.197; *Pirro* D.133; *Il tamburo notturno* E.165; *I visionari* E.172
- PALLAVICINO, Vincenzo: *Lo speziale* E.20, E.102
- PÉREZ, David: *Cenobia* D.42
- PHILIDOR: *Le maréchal ferrant* B.171; *Le quiproquo ou Le volage fixé* B.78
- PICCINNI, Niccolò: *La buona figliola* E.9, E.29, E.31; *Le donne vendicate* E.134; *L'incognita perseguitata* E.117; *Lui-même* B.86; *Le pescatrici* E.141-E.143; *Gl'uccellatori* E.49
- PLA, Manuel: *Endimión* D.81
- PLANTADE: *Palma ou Le voyage en Grèce* B.216

- PORTOGALLO, Marco: *La donna di genio volubile* E.74, E.133
RUST, Giacomo: *La contadina in corte* E.170; *Gl'uccellatori* E.49
SALIERI, Antonio: *La cifra* E.53; *La scuola dei gelosi* E.85
SARTI, Giuseppe: *Didone abbandonata* D.74; *Le gelosie villane* E.51
SCARLATTI, Giuseppe: *Il mercato di Malmantile* E.95, E.128, E.129; *I portentosi effetti della Madre Natura* E.144, E.145
SCHIASSI, Gaetano: *Demofonte* D.61
SCOLARI, Giuseppe: *Alessandro nelle Indie* D.12; *La cascina* E.2, E.156; *Il ciarlatano* E.72; *Le donne vendicate* E.134
SOULIÉ: *Le jockey* B.151; *Le secret* B.253, B.254
SPONTINI, Gaspare Luigi: *Milton* B.186
TARCHI, Angelo: *Trente et quarante* B.271
TRAETTA, Tommaso: *Buovo d'Antona* E.36, E.139, E.140

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Esta relación contiene las referencias bibliográficas mencionadas en la obra, tanto en los capítulos de discurso como en los catálogos, así como varios estudios recientes sobre traducciones teatrales.

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1966. *La Real Academia Sevillana de Buenas Letras en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1968. «Cartelera prerromántica sevillana» *Cuadernos bibliográficos* XXII, pp. 1-49.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1974. *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1981-1995. *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 8 vols.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1984. *La biblioteca de Jovellanos (1778)*, Madrid, CSIC.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1985. «Solaya en su contexto dramático» en *Coloquio internacional sobre José Cadalso*, Abano Terme, Piován Editore, pp. 9-24.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1987. *Un escritor ilustrado, Cándido María Trigueros*, Madrid, CSIC.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1991a. «Conocimiento de Alemania en la España ilustrada» en Siegfried Jüttner (ed.), *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 1-12.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1991b. *Introducción al siglo XVIII*, Madrid, Júcar (vol. 25 de la *Historia de la literatura española*, dir. por R. de la Fuente).
- ALBORG, Juan Luis. 1980. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Gredos.
- ALMODÓVAR, Duque de. 1781. *Década epistolar sobre el estado de las letras en Francia. Su fecha en París año de 1780. Por D. Francisco María de Silva*, Madrid, Antonio Sancho.
- ALVAREZ, Román & BRAUN, Theodor. 1986. «'Connaturalización' in two early nineteenth-century versions of Voltaire's *Alzire*» *Studies on Voltaire* 242, pp. 145-158.
- ANDIOC, René. 1979. «Moratín traducteur de Molière» en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, Barcelona, Laia, pp. 49-72.
- ANDIOC, René. 1987. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación J. March/Castalia.
- ANDIOC, René. 1996. «Más sobre traducciones castellanas de Molière en el siglo XVIII» en Josep M. Sala Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, I, pp. 45-63.

- ANDIOC, René & COULON, Mireille. 1996. *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.
- ANDRÉS, Juan. 1782-1799. *Dell'origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*, Parma, Stamperia Reale, 7 vols.
- ANDRÉS, Juan. 1784-1806. *Orígenes, progresos y estado actual de toda la literatura. Obra escrita en italiano por el Abate D. Juan Andrés [...] y traducida al castellano por D. Carlos Andrés*, Madrid, Antonio de Sancha, 10 vols.
- ARAGÓN, María Aurora. 1991. «Una teoría de la traducción en el siglo XVIII: Covarrubias» en M^a Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 531-539.
- ARAGÓN, María Aurora. 1992. *Traducciones de obras francesas en la «Gaceta de Madrid» en la década revolucionaria (1790-1799)*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- ARCE, Joaquín. 1968. «El conocimiento de la literatura italiana en la España de la segunda mitad del siglo XVIII» en *La literatura española del siglo XVIII y sus fuentes extranjeras*, Oviedo, Cátedra Feijoo, pp. 7-45.
- ARCE, Joaquín. 1981. *La poesía del siglo ilustrado*, Madrid, Alhambra.
- ARETA ARMENTIA, Luis María. 1974. «El teatro 'francés' en los albores de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País» *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País XXX*, pp. 223-240.
- ARETA ARMENTIA, Luis María. 1976. *Obra literaria de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal.
- ARISTÓFANES. 1794. *El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del griego en verso castellano, con un Discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna. Por Don Pedro Estala, Presbítero*, Madrid, Antonio de Sancha.
- ARTEAGA, Esteban de. 1783-1788. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bolonia, Stamperia di Carlo Trenti, 3 vols.
- ARTOLA, George T. 1966. «Ramón de la Cruz et les comédies de Marc-Antoine Legrand» *The Canadian Modern Language Review* 23/2, pp. 22-29.
- BAASNER, Frank. 1991. «La difusión de las luces europeas en España: la función de Francia en algunos periódicos españoles del siglo XVIII» en Siegfried Jüttner (ed.), *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 13-31.
- BARBOLANI, María Cristina. 1991. «La razón contra la moda: reflexiones sobre Luzán traductor» en M^a Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 551-559.
- BATTEUX, Charles. 1797-1805. *Principios filosóficos de la Literatura o Curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes*, Madrid, Sancha, 9 vols.
- BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de. 1970. «Beaumarchais en Espagne» *Revue de Paris* 77, pp. 88-97.
- BÉLORGEY, Jean. 1985a. «La muerte de Abel» *Ibérica V*, pp. 123-134.
- BÉLORGEY, Jean. 1985b. «La camarerita: une traduction inédite» *Crisol* 3, pp. 53-60.

- BÉLORGEY, Jean. 1987. «Un exemple des infortunes de la censure en Espagne: les traductions espagnoles de la *Zaïre* de Voltaire» *Crisol* 7, pp. 11-31.
- BÉLORGEY, Jean. 1988. «Le théâtre espagnol d'inspiration française représenté à Madrid de 1801 à 1808» *Crisol* 9, pp. 15-34.
- BITTOUN, Nathalie. 1994. «Un premier aperçu des traductions de Marivaux en Espagne» *Revue Marivaux* 4, pp. 85-96.
- BITTOUN, Nathalie. 1995. «Traduction, adaptation et distorsion: R. de la Cruz et Marivaux» en Francisco Lafarga, Albert Ribas & Mercedes Tricás (ed.), *La traducción: metodología/historia/literatura. Ámbito hispanofrancés*, Barcelona, PPU, pp. 247-254.
- BITTOUN, Nathalie. 1996. «Petite pièce y sainete» en Josep M. Sala Vallaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, I, pp. 95-113.
- BOILEAU, Nicolas. 1787. *El Arte Poética de Nicolás Boileau Despreau. Traducida del verso francés en castellano por D. Juan Bautista Madramany y Carbonell*, Valencia, José y Tomás de Orga.
- CADALSO, José. 1967. *Los eruditos a la violeta*, edición de Nigel Glendinning, Salamanca, Anaya.
- CALDERA, Ermanno. 1980a. «Da *Menschenhass und Reue* a *Misanthropía y arrepentimiento*: storia di una traduzione» en *Studi Ispanici*, Pisa, pp. 187-209.
- CALDERA, Ermanno. 1980b. «L'influenza di Shakespeare sul Romanticismo spagnolo. (A proposito di *Romeo y Julieta* di Solís-Ducis)» *Letterature* 3, pp. 41-56.
- CALDERA, Ermanno. 1991. «Il teatro del pathos e dell'orrore al principio dell'Ottocento: fedeltà ai canoni del classicismo e presentimenti romantici» en Ermanno Caldera & Rinaldo Froldi (ed.), *EntreSiglos 1*, Roma, Bulzoni, pp. 57-74.
- CALDERONE, Antonietta. 1985. «Da *Mirandolina* a *Liseta*. (Su *La locandiera* in Spagna)» *Letterature* 7, pp. 28-73.
- CALDERONE, Antonietta. 1987. «*Le Déserteur* dalla traduzione di P. de Olavide alla rielaborazione di J. López de Sedano» *Letterature* 10, pp. 7-48.
- CALDERONE, Antonietta. 1991. «Da *La joven isleña* (1770) a *La joven india* (1828): la riforma sociale come tema teatrale «entre siglos» en Ermanno Caldera & Rinaldo Froldi (ed.), *EntreSiglos 1*, Roma, Bulzoni, pp. 75-92.
- CALDERONE, Antonietta. 1992. «La traducción de *La jeune Indienne* entre el siglo XVIII y el XIX» en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona 1989*, Barcelona, PPU, II, pp. 1167-1176.
- CALDERONE, Antonietta. 1993. «*La buena criada* e *La serva amorosa*: una traduzione migliore dell'originale?» en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano, 1993, pp. 87-109.
- CALDERONE, Antonietta. 1995. «Traducción y adaptación de piezas de tema americano en el teatro español del siglo XVIII» en Francisco Lafarga &

- Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 1995, pp. 83-93.
- CALDERONE, Antonietta. [en prensa]. «Da *La bella selvaggia* a *La bella guayanesa*: C. Goldoni e la commedia di tema americano in Spagna» en *Il letterato tra miti e realtà nel Nuovo Mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, Roma, Bulzoni.
- CAMPOS, Jorge. 1969. *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito, 1969.
- CANO, José Luis. 1961. «Una poética desconocida del siglo XVIII. Las *Reflexiones sobre la poesía* de N. Philoaltheias» *Bulletin Hispanique* 63, pp. 62-87.
- CANO, Juan. 1928. *La «Poética» de Luzán*, Toronto, University of Toronto Press.
- CAÑAS MURILLO, Jesús. 1994. *La comedia sentimental, género español del siglo XVIII*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- CAÑEDO FERNÁNDEZ, J. 1982. «Martín Fernández de Navarrete, crítico literario» en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Salamanca, 1972*. Salamanca, II, pp. 243-253.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis. 1878. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Minuesa de los Ríos.
- CARNERO, Guillermo. 1983. *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación J. March/Cátedra.
- CARNERO, Guillermo. 1989. «Recursos y efectos escénicos en el teatro de Gaspar Zavala y Zamora» *Bulletin Hispanique* 91, pp. 21-36.
- CARNERO, Guillermo. 1990. «Las *Memorias literarias de París* y la supuesta modernidad de Ignacio de Luzán ante la ciencia y la literatura de su tiempo» en Hugo Dyserinck & al. (ed.), *Europa en España, España en Europa*, Barcelona, PPU, pp. 63-81.
- CARNERO, Guillermo (coord.). 1995a. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, Espasa-Calpe, 2 vols. (tomos 6 y 7 de la *Historia de la literatura española* dirigida por V. García de la Concha).
- CARNERO, Guillermo. 1995b. «François-Thomas Baculard d'Arnaud y Gaspar Zavala y Zamora: la fuente de *Las víctimas del amor*» en *Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 65-72.
- CARROLL, Lynda P. 1979. *A Critical Edition of «El gazmoño o Juan de Buen Alma» by Cándido M. Trigueros: A Spanish Neo-Classic Comedy Inspired by Molière's Comedy «Tartuffe»*, Cincinnati, University of Cincinnati («University Microfilm International»).
- CEÁN BERMÚDEZ, Agustín. 1814. *Memorias para la vida del excelentísimo señor D. Gaspar de Jovellanos*, Madrid, Imprenta de Fuentenebro.
- CIAN, Vittorio. 1896. *Italia e Spagna nel secolo XVIII. G. Conti e alcune relazioni letterarie fra l'Italia e la Spagna nella seconda metà del Settecento*, Turín, Lattes Editori.
- CIANI, Ivanos. 1985. «La Didone 'rivisitata'» en Elena Sala Di Felice & Laura Sannia Nowé (ed.), *Metastasio e il melodramma*, Padua, Liviana Editrice, pp. 209-223.

- CIROT, Georges. 1923. «Une des imitations de Molière par Ramón de la Cruz» *Revue de littérature comparée* III, pp. 422-426.
- CLÉMENT, Jean-Pierre. 1980. *Las lecturas de Jovellanos*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos.
- COE, Ada M. 1933. «Additional notes on Corneille in Spain in the XVIIIth century» *Romanic Review* XXIV, pp. 233-235.
- COE, Ada M. 1935. *Catálogo bibliográfico y crítico de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, The Johns Hopkins Press.
- COESTER, Alfred. 1938. «Influence of Liric Drama of Metastasio on the Spanish Romantic Movement» *Hispanic Review* VI, pp. 10-20.
- CONSIGLIO, Carlo. 1942. «Moratín y Goldoni» *Revista de Filología Española* XXVI, pp. 1-14 y 311-314.
- CONTRERAS, Amparo. 1992. *Beaumarchais y su teatro en España*, Barcelona, Universitat de Barcelona (3 microfichas).
- CORNEILLE, Pierre. 1986. *El Cid*, edición de Ana Seguela, Madrid, Cátedra.
- COTARELO Y MORI, Emilio. 1897. *Iriarte y su época*, Madrid, Rivadeneyra, 1897.
- COTARELO Y MORI, Emilio. 1899a. *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Perales y Martínez.
- COTARELO Y MORI, Emilio. 1899b. «Traductores castellanos de Molière» en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, Estudios de erudición española, I, pp. 69-141.
- COTARELO Y MORI, Emilio. 1902. *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Perales y Martínez.
- COTARELO Y MORI, Emilio. 1904. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- COTARELO Y MORI, Emilio. 1917. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- COULON, Mireille. 1989. «Ramón de la Cruz et le mythe des Amazones» *Bulletin Hispanique* XCI, pp. 5-19.
- COULON, Mireille. 1993. *Le «sainete» à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz*, Pau, Presses de l'Université de Pau.
- CRUZ, Ramón de la. 1786-1791. *Teatro, o colección de los sainetes y demás obras dramáticas de D. Ramón de la Cruz y Cano, entre los Arcades Larisio*, Madrid, Imprenta Real, 10 vols.
- CRUZ, Ramón de la. 1985. *Sainetes*, edición de Mireille Coulon, Madrid, Taurus.
- CUETO, Leopoldo Augusto de, marqués de Valmar (ed.). 1952-1953. *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Atlas, 3 vols. (BAE, 61, 63 y 67).
- CHECA BELTRÁN, José. 1989. «Ideas poéticas de Santos Díez González. La tragedia urbana» *Revista de Literatura* LI, pp. 411-432.
- CHECA BELTRÁN, José. 1991. «Opiniones dieciochistas sobre la traducción como elemento enriquecedor o deformador de la propia lengua» en M^a Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 593-602.

- DEACON, Philip. 1991. «The Removal of Louis Reynaud as Director of the Madrid Theatres in 1776» *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII, pp. 163-172.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. 1959. *Pablo de Olavide ou l'afrancesado (1725-1803)*, París, PUF.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. 1962a. «Molière et l'Inquisition espagnole» *Bulletin Hispanique* LXIV, pp. 30-42.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. 1962b. «Une adaptation inédite du *Tartuffe: El gazmoño o Juan de Buen Alma* de Cándido María Trigueros» *Bulletin Hispanique* LXIV, pp. 43-60.
- DEFOURNEAUX, Marcelin. 1973. *Inquisición y censura de libros en la España del siglo XVIII*, Madrid, Taurus.
- DEMERSON, Georges. 1971. *Don Juan Meléndez Valdés y su tiempo*, Madrid, Taurus, 2 vols.
- DÍAZ GARCÍA, Jesús. 1989. «Las primeras versiones de *Hamlet* al español: apuntes para la historia de la traductología anglo-española» en Julio-César Santoyo & al. (ed.), *Fidus interpretes. Actas de las I Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, León, Universidad de León, II, pp. 60-72.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos. 1786. *Tabla o breve relación apologética del mérito de los españoles en las ciencias, las artes y todos los demás objetos dignos de una nación sabia y culta*, Madrid, Blas Román.
- DÍEZ GONZÁLEZ, Santos. 1793. *Instituciones poéticas*, Madrid, Benito Cano.
- DOMERGUE, Lucienne. 1980. «Dos reformadores del teatro: Nifo y Moratín» en *Coloquio Internacional sobre Leandro Fernández de Moratín*, Abano Terme, Piovon Editore, pp. 96-106.
- DOWLING, John. 1991. «Ramón de la Cruz, libretista de zarzuelas» *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII, pp. 173-182.
- DOWLING, John. 1992. «Los críticos del XVIII ante el teatro del presbítero Tomás de Añorbe y Corregel» en F. J. Blanco & al. (ed.), *La comedia de magia y de santos*, Madrid, Júcar, pp. 293-306.
- EFFROSS, Susi H. 1962. *English Influence on Eighteenth-Century Spanish Literature, 1700-1808*. Nueva York, Columbia University («University Microfilm International»).
- EFFROSS, Susi H. 1965. «Leandro Fernández de Moratín in England» *Hispania* XLVIII, pp. 43-53.
- EXIMENO, Antonio. 1796. *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración*. Madrid, Imprenta Real, 3 vols.
- FARINELLI, Arturo. 1929. *Italia e Spagna*, Turín, Bocca Editori, 2 vols.
- FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo. 1990. «Pablo de Olavide, traductor y adaptador de obras dramáticas y narrativas francesas» en Hugo Dyserinck & al. (ed.), *Europa en España, España en Europa*, Barcelona, PPU, pp. 93-104.
- FERNÁNDEZ, Juan. 1993. *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII.
- FERNÁNDEZ, Juan & NIETO, Natividad. 1991. «Tendencias de la traducción de obras francesas en el siglo XVIII» en M^a Luisa Donaire & Francisco

- Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 579-591.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía. 1989a. «Influencia de Metastasio en la comedia heroica de Gaspar Zavala y Zamora» *Anuario de Estudios Filológicos* XII, pp. 81-87.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía. 1989b. *La obra literaria del vallisoletano Agustín de Montiano y Luyando*, Valladolid, Diputación.
- FERNÁNDEZ CABEZÓN, Rosalía. 1995. «La literatura francesa del s. XVIII en la obra dramática de G. Zavala y Zamora» en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII, I, pp. 283-293.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. [1762]. *Desengaños al teatro español, respuesta al romance liso y llano y defensa del Pensador. Su autor D. Nicolás Fernández de Moratín, Criado de la Reina Madre nuestra Señora y Académico de los Arcades en Roma*, s.l., s.a.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. [1763]. *Lucrecia. Tragedia de D. Nicolás Fernández de Moratín, Criado de la Reina nuestra Señora, entre los Arcades de Roma Flumisbo Thermodonciaco*, s.l., s.a.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1867. *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1944. «Catálogo de piezas dramáticas publicadas en España desde el principio del siglo XVIII» en *Obras de Nicolás y Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Atlas, pp. 327-334 (BAE, 2).
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1968. *El sí de las niñas*, edición de René Andioc & John Dowling, Madrid, Castalia.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1970. *La comedia nueva*, edición de John Dowling, Madrid, Castalia.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1973a. *Epistolario*, edición de René Andioc, Madrid, Castalia.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro. 1973b. *La derrota de los pedantes*, edición de John Dowling, Barcelona, Labor.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás. 1989. *La Petimetra*, edición de Jesús Cañas Murillo, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- FILIPPO, Luigi di. 1956. «Fuentes italianas de la *Poética* de Luzán» *Universidad* XXXVI, pp. 207-239.
- FLOECK, Wilfried. 1981. «Das Spanienbild der französischen Aufklärer und seine Auswirkungen auf die spanische Ilustración» *Iberoromania* 13, pp. 62-76.
- FORNER, Juan Pablo. 1967. *Exequias de la lengua castellana*, edición de Pedro Sáinz Rodríguez, Madrid, Espasa-Calpe.
- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond. 1899. «Note sur une comédie de José Antonio Porcel» *Revue Hispanique* VI, pp. 322-327.
- FREIRE, Ana M^a. 1989. «Un traductor del reinado de Carlos III: Bernardo María de Calzada» *Estudios de investigación franco-española* 2, pp. 71-80.
- FUCILLA, Joseph. 1953. «Poesías líricas de Metastasio en la España del siglo XVIII y la octavilla italiana» en sus *Relaciones hispanoitalianas*, Madrid, Anejos de la RFE, pp. 202-214.

- GAIFFE, Félix. 1971 [1910]. *Le drame en France au XVIIIe siècle*, París, A. Colin.
- GÁLVEZ DE CABRERA, M^a Rosa. 1804. *Obras poéticas*, Madrid, Imprenta Real, 3 vols.
- GALLEGO ROCA, Miguel. 1994. *Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas*, Madrid, Júcar.
- GARCÍA DE VILLANUEVA, Manuel. 1802. *Origen, épocas y progresos del teatro español*, Madrid, Sancha.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1989a. «La recepción del teatro sentimental francés en España» en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 299-305.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1989b. «La versión española de *La Brouette du vinaigrier* (L. S. Mercier, 1775): *El trapero de Madrid* (Valladares de Sotomayor, 1784)» en *Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Granada, Universidad de Granada-SELGyC, pp. 327-330.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1989-1991. «Françoise de Graffigny vista por Valladares: *Cénie* y *El marido de su hija*» *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 11-12, pp. 237-257.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1990. *La retórica de las lágrimas. La comedia sentimental española (1751-1802)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1991a. «Las traducciones de Félix Enciso Castrillón» en M^a Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 613-622.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1991b. «*El comerciante inglés* y *El fabricante de paños*: de la traducción a la adaptación» *Anales de Literatura Española* 7, pp. 85-97.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1991c. «Diderot y Trigueros: sobre las posibles fuentes de *El Precipitado*» *Revista de Literatura* LIV, pp. 183-200.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1992. «El Conde de Cominge: fortuna literaria de un mito dieciochesco en Francia y en España» *Epos* 8, pp. 353-375.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús. 1995. «Las versiones españolas del drama *L'orphelin anglais* o los enigmas de una atribución» en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 71-81.
- GARCÍA GARROSA, M^a Jesús & VEGA, Germán. 1991. «Las traducciones del teatro francés (1700-1835). Más impresos españoles» *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 1, pp. 85-104.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Isabel. 1988-1989. «Estudio comparativo entre dos traducciones dieciochescas y dos actuales de *Hamlet*» *Archivum* XXXVII-XXXVIII, pp. 529-552.
- GARELLI, Patrizia. 1993. «El mito de Dido a finales del s. XVIII: *Dido abandonada* de A. de Solís y Wiñacourt» en Ermanno Caldera & Rinaldo Frolidi (ed.), *Entre Siglos* 2, Roma, Bulzoni, pp. 155-161.
- GARELLI, Patrizia. 1995. «Dos adaptaciones de *Didone abbandonata* de P. Metastasio en el teatro español de la segunda mitad del siglo XVIII» en

- Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 95-107.
- GARELLI, Patrizia. 1996. «Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metatrasianos» en Josep M. Sala Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, II, pp. 447-473.
- GASPARINI, Mario. 1947. «Cándido María Trigueros y una refundición de la *Angelica* de Metastasio» *Boletín de la Real Academia Española* XXVI, pp. 137-139.
- GATTI, Juan Francisco. 1941a. «Moratín y Marivaux» *Revista de Filología Hispánica* III, pp. 140-149.
- GATTI, Juan Francisco. 1941b. «Un sainete de Ramón de la Cruz y una comedia de Marivaux» *Revista de Filología Hispánica* III, pp. 374-378.
- GATTI, Juan Francisco. 1943. «La fuente de *Inesilla la de Pinto*» *Revista de Filología Hispánica* V, pp. 368-373.
- GATTI, Juan Francisco. 1949a. «Las fuentes literarias de dos sainetes de don Ramón de la Cruz» *Filología* I, pp. 59-74.
- GATTI, Juan Francisco. 1949b. «*Le Triomphe de Plutus* de Marivaux y *El triunfo del interés* de R. de la Cruz» *Filología* XIV, pp. 171-180.
- GATTI, Juan Francisco. 1972. «Sobre las fuentes de los sainetes de Ramón de la Cruz» en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Cátedra Menéndez Pidal-Gredos, I, pp. 243-250.
- GAZOTTO, Remo. 1952. *Poesia melodrammatica e pensiero critico nel Settecento*, Turín, Brocca Editori.
- GIES, David T. 1991. «Hacia un catálogo de los dramas de Dionisio Solís» *Bulletin of Hispanic Studies* LXVIII, pp. 197-210.
- GOLDONI, Carlo. 1935-1956. *Tutte le opere*, edición de Giuseppe Ortolani, Milán, Mondadori, 14 vols.
- GOLDONI, Carlo. 1967. *Memorie*, Turín, Einaudi, 3 vols.
- GOLDONI, Carlo. 1991. *La posadera*, traducción y edición de María Hernández, Barcelona, Planeta.
- GOLDONI, Carlo. 1993. *El teatro cómico*, traducción de Ángel Chiclana, *ADE* 30, pp. 43-69.
- GUINARD, Paul-J. 1981. «La mésalliance éludée dans le théâtre espagnol de la fin du XVIIIe siècle: *El vinatero de Madrid*, de Valladares de Sotomayor (1784)» *Ibérica* III, pp. 151-166.
- GUINARD, Paul-J. 1984. «Sobre el mito de Inglaterra en el teatro español de fines del siglo XVIII: una adaptación de Valladares de Sotomayor» *Anales de Literatura Española* 3, pp. 283-304.
- GUINARD, Paul-J. 1985. «Sobre un tema de la sátira social en el teatro: una adaptación española de *Le Joueur* de Regnard» en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, II, pp. 253-263.
- GUZMÁN, Trinidad & SANTOYO, Julio-César. 1992. «Moratín, traductor de Thomas Otway: *Venice Preserved*» *Livius* 1, pp. 187-200.
- HAMILTON, Arthur. 1921. «Ramón de la Cruz's Debt to Molière» *Hispania* IV, pp. 101-113.

- HAMILTON, Arthur. 1939. «Two Spanish Imitations of *Maître Pathelin*» *Romanic Review* XXX, pp. 340-344.
- HARTZENBUSCH, Juan Eugenio. 1856. «Racine y Cañizares» *La Ilustración* VIII, pp. 46-47, 62-63 y 66-68.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo. 1984. «Fuentes manuscritas e impresas de la obra literaria de don Antonio Valladares de Sotomayor» *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* 6, pp. 87-106.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo. 1986. «Don Antonio Valladares de Sotomayor: datos biográficos y obra dramática» en *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, Madrid, Fundación Universitaria Española, II, pp. 349-365.
- HERRERA NAVARRO, Jerónimo. 1993. *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HICKEY Y PELLIZONI, Margarita. 1789. *Poesías varias sagradas, morales y profanas o amorosas [...] obras todas de una Dama de esta Corte*, Madrid, Imprenta Real.
- IACUZZI, Alfred. 1932. *The european vogue of Favart. The diffusion of opéra-comique*, Nueva York.
- IRIARTE, Juan de. 1774. *Obras sueltas*, Madrid, Francisco M. de Mena, 2 vols.
- IRIARTE, Tomás de. 1787. *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Benito Cano, 6 vols.
- IRIARTE, Tomás de. 1805. *Colección de obras en verso y prosa*, Madrid, Imprenta Real, 8 vols.
- IRIARTE, Tomás de. 1988. *El mal hombre*, edición de Patrizia Garelli, Abano Terme, Piovani Editore.
- IRIARTE, Tomás de. [s.a.]. *Los literatos en cuaresma* (1773), Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- IZQUIERDO, Lucio. 1989. «El teatro en Valencia, 1800-1832» *Boletín de la Real Academia Española* LXXV, pp. 257-306.
- JONES, Joseph R. 1996. «María Rosa de Gálvez, Rousseau, Iriarte y el melólogo en la España del siglo XVIII» *Dieciocho* 19,2, 162-179.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. 1985. *Correspondencia*, edición de José Miguel Caso González, Oviedo, Centro de Estudios del s. XVIII-Ayuntamiento de Gijón, 2 vols. (*Obras completas de Jovellanos*).
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. 1992. *Diario (Antología)*, edición de José Miguel Caso González, Madrid, Planeta.
- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. 1918. *Shakespeare en España*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- JURETSCHKE, Hans. 1951. *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC.
- KANY, Charles E. 1929. «Plan de reforma de los teatros de Madrid, aprobado en 1799» *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* VI, pp. 245-284.
- KARRO, Françoise. 1985. «À propos d'une lettre de François-René Molé: notes sur la création et diffusion de *L'Orphelin anglais*» *Revue d'histoire du théâtre* 2/1985, pp. 131-173.

- KARRO, Françoise. 1989. «Un ambassadeur français au service de l'Espagne éclairée: les fêtes du marquis d'Ossun (Madrid, 1764-1765)» *Ibero-Amerika-nisches Archiv* 15, pp. 175-191.
- KERSON, Arnold L. 1994. «El *Art poétique* de Boileau en España» en Juan Villegas (ed.), *De historia, lingüísticas, retóricas y poéticas*, Irvine, University of California, pp. 196-203 (*Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Irvine 1992*).
- LABORDE, Paul. 1946. «Un problème d'influence: Marivaux et *El sí de las niñas*» *Revue des langues romanes* LXIX, pp. 127-145.
- LAFARGA, Francisco. 1977a. «Sobre la fuente desconocida de *Zara*, sainete de Ramón de la Cruz» *Anuario de Filología* III, pp. 361-371.
- LAFARGA, Francisco. 1977b. «Traducciones españolas de *Zaïre* de Voltaire en el siglo XVIII» *Revue de littérature comparée* LI, pp. 343-355.
- LAFARGA, Francisco. 1978. «Una adaptación española inédita y desconocida del *Bourgeois gentilhomme* de Molière en el siglo XVIII» *Anuario de Filología* IV, pp. 461-486.
- LAFARGA, Francisco. 1980. «Ramón de la Cruz y Carmontelle» 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* III, pp. 90-96.
- LAFARGA, Francisco. 1982. «Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle» *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* XXIV, pp. 115-126.
- LAFARGA, Francisco. 1983-1988. *Las traducciones españolas del teatro francés (1700-1835)*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2 vols. (I: Bibliografía de impresos; II: Catálogo de manuscritos).
- LAFARGA, Francisco. 1984. «El teatro de Diderot en España» *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 4, pp. 109-118.
- LAFARGA, Francisco. 1985. «Théorie et pratique dans le théâtre de Diderot. L'exemple des traductions espagnoles» *Annales de Littérature Comparée* XXI, pp. 1-17.
- LAFARGA, Francisco. 1986. «Traducción e historia del teatro: el siglo XVIII español» *Anales de Literatura Española* 5, pp. 219-230.
- LAFARGA, Francisco. 1987. «Dos nuevas traducciones españolas de Voltaire en el siglo XVIII» *Récifs* 9, pp. 7-12.
- LAFARGA, Francisco. 1988. «Acerca de las traducciones españolas de dramas franceses» en *Coloquio Internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme, Piován Editore, pp. 227-237.
- LAFARGA, Francisco. 1989a. *Voltaire en Espagne (1734-1835)*, Oxford, The Voltaire Foundation.
- LAFARGA, Francisco. 1989b. «Sobre el *Teatro Nuevo Español* (1800-1801): ¿español?» en Julio-César Santoyo & al. (ed.), *Fidus interpretes. Actas de las I Jornadas Nacionales de Historia de la Traducción*, León, Universidad de León, II, pp. 23-32.
- LAFARGA, Francisco. 1990a. «El teatro de la Revolución y la Revolución en el teatro: el caso de España hasta 1835» en Loreto Busquets (ed.), *Cultura hispánica y Revolución francesa*, Roma, Bulzoni, pp. 129-146.

- LAFARGA, Francisco. 1990b. «Un intermediario cultural en la España del s. XVIII: el duque de Almodóvar y su *Década epistolar*» en Hugo Dyserinck & al. (ed.), *Europa en España, España en Europa*, Barcelona, PPU, pp. 123-134.
- LAFARGA, Francisco. 1991. «El teatro ilustrado en España, entre tradición y modernidad» en Siegfried Jüttner (ed.), *Spanien und Europa im Zeichen der Aufklärung*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 143-156.
- LAFARGA, Francisco. 1993. «Una colección dramática entre dos siglos: el *Teatro Nuevo Español* (1800-1801)» en Ermanno Caldera & Rinaldo Froldi (ed.), *Entre Siglos 2*, Roma, Bulzoni, pp. 183-194.
- LAFARGA, Francisco. 1994. «Ramón de la Cruz y el teatro europeo» *Ínsula* 574 (octubre), pp. 13-14.
- LAFARGA, Francisco. 1996. «La investigación sobre traducciones teatrales en el s. XVIII: estado actual y perspectivas» en Josep M. Sala Valldaura (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, II, pp. 573-587.
- LAGRAVE, Henri. 1972. *Le théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, París, Klincksieck.
- LANSON, Gustave. 1970 [1903]. *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Ginebra, Slatkine [reimpr. de la ed. de París].
- LARRAZ, Emmanuel. 1974. «Le théâtre à Palma de Majorque pendant la Guerre d'Indépendance: 1811-1814» *Mélanges de la Casa de Velázquez* X, pp. 315-355.
- LOPEZ, François. 1976. *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIIIe siècle*, Burdeos, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines.
- LÓPEZ DE SEDANO, José. 1984. *Marta aparente*, edición de Antonietta Calderone, Roma, Bulzoni.
- LÓPEZ ROMÁN, Blanca. 1990. «Procesos de transformación de Shakespeare en la traducción de *Hamlet* de Moratín» *Bells* 1, pp. 117-123.
- LORENZ, Charlotte M. 1941. «Translated Plays in Madrid Theaters. 1800-1818» *Hispanic Review* IX, pp. 376-382.
- LOZANO, Luis. 1982. «Moratín y Molière» en *Actas del IV. Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Salamanca, 1972*, Salamanca, II, pp. 185-191.
- LUZÁN, Ignacio de. 1977. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, edición de Russell P. Sebold, Barcelona, Labor.
- MARAVALL, José Antonio. 1982. «La función educadora del teatro en el siglo de la Ilustración» en *Estudios dedicados a Juan Peset Alexandre*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 617-642.
- MAREY, Juan. 1966. «L'Espagnol Moratín à l'école de Molière» *Europe* 441-442 (enero-febrero), pp. 151-156.
- MARIUTTI DE SÁNCHEZ RIVERO, Angela. 1960. «Fortuna di Goldoni in Spagna nel Settecento» en V. Branca & N. Mangini (ed.), *Atti del convegno internazionale di studi goldoniani*, Venecia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, pp. 315-338.
- MARTÍN GAITE, Carmen. 1972. *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI.

- MARTÍNEZ, Joaquín José. 1991. «Géneros y congéneres de la comedia sentimental» *Analecta Malacitana* XIV, pp. 103-128.
- McCLELLAND, Ivy L. 1970. *Spanish Drama of Pathos (1750-1808)*, Liverpool, Liverpool University Press, 2 vols.
- MENDOZA FILLOLA, Antonio. 1980. *La tragedia neoclásica española, 1710-1819. (Resumen de tesis doctoral)*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. 1974. *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC.
- MEREGALLI, Franco. 1962. *Storia delle relazioni letterarie fra Italia e Spagna. Parte terza: 1700-1759*, Venecia, Libreria Universitaria, 1962.
- MERIMÉE, Paul. 1936. «Une critique espagnole du *Mariage de Figaro*» *Revue de Littérature Comparée* XVI (1936), pp. 195-223.
- MERIMÉE, Paul. 1983. *L'art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Toulouse, France-Ibérie Recherche.
- METASTASIO, Pietro. 1857. *Opere*, Trieste, Sezione Letterario Artistica del Lloyd Austriaco.
- MIÑANO, Sebastián. 1802. *El gusto del día. Comedia original en dos actos*, Madrid, Villalpando.
- MOLDENHAUER, Gerhard. 1929. «Voltaire und die spanische Bühne im 18. Jahrhundert» *Berliner Beiträge zur Romanischen Philologie* I, pp. 115-131.
- MOLDENHAUER, Gerhard. 1930. «Voltaire y el teatro español del siglo XVIII» *Investigación y progreso* 4, pp. 27-29 (resumen del anterior).
- MOLIÈRE. 1753. *El avariento. Su autor Monsr. de Molière; traducida del francés al castellano por D. Manuel de Yparraguirre*, Madrid, Gabriel Ramírez.
- MOLIÈRE. 1820. *El avaro. Comedia escrita en cinco actos y en prosa por J. B. Pocquelin de Molière. Traducida al castellano por Don Juan de Dios Gil Lara*, Segovia, Imprenta de Espinosa.
- MOLL, Jaime. 1964. «Catálogo de comedias sueltas conservadas en la Biblioteca de la Real Academia Española» *Boletín de la Real Academia Española* XLIV (1964), XLV (1965), XLVI (1966).
- MONACO, Gabriella del. 1979. *Introduzione alla bibliografia critica di Antonio Valladares de Sotomayor*, Bari, Ecumenica Editrice.
- MONTIANO Y LUYANDO, Agustín. 1750-1753. *Discursos sobre las tragedias españolas*, Madrid, Imprenta del Mercurio, 2 vols.
- MONTIEL, Isidoro. 1974. «José Luis Munárriz, traductor de Hugh Blair» en su *Ossian en España*, Barcelona, Planeta, pp. 218-224.
- MORANGE, Claude. 1991. «Une satire espagnole du drame sentimental: *El gusto del día* (1802)» en *Mélanges offerts à Paul Guinard*, París, Institut Hispanique, II, pp. 159-171.
- NAPOLI SIGNORELLI, Pietro. 1777. *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, Nápoles, Stamperia Simoniana.
- NASARRE, Blas. 1992. *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, edición de Jesús Cañas Murillo, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- NIFO, Francisco Mariano. 1764. *La Nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, Madrid, Gabriel Ramírez.

- NOZICK, Martin. 1948. «A Source of Don Ramón de la Cruz» *Modern Language Notes* LXIII, pp. 244-248.
- NÚÑEZ, Estuardo. 1987. «Olavide traductor» en P. de Olavide, *Obras selectas*, edición de E. Núñez, Lima, pp. LXVIII-LXXXVII.
- OLAVIDE, Pablo de. 1987. *El desertor*, edición de Trinidad Barrera & Piedad Bolaños, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- ORTIZ DE ZÁRATE, Carlos. 1995. «La traducción de *Les Barmécides* por Viera y Clavijo» en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 311-325.
- OZANAM, Didier. 1974. «Le théâtre français de Cadix au XVIIIe siècle, 1769-1779» *Mélanges de la Casa de Velázquez* X, pp. 203-232.
- PAGÁN, Víctor. 1990. «La traducción y adaptación de un texto teatral de Carlo Goldoni: *le Bourru bienfaisant*» en M. Raders & J. Conesa (ed.), *Segundos encuentros complutenses en torno a la traducción. Madrid, diciembre de 1988*, Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, pp. 347-351.
- PALACIOS, Emilio. 1988. «El teatro en el siglo XVIII (hasta 1808)» en José M^a Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, II, pp. 57-376.
- PALACIOS, Emilio. 1990. «El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al conde de Aranda (1767)» *Cuadernos de teatro clásico* 5, pp. 43-64.
- PALACIOS, Emilio. 1996. «Teatro» en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC-Trotta, pp. 135-233.
- PALAU CASAMITJANA, Francisca. 1935. *Ramón de la Cruz und der französische Kultureinfluss im Spanien des XVIII Jahrhunderts*, Bonn, L. Röhrscheid.
- PALAU Y DULCET, Antonio. 1948-1977. *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, Librería Palau.
- PAR, Alfonso. 1929. «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII» *Boletín de la Real Academia Española* XVI, pp. 326-349, 432-513 y 594-612.
- PAR, Alfonso. 1935. *Shakespeare en la literatura española*, Madrid-Barcelona, V. Suárez-Biblioteca Balmes, 2 vols.
- PAR, Alfonso. 1936. *Representaciones shakespearianas en España*, Madrid-Barcelona, V. Suárez-Biblioteca Balmes, 2 vols.
- PARDUCCI, Amos. 1941. «Traduzioni e riduzioni spagnole di drammi italiani» *Giornale storico della letteratura italiana* CXVII, pp. 98-124.
- PARDUCCI, Amos. 1942. «Traduzioni spagnole di tragedie alfieriane» *Annali Alfieriani* I, pp. 31-153.
- PATAKY KOSOVE, Joan L. 1977. *The «comedia lacrimosa» and Spanish Romantic Drama (1773-1835)*, Londres, Tamesis.
- PAVIS, Patrice. 1983. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- PAZ Y MÉLIA, Antonio. 1934-1935. *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Blass,

2 vols. [+ vol. III, preparado por M. Sánchez Mariana, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989].

- PELLICER, Casiano. 1975. *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y el histrionismo en España*, edición de José M^a Díez Borque, Barcelona, Labor.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús. 1993. *En torno a las ideas literarias de Mayans*, Alicante, Instituto Juan Gil-Albert.
- PETRONI, Giuseppe. 1986. *Il punto su: Goldoni*, Bari, Laterza.
- PICOT, Émile. 1876. *Bibliographie cornélienne*, París.
- POLT, John H. R. 1959. «Jovellanos' *El delincuente honrado*» *Romanic Review* L, pp. 170-190.
- PRAAG, J. A. van. 1936. «Une traduction espagnole inconnue du *Brutus* de Voltaire» *Revue de littérature comparée* XVI, pp. 173-180.
- PUPPO, Mario. 1962. «Fonti italiane settecentesche della *Poética* di Luzán» *Lettere italiane* XIV, pp. 265-284.
- QUALIA, Charles B. 1933. «Corneille in Spain in the Eighteenth Century» *Romanic Review* XXIV, pp. 21-29.
- QUALIA, Charles B. 1939a. «Voltaire's Tragic Art in Spain in the XVIIIth Century» *Hispania* XXII, pp. 273-284.
- QUALIA, Charles B. 1939b. «The Campaign to Substitute French Neo-Classical Tragedy for the *comedia*, 1737-1800» *PMLA* LIV, pp. 184-211.
- QUALIA, Charles B. 1939c. «Racine's Tragic Art in Spain in the Eighteenth Century» *PMLA* LIV, pp. 1059-1076.
- QUALIA, Charles B. 1943. «The Vogue of Decadent French Tragedies in Spain, 1762-1800» *PMLA* LVIII, pp. 149-162.
- RACINE, Jean. 1752. *Británico, tragedia de Juan Racine. Traducida del francés por D. Saturio Igueren*, Madrid, Gabriel Ramírez.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. 1922-1923. *Ensayo de un catálogo biográfico de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba*, Madrid.
- REGALADO KERSON, Pilar. 1989a. «Moratín y Shakespeare: un ilustrado español ante el dramaturgo inglés» en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Berlín, 1986*, Frankfurt, Vervuert, II, pp. 75-83.
- REGALADO KERSON, Pilar. 1989b. «L. Fernández de Moratín, primer traductor de Shakespeare en castellano. Antecedentes y preliminares a su versión de *Hamlet*» *Dieciocho* 12, pp. 45-65.
- RHOADES, Duane. 1989. «Bibliografía anotada de un olvidado género neoclásico en el teatro hispano: 'escena sola, monólogo, soliloquio, lamentación, unipersonalidad o llámese como quisiere'» *Revista de Literatura* 51, pp. 191-216.
- RICCOBONI, Antoine-François. 1788. *El arte del teatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación teatral y la diferencia que hay de esta a la del púlpito y tribunales. Traducido por D. Joseph de Resma*, Madrid, Joaquín Ibarra.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. 1987a. *Vicente García de la Huerta*, Badajoz, Diputación.

- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. 1987b. «Destouches en España (1700-1835)» *Cuadernos de Traducción e Interpretación* 8-9, pp. 257-265.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. 1989. «Traducción/creación en la comedia sentimental dieciochesca» en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 229-237.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. 1995. «Marie-Joseph Chénier en España» en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 121-130.
- RIVERA, G. 1937. «Beaumarchais y Clavijo» *Hispania* XX, pp. 133-138.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos. 1991. *Moratin o el Arte Nuevo de hacer teatro. Con la edición facsímil de la «Vida de Guillermo Shakespeare» y de la traducción del «Hamlet» de L. Fernández de Moratín*. Granada, Caja de Ahorros de Granada.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M^a José. 1993. «Batteux y Blair en la vida literaria española a comienzos del siglo XIX» en Ermanno Caldera & Rinaldo Frolidi (ed.), *EntreSiglos 2*, Roma, Bulzoni, pp. 227-235.
- ROGERS, Paul P. 1941. *Goldoni in Spain*, Oberlin, The Academy Press.
- ROSSI, Giuseppe Carlo. 1967. «Metastasio, Goldoni, Alfieri y los jesuitas españoles en Italia» en sus *Estudios sobre las letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, pp. 248-301.
- RUIZ RAMÓN, Francisco. 1992. *Historia del teatro español*, Madrid, Cátedra.
- SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos. 1931. «Los manuscritos de versiones de Shakespeare en la Biblioteca Municipal de Madrid» *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* VIII, 420-432.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria. 1994. «Ramón de la Cruz, crítico de sí mismo: el prólogo de 1786» *Ínsula* 574 (octubre), pp. 5-7.
- SALA VALLDAURA, Josep Maria (ed.). 1996. *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 2 vols.
- SÁNCHEZ BARBERO, Francisco. 1805. *Principios de Retórica y Poética. Por D. Francisco Sánchez, entre los Arcades Floralbo Corintio*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia.
- SÁNCHEZ BLANCO, Francisco. 1986. «Política y moral en la tragedia ilustrada: *Los Teseides o el Codro* de Cándido María Trigueros» *Revista de Literatura* XLVIII, pp. 35-49.
- SANTOYO, Julio-César (ed.). 1987. *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.
- SCHNEIDER, Franz. 1927. «Kotzebue en España. Apuntes bibliográficos e históricos» *Modern Philology* XXV, pp. 179-194.
- SEBASTIÁN Y LATRE, Tomás. 1773. *Ensayo sobre el teatro español*, Madrid, Pedro Marín.
- SEBOLD, Russell P. 1985. *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*, Madrid, Fundación J. March/Cátedra.
- SEBOLD, Russell P. 1989 [1970]. *El rapto de la mente*, Barcelona, Anthropos [Madrid, Prensa Española].

- SEMINARIO DE BIBLIOGRAFÍA HISPÁNICA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE MADRID. 1961. *Cartelera teatral madrileña. I: años 1800-1839*, Madrid, CSIC.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan 1969 [1789]. *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, Madrid, Gredos, 6 vols. en 3 tomos [Madrid, Imprenta Real].
- SERRANO, Montserrat. 1995. «De *Le bourgeois gentilhomme* a *El labrador gentil-hombre*: un eco molieresco en la corte española» en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 299-309.
- SÓFOCLES. 1793. *Edipo Tirano, tragedia de Sófocles, traducida del griego en verso castellano, con un Discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna. Por Don Pedro Estala, Presbítero*, Madrid, Antonio de Sancha.
- SORIA, Andrés. 1979. «Notas sobre Hugo Blair y la retórica española en el siglo XIX» en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Prof. Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad de Granada, III, pp. 363-368.
- STOUDEMIRE, Sterling A. 1941. «Metastasio in Spain» *Hispanic Review* IX, pp. 184-191.
- STRATHMANN, Margret. 1981. «Wahlverwandschaft und Kontrast in Moratíns *El sí de las niñas*» *Arcadia* 16,1, pp. 13-28.
- SUBIRÁ, José. 1946. *La ópera en los teatros de Barcelona*, Barcelona, Ediciones Millá.
- SUBIRÁ, José. 1949-1950. *El compositor Iriarte y el cultivo español del melólogo*, Barcelona, CSIC, 2 vols.
- SUBIRÁ, José. 1965. «La ópera 'castellana' en los siglos XVII-XVIII» *Segismundo* 1, pp. 26-37.
- SUBIRÁ, José. 1973. *Variadas versiones de libretos operísticos*, Madrid, CSIC.
- SUERO, María Teresa. 1987-1990. *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, Barcelona, Institut del Teatre, 3 vols.
- TEJERINA, Belén. 1996. «La traducción de *I falsi galantuomini o il duca di Borgogna* de Camillo Federici» en Joaquín Álvarez Barrientos & José Checa (ed.), *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Madrid, CSIC, pp. 815-823.
- TOLIVAR ALAS, Ana Cristina. 1988. «Traducciones y adaptaciones españolas de Racine en el siglo XVIII» *Estudios de investigación franco-española* 1, pp. 177-190.
- TOLIVAR ALAS, Ana Cristina. 1989. «Comella y las tragedias bíblicas de Racine: *Atalía*» en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 379-388.
- TOLIVAR ALAS, Ana Cristina. 1991. «*Phèdre* de Racine en la España del siglo XVIII» en M^a Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 433-442.
- TOLIVAR ALAS, Ana Cristina. 1995. «El teatro de Racine en la España de los primeros Borbones» en Francisco Lafarga & Roberto Dengler (ed.), *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, pp. 59-70.

- TORTOSA LINDE, M^a Dolores. 1988. *La Academia del Buen Gusto de Madrid (1749-1751)*, Granada, U. de Granada-Depto. de Filología Española.
- URZAINQUI, Inmaculada. 1987. «El concepto de *historia literaria* en el siglo XVIII» en *Homenaje al prof. Álvaro Galmés de Fuentes*, Oviedo-Madrid, Universidad de Oviedo-Gredos, III, pp. 565-589.
- URZAINQUI, Inmaculada. 1987-1988. «Notas para una poética del interés dramático en el siglo XVIII» *Archivum* XXXVI-XXXVIII, pp. 573-603.
- URZAINQUI, Inmaculada. 1989. «Batteux español» en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, Barcelona, PPU, pp. 239-260.
- URZAINQUI, Inmaculada. 1991. «Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor» en M^a Luisa Donaire & Francisco Lafarga (ed.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 623-638.
- VALLEJO GONZÁLEZ, Irene. 1995. «El teatro alemán en los escenarios españoles (1800-1818)» en *Estudios dieciochistas en homenaje al profesor José Miguel Caso González*, Oviedo, Instituto Feijoo de estudios del siglo XVIII, II, pp. 407-416.
- VELÁZQUEZ, Luis José. 1797. *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Herederos de Francisco Martínez de Aguilar (2^a ed.).
- VÉZINET, F. 1907-1908. «Moratín et Molière. Molière en Espagne» *Revue d'histoire littéraire de la France* XIV, pp. 13-230 y XV, pp. 245-285.
- VIRELLA Y CASSAÑES, Francisco. 1888. *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*, Barcelona, Establecimiento tipográfico Redondo y Xumetra.
- WIESEND, Reinhard. 1986. «Le revisioni del Metastasio di alcuni suoi melodrammi e la situazione della musica per melodramma negli anni '50 del Settecento» en *Metastasio e il mondo musicale*, Florencia, Leo S. Olschki, pp. 171-197.
- ZABALA, Arturo. 1960. *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia, Instituto de Literatura.

COLABORADORES DEL VOLUMEN

ANTONIETTA CALDERONE

Profesora de lengua y literatura españolas en la Universidad de Messina. Es editora de *Marta aparente* de López de Sedano (1984) y ha colaborado en la *Historia del teatro en España* (Taurus). Tiene en su haber numerosos estudios sobre literatura y cultura de los siglos XVIII y XIX.

MARÍA JESÚS GARCÍA GARROSA

Profesora de literatura española en la Universidad de Valladolid. Es autora de un amplio estudio sobre la comedia sentimental española (*La retórica de las lágrimas*, 1990) y de varios artículos sobre teatro y novela del siglo XVIII, especialmente en el campo de la traducción y la recepción.

PATRIZIA GARELLI

Profesora de literatura española en la Universidad de Bolonia. Ha colaborado en la obra *El teatro romántico español* (1982), ha editado *El mal hombre*, traducción de Iriarte, y ha publicado varios estudios sobre Bretón de los Herreros. En el ámbito del XVIII cuenta con varios artículos sobre teatro (Iriarte, traducciones de Metastasio).

FRANCISCO LAFARGA

Profesor de literatura francesa en la Universidad de Barcelona. Autor de *Voltaire en España* (1982), *Las traducciones españolas del teatro francés, 1700-1835* (1983-1988) y ediciones y traducciones de autores del s. XVIII (R. de la Cruz, Voltaire, Diderot, Beaumarchais). Ha coordinado los volúmenes *Diderot* (1987), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas* (1989), *Traducción y adaptación cultural* (con M^a L. Donaire, 1991), *Teatro y traducción* (con R. Dengler, 1995) y es autor de numerosos artículos sobre la recepción de la literatura francesa en España.

VÍCTOR PAGÁN

Coordinador editorial del Teatro de la Zarzuela. Es autor de una tesis sobre recepción de Goldoni en España y de varios trabajos sobre ópera y teatro del siglo XVIII.

JUAN ANTONIO RÍOS

Profesor de literatura española en la Universidad de Alicante. Se ha ocupado de literatura de los siglos XIX y XX (Romanticismo, Arniches, etc.). En el ámbito del XVIII ha colaborado en la *Historia de la literatura española* de Espasa-Calpe y en *La poesía española del s. XVIII* (Júcar). Autor de *Vicente García de la Huerta* (1987) y editor de *La Raquel* del mismo autor, ha publicado numerosos artículos sobre teatro, viajes y traducción en el siglo XVIII.

INMACULADA URZAINQUI

Profesora de literatura española en la Universidad de Oviedo y directora del Instituto Feijoo de Estudios del siglo XVIII. Es autora de *Periodismo e Ilustración en M. Rubín de Celis* (1983, con Á. Ruiz de la Peña), *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del s. XVIII* (1984) y de numerosos artículos sobre prensa e ideas literarias de la Ilustración.

