

# LA *ANDROMACA* DE MANUEL LASSALA

## UNA *SCENA LIRICA* SETECENTISTA

María Sebastià Sáez

Academia Valentina para el Estudio de Lenguas Bíblicas, Clásicas y  
Orientales-Facultad de Teología San Vicente Ferrer  
m.sebastia.saez@gmail.com

Artículo recibido: 08/06/2014

Artículo aceptado: 15/07/2014

### RESUMEN

El presente artículo pretende presentar al jesuita español Manuel Lassala Sangermán como dramaturgo neoclásico y autor de melodrama en el contexto del *settecento* italiano, así como introducir y analizar una de sus cinco *escenas líricas*: *Andrómaca*. Además analizaremos sus fuentes, tanto las clásicas como las contemporáneas.

**PALABRAS CLAVE:** Lassala, Eurípides, Andrómaca, Troyanas, Séneca, teatro neoclásico, melodrama, *settecento*, Metastasio.

### ABSTRACT

The focus on this paper is the presentation of the Spanish Jesuit Manuel Lassala Sangermán as a neoclassical dramatist and author of melodrama in the context of Italian *settecento*. My paper presents and provides a brief analysis of one of his five *scene liriche*: *Andromaca*. Furthermore, I shall examine its classical and contemporary sources.

**KEYWORDS:** Lassala, Euripides, Andromache, Troades, Seneca, neoclassical drama, melodrama, *settecento*, Metastasio.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo queremos dar a conocer e introducir una de las obras neoclásicas del literato valenciano Manuel Lassala: *Andrómaca*. Para ello realizaremos una primera aproximación a la figura y obra del autor, así como al teatro jesuítico, ya que fue con éste el primer contacto teatral de Lassala

y, a continuación, a las principales fuentes<sup>1</sup> en las que pensamos que pudo inspirarse para su *Andrómaca*, tanto las clásicas: *Andrómaca* y *Troyanas* de Eurípides y *Troyanas* de Séneca como las contemporáneas: *Le cinesi* de Metastasio. Queremos incidir en el hecho de que hemos querido centrar nuestra atención en el análisis de la obras en general y de algunos pasajes concretos de las piezas de Metastasio y Lassala por ser éstas menos conocidas dentro del ámbito clásico que las tragedias grecolatinas que nos ocupan.

## 2. INTRODUCCIÓN AL TEATRO JESUÍTICO Y A MANUEL LASSALA COMO DRAMATURGO

El literato valenciano Manuel Lassala Sangermán<sup>2</sup> (1738-1806), formó parte de la Compañía de Jesús como religioso, además de haberse formado académicamente en sus colegios e instituciones. Es por ello que, antes de comenzar a esbozar unos breves apuntes biográficos y bibliográficos sobre Lassala como autor teatral, queremos tratar su marco de formación dramática en relación al teatro jesuítico, ya que es parte esencial de su formación, junto con la formación clásica.

La Compañía de Jesús se funda en París en 1534 por Ignacio de Loyola bajo el lema de hacer las cosas *Ad Majorem Dei Gloriam*<sup>3</sup> ('para una mayor gloria de dios'). La historia de la Compañía va íntimamente ligada a la *historia de la modernidad* y es por ello que debemos entender la idiosincrasia de aquella inserida dentro de los valores de ésta.<sup>4</sup>

En un principio, la Compañía fue fundada con el objetivo de propagar y predicar el credo católico; pero pronto se introduce en el ámbito educativo y pedagógico. Así, esta labor académica se inicia con la propia instrucción de los padres de la Compañía que debían de adquirir una formación completa para alcanzar su tarea evangelizadora a través de la religión así como de las letras.<sup>5</sup>

De este modo, la labor docente queda fuertemente arraigada dentro de la Compañía:<sup>6</sup> desde 1547 hasta la segunda mitad del siglo *xvi* los principales

<sup>1</sup> Hemos reservado el análisis de otras fuentes que consideramos que le influyeron en menor medida, como la *Andrómaca* de Racine, para estudios posteriores.

<sup>2</sup> Más adelante haremos referencia a su biografía.

<sup>3</sup> Bortolossi & Costa (2013: 2888)

<sup>4</sup> Costa (2004: 15)

<sup>5</sup> Bortolossi & Costa (2013: 2890)

<sup>6</sup> Gracias al impulso que le dan a ésta el Padre Láinez y San Francisco de Borja. Para saber más sobre la Compañía de Jesús y su influencia cf. Betrán (2010)

municipios españoles van entregando a los jesuitas las escuelas de primeras letras,<sup>7</sup> la Compañía consigue acaparar la enseñanza secundaria —además de contar con Facultades adscritas a muchos de sus colegios— hasta que se produce la expulsión de los jesuitas de España en 1767. El éxito docente de la Compañía, pronto rebasa nuestras fronteras y en menos de un siglo implantan en toda Europa<sup>8</sup> una prolífera red de centros docentes que comprendía tanto colegios como universidades.

La Compañía impartía en sus sedes educativas materias no sólo de humanidades, sino también de ciencias. Con todo destacaron en los estudios referentes a las últimas y se dedicaron a la difusión de las siguientes disciplinas humanísticas: Filosofía, Humanidades, Teología, Gramática y Retórica. Dentro de este programa docente se origina el teatro jesuítico con tres finalidades principales: la didáctica, la moralizante y la propagandística.<sup>9</sup> Las representaciones teatrales eran utilizadas como escaparate propagandístico de la labor educativa jesuítica, además de servir de ejercicio didáctico para los estudiantes per se.

Las representaciones dramáticas jesuíticas se regían por la *Ratio Studiorum*,<sup>10</sup> obra que contenía el plan de estudios dictaminado desde la Compañía para sus colegios. De esta manera, tanto los directores como los profesores de los Colegios y Facultades disponían de un *curriculum* fijo que ayudaba a reglar, sistematizar y facilitar la labor docente.<sup>11</sup>

Dentro de las prescripciones de la *Ratio Studiorum* destaca el hecho de que su base pedagógica se sustente en los preceptos clásicos de Quintiliano.<sup>12</sup> Como podemos observar a partir de ello, la formación clásica —sobre todo la latina— tenía un gran peso dentro de la educación jesuítica. El latín era la base de la escolarización jesuítica, ya que la lengua servía como elemento vehicular de todo el saber europeo; así pues, las materias eran impartidas en latín —incluido el aprendizaje de las lenguas maternas—, de este modo, transmitiendo el saber en una lengua no vernácula, la Iglesia se aseguraba el control y el acceso al mismo.<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Martínez Naranjo (2002: 228)

<sup>8</sup> Giard (1995: XXIII)

<sup>9</sup> Sobre la influencia literaria de la compañía de Jesús cf. Serés (2010: 115-150); Levy (2004); Egidio (2004: 107-113).

<sup>10</sup> La obra comenzó a redactarse aproximadamente en 1584 por una comisión formada por seis Padres, muchos de ellos españoles. Pronto circularon versiones manuscritas y pruebas de imprenta, pero hasta 1599 no se publicó la versión oficial en Nápoles. Labrador (1986), Batllori (1999)

<sup>11</sup> Sousa (2003: 10)

<sup>12</sup> Sousa (2003: 14)

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Las obras teatrales jesuíticas también debían representarse en latín y también se regían por la *Ratio Studiorum*, concretamente por la regla decimotercera. Esta norma dictaminaba específicamente que la representación de obras teatrales se reservara a ocasiones muy puntuales, que debían representarse siempre en lengua latina, su argumento debía basarse únicamente en temas sacros y piadosos,<sup>14</sup> además de que bajo ningún concepto podían contener papeles femeninos.

Las representaciones teatrales pronto se convirtieron en una potente herramienta educativa que permitía a los estudiantes ejercitar la memoria, educar la dicción, perfeccionar la *actio* y dotarlos de la confianza y el dominio de sí mismos necesarios para enfrentarse a la tarea de hablar en público.<sup>15</sup> Conforme avanzaba la popularidad de las representaciones teatrales jesuíticas, los límites que marcaba la *Ratio Studiorum* se veían sobrepasados y comenzaron a representarse las obras con más asiduidad de la recomendada, en otras lenguas distintas del latín y reflejando unas temáticas distintas a las canónicas.

Los temas que se representaban en escena, así pues, normalmente estaban íntimamente vinculados a la Historia Sagrada, los ciclos litúrgicos y las hagiografías; si bien es cierto que también recurrían a la Antigüedad clásica, esencialmente la latina, evitando caer en un excesivo paganismo grecorromano. Paulatinamente se fueron asumiendo, asimismo, temas de actualidad como podían ser conmemoraciones, canonizaciones o toda índole de eventos destacados.

Para dar cabida a esta amplia variedad de temas, la estructura devenía verdaderamente compleja, pues debía armonizar elementos bíblicos, teológicos, morales, clásicos, populares y alegóricos a través de personajes simbólicos: personificaciones de los sentimientos y pasiones, afectos, vicios o virtudes además de espíritus, santos, fuerzas sobrenaturales y tanto dioses como héroes provenientes de la mitología clásica. Por consiguiente, el eclecticismo constituía una de las características claves del teatro jesuítico. En él coexistían la erudición y lo popular; por un lado, se intentaba emular el teatro clásico grecolatino —especialmente a Plauto, Terencio y Séneca—; por otro, se introducían elementos de las representaciones alegóricas y religiosas medievales, tales como villancicos o danzas. Finalmente, incluso terminaron por introducirse dentro de la trama trazas de cariz cómico, carnavalesco, burlesco, satírico y escenas picarescas.

<sup>14</sup> *Tragediarum et comediarum quas non nisi latinas, ac rarissimas, esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium; cf. Serés (2010: 123).*

<sup>15</sup> Franca (1952: 72)

Todo ello venía aderezado con una espectacular puesta en escena llena de boato, acompañada de música, danzas, lujosos vestuarios, notable escenografía y una gran abundancia de figurantes.<sup>16</sup> Así pues, resultaban muy vistosas y atrayentes para el público, pues el texto debía subordinarse al espectáculo<sup>17</sup> para atraer al mayor número de espectadores posible y provocar su admiración; todo en aras de la función pedagógica, académica y adoctrinante en lo moral, base de este tipo de representaciones.

Hoy en día, en nuestro país conservamos algo más de doscientas obras jesuíticas, muchas de ellas de autores anónimos. Entre los más destacados dentro del ámbito religiosos del s. XVI, cabe subrayar al padre Acevedo, al padre Juan Bonifacio o al padre Hernando de Ávila.<sup>18</sup> Pese a que el teatro jesuítico fue primordialmente cultivado por pedagogos con una misión docente, muchos autores relevantes españoles fueron estudiantes en los colegios de la Compañía y se formaron como literatos con estas *obras de colegio*, pongamos por caso a Lope de Vega,<sup>19</sup> Cervantes, Calderón, Luís de Góngora o Quevedo.

Como ellos, el autor que nos ocupa, Manuel Lassala Sangermán también tuvo una formación jesuítica, a continuación pasaremos a hacer una breve introducción a su biografía<sup>20</sup> y a su obra literaria como dramaturgo.

Manuel Lassala nace en Valencia el 25 de diciembre de 1738. Inicia su formación el Seminario de Nobles de San Pablo, ubicado en su ciudad natal, ciudad en cuya Universidad estudiaría también Filosofía. Más tarde se traslada a Manresa a realizar su noviciado. Posteriormente regresa a Valencia para estudiar Teología. Como docente imparte clases de Retórica y Lengua Griega. Tras la expulsión de los jesuitas por el rey Carlos III, parte exiliado hacia Italia, donde completa su formación, hecho que influiría notablemente en su producción literaria posterior.

Lassala permaneció treinta y dos años en el exilio; sabemos a través de un completo epistolario<sup>21</sup> que durante ese periodo consiguió adaptarse perfectamente a la vida social italiana y especialmente a la boloñesa. Pese a los avatares sufridos por los jesuitas en España, Lassala regresa a Valencia en junio de

<sup>16</sup> Alonso Asenjo (1995: 28-34)

<sup>17</sup> García Soriano (1945: 40-41)

<sup>18</sup> Para saber más sobre el teatro jesuítico de esta época *cf.* González Gutiérrez (1993: 7-147); Alonso Asenjo (2006: 3-46); Picón (1997); Huerta (2003)

<sup>19</sup> Millé Giménez (1928)

<sup>20</sup> Aportamos datos biográficos más amplios en trabajos anteriores; *cf.* Sebastià (2013)

<sup>21</sup> El cual hemos podido revisar personalmente en los archivos de la Biblioteca Històrica de la Universitat de València: Ms. 572 (20).

1798 y vive con su madre hasta la muerte de ésta en 1803. Lassala muere el 22 de marzo de 1806. Sus restos son enterrados en la capilla de San Bernardo del Convento de San Francisco el Grande.<sup>22</sup>

Lassala desarrolló numerosos géneros literarios, a saber: tragedia, comedia, sátira, *scena lirica*, fábula, discurso, parábola y letanía —casi todo ello en verso—.<sup>23</sup> A continuación enumeraremos las obras dramáticas de Lassala,<sup>24</sup> comenzando por el listado de las obras dramáticas impresas:<sup>25</sup>

- *Josef descubierto a sus hermanos* (Valencia, Benito Monfort, 1762). Tragedia incluida en un certamen literario del Seminario de Nobles de la Compañía de Jesús.
- *Joseph* (Valencia, Benito Monfort, 1764). Tragedia con ocasión semejante a la de 1762.
- *Don Sancho Abarca* (Valencia, Benito Monfort, 1765). Tragedia.
- *Ifigenia in Aulide* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1779). Tragedia dedicada a la condesa Ippolita Caprara.
- *Ifigenia en Aulide* (Valencia, José y Tomás de Orga, 1781). Traducida al castellano por Julian Cano y Pau (pseudónimo de Juan Bautista Palavicino).
- *Ormisinda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, la Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1783). La tragedia está dedicada a la marquesa Giustina Sagredo Tanare con motivo de la boda de su hija Paola Zane con el conde Enea Caprara.
- *Lucia Miranda* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1784). Tragedia dedicada a la marquesa Marianna Pepoli con motivo de su boda con el caballero Gaetano Mezzacapo.

<sup>22</sup> Hoy desaparecido a causa de un gran incendio.

<sup>23</sup> También conservamos algunos centenares de poemas, la mayoría de ellos sonetos, canciones y odas; gran parte de éstos son simples ejercicios academicistas realizados con ocasión de acontecimientos sociales o por encargo de amigos o parientes.

<sup>24</sup> Dichas obras están seleccionadas del listado que hace Espinosa de las obras completas de D. Manuel Lassala, tanto de su obra impresa como de sus manuscritos; reproducimos las citas al literal. Espinosa sólo cita la obra impresa que ha podido ver personalmente, y deja al margen algunas obras de menor entidad que han coincidido en citar algunos de los biógrafos de Lassala como las separatas de las actas académicas que sí pudo consultar Espinosa en la *Biblioteca Angelica* de Roma, en la que se conservan los fondos de la Arcadia.

<sup>25</sup> De algunas de ellas reservamos los manuscritos: *Ifigenia in Aulide*, *Berenice*, *Il filosofo moderno* y *Ormisinda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, la Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca*; de algunos de los cuales nos ocuparemos en posteriores trabajos.

- *Giovanni Blancas* (Bologna, S. Tommaso d'Aquino, 1793). Tragedia dedicada a la marquesa Giustina Sagredo Tanari con motivo de la boda de su hijo el marqués Sebastiano Tanari con la condesa Giulia Malvasia.

### 3. *ANDROMACA* DE LASSALA

#### 3.1. Referentes clásicos

En el presente apartado haremos una breve introducción a las obras clásicas que a nuestro juicio pudieron servir como inspiración a Lassala, amén de otras obras setecentistas al autor que trataremos más adelante, a saber, las *Troyanas* tanto de Eurípides como de Séneca.<sup>26</sup> Lassala para su *Andrómaca* no toma como referente directo la de Eurípides,<sup>27</sup> sino que toma como referentes directos las *Troyanas* clásicas; así como *Le cinesi* de Metastasio,<sup>28</sup> en la que uno de los personajes hace una representación metateatral del personaje de Andrómaca.

La *Andrómaca* de Eurípides tiene como telón de fondo la guerra de Troya: la ciudad había quedado arrasada por el ejército griego y las mujeres troyanas, inclusive las nobles, son entregadas como botín de guerra, como esclavas a los vencedores. Pero además, nos cuenta la historia de la confrontación entre dos mujeres Hermíone y Andrómaca,<sup>29</sup> aspecto en el que se centra; frente a ambas *Troyanas*, que conforman el personaje de Andrómaca haciendo hincapié en su condición de viuda de Héctor y madre de Astianacte. Aspecto el cual recoge Lassala en su *Andrómaca*, sin atender en absoluto a la confrontación de ésta con Hermíone.

A continuación nos centraremos en las *Troyanas* de Eurípides.<sup>30</sup> Frente a *Andrómaca* que giraba en torno en el conflicto entre ésta y su rival Hermíone, pese a tener la Guerra de Troya como punto de partida, *Troyanas* hace hincapié en los estragos de la guerra y el sufrimiento causado a las nobles troyanas por la misma y su repartición como esclavas, como botín de guerra a los vencedores.

Respecto a los personajes, coinciden con *Andrómaca* los personajes principales de Andrómaca y Menelao; por otro lado, aparecen dos nuevas divinidades Poseidón y Atenea (frente a Tetis) y los personajes de Hécuba —quien

<sup>26</sup> Sen., *Tro.*

<sup>27</sup> Al contrario de lo que sucede con Racine (1935); cf. E., *Andr.*

<sup>28</sup> Metastasio (1754)

<sup>29</sup> Morenilla (2013)

<sup>30</sup> E., *Tr.*; Sen., *Tro.*

tiene mayor relevancia dramática que Andrómaca—, Taltibio, personaje que como veremos más adelante será muy importante para Lassala, Casandra y Helena. Finalmente, el coro está conformado por las cautivas troyanas.

La obra se compone del prólogo (vv. 1-44), la parodos (vv. 45-234), tres episodios (el primero: vv. 235-510, el segundo: vv. 577-798; el tercero: vv. 494-500) con sus respectivos estásimos (el primero: vv. 511-576, el segundo: vv. 860-1059; el tercero: vv. 1060-1122), frente a los cuatro episodios y estásimos de Andrómaca y el éxodo (vv. 1123-1322).

La acción dramática se sitúa en las ruinas de la arrasada Troya, las tiendas del campamento griego ocupan la escena, ocupando la de Hécuba el espacio central. Tras la destrucción de Ilión, Atenea y Poseidón se han propuesto destruir al ejército aqueo. La tragedia comienza con un parlamento del segundo narrando la destrucción de Troya y las desdichas de Hécuba, Políxena y Casandra; así como el bien merecido apresamiento de Helena. Tras este primer monólogo del dios, aparece en escena Atenea y acontece un diálogo entre ambos.

Los dioses desaparecen de escena y aparece Hécuba (v. 98), quien llevará el mayor peso dramático de la obra. Se lamenta de sus desgracias, primero sola, más tarde junto con el coro (v. 154-ss.). En el primer episodio aparece Taltibio, heraldo de Agamenón, quien le comunica el futuro de dos de sus hijas, Casandra y Políxena, y el suyo propio como esclava de Odiseo. Aparece Casandra (v. 309), cantando un himeneo, durante toda la tragedia se verá completamente poseída y dominada por su locura báquica y llevará consigo el don profético.

Andrómaca no aparece hasta el segundo episodio, inicia un diálogo con su madre a quien le informa de la muerte de Políxena, cuya sangre ha sido derramada como ofrenda a éste sobre la tumba de Aquiles. Vuelve a entrar Taltibio en escena con funestas noticias: los aqueos han decidido matar al hijo de Andrómaca, Astianacte.

En el tercer episodio la acción dramática se desarrolla entre Menelao, Helena y Hécuba. Menelao pretende llevarse a su esposa hasta tierras griegas para allí darle muerte (v. 876-ss.). Tras ello se produce un enfrentamiento entre ambas mujeres por las desgracias acaecidas a Troya, culpando de éstas Hécuba a Helena.

En el éxodo vuelve a Aparecer Taltibio y a través de una *resis de mensajero* informa a Hécuba de que Neoptólemo ya se ha llevado a su hija Andrómaca y de que ya está todo dispuesto para que su nieto Astianacte sea enterrado. Hécuba pronuncia un lamento fúnebre y tras ello entabla un diálogo con el coro, lamentándose por todas las pérdidas sufridas. Finalmente Taltibio hace su última aparición para anunciar que las naves se disponen a zarpar; Hécuba, encaminándose hacia ellas pronuncia sus últimos lamentos —junto con el coro— por las cenizas de Troya y su propio aciago destino.



La última de las fuentes clásicas que trabajaremos es las *Troyanas* de Séneca. Al igual que la obra homónima de Eurípides, la tragedia senecana<sup>31</sup> tiene como *leitmotiv* la caída de Troya, contada principalmente a través de las mujeres cautivas. Se centra la tragedia en la muerte de Políxena y Astianacte, la historia de Casandra pierde peso significativamente dentro del argumento central y el personaje desaparece como tal. Por otro lado, el personaje de Andrómaca cobra importancia respecto a la tragedia de Eurípides. Toda la tragedia, asimismo, sigue estando estructurada en torno al personaje de Hécuba.

Los personajes principales son: Hécuba, Pirro,<sup>32</sup> Agamenón, Calcante, Andrómaca, Ulises —personaje que introduce Séneca frente a Eurípides— y Helena. Los personajes secundarios son: Taltibio, anciano, mensajero, Políxena y Astianacte —estos dos últimos personajes no tienen diálogo—. El coro, como en la tragedia euripideana, lo conforman las mujeres troyanas.

En cuanto a la estructura vemos un cambio significativo frente a la tragedia griega, han desaparecido como tales el prólogo, la parodos y el éxodo; quedando así la tragedia dividida en cinco actos (acto primero: vv. 1-163, acto segundo: vv. 164-408, acto tercero: vv. 409-816, acto cuarto: vv. 861-1055, acto quinto: vv. 1056-1179) tres de los cuales —el segundo, el tercero y el cuarto— contienen sus respectivos estásimos (estásimo primero: vv. 371-408, estásimo segundo: vv. 371-408, estásimo tercero: vv. 814-860)

La escena se ubica una vez más en Troya y al igual que en las *Troyanas* de Eurípides comienza con un largo monólogo<sup>33</sup> de Hécuba en el que se lamenta por sus desgracias y las de Troya; en él, como novedad, vemos que Séneca le atribuye dones proféticos a Hécuba dejando patente el paralelismo con la hija de ésta, Casandra. El episodio termina con un diálogo entre Hécuba y el coro.

En el segundo acto aparece el mensajero Taltibio, juntamente con el coro, quien comunica que la sombra de Aquiles ha pedido el sacrificio de Políxena, una de las hijas de Hécuba, junto a su tumba. Tras ello aparecen es escena Pirro, Agamenón y el adivino Calcante. Pirro en un largo parlamento pone de manifiesto los antecedentes de la guerra de Troya<sup>34</sup> y después entabla un enfrentamiento dialógico contra Agamenón acerca de la conveniencia de sacrificar a Políxena, quien tras haber sacrificado a su propia hija Ifigenia en aras de

<sup>31</sup> Para saber más sobre dicha tragedia cf. Seisdedos (1983); López & Pociña (2011)

<sup>32</sup> Más adelante veremos la influencia de éste personaje en *Metastasio*.

<sup>33</sup> Ya desde este primer monólogo se ve el gusto de lo cruento de Séneca frente a Eurípides (vv. 44-51). Las tragedias de Séneca, en consonancia con sus tratados morales, tratan de ser edificantes y aleccionadoras esta focalización en los aspectos violentos trata de impactar al espectador para ser más efectivas en sus propósitos moralizantes. Cf. (Bernal 2009)

<sup>34</sup> En esto se expone Séneca más que Eurípides y expone antecedentes más remotos en el tiempo.

la victoria, ahora se opone al sacrificio de Políxena y lo pone en tela de juicio moral. Calcante intenta mediar y el coro hace una reflexión filosófica acerca de la existencia de la pervivencia de las almas más allá de la muerte.

Tras una funesta visión Andrómaca intenta esconder a su hijo Astianacte en la tumba de Héctor; intento que se ve frustrado por la acción de Ulises, quien lo encuentra y le da muerte en el tercer acto. A continuación, en el siguiente acto encontramos en escena a Helena, Andrómaca, Hécuba y Políxena (sin diálogo). Todo está dispuesto para inmolar a ésta última; a través de su última intervención en este acto antes de la aparición del coro Hécuba da a conocer a los espectadores la llegada de Pirro para conducir Políxena hacia su inexorable destino.

Finalmente, la tragedia culmina con una *resis de mensajero* en la que se comunica a Andrómaca la muerte de su hijo que ha sido precipitado desde una torre y Hécuba el sacrificio de su virginal hija junto a la tumba de Aquiles.

### 3.2. Referentes del *settecento*: Metastasio

En el *settecento* italiano se vivió, en Italia en particular y en toda Europa en general, un gran auge del llamado *melodrama de estilo italiano* de la mano de compositores italianos como Pergolesi, Porpora, Vinci o Hasse;<sup>35</sup> por su parte, autores extranjeros como Mozart, Gluck<sup>36</sup> o Händel ayudaron a revolucionar el panorama operístico italiano del *settecento*.<sup>37</sup>

El melodrama del *settecento* italiano presentaba unas características muy específicas; si partimos de la *opera seria* —el género más prestigioso, además del más representado—, cabe destacar de entre ellas el tema histórico-heróico<sup>38</sup> con unos personajes fuertemente idealizados que encarnan determinados valores morales, una estructura musical en la que se alternan los *recitativos* —periodos en los que se desarrolla la acción dramática— y las *arias* —cantos en los que se expresan los sentimientos de los personajes— y un estilo vocal caracterizado por un virtuosismo canoro in extremis.<sup>39</sup>

Dentro del panorama *settecentesco* italiano, Pietro Trapassi (Roma, 1698-Viena 1782) obtuvo un reputado éxito por sus melodramas operísticos, si bien es cierto que también compuso cantatas, oratorios y serenatas con gran

<sup>35</sup> Hasse era de origen germano; pero pronto fue acogido en Italia como *il caro sassone*.

<sup>36</sup> Cuya música acompaña al libreto mestastasio que trabajaremos a continuación.

<sup>37</sup> Giovanatti (2013: 37)

<sup>38</sup> Algo muy característico de los libretos de Metastasio.

<sup>39</sup> Giovanatti (2013: 37)

aceptación por parte del público. Asimismo, sus obras tuvieron un especial éxito dentro de las fronteras españolas. La estrecha relación cultural entre España e Italia se va patente ya en las obras de Cian (1896), Farinelli (1929), Meregalli y Arce (1896);<sup>40</sup> numerosos estudios<sup>41</sup> corroboran y analizan la entrada del melodrama italiano y su consolidación en Madrid, Barcelona, Cádiz, Sevilla, Valencia y Palma, hasta que Carlos IV prohibió la representación de óperas en italiano dentro de nuestros territorios.

Antes de esta prohibición, durante el reinado de Fernando VI (1746-1759) los libretos de Metastasio fueron especialmente apreciados en España,<sup>42</sup> durante la estrecha colaboración profesional entre éste y el cantante *castrato* Farinelli,<sup>43</sup> aunque ya habían obtenido un considerable éxito durante los años treinta del s. XVIII. Las obras de Metastasio comenzaron a representarse en nuestro país a través de tres vías principalmente: en primer lugar, trabajos escritos especialmente para la Corte española que fueron estrenados en Madrid; en segundo lugar, a través de compañías italianas que representaron obras matastianas durante 1738-1739 en el teatro madrileño Caños del Peral y finalmente, a través de traducciones representadas por compañías españolas en teatros públicos.<sup>44</sup>

Es por todo ello, por su notable influencia tanto en Italia como en España, que Lassala toma como claro referente a Metastasio<sup>45</sup> para su *Adrómaca*. Concretamente toma como fuente *Le cinesi*, ya que uno de sus personajes realiza una de sus intervenciones inspirándose en la *Andrómaca* clásica.<sup>46</sup> Pasaremos ahora, pues a realizar una breve introducción y presentación de la obra matastianiana.

*Le cinesi* resulta una obra muy interesante por diversos aspectos: por su puesta en escena *orientalizante*; por no tratarse de una *opera seria*, sino de un género muy específico, una *fiesta teatral*<sup>47</sup> y por su metateatralidad. Aspectos los cuales iremos desarrollando a través del presente apartado

Antes de comenzar, nos gustaría señalar que para realizar nuestro análisis partimos de la segunda versión de la obra con música de Gluck, en la que se

<sup>40</sup> Garelli (1997: 127)

<sup>41</sup> *Ibidem.* cf. Virella (1888), Subirá (1946), Aguilar Piñal (1974), Zabala (1960)

<sup>42</sup> Ya desde el siglo anterior se había estado gestando en nuestro país y también concretamente en la ciudad natal de Lassala el gusto por música italiana cf. Bombi (2003)

<sup>43</sup> Leza & Knighton (1998)

<sup>44</sup> *Ibidem.*

<sup>45</sup> Para saber más sobre la recepción clásica en la ópera barroca cf. Ferri-Benedetti (2012)

<sup>46</sup> Moormann & Uitterhoeve (1995: 27)

<sup>47</sup> Ward (2010: 169)

añade un personaje más —cuestión que destacamos y comentaremos— y no de la primera versión con música de Caldara.

Así pues, la obra parte de la premisa argumental de tres nobles chinas, acompañadas de un joven, quien es hermano de una de ellas y amante de otra. Dichas jóvenes deciden mientras toman el té pasar una tarde de entretenimiento, recreando algunos pasajes dramáticos.

El hecho de que la acción se ubique en una región tan remota como China, en una ciudad indeterminada, no es baladí. Hasta el momento se había suscitado una polémica en el mundo operístico acerca de si los libretistas y mecenas de las obras, dichas dudas se ven despejadas con esta obra.

Al principio puede parecer que la elección de la ubicación fuera un pretexto para dar pie a los espectadores a iniciar al final de la obra un *ballo cinese* que sirviera de mero entretenimiento a la familia real y sus acompañantes o que simplemente fuera una cuestión de moda de *mise en scène*, por lo vistoso de ver representado en el escenario un típico salón de té chino decorado profusamente al estilo oriental. Pero, lo cierto es que amén de la escenografía y el vestuario, apenas se hace referencias a China en la obra. La obra en sí es una metáfora de la confrontación operística entre Viena y el Imperio de Habsburgo, representados por China, y Francia e Italia representadas por Europa en la esta pieza.

En cuanto a la estructura de *Le cinesi*, se trata de una *fiesta teatral* en un único acto. La definición concreta de dicho tipo de ópera es bastante flexible.<sup>48</sup> Por un lado, si atendemos a la estructura, una *fiesta teatral* puede estar dividida en actos, en cuyo caso podríamos enmarcarla dentro de las óperas o bien puede no tener ningún tipo de división o estar dividida simplemente en dos partes, en ese caso estaríamos hablando de una *serenata*. Con todo, una *fiesta teatral* siempre era representada sobre el escenario, sin embargo no ocurría lo mismo muchas *serenatas* que acontecían fuera del contexto dramático.

Así pues, lo que sí que parece evidente es que, al margen de su estructura, la *fiesta teatral* era un género menor que era usado como entretenimiento cortesano. Sus características principales eran la corta duración de la pieza —en la mayoría de los casos— y la primacía del argumento, el coro y el espectáculo frente a una música que no destacaba por su elaboración.

Nueve de las obras de Metastasio pueden ser consideradas como *fiesta teatral* y la inmensa mayoría de ellas fueron representadas en la corte de Viena, entre las que se encuentra *Le cinesi*, que fue encargada por la emperatriz Isabel con motivo de los Carnavales de Viena en la Corte de Carlos IV,<sup>49</sup> la

<sup>48</sup> Para saber más sobre el género de *fiesta teatral* cf. Mancini & Rouveroux (1995)

<sup>49</sup> *Ibidem*.

última de ellas en representarse fue Parténope (con música de Hasse) en 1767. El género parece no haber pervivido tras Metastasio, después de haber sido cultivado durante un siglo.

En la versión que trabajamos, como ya sabemos, aparecen cuatro personajes: tres femeninos y uno masculino. Los personajes femeninos están conformados por las tres jóvenes nobles chinas: Lisinga, con voz de contralto; Tangia, amiga de Lisinga, con voz de contralto; Sivene, amiga de Lisinga con voz de soprano. A los personajes femeninos se les suma Silango, un joven chino que acaba de volver de viaje por Europa, hermano de Lisinga y amante de Sivene, con voz de tenor. Éste último personaje —que es añadido en la segunda versión— introduce, por un lado, al venir de Europa, el tema de la competencia entre culturas, China (Viena y el Imperio de Habsburgo) versus Europa (Francia e Italia), la de China es presentada como una cultura aislada y menos sofisticada que la europea; por otro lado, el tema amoroso, que no aparece en la primera versión y que se añade en esta segunda al metateatral, este tema se ve tratado a través del romance del joven chino con Sivene.

Se abre el telón y se muestra la escena con decoración oriental: las tres muchachas se encuentran celebrando la ceremonia del té mientras, Silango, el único personaje varón de la obra, las espía. Las tres jóvenes conversan animadamente, realizando numerosos juegos de palabras.<sup>50</sup> El tono de la conversación es jocoso y cómico, intentan buscar un entretenimiento para pasar la tarde.

Silango finalmente aparece y se deja ver (p. 5), con él se introduce el conflicto entre ambas facciones culturales nombradas anteriormente, se ríe de las costumbres orientales y las compara con las de occidente. Las muchachas intentan echarlo; pero finalmente se queda, deciden representar ‘cualquier cosa dramática’:

LISINGA: *Rappresentiamo  
qualche cosa drammatica.*  
SIVENE: *Oh sì questo mi piace.*  
TANGIA: *Questo è il miglior*  
(p. 7)

LISINGA: Representemos  
cualquier cosa dramática.  
SIVENE: Oh, sí, esto me gusta.  
TANGIA: Esto es lo mejor.<sup>51</sup>  
(p. 7)

<sup>50</sup> Nótese, pues, el marcado acento metalingüístico de la obra, amén de su cariz metaliterario.

<sup>51</sup> Todas las traducciones del italiano al castellano ofrecidas en el presente artículo son propias.

Discuten sobre cuál de los siguientes géneros literarios es el más apropiado: pastoral, comedia o *eroico stil* y sobre quién comenzara con su pequeña recreación de uno de dichos estilos. Lisinga defiende el *estilo heroico* y se decanta por representar el personaje de Andrómaca:

LISINGA: *Trattar bisogna  
un eroico successo. Io sceglierei  
l'Andromaca.*  
(p. 7)

LISINGA: Es necesario tratar  
un episodio heroico. Yo escogeré  
el de Andrómaca  
(p. 7)

Por su parte, Silango pese a demostrar su admiración por el género escogido por su hermana, aduce que el género pastoral es más inocente y natural; Tangia, asimismo, asiente lo afirmado por ambos; pero sostiene que el género menos aburrido de todos es la comedia.

Se decide a comenzar su actuación dramática Lisinga, no sin que antes Tangia exponga su reticencia a realizar sus intervenciones dramáticas sin el atuendo adecuado, recordemos que durante toda la obra van ataviados los personajes con indumentaria oriental:

TANGIA: [...] *E non importa al caso  
se l'abito or non è corrispondente?*  
SILANGO: *L'abito si figura.*  
TANGIA: *Ottimamente.*  
(p. 8)

TANGIA: [...] *¿Y no importa para la ocasión  
si la indumentaria no es la apropiada?*  
SILANGO: *La indumentaria se imagina.*  
TANGIA: *Perfecto.*  
(p. 8)

Comienza Lisinga su parlamento asumiendo el personaje clásico de Andrómaca. La intervención es breve, no olvidemos ya que de por sí toda la obra tiene una corta extensión, cinco estrofas divididas en tres intervenciones de Lisinga entre las que se intercalan dos intervenciones de Tangia de un solo verso cada una de ellas.

El personaje de Andrómaca es construido a partir de dos aspectos principales: el ser la viuda de Héctor y la madre doliente de Astianacte. Así pues, se remarca, por una parte, el gusto instaurado ya desde el siglo anterior<sup>52</sup> de representar a Andrómaca únicamente como esposa y viuda de Héctor y rechazar su unión posterior con Neoptólemo y el hijo que nace de dicha unión:

LISINGA: [...] *D'Ettore io sono  
la vedova fedele.* [...]  
(p. 9)

LISINGA: [...] De Héctor yo soy  
la viuda fiel. [...]  
(p. 9)

Por otra, se potencia la imagen de madre desgarrada por el dolor de la pérdida de su hijo y se refuerza la figura de Neoptólemo, aquí bajo el nombre de Pirro<sup>53</sup> —al igual que sucede en Séneca—, como hostigador de Andrómaca:

LISINGA: *Ah non son io che parlo,  
è il barbaro dolore,  
che me divide el core,  
che delirar mi fa.*  
(p. 10)

LISINGA: Ah, no soy yo la que hablo,  
es el bárbaro dolor,  
que me parte el corazón,  
que me hace delirar.  
(p. 10)

Después de la intervención de Lisinga, en el metapapel de Andrómaca, hay una pequeña representación entre Silango y Sivene de una breve escena pastoral de temática amorosa (p.11-12) y otra pequeña representación cómica de parte de Tangia (p.13-14). La obra se cierra con un *ballo cinese* por parte de los personajes titulado *Il Giudizio di Paride* ('El juicio de París'), dicho baile

<sup>52</sup> Racine ya hace notar en el prólogo de su *Andrómaca* que el público de la época reconocía a la princesa troyana bajo el arquetipo de viuda de Héctor que no vuelve a tomar esposo.

<sup>53</sup> Recordemos que es el nombre que tiene Neoptólemo de niño, al igual que sucede en Séneca y Racine.

sirve para iniciar la danza china<sup>54</sup> entre los asistentes cortesanos al espectáculo y a su vez, en cierto modo, sirve como cierre a la discusión literaria que se ha mantenido a lo largo de toda la obra, ya que se elige un tema mitológico clásico de *eroico stil*.

### 3.3. *Andromaca: una scena lirica setecentista*

Como ya sabemos, la obra de Lassala<sup>55</sup> es una *scena lirica*. Antes de comenzar un estudio preliminar de la obra en sí, creemos importante comentar brevemente este género. La *escena lírica* o *drama lírico* es un subgénero que puede enmarcarse dentro del teatro o bien de la ópera, así pues podemos decir que sirve como puente entre una y otro.<sup>56</sup>

Hay dos principales definiciones posibles para este género. En primer lugar, que se trate en realidad de *teatro musical* en el que el canto no es el elemento primordial, sino los interludios musicales entre las partes recitadas, en este caso se podría denominar *melodrama* simplemente. Por otro lado, una segunda denominación atendería *piezas de teatro cantadas* llamadas en italiano *dramma lirico* o *melodrama*.

Con todo, lo que parece definir realmente a este subgénero si lo confrontamos a las *grandes óperas* es que las *escenas líricas* tienen un carácter marcadamente más intimista. El género se desarrolló durante todo el s. XVIII y en sus inicios encontramos el *Pygmalion* (1762) de Rousseau<sup>57</sup> y alcanza su cénit con la obra de Debussy *Pelléas et Méllisande* (1902). El género parece ser un prelude a la *operetta* que se desarrollará durante el s. XIX; aunque frente a esta y la *fiesta teatrale* su temática es principalmente seria.

La obra de Lassala viene precedida por un elemento muy revelador, un fragmento de *Le cinesi* de Metastasio:

*D'Ettore io sono  
la vedova fedele. A questo lato  
Hò il picciolo Astianante,  
Pallido per timor.  
Metastasio, Le cinesi*

<sup>54</sup> Entretenimiento cortesano de la época en boga.

<sup>55</sup> Lassala (1783). Para el presente estudio nos hemos centrado únicamente en la obra impresa y no en la manuscrita.

<sup>56</sup> Para saber más sobre este género cf. Mancini & Rouveroux (1995)

<sup>57</sup> De cuya obra Lassala realiza una traducción al italiano en 1783.



De Héctor yo soy  
 la viuda fiel. Aquí  
 tengo al pequeño Astianacte,  
 lívido por el miedo.  
 Metastasio, *Le cinesi*

Precisamente Lassala escoge un pasaje, citado en parte anteriormente, en el que se refleja y acentúa la imagen de Andrómaca como viuda fiel de Héctor —que no vuelve a unirse a otro hombre— y como madre desconsolada por la inminente pérdida de su hijo; son estos mismos aspectos, así pues, los que también Lassala quiere reflejar en su *escena lírica*. De este modo, el tratamiento de la espera de Andrómaca, y sus consiguientes lamentos, al arrebató por parte de Taltibio del hijo de ésta conforman el argumento de la obra de Lassala.

Respecto a la estructura, también en esto Lassala sigue a Metastasio,<sup>58</sup> ya que toda obra está constituida en un único acto. En los *intermedios* de las partes recitadas, Lassala realiza acotaciones sobre la música.

En cuanto a los personajes, el principal es Andrómaca, con varios monólogos y aparece también Taltibio, como mensajero, una suerte de personaje secundario en una obra de tan sólo dos personajes, el cual dialoga con Andrómaca hacia el final de la *escena*. El personaje de Andrómaca aparece en todos los autores tratados anteriormente, tanto los clásicos, Eurípides y Séneca, como el contemporáneo Metastasio (de un modo metaliterario); aunque en la única de ellas en las que el personaje tiene más peso como protagonista sea en la *Andrómaca* de Eurípides. Taltibio, sin embargo, aparece tan sólo en las *Troyanas* tanto en las de Eurípides como en las de Séneca. Lassala, por su parte, parece haber querido darle una importancia especial personaje, que hace de contrapeso a la crueldad de los griegos y muestra conmiseración ante el funesto sino de Andrómaca y su hijo

La escena se ubica en el campamento de los griegos, a un lado, en primer plano, se sitúa la tienda de Agamenón y en el otro, en la lejanía, la tumba de Héctor y al fondo se ven las ruinas de Troya. Por supuesto, en la escenografía, se aleja completamente de Metastasio y es puramente clásica; coincide con las *Troyanas* grecolatinas en presentar las ruinas de Ilión, introduciendo a su vez, dos elementos nuevos más o menos predominantes: la tienda de Agamenón y la tumba de Héctor.

La obra comienza con un parlamento de Andrómaca, quien se va dirigiendo mientras habla hacia la tumba de su esposo muerto (p. 69), Héctor; en él lamenta todas sus desgracias y del mismo modo que sucede en la obra metas-

<sup>58</sup> Coincidiendo también en ello con el *Pygmalion* de Rousseau.

tasiana, rechaza con amargura a su captor, también esta vez bajo el nombre de Pirro. Como innovación en Lassala, se hace referencia muy directa al sacrificio de Ifigenia, de quién se habla directamente, por parte de Agamenón y se busca un paralelismo entre el sacrificio de aquella y el que va a acaecerle a Astianacte. En las *Troyanas* tanto de Eurípides como de Séneca, tan sólo se hace alusión directa al sacrificio de Políxena.<sup>59</sup>

Cuando Andrómaca termina su monólogo, que ocupa la mayor parte de la obra, aparece el heraldo Taltibio (p. 74) para llevarse a Astianacte con él y conducirlo hasta la muerte. Taltibio, con todo, se muestra comprensivo y misericordioso mientras Andrómaca le pide clemencia y piedad por su pequeño. Sin embargo, el mensajero de los griegos ha de cumplir con su misión y se lleva al pequeño consigo, dejando a Andrómaca rota de dolor:

ANDROMACA: *No... fermate un momento... Egli s'invola...  
Astianatte!... Taltibio! —  
Ah!... non resisto —  
Io.. vengo meno —  
Aimè ... misera! —  
Oh — figlio  
(p.78)*

ANDRÓMACA: *No... esperad un momento... Él se desvanece...  
¡Astianacte! ... ¡Taltibio! —  
Yo... desfallezco —  
¡Ay de mí... misera!  
Oh — hijo  
(p.78)*

Como características remarcables de esta Andrómaca podemos aludir al especial interés que toma Lassala por los dioses y deidades clásicos (en esto se desvincula de Metastasio) y la mención explícita que hace de ellos: Palas Atenea, Juno, Venus, Apolo, Júpiter o los númenes; todo esto imbricado con conceptos cristianos como la fe, la piedad —no en el sentido clásico sino en el cristiano— y aclamaciones al cielo:

ANDROMACA: *[...] Ingiusti Numi!... O Pallade nemica...  
Nemica Juno... [...]  
(p.70)*

<sup>59</sup> Pese a que en las *Troyanas* de Séneca se haga referencia indirecta.

ANDRÓMACA: [...] ¡Númenes injustos!... ¡Oh enemiga Pallas!...  
¡Enemiga Juno! [...]  
(p.70)

Además en su estilo comparte el gusto por lo cruento y lo oscuro de la muerte con Séneca:

ANDROMACA: *Ignudo sprito giace in questa tomba* —  
(p.70)

ANDRÓMACA: *Desnudo espíritu yace en esta tumba* —  
(p.70)

En conclusión, podríamos afirmar que la obra de Lassala se caracteriza por su eclecticismo,<sup>60</sup> ya que en la estructura y el tratamiento del personaje principal sigue el gusto contemporáneo de Metastasio; pero cambiando el tono lúdico general de la *fiesta teatral* metastasiana por el *eroico stil* que define la *scena lirica* lassaliana, que Metastasio reserva exclusivamente para el pasaje de Andrómaca. Dejando al margen las cuestiones estructurales y de género literario propiamente dicho, o incluso operístico, Lassala enmarca su obra dentro de un ambiente totalmente clásico y sigue en su mayor parte el tratamiento que del mito hacen tanto Eurípides como Séneca, sin dejar de introducir ciertos matices cristianizantes en su discurso.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- Alonso Asenjo, J. (1995). *Comedia Metanea, en la Tragedia de San Hermenegildo y otras obras del teatro español de colegio*, Sevilla-Valencia.
- (2006). ‘Teatro humanístico-escolar hispánico: relación de los textos conocidos y de sus estudios y ediciones’, *Voz y letra: Revista de literatura* 17/ 1, pp. 3-46.
- Batlloori, M. (prol.) & Rubio i Goday, L. (trad.) (1999). *Ratio studiorum: l’ordenació dels estudis dels jesuïtes*, Vic.
- Bernal, C. (2009). ‘Aspectos de la violencia en los dramas de Séneca: la guerra, el castigo’, en F. De Martino, *Legitimación e institucionalización política de la violencia: teatro y sociedad en la antigüedad*, pp. 65-92.
- Betrán, J. L. (ed.) (2010). *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, Madrid.

<sup>60</sup> Característica muy común y definitoria, por otro lado, del teatro jesuítico.

- Bombi, A. (2003). 'Entre tradición y modernización: el italianismo musical en Valencia (1685-1738)', *Revista de musicología* 26/1, pp. 296-301.
- Bortolossi, C. M. B. & Costa, C. J. (2013). 'A Companhia de Jesus a Universidade de Évora no contexto religioso de Portugal no século XVI', *XI Congresso nacional de educação Educere 2013*, pp. 20885-20894.
- Egido, T. (ed.) (2004). *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*, Madrid.
- Espinosa Carbonell, J. (ed.) (1990), *El filósofo moderno*, Valencia.
- Eurípides, (1913) *Euripidis Fabulae*, ed. Gilbert Murray, Oxford.
- (2006) *Tragedias* (Trad. A. Medina, J. A. López Férez y J. L. Calvo; intro. C. García Gual), Madrid.
- Franca, L. S. J. (1952). *O método pedagógico dos Jesuítas*, Livaria.
- García Soriano, J. (1945). *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo.
- Giard, L. (1995). 'Le devoir d'intelligence ou l'insertion des jésuites dans le monde du savoir' en L. Giard (ed.), *Les jésuites à la Renaissance*, Paris, pp. XI-LXXIX.
- Giovanatti, E. (2013) 'Il sistema produttivo dell'opera italiana del settecento', *e-Storia* 3, pp. 37-40.
- Huerta Calvo (dir), J. (2003). *Historia del teatro español*, Madrid.
- Labrador, C. (trad.) (1986). *La Ratio Studiorum de los jesuitas*, Madrid.
- Lassala Sangermán, M. (1779). *Ifigenia in Aulide*, Bologna.
- (1783) *Ormisinda Tragedia con alcune Scene Liriche: Il Pimmalione, la Partenza d'Enea, Didone Abbandonata, Il Misanthropo, Andromaca*, Bologna.
- Levy, E. (2004). *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley.
- Leza, J. M. & Knighton, T. (1998). 'Metastasio in the Spanish Stage: Operatic Adaptations in the Public Theatres of Madrid in the 1730s', *Early Music* 26/4, pp. 623-631.
- López, A. & Pociña, A. (2011). 'Nuevas perspectivas de estudio de las tragedias de Séneca', *Humanitas* 63, pp. 283-301.
- Mancini & Rouveroux (1995). *Guide de l'opéra*, Paris.
- Martínez Naranjo, J. (2002). 'Aproximación al estudio de las congregaciones de estudiantes en los colegios de la Compañía de Jesús durante la Edad Moderna', *Enseñanza y vida académica en la España moderna* 20, pp. 227-250.
- Metastasio (1754). *Le cinesi*, Viena <[www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it)>, (10/4/2014)
- Millé Giménez, J. (1928). 'Lope de Vega, alumno de los jesuitas, y no de los teatinos', *Revue Hispanique* 72, pp. 247-255.
- Moormann, E. & Uitterhoeve, W. (1995), *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid.

- Morenilla, C. (2013). 'La *Andrómaca* Eurípides, una tragedia en clave coral', *CFC (g): Estudios griegos e indoeuropeos* 23, pp. 143-168.
- Picón García, V. (1997). *Teatro escolar latino del s. XVI: la obra de Pedro Pablo de Acevedo*, Madrid.
- Racine, J. (1935), *Iphigénie*, Paris.
- Sebastià, M. (2013) 'La filología clásica en el estudio del teatro jesuítico: el caso particular de Manuel Lassala', *PhilUrc* 8, pp. 109-126.
- Seisdedos, A. (1983), 'Estructura, tema e imágenes en las *Troyanas* de Séneca', *Cuadernos de filología clásica* 18, pp. 394-400.
- Séneca (1991), *Tragoediae* (ed. Otto Zwierlein), Oxford.
- (2008), *Tragedias* (Trad. Jesús Luque Moreno), vol. I, Madrid.
- Serés, G. (2010). 'El mundo literario de la Compañía', en J. L. Betrán (ed.) *La Compañía de Jesús y su proyección mediática en el mundo hispánico durante la Edad Moderna*, pp. 115-150.
- Sousa, J. M. (2003). 'Os Jesuítas e a *Ratio Studiorum*. As raízes da formação de profesores na Madeira', *Islenha* 32, pp. 26-46.
- Ward, A. (2010). *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-century Italian Opera Stage*, New Jersey.

### Recursos en línea:

- <<http://www.treccani.it/vocabolario/>>, (1/4/2014).
- <[http://www.lessicografia.it/ricerca\\_libera.jsp](http://www.lessicografia.it/ricerca_libera.jsp)>, (14/5/2014).





