

LAS TRADUCCIONES CASTELLANAS DE LAS ÓPERAS BUFAS DE CARLO GOLDONI: EL CASO DE *LA BUONA FIGLIUOLA*¹

ANDRÉS NAVARRO LÁZARO
Universitat de València

Esta breve contribución pretende iluminar nuevos caminos para el estudio de la influencia italiana en el teatro español del siglo XVIII, y más concretamente profundizar en la recepción del teatro de Carlo Goldoni en la península ibérica. Dentro de la creciente italianización de la cultura española en el siglo XVIII, podremos conocer la manera en que un tipo de teatro italiano se introduce en España, a través del estudio de una ópera bufa, *La buona figliuola*; podremos así mismo notar qué tipo de recepción tiene y cómo es adaptado para el público español. Para ilustrar todo ello me valdré de la valiosa información que la profesora Inés Rodríguez, especialista en Goldoni, ha puesto a mi alcance.

Hacia la década de los años sesenta del siglo XVIII, los dramas jocosos de Goldoni se representaban cada vez con mayor frecuencia en España. En aquellos años se produce un movimiento de actores y compañías italianas que se desplazan a España para representar dramas jocosos u óperas bufas, que gustaban mucho al público. En el año 1761 una compañía italiana representa en Barcelona *La buona figliuola*. De esta representación nos ha llegado el libreto correspondiente, publicado en Barcelona, con el texto en italiano.² Goldoni escribió la obra en 1756 tomando como base su propia comedia *Pamela*, inspirada a su vez en la novela de Samuel Richardson. La primera

¹ Este artículo ha sido realizado gracias a los fondos de la beca predoctoral FPI01-B-96 de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana.

² *La buona figliuola*, Dramma giocoso per musica da rappresentarsi nel teatro della molto illustre città di Barcellona, nell'anno 1761. Dedicato al molto illustre sign. Ugone Urries e Urries ... Colonello del

edición de esta obra se imprimió con motivo de su representación en Parma en 1756. El éxito de la obra hizo que se multiplicaran las representaciones y las ediciones, la de Roma de 1760, las de Bolonia de 1760 y 1761, o la de Venecia de 1762. Las compañías italianas de teatro cómico se aventuraban entonces fácilmente a viajar al extranjero, con obras de éxito asegurado. De esta manera la fama italiana de *La buona figliuola* provocó seguramente la exportación de la obra fuera de Italia, y así llegó a Barcelona, puerto de mar muy ligado al comercio con Génova.

Después de las representaciones de Barcelona en 1761 se conservan noticias de que los integrantes de la compañía italiana se desplazaron a Cádiz para interpretar tres obras de Goldoni, entre ellas *La buona figliuola*. La compañía que partió para Cádiz, en un primer momento modesta, se amplió y mejoró con la llegada desde Barcelona de Pietro Canovai y de Faustina Tedeschi, dos virtuosos del género que ya eran famosos en los escenarios italianos. Las tres obras fueron traducidas por D. Juan Pedro Maruján y Cerón «poeta gaditano de fama, sobre todo en lo satírico y jocoso» (Cotarelo y Mori 1917: 265). Las traducciones que se hacían con motivo de estas representaciones eran rigurosas y trabajadas. Funcionalmente servían simplemente a los espectadores para comprender mejor y seguir la obra durante su representación en lengua italiana, sin embargo los traductores, si tenían ya cierta fama de poetas como en el caso de Maruján y Cerón, trasladaban el texto con versos y rima españoles. Observemos que para las representaciones de las óperas se publicaban libretos bilingües en los que el traductor intentaba imitar el original con una traducción en verso. Así fue como en 1762 se representó en Cádiz *La buona figliuola*, traducida por Maruján y Cerón con el título de *La buena hija*. En el reparto de los actores Pietro Canovai y Faustina Tedeschi aparecen como intérpretes de los mismo personajes que en Barcelona, por lo que podríamos suponer que fueron ellos los introductores de esta ópera en el Teatro Italiano de Cádiz. El título dice así: *La buena hija / drama jocoso / en música / para representarse en / el Teatro Italiano de la nobilis- / sima ciudad de Cádiz, este / año de 1762 / traducisa del idioma ita- / liano al español, en metro castellano, / por Don Juan Pedro / Maruján y Cerón / en Cádiz, por Don Manuel Espinosa, Impresor de la Real Marina.*³

En lo que a los personajes se refiere, si nos atenemos al original, en esta traducción desaparece el personaje de Paoluccia (una camarera de la Marquesa), cuyo

Reggimento di Dragoni di Belgica ..., Barcellona, per Francesco Generas (*cf.* Cotarelo y Mori 1971: 233-234).

³ Biblioteca Nacional de Madrid, Signatura: T / 7314; en adelante citaré con las siglas BNM.

texto ya en las ediciones italianas de Bolonia 1760 y 1761 era interpretado siempre por el personaje de Sandrina. Aquí veremos sin embargo una diferencia, puesto que en las escenas en que compartían papel Sandrina y Paoluccia, el texto ya no pasa a ser sólo de Sandrina, sino que Mengotto toma el papel de Paoluccia.

Así en el acto I, escenas VIII-X, el personaje de Paoluccia es sustituido por Sandrina. En el acto II escena VIII, en la que compartía escena con Sandrina, el personaje de Paoluccia pasa a Mengotto, al igual que en la escena XV del mismo acto. Ya en el acto III, en la primera escena, el aria final de Paoluccia es omitida, como pasaba en las ediciones del texto italiano de Bolonia 1760 y 1761 y de Venecia de 1762.⁴ En la edición y traducción de Cádiz se omite así mismo el aria final de la marquesa que cierra la escena IV del tercer acto, que en las ediciones italianas fue sustituida por otras arias.⁵ Cosa que no era rara, ya que muchas veces estos dramas jocosos se mutilaban y retocaban según el gusto del público, y se añadían arias famosas de otras obras.

La traducción tiene las características siguientes. Intenta seguir lo más posible el texto italiano, es una traducción fiel y literal. Siempre que le es posible imita el verso y la rima italiana, aunque a veces, suponemos que por razones de dificultades métricas, Maruján y Cerón sigue dos soluciones: o retoca el texto para mantener un verso o una rima o se mantiene más fiel al texto y cambia el tipo de métrica. Por ejemplo, tenemos la entrada primera de Cecchina, en la que se mantiene el verso octosílabico del italiano:

Che piacer, che bel diletto
È il vedere, in sul mattino,
Colla rosa il gelsomino
In belleza gareggiar
(Acto I, esc. I)

¡Qué placer tan delicioso
es en el jardín hermoso
de el jazmín y de la rosa
mirar la contienda hermosa!

En otras ocasiones el verso es adaptado a la versificación española. El ejemplo más claro es el recitativo, que en italiano se compone sobre todo de una consecución libre de versos de siete y once sílabas. Esta consecución libre se adapta a la tradición teatral española y la mayoría de las veces el recitativo se traduce con versos octosílabos pareados, como en los romances castellanos. Hay otros casos, sin embargo, cuando el recitativo tiene un carácter de gravedad, como el lamento de Cecchina en el acto II

⁴ Cf. GOLDONI, Carlo. 1902-1960. *La buona figliuola*. En *Opere complete*. Venezia: Municipio di Venezia. Todos los textos italianos que citaré han sido extraídos de este volumen, por lo que en adelante citaré entre paréntesis sólo por número de acto y escena.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 58.

escena XII, los versos heptasílabos y endecasílabos alternos del italiano pasan a ser pareados de once sílabas, al modo del arte dramático español. Vemos así como en una aria como la de Mengotto del acto I escena II, que en italiano era de heptasílabos en español se traduce en octosílabos, supuestamente más naturales a la prosodia española:

Non comoda all'amante L'affetto di parente Però è meglio che niente: Mi voglio contentar. (Acto I, esc. II)	Aunque el amor de pariente A un amante no contente Más vale algo que nada: Yo me quiero contentar.
---	---

En las escenas finales del tercer acto, a partir de la VIII, sigue este juego de proporción entre prosodia, versos y rimas. Así el dueto del Marqués y de Cecchina es traducido fielmente en versos de siete y cinco sílabas aunque el traductor debe hacer algunos cambios en la sucesión de las rimas. La traducción de la escena final es la más fiel de la obra y mantiene verso (heptasílabo), aunque la rima no la reproduce con exactitud:

Marqu: Porgetemi la destra Sposina mia vezzosa, Cecch: Sarò felice sposa Ma umile ogn'or sarò (Acto I, esc. final)	Dame tu mano hermosa Quedida esposa amada Seré feliz esposa Y humilde aunque esalzada.
--	---

Cotarelo y Mori nos indica el éxito clamoroso de esta obra de Goldoni en España e ilustra a su vez la importancia que tenía el teatro en la sociedad de la época: «Dio Goldoni a su obra el título de *Cechina, ossia la buona figliuola* y fue uno de los éxitos teatrales más grandes que se han conocido. Modas, peinados, artículos de comercio, fondas; todo fue a la Cechina durante algún tiempo» (Cotarelo y Mori 1899: 69).

Deberemos esperar a 1770 y volver a Barcelona para encontrar otra traducción de *La buona figliuola*. Pero esta vez nos encontramos ante una traducción diferente. Si leemos el libreto vemos que la ópera se ha convertido en una zarzuela: se han eliminado las divisiones en actos y escenas, y se han omitido varias arias. El título dice así: *Zarzuela famosa / La buena muchacha / o / Bella figliola / drama jocoserio / 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 /*

traducida / por Don Antonio Bazo. / Barcelona: en la oficina de Pablo Campins impresor, calle de Amargós.⁶ El mismo título nos da las pistas de las diferencias entre la obra de Cádiz, traducida por Maruján y Cerón, y la de Barcelona, traducida por Bazo. En primer lugar se habla de zarzuela, lo que conlleva unas características especiales de género. En segundo lugar, la compañía de actores ya no es italiana, sino española, y los actores españoles cantaban en español. En tercer lugar el libreto ya no es bilingüe, sino que está escrito sólo en español. Además, no se incluye en ningún lugar el nombre de Carlo Goldoni, autor del texto italiano original, contrariamente a lo que sucedía en la traducción gaditana.

Esta es la misma zarzuela, con idéntico texto se representará dos años después en Valladolid por la misma compañía, dirigida por Joseph Vallés.⁷ Como las diferencias entre las dos son mínimas, las comentaremos conjuntamente a continuación.

Como hechos de relevancia desde el punto de vista textual, observamos que reproduce los cambios de los personajes que habíamos notado en la traducción de Cádiz respecto al original goldoniano. Paoluccia es sustituida funcionalmente por Sandrina y por Mengotto (en esta traducción Bartolo) en las escenas VIII-X del primer acto y en las escenas VIII y XV del segundo acto. Como en Cádiz, desaparece el aria de Paoluccia que cierra la escena I del tercer acto. Así mismo es omitida el aria de la Marquesa de la escena IV del tercer acto, que como comentábamos arriba ya en Italia se sustituía por otras arias más famosas. Estas coincidencias textuales nos pueden llevar a la conclusión provisional de que el texto del que derivan ambas traducciones proviene de una misma edición italiana cercana a las de Bolonia de 1760 y de 1761 y la de Venecia de 1762, por la coincidencia temporal y los parecidos en las variantes textuales. Podemos suponer que los actores Pietro Canovai y Faustina Tedeschi exportaron un texto con esas características a Barcelona entre los años 60 y 61, que ese mismo texto sirvió para la representación de Cádiz y la traducción de Maruján y Cerón, y que a su vez este texto pasó a ser la base sobre la que trabajó Bazo para su adaptación de zarzuela.

Cuando hablamos de adaptación nos referimos a que Bazo utilizó como base de trabajo un texto de *La buona figliuola*, pero que para transformarla en zarzuela hizo cambios mucho más significativos que Maruján y Cerón. La zarzuela tiene unas

⁶ BNM, Signatura T / 24603.

⁷ *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 / con la licencia necesaria / En Valladolid: en la imprenta de Doña María Antonia Figueroa (BNM, T 24602).*

características que la diferencian de la ópera, de dos actos frente a los tres de la ópera; la supresión del recitativo sustituyéndolo por partes habladas y la caracterización de unos personajes y de un ambiente castizo, de acuerdo con las modas de la época en la que se llevaba el majismo. Por lo tanto, para adaptarse al nuevo género Bazo tuvo que retocar mucho el texto. Se cambian los nombres: Cecchina pasa a Fenisa, Tagliaferro para a Cortayerro, Mengotto pasa a Bartolo. Se omiten muchas arias de tipo lírico (por ejemplo, el aria final del marqués de la escena VII del acto II, o el de Fenisa de la escena X del acto II, entre otras) mientras se mantienen otros cuadros más cómicos (como el dueto de Sandrina y Bartolo de la escena VIII del segundo acto o el cuadro de Bartolo, Sandrina, Cortayerro y Fenisa de la escena XV del acto II). Se llegan a omitir también escenas enteras (por ejemplo la escena VI del acto tercero). La caracterización de los personajes se acerca a ese casticismo tan de moda en la época, sobre todo en los personajes plebeyos. Las características burlescas de los siervos Sandrina y Bartolo, leves en Goldoni, se intensifican en la traducción de Bazo. Por ejemplo, encontramos al final una intervención de Sandrina que no existe en el original italiano, cuando acepta casarse con Bartolo: «Me conformo, que un marido / No es tan fácil de encontrarse».

En lo que respecta a los metros utilizados, se produce una adaptación total a la prosodia del teatro español. Así se utilizan mucho los pareados de ocho sílabas, menos para los casos de gravedad en el discurso en que se utilizan los pareados de endecasílabos (por ejemplo el que apuntábamos más arriba de la escena XII del segundo acto con Fenisa). Como sucedía también en la traducción de Maruján y Cerón, en las dos últimas escenas vuelven los heptasílabos (en el aria «la baronessa amabile» / «La varonesa amada», p. 59) y pentasílabos («Vent'anni sono» / «Veinte años hace», p. 59), más fieles al original italiano.

Concluyendo, hemos visto a través de la descripción de una única obra, *La buona figliuola*, una derivación de lo que podría ser la adaptación española de una pieza operística italiana del siglo XVIII, obra de Carlo Goldoni. Hemos visto cómo una compañía italiana, segura del éxito obtenido en Italia, lleva la misma obra a los escenarios españoles. La difusión y éxito en Barcelona hace que la representación se extienda a otras ciudades de nuestro país; hemos hablado de Cádiz (pues es la primera traducción que conocemos), pero tenemos noticias de que se representó también en Sevilla en 1764, en Madrid en los años 1765, 1767, 1769, en Valencia en 1769, en Sevilla también en los años 1774 y 1775, y otra vez en Valencia en 1777 etc. La fama de *La buona figliuola* llegó a imponer modas. Y de ahí llegamos a la aparición de una

adaptación zarzuelística de la misma obra –fiel en cuanto al contenido de la fábula, adaptación en cuanto al medio y la forma– seguramente a raíz de una demanda del público que deseaba escuchar a la Cecchina cantando en español. Este camino no es otro que el que siguieron otras óperas bufas de Goldoni, como *Gli Uccellatori* o *Il mercato di Malmantile*, traducidas y adaptadas con los títulos de *Los cazadores* y *La feria de Valdemoro*. Queda sin embargo mucho por explorar entre las huellas que el teatro cómico y la ópera neoclásica reformados de Goldoni –aunque quizás en menor medida que su comedia nueva– dejaron impresas en la tradición de la opereta y la zarzuela españolas de la Ilustración y el Romanticismo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1981-1995. *Bibliografía de autores españoles del XVIII*. Madrid: CSIC.
- _____. 1991. *Introducción al siglo XVIII*. Barcelona: Júcar.
- _____. (Ed.). 1996. *Historia literaria de España en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- ANDIOC, René. 1976. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Castalia.
- _____. 1995. «El teatro de Leandro Fernández de Moratín». *Historia de la literatura española del siglo XVIII*, vol. 2, 137-157. Madrid: CSIC.
- BARTOLI, Francesco. 1781-1782. *Notizie storiche de' comici italiani*. Padova: Arnaldo Forni Editore.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis. 1878. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de Cosarios.
- COTARELO Y MORÍ, Emilio. 1899. *D. Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: J. Peraes y Martínez.
- _____. 1917. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- _____. 1934. *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- GOLDONI, Carlo. 1902-1960. *Opere complete*. Venezia: Municipio di Venezia.
- PAR, Alfonso. 1929. «Representaciones teatrales en Barcelona durante el siglo XVIII». *Boletín de la Real Academia Española* 16/78, 326-349, 492-513, 594-614.
- RODRÍGUEZ GÓMEZ, Inés. 1997. *Las obras de Carlo Goldoni en España (1750-1800)*. [Tesis doctoral].
- SOLERTI, Angelo. 1903. *Gli albori del melodramma*. Torino: Arnaldo Forni editore.