La fortuna de Alberto Nota en las escenas españolas de la primera mitad del siglo XIX

Patrizia GARELLI
"Alma Mater Studiorum"- Università di Bologna

Hace algunos años, Piero Menarini, en su estudio dedicado al éxito en España de *La lusinghiera*, una de las piezas más famosas de Alberto Nota[1], vertida al castellano por un traductor anónimo con el título *La coqueta castigada* (1829) y después fuente de la pieza *Lisonja a todos* (1833) de Wenceslao Aygual de Izco, señalaba que Nota destaca entre los dramaturgos italianos coetáneos, escasamente conocidos en España[2], debido al número de traducciones de sus comedias que se

1. Alberto Nota (1775-1847), nacido en Piamonte, además de dedicarse al teatro, fue abogado. Secretario del príncipe Alberto de Saboya en Turín, fue alejado de la Corte debido a sus ideas liberales. Escribió unas treinta piezas, entre comedias y dramas históricos. Su teatro presenta influjos franceses, clásicos y modernos (Molière, Scribe, Picard), e italianos (Goldoni), que muestran su vocación europea, que lo aleja del regionalismo de muchos dramaturgos italianos contemporáneos (Pullini, G., *Teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, Francesco Vallardi, 1981, pp. 91-109). Para más detalles sobre la vida y la producción de Nota, remito a la reciente monografía de Albarosa Camaldo (Camaldo, A., *Alberto Nota, drammaturgo*, Roma, Bulzoni, 2001), que completa y perfecciona, tras un largo silencio de la crítica, el ensayo dedicado al autor por Allocco Castellino (Allocco Castellino, O., *Alberto Nota. Ricerche attorno alla sua vita e le commedie, con lettere inedite, ritratti ed appendice*, Torino, S. Lattes & C., 1912).

2. Esta escasa atención hacia el teatro italiano contrasta con la actitud mantenida por España en la segunda mitad del Setecientos, época en la que no sólo se vertieron y adaptaron al castellano los melodramas de Pietro Metastasio (Garelli, P., "Metastasio y el melodrama italiano", en AA. VV., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (F. Lafarga ed.), Lleida, Edicions de la Universitat, 1997, pp. 127-138), y casi enteramente la producción cómica de Carlos Goldoni (Calderone, A. "Carlo Goldoni: la commedia", en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (F. Lafarga ed.), Lleida, Edicions de la Universitat, 1997, pp. 139-181; Pagán, V., "Carlo Goldoni: el drama jocoso", en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (F. Lafarga ed.), Lleida, Edicions de la Universitat, 1997, pp. 183-194), algunas tragedias de Vittorio Alfieri (Barbolani, C., "Un Alfieri con rintocchi eroici (note su una traduzione della *Sofonisba*", en *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, Modena, Mucchi, 2003, pp. 87-102, Idem, "Un alfieriano militante in Spagna: Antonio Saviñón", en *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, Modena, Mucchi, 2003, pp. 53-86), sino también obras de comediógrafos menores, entre ellos Giovanni Antonio Gualzetti (Tejerina, B., "La traducción de Comella de *Gli amori di Comingio* de G.A. Gualzetti", en *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura* (F. Lafarga ed.), Lleida, Edicions de la Universitat, 1999, pp. 487-495), y Camillo Federici (Tejerina, B., "La traducción de Comella de *Gli amori di Comingio* de G.A. Gualzetti", en *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura* (F. Lafarga ed.), Lleida, Edicions de la Universitat, 1999, pp. 487-495). Sin embargo, hay que recordar que el plan de reforma del teatro español patrocinado por el conde de Aranda con el apoyo de sus colaboradores neoclásicos, no tuvo en cuenta ninguna pieza italiana. Leandro Fernández de Moratín fue especialmente crítico hacia los dramaturgos italianos de finales del siglo XVIII, cuyas piezas vio durante su estancia en Italia, reprochándoles su falta de regularidad y su inverosimilitud, hasta afirmar que después de Goldoni el teatro italiano no había hecho ningún

realizaron en este país entre los años veinte y treinta del siglo XIX, superior al resto de Europa[3]. Esta especial atención hacia el comediógrafo piamontés se debe en buena parte al hecho de lo mucho que lo estimaban los dramaturgos franceses, en particular Scribe, entonces muy conocido y apreciado en España, que le había dedicado elogiosos comentarios.

Las comedias del amplio repertorio de Nota vertidas al español, todas de traductor desconocido y cuyos manuscritos se encuentran en la Biblioteca Municipal de Madrid, son las siguientes: *Don Zoylo o El recién rico* (1824)[4], procedente de *Il nuovo ricco* (1809)[5], *El bienhechor y la huérfana* (1824)[6], versión de *Il benefattore e l'orfana* (1814)[7], *El filósofo solterón* (1828)[8], traducción de *Il filosofo celibe* (1811)[9] y *El atrabiliario o El fruto de una seducción* (1833)[10], de *L'atrabiliare* (1812)[11], estas útimas rubricadas con J.L.D.M. Al parecer, sólo una de las comedias de Nota llegó a editarse en castellano: se trata de *El filósofo solterón* (1869), con traducción de Víctor Vela del Camino.

De estas versiones, *Don Zoylo o El recién rico* me parece ir mucho más allá de una simple traducción/adaptación: en ella, por lo tanto, voy a centrar mi trabajo. Antes, sin embargo, quiero hacer algunas consideraciones a propósito de *El bienhechor y la huérfana* y de *El atrabiliario o El fruto de una seducción*. Ambas versiones, en prosa como los originales, son casi literales, respetando el lenguaje culto de los personajes, en su mayoría de procedencia aristocrática. También se mantienen sus apellidos, mientras que se españolizan sus nombres de pila, se conserva el número de los actos, tres y cinco respectivamente, y la disposición de las escenas. Con el segundo título dado a *El atrabiliario*, el traductor quiere avisar de que no se trata de una comedia de carácter, sino, como también la otra, de una comedia lastimosa, entonces en boga sobre todo en Francia y Alemania. Las tramas de ambas obras se inspiran en la novela sentimental inglesa, cuyo prototipo es *Pamela* (1741) de Samuel Richardson, basándose en las vicisitudes de jóvenes y honestas mujeres, que, perseguidas, en la primera, por la intrigante hermana de su bienhechor, en la segunda por un cínico seductor, al final ven recompensada su propia virtud. El traductor, al no poder connaturalizar las dos piezas, cosa imposible de hacer sin alterar sus enredos, mantiene sus ambientaciones en Inglaterra y también conserva

progreso. (Fernández de Moratín. L., *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra, 1867, II, p. 479). Es posible que este juicio haya orientado negativamente a los dramaturgos españoles del siglo XIX respecto al teatro de mi país.

3. Menarini, P., Una "burladora" italiana en España: *La lusinghiera* de Alberto Nota", en *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Barcelona, PPU, 2005, pp. 233-234.

4. Ms. Tea 1-9-15.

5. Nota. A., *Il nuovo ricco*, en *Teatro*, Firenze, Nella Stamperia Granducale, 1827, I, pp. 109-195.

6. Ms. Tea 1-210-61.

7. Nota, A., *Il benefattore e l'orfana*, en *Teatro*, Firenze, Nella Stamperia Granducale, 1827, II, pp. 105-188.

8. Lamentablemente no he encontrado la signatura de esta pieza.

9. Nota, A., *Il filosofo celibe*, en *Teatro comico*, Torino, Pomba, 1842, II, pp. 189-287.

10. Ms. Tea 1-8-13.

11. Nota, A., *L'atrabiliare*, en *Collana Teatrale, ossia serie de'migliori teatri di autori italiani ed esteri i più applauditi*, Napoli, Domenico Sangiacomo, 1825, I, pp. 3-64.

las numerosas referencias a las costumbres de aquel país. Sin embargo, debido a la época en la que realiza las versiones, la llamada 'ominosa década' (1823-1833), en la que, tras el retorno al poder de Fernando VII, la censura teatral se hizo más atenta y rigurosa, se ve obligado a efectuar algunos cambios que afectan al ámbito social y político. Así, en *El bienhechor y la huérfana* sólo se deja entender que Carlos desafía a lord Melville, responsable del deshonor de Sofía, puesto que las leyes españolas ya desde 1716 habían prohibido, aunque no siempre con éxito, el duelo[12]. Especialmente interesante, desde el punto de vista político, resulta *El atrabiliario* donde, aunque se conserva el personaje de Enrique Waste, un conde inglés que ha traicionado a su patria al apoyar la Revolución americana (1775-1783), y al que, sin embargo, lord Suffold, el atrabiliario, ha concedido su hospitalidad tras el naufragio, se omite el hecho de que haya huido de Estados Unidos para refugiarse en Francia, gracias a la complicidad nada menos que de George Washington, principal artífice de la independencia de las colonias americanas de Inglaterra. Como es sabido, España, a pesar de su miedo de que las ideas revolucionarias pudieran contagiar a sus propias colonias, se alió con Francia contra Inglaterra, que acabó derrotada[13]. Probablemente, al no poder eliminar el episodio, imprescindible para la solución del enredo, puesto que se descubre que Waste es el padre de Elena, la joven protegida por lord Suffold, que se creía huérfana, el traductor quiere aligerar un episodio embarazoso para los ingleses, que poco antes habían apoyado a España en la Guerra de la Independencia contra Napoleón. Además, el hecho, que es clara muestra del pensamiento liberal de Nota, podía alentar ideas peligrosas para la monarquía borbónica, recién restaurada en España, que pocos años antes, en 1821, había visto cómo México lograba su independencia y que además seguía teniendo unas colonias en el Nuevo Mundo.

Pasando a *Don Zoylo o El recién rico*, su enredo se basa en el hecho de Antonio Vandalini, un modesto artesano de un impreciso pueblo de la Italia septentrional. El protagonista, tras conseguir inesperadamente una herencia de su tío, aconsejado por un falso amigo, Costanzo, cambia su nombre en Gepido, puesto que le parece más adecuado a su nuevo estado social y muda su sobrio estilo de vida, derrochando el dinero en vestidos lujosos y banquetes. Además, se empeña en que Titta, su hijo, se case con Isabel, sobrina de Clotilde, una amiga de Costanzo —de la que Antonio se ha enamorado, creyéndola una gran dama—, aunque el joven está prometido con Agnese, una humilde campesina. Reducido de nuevo a la pobreza, debido al hallazgo, por parte del juez Gugliemi, de un testamento a favor de Agnese, encuentra el inesperado apoyo de Bernardo, su primo, que le ofrece su ayuda con tal que vuleva a su vida sencilla, pero honrada.

La situación y los tipos presentes en esta pieza que vienen de una larga tradición teatral en particular guardan un evidente parecido con los de *Le bourgeois gentil-*

12. Morales Moya, A., "Política social", en *Historia de España Menéndez Pidal. La época de la Ilustración. El estado y la cultura (1759-1808)*, Madrid, Espasa Calpe, 1988, XXXI, I, p. 291.

13. Ruigómez García, M. del P., "Las Indias y la política exterior", en *Historia de España Menéndez Pidal. La época de la Ilustración*, Madrid, Espasa Calpe, XXXI, 2, 1988, pp. 464-478.

homme de Molière[14]: no eran nuevos para el público español. En efecto, a partir de la Pragmática Sanción con la que Carlos III decretó la honradez de cualquier trabajo, incluso los manuales y mecánicos (1784), muchas comedias, entre otras, *Los menestrales* de Cándido María Trigueros, habían subido a las escenas con el fin de celebrar el honrado trabajo no sólo para estimular a los nobles a dedicarse a alguna profesión útil, sino también contra las pretensiones de ennoblecerse manifestadas por el estado llano, una actitud peligrosa ésta, puesto que podía alterar la tradicional división en estamentos de la sociedad, imprescindible para la conservación de la monarquía absoluta. Igual comportamiento manifestaba la burguesía española de las primeras décadas del Ochocientos, que, tras concienciarse del valor social y político que por fin había alcanzado, quería testimoniarlo remendando las costumbres y los comportamientos aristocráticos. Todos los valores que Nota defiende en *Il nuovo ricco* —el trabajo, la familia, la lealdad, el altruismo— coincidían con los ensalzados por la mayoría de los comediógrafos españoles coetáneos, entre otros, Manuel Bretón de los Herreros. La comedia tenía pues muchas características que podían atraer al público español, no última su ambientación en el campo, del que reproduce los usos sencillos y cordiales y algunos tipos, en línea con el incipiente costumbrismo. Véase, por ejemplo, el baile que las jóvenes aldeanas ofrecen a Lodovico para festejar su inminente boda y las referencias a la vida cotidiana de algunos vecinos, apodados con pintorescos sobrenombres, como se estila entre la gente del pueblo. La pieza italiana, por lo tanto, bien se prestaba a ser fácilmente trasladada a la realidad española —en este caso las cercanías de Toledo— sin realizar ningún cambio en su estructura, aunque el traductor utiliza el verso en lugar de la prosa, y castellaniza el nombre y el apellido de sus personajes[15]. Lo que sí cambia sensiblemente, coincidiendo con algunos críticos de nuestra época, entre ellos Giorgio Pullini, favorable al teatro de Nota, pero no a su "lingua, polverosa, libresca, cruschevole, sia sulle labbra dei nobili che dei plebei"[16], es la manera en la que se expresan los personajes, sobre todo el protagonista, que no le parece al traductor adecuada a su condición social. En realidad es poco verosímil que Antonio Vandalini, un herrero, hable de una manera tan culta, formal, y, sobre todo que, tras confesar sus escasos estudios, utilice hasta el latín. Atinadamente, pues, el traductor modifica su lenguaje, haciéndolo sencillo, lleno de modismos y, en algunas ocasiones, hasta chabacano. Así, por ejemplo, al elogiar los efectos de los granos de santé, un remedio francés de moda que favorece la digestión, Zoylo afirma que pone el estómago en condición "de poder digerir hasta un camello" (I, 3, 8r), y al despedir expeditivamente a Guillermo, que le insta a mostrar su honradez, permitiendo el casamiento de Luis con Inés, le dice a Costanzo: "¿Qué tal? ¿No

14. Camaldo, A., *Alberto Nota, drammaturgo*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 71-77.

15. Gepido-Antonio Vandalini se nombra Zoylo-Antonio Trigueros, Lodovico-Titta pasa a ser Luis-Juanito; Isabella-Isabelita, Agnese Lippi-Inés Fresnedo; Bernardo Nuccioli-Bernardo Rodríguez; Pedruccio, el criado, se llama Perico y Guglielmi, se nombra Guillermo. Este último personaje se indica como alcalde del pueblo, mientras que en el original es juez del mismo.

16. Pullini, G., "Alberto Nota", en *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, VII, p. 1266.

veis cómo aprendo / a sacudirme las pulgas?" (I, 5, 12r). Más tarde, convencido de que Clotilde está prendada de él, afirma complacido: "está la tía / por mí de amor que revienta" (IV, 4, 8v).

A pesar de que Zoylo se esfuerce en aparentar ser un gran señor, el contraste entre su expresión verbal y sus modales afectados, delata su verdadero origen. Al no darse cuenta de ello, el personaje adquiere una comicidad nueva, se hace risible, aumentando su potencial didáctico, que Nota no supo —o no quiso— resaltar, al parecer más interesado por la trama que por los caracteres de su comedia. El traductor, en cambio, hace que Zoylo sea un carácter, más que un tipo, añadiéndole una cierta brutalidad que puede verse cuando acompaña con un pellizco la exortación a su hijo de que calle la llegada de Bernardo, del que se avergüenza, porque demuestra su propia procedencia humilde (II, 11, 18r), o cuando no se limita a ordenar a los criados que echen de casa a Inés y Bernardo, sino que precisa que "a los dos les muelan / a trancazos las costillas" (IV, 7, 13v).

Algún que otro cambio se da también al personaje de Inés, quizás demasiado desenvuelta para el traductor, que suprime su apasionada declaración de amor por Juanito, y sobre todo hace que la joven cite a Guillermo en casa de su tío y no en el mismo domicilio del alcalde, hecho poco decoroso para una mujer. En la versión resulta más acabado el personaje de Bernardo, un hombre sencillo, del que, con algunas modificaciones respecto al original, se resalta la bondad y la dignidad. Así, por ejemplo, manifiesta de una manera muy efusiva y espontánea su alegría al encontrar a Zoylo, diciéndole: "Perdona, / aunque me ves hecho un asco / y sin pulir, no hay remedio / quiero estrecharte en mis brazos" (II, 11, 18r-19v), pero, al verse rechazado por él, reacciona con energía, empleando una similitud que suena muy bien en la boca de un aldeano: "¡Insolente, malcriado, / que porque se ve algo rico / está más hueco que un pavo!" (II, 12, 20r).

Respecto al personaje de Guillermo, el traductor corrige una ligera incongruencia presente en el original, donde se dice que el juez ha llegado hace poco tiempo al pueblo, hecho que parece escasamente creíble dado que está tan enterado de la vida de sus habitantes. Más apropiadamente, en la traducción se finge que acaba de volver de un balneario, recordando así una costumbre que se había puesto en boga en la España del siglo XVIII, debido al retorno a la clasicidad, y que se había incrementado, como en toda Europa, a principios del siglo XIX. El traductor conserva el papel de defensor de la legalidad que Nota asigna a Guglielmi —no por casualidad hombre de ley como lo fue el dramaturgo—, mas le atribuye el cargo de alcalde, hecho que pone de relieve su autoridad en el pueblo, pero, al mismo tiempo, lo hace más comprensivo y hasta cariñoso hacia los humildes estafados por Zoylo, en particular hacia Inés, a la que tutea paternamente.

A los cambios realizados por el traductor con respecto al original se suman los aportados por el censor encargado de examinar la comedia antes de su estreno en el Teatro del Príncipe en 1824. Algunos de dichos cambios son debidos a motivos religiosos: por ejemplo, cuando Inés alude al papel que el destino, más que la Providencia, ha tenido en el hecho que Zoylo consiguiera la herencia (I, 1, 3 r.) o cuando

se corrige la definición de "bálsamo divino" dada por él mismo al chocolate, con "bálsamo peregrino" (I, 3, 8 v). Otras modificaciones, de mayor envergadura, afectan al carácter de algún personaje, en particular Costanzo. Aunque se conserva cínico y estafador, el censor no consiente que para procurar a Luis un alto cargo en la Corte se diga dispuesto a utilizar medios ilícitos, pero no tanto porque quiere que Costanzo resulte menos inmmoral, sino para evitar, probablemente, que el público piense en que todos los funcionarios son venales y corruptos. También hace que Costanzo admita que Luis tiene derecho a defenderse en el caso de que alguien lo acometa, pero sin recurrir al desafío, como en cambio se le aconseja en el original (I, 7, 20r).

Debido a todas las variaciones que he explicado, considero que la comedia de Nota en versión española, resulta más entretenida y más eficaz en el plano moral que el original, y que en particular ha contribuido, con sus numerosas reposiciones, al éxito del comediógrafo italiano en España. Así que resulta extraña la decisión del traductor de ocultar su autoría de un trabajo que demuestra un buen sentido de la teatralidad, y un no común dominio de la lengua castellana y del verso. De todas formas, lo cierto es que se distingue de la mayoría de los traductores teatrales contemporáneos, tan censurados por Bretón y Larra, por su ingenio y competencia.

Bibliografía

ALLOCCO CASTELLINO, O., *Alberto Nota. Ricerche intorno alla sua vita e le commedie, con lettere inedite, ritratti ed appendice*, Torino, S. Lattes & C., 1912.

BARBOLANI, C., "Un Alfieri con rintocchi eroici (note su una traduzione della *Sofonisba*", en *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, Modena, Mucchi, 2003, pp. 87-102.

—, "Un alfieriano militante in Spagna: Antonio Saviñón", en *Virtuosa guerra di verità. Primi studi su Alfieri in Spagna*, Modena, Mucchi, 2003, pp. 53-86.

CALDERONE, A., "Carlo Goldoni: la comedia", en AA. VV., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (F. Lafarga ed.), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1977, pp. 139-181.

CAMALDO, A., *Alberto Nota, drammaturgo*, Roma, Bulzoni, 2001.

FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Obras póstumas*, Madrid, Rivadeneyra, 1867, II.

GARELLI, P., "Metastasio y el melodrama italiano", en AA. VV., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (F. Lafarga ed.), Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1997, pp. 127-138.

MENARINI, P., "Una "burladora" italiana en España: *La lusinghiera* de Alberto Nota", en *Lectora, heroína, autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Barcelona, PPU, 2005, pp. 232-243.

MORALES MOYA, A., "Política social", en *Historia de España Menéndez Pidal. La época de la Ilustración. El estado y la cultura (1759-1808)*, Madrid, Espasa Calpe, XXXI, I, pp. 247-293.

NOTA, A., *L'atrabiliare*, en *Collana Teatrale, ossia serie de' migliori teatri di autori italiani ed esteri i più applauditi*, Napoli, Domenico Sangiacomo, 1825, I, pp. 3-64.

—, *Il filosofo celibe*, en *Teatro comico*, Torino, Pomba, 1842, II, pp. 189-287.

—, *Il benefattore e l'orfana*, en *Teatro*, Firenze, Nella Stamperia Granducale, 1827, II, pp. 105- 188.

—, *Il nuovo ricco*, en *Teatro*, Firenze, Nella Stamperia Granducale, 1827, I, pp. 109-195.

PAGÁN, V., "Carlo Goldoni: el drama jocoso", en AA. VV., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII* (F. Lafarga ed.), Lleida, Universitat, 1997, pp. 183-194.

PULLINI, G., "Alberto Nota", en *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, VII. pp. 1266-1267.

—, *Teatro italiano dell'Ottocento*, Milano, Francesco Vallardi, 1981.

RUIGÓMEZ GARCÍA, M. del P., "Las Indias y la política exterior", en *Historia de España Menéndez Pidal. La época de la Ilustración*, Madrid, Espasa Calpe, XXXI, 2, 1988, pp. 464-478.

TEJERINA, B., "La traducción de Comella de I *falsi galantuomini o Il duca di Borgogna* di Camillo Federici", en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal* (J. Álvarez Barrientos, J. Checa Beltrán eds.), Madrid, CSIC, 1996, pp. 815-823.

—, "La traducción de Comella de *Gli amori di Comingio* de G.A. Gualzetti", en *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, (F. Lafarga ed.), Lleida, Edicions de la Universitat, 1999, pp. 487-495.