

L'ORIENT A
LA TRADICIÓ
LITERÀRIA
GRECOLLATINA I LA
SEUA RECEPCIÓ

Mireia Movellán (Ed.)

·Rhematica Monografias·



L'ORIENT A
LA TRADICIÓ
LITERÀRIA
GRECOLLATINA I LA
SEUA RECEPCIÓ

© Editorial Rhemata
Colección “*Rhemata Monografias*”
Volumen 7
1ª Edición: Noviembre 2021
Diseño del libro y maquetación: Editorial Rhemata

Todos los trabajos contenidos en este volumen han seguido un riguroso proceso de evaluación por pares ciegos (peer review).

Comité editorial: Eugenio Amato (Université de Nantes, Francia), Josep Antoni Clúa (Universitat de Lleida, España), Sergi Grau (Universitat de Barcelona, España), Carmen Arronis (Universitat d’Alacant, España), David Hernández De La Fuente (Universidad Complutense de Madrid, España), Virginia Iglesias (Universidad de Granada, España), Robert Kelz (University of Memphis, Estados Unidos), Ioannis Kioridis (Hellenic Open University, Grecia), Catalina Monserrat Roig (Universitat de les Illes Balears, España), Carmen Morenilla (Universitat de València, España), Israel Muñoz Gallarte (Universidad de Córdoba, España), Camillo Neri (Università di Bologna, Italia), Ronald Antonio Ramírez Castellanos (Universidad de La Habana, Cuba).

Directora de la colección: Mireia Movellán Luis

Comité de la colección: Juana M. Torres (Universidad de Cantabria, España), Lourdes Bonhome (Universidad de Córdoba, España), Rodrigo Verano (Universidad Autónoma de Madrid, España), Antonio Martín Ezpeleta (Universitat de València, España).

© Mireia Movellán Luis

Editorial Rhemata
C/ Antoni Gaudí, 10, 2º
43202 Reus (Tarragona)
www.rhemata.es

L'ORIENT A
LA TRADICIÓ
LITERÀRIA
GRECOLLATINA I LA
SEUA RECEPCIÓ

Mireia Movellán (Ed.)

·Rhematica Monografías·

ISBN: 978-84-120209-7-7

Depósito legal: T-1015-2021

Impreso en España

Evaluadores externos para este volumen: Manuel Albaladejo (Universitat de València, España), Carlos Sánchez (Universidad Autónoma de Madrid, España), Alberto Pardal (Universidad de Salamanca, España), Nunzio Bianchi (Università di Bari, Italia), Esteban Bérchez (Universitat de València, España), Juan Pedro Monferrer (Universidad de Córdoba, España), Francesca Mestre (Universitat de Barcelona, España), Joan Mut (Universitat de les Illes Balears, España), Miguel Ángel Andrés Toledo (Universidad de Salamanca, España), Valentina Calzolari (Université Genève, Suiza), Jorge Mojarro Romero (University of Santo Tomas, Filipinas), Joan Pagès (Universitat Autònoma de Barcelona, España), Consuelo Ruiz Montero (Universidad de Murcia, España), Helena Guzmán, Raquel Fornieles (Universidad Autónoma de Madrid, España), Luigi Silvano (Università degli Studi di Torino, Italia), Miguel Requena (Universidad Complutense de Madrid, España), Paloma Guijarro (Universidad Complutense de Madrid, España), José Vela (Universidad de Zaragoza, España).

Prólogo

El presente volumen, titulado *Literaturas clásicas y literaturas orientales en contacto* se enmarca dentro del trabajo realizado en el seno del Grup d'Investigació en la Recepció de les Literatures Clàssiques (GIRLC) dirigido por el profesor Jordi Redondo Sánchez, de la Universitat de València. En él se recogen trece trabajos que analizan diferentes fenómenos y elementos de contacto entre las literaturas clásicas y las literaturas orientales, entendidas estas —desde una perspectiva amplia— como todas aquellas producidas en territorios o zonas al este del continente europeo, con cuyos orígenes en la literatura griega y latina se identifican los pilares de la denominada “cultura occidental”. La propuesta de análisis nace de la consciente distinción entre Occidente y Oriente que desde la cultura clásica hasta nuestros días se ha potenciado en nuestras sociedades, creando una dicotomía entre el este y el oeste que este libro se encarga de difuminar, demostrando el estrecho contacto entre lo etiquetado como oriental y lo considerado occidental —clásico, si se quiere— e incluso el continuo vaivén que algunos fenómenos literarios o culturales han protagonizado a lo largo de los siglos.

En los últimos meses ha venido surgiendo una interesante disputa entre partidarios y detractores de la cultura y la literatura griega y latina en relación, precisamente, con aspectos como los que se abordan en estas páginas. Desde el otro lado del océano, voces litigantes contra los estudios clásicos se alzan como censoras olas amenazadoras de tsunami social contra nuestras costas por considerar a las culturas griega y romana como excluyentes, clasistas, esclavistas e incluso coloniales. ¡Y tanto que lo eran! Como igualmente lo fueron los pueblos egipcios, persas, árabes, indios, chinos, etíopes y tantos otros. Nadie podrá escapar de la guillotina del revisionismo histórico. La coherencia y el rigor académico se ha de imponer frente a posicionamientos anacrónicos y basados en la visión desde la modernidad de un mundo que no se regía por los mismos parámetros ni convenciones del de nuestros días. Es preciso, por tanto, que el estudio sólido del pasado se imponga ante tanta agitación, tanta reacción sobreactuada que persigue el triunfo efímero de las redes sociales y la vacía aprobación de quien solo se detiene a leer la cabecera de la noticia. Con esta publicación, desde la sosegada reflexión y la aplicación de una metodología de análisis filológica e histórica se pretende contribuir al estudio en contexto de esos dos mundos, supuestamente enfrentados, que, en realidad, como aquí se demuestra, tienen mucho más en común de los que algunos de manera prejuiciosa suponen. Por otra parte, mediante el análisis en profundidad de los fenómenos de contacto entre las sociedades antiguas, evitando los peligros del presentismo y los anacronismos, cabe luchar también contra los usos espurios del pasado clásico en la actualidad.

Los trabajos incluidos en este volumen son fruto de la colaboración de los miembros del GIRLC con otros investigadores y grupos de investigación centrados en la temática del presente libro. El grupo más numeroso de artículos se encarga de analizar elementos

de contacto entre la literatura china y la grecorromana, con especial atención a la literatura griega (Conde, Sánchez i Bernet), o la visión de lo oriental desde la perspectiva de esta última (Cabezas, Grau, Sánchez Mañas), sin olvidar el recorrido opuesto, con un caso de examen concreto como el de la valoración del emperador Galieno por parte de la historiografía árabe (Serrano). Sin embargo, también tienen cabidas propuestas centradas en el origen y la recepción a lo largo del tiempo de un motivo concreto con raíces en la tradición indoeuropea (Ferrando, Movellán, Narro, Redondo) y con especial desarrollo en culturas concretas como la persa, la griega, la latina, la armenia o las del Caribe. Por último, se incluyen igualmente algunos trabajos de recepción centrados en obras literarias del período medieval (Di Serio, Kioridis) y también del presente siglo (Sebastiá).

Así, con esta miscelánea se pretende contribuir a los estudios comparatistas que trabajan las líneas de contacto y comunicación entre Oriente y Occidente desde un punto de vista fundamentalmente literario. En la mayoría de casos, se trata de investigaciones novedosas, que analizan fenómenos que no han gozado hasta el momento de la atención que merecen por parte del colectivo académico, por lo que este volumen pretende ser un elemento de acicate para futuras investigaciones.

Ángel Narro & Mireia Movellán Luis
GIRLC, Universitat de València

***Le cinesi* de Manuel García y Metastasio en el siglo XXI: el mito de Andrómaca como paradigma de viuda y madre virtuosa en una ópera de salón neoclásica y orientalizante¹**

María Sebastià Sáez
Vilniaus universitetas – GIRLC

1. Introducción

En el presente artículo queremos ofrecer una aproximación a la ópera *Le cinesi* de Manuel García (1775-1832)² y Pietro Metastasio (Roma, 1698 – Viena 1782),³ con una puesta en escena de Rubén Fernández Aguirre (Barakaldo, 1974)⁴ y Bárbara Lluch (Barcelona, 1977).⁵ Asimismo, en nuestro trabajo queremos prestar especial atención al análisis del mito clásico de Andrómaca en dicha obra.

Nos encontramos pues ante una ópera de salón que se representa en pleno siglo XXI, con un libreto original que se remonta al siglo XVIII y con una reelaboración no solo musical, sino también con algunas añadiduras textuales, que acontece en el siglo XIX. Se



¹ This project has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under grant agreement No 952366.

² Manuel García fue un belcantista, profesor de canto y compositor español que según las palabras del historiador François-Joseph Fétis reunió “todas las cualidades necesarias para ser un genio musical” y una “celebridad” (1874: 403-405). Como intérprete, fue considerado uno de los mejores cantantes de su época, sus inicios tuvieron lugar en Sevilla y después en Cádiz y Madrid. Pronto pasó de ser un cantante de tonadillas u operetas francesas en España y Francia a ser un *primo tenore* en Italia (1811-1816). Su mayor reconocimiento le llega precisamente allí, cuando en 1916 por interpretar al conde de Almaviva en el estreno de la ópera *Il barbiere di Siviglia* cobró tres veces más que el propio Rossini por componerla. Como profesor de canto, cabe destacar la labor que hizo con su propia hija, María Malibrán (1808-1836), quien llegó a interpretar con gran éxito papeles de Mozart, Bellini o Donizetti entre otros. Además, en 1824 funda en Londres una academia de canto e interpretación lírica (Leza, 2017: 55-59).

³ Pietro Metastasio es considerado el libretista más influyente del siglo XVIII. En Nápoles tuvo sus primeros triunfos de la mano de compositores como Nicola Porpora y de intérpretes como el célebre castrato Carlo Broschi Farinelli. Más tarde, en Roma, compondría algunas de sus libretos más relevantes como *Dido-ne abbandonata* (1724). En 1729 se traslada a Viena y se convierte en el poeta de la corte austriaca, donde entre numerosas piezas escribe *Ciro riconosciuto* (1763) o *La clemenza di Tito* (1798). Sus libretos, de tema mitológico o histórico, se caracterizaron sobre todo por la contención de sus diálogos y la búsqueda de un fin moralizante que condujera la virtud. Sus piezas fueron musicadas por Gluck o Mozart y estas fueron conocidas en toda Europa y América (Binotti, 2017: 19; Neville, 2002).

⁴ Rubén Fernández Aguirre se encarga de la dirección musical y del piano en la obra que nos ocupa. Es pianista habitual de grandes figuras del panorama operístico actual, como Ainhoa Arteta. Además de en teatros y festivales españoles, ha actuado en importantes escenarios internacionales como la Musikverein de Viena, el festival Rossini de Pésaro o el Carnegie Hall de Nueva York (Binotti, 2017: 79).

⁵ Bárbara Lluch es la directora de escena de la presente versión de *Le cinesi* de 2017. Estudió interpretación en la escuela Juan Carlos Corazza de Madrid y trabajó en cine, teatro y series de televisión hasta que en 2005 comienza su carrera como ayudante de dirección de ópera en el Teatro Real de Madrid, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona o la Opera House de Sídney. Como directora de escena destacan, entre otros, los reestrenos de *Don Giovanni* o *Le Nozze di Figaro* en el The Royal Opera House de Londres (Binotti, 2017: 80).

trata de una obra muy singular: es una *fiesta teatral*,⁶ que en la versión contemporánea se asemeja casi a una comedia de enredo, ambientada en la China del siglo XVIII —concretamente en el mandato de la dinastía Qing (1644-1911) (Lluch 2017: 41-43)—, en la que tres jóvenes nobles chinas buscan algo de entretenimiento para una tediosa tarde en el gineceo. Pero pronto nos damos cuenta de que esta pieza poco tiene que ver con la China real y que el imaginario orientalizante que nos muestra es un pretexto para hablarnos de un modo más o menos velado del trasfondo sociopolítico de la vieja Europa. Avanzamos como dato clave que la ópera se estrenó en la corte de Viena —a esta primera representación le seguirán muchas otras—, representando uno de los papeles principales María Teresa de Habsburgo.⁷

De hecho, el papel de María Teresa será determinante, no solo en la propia representación de la obra en su estreno, sino en traer hasta el palacio de los Habsburgo ese gusto por lo oriental (Yonan 2004, 653-663). Pues, en efecto, el hecho de que la estética orientalizante estuviera en boga también influyó a la caracterización chinesca de esta suerte de *baile de máscaras* (Lluch 2017: 41).

Además de esta estética y trasfondo orientalizante, la obra de Metastasio y García se caracteriza por otro rasgo definitorio fundamental, la metateatralidad (Mellace, 2012: 211-212) y será este rasgo el que haga entroncar esta pieza con el neoclasicismo; ya que, las tres nobles chinas —junto a Silango, el hermano de una de ellas y el amante de otra— deciden combatir su aburrimiento representando piezas dramáticas de tres estilos distintos, a saber, trágico, pastoral y cómico. Para la pieza cómica se elige una composición que nos recuerda a la ópera bufa y las partes trágica y pastoral son las que siguen la tradición clásica. En cuanto a las partes clasicistas, nos encontramos pues ante un recitativo pastoral, un diálogo entre la pastora Licori el pastor Tirsis, con reminiscencias virgilianas (*Verg. Georg.* IV, 339 y *Verg. Ecl.*, VII, 2, 3, 16, 20, 6) y un aria dramática en la que una de las nobles representa una Andrómaca. Será en este fragmento en el que nos centraremos cuando lleguemos al análisis de la obra.⁸

De este modo, con nuestro trabajo pretendemos tratar tres cuestiones principales: dilucidar por qué se crea y se escenifica en la corte de los Habsburgo una obra de corte orientalizante —y metateatral— de la mano de uno de los libretistas más reputados de la época, cómo se desarrolla el mito de Andrómaca dentro de la obra y qué hace que *Le cinesi* siga vigente tres siglos después, en 2017, adaptándose a la sensibilidad artística y al público actuales.

⁶ La *fiesta teatral* es un género operístico de extensión variable, aunque generalmente es breve, se caracteriza sobre todo por ser representado primordialmente como entretenimiento cortesano y por la suma importancia que en él tienen el argumento, el coro y la puesta en escena. Para saber más sobre este género recomendamos los trabajos de Monelle (1975) y Mancini – Rouveroux (1995). Para un estudio específico sobre la *fiesta teatral* en Metastasio remitimos a Joly (1978).

⁷ María Teresa de Habsburgo (1717-1780), hija de Carlos VI (1685-1740), llegaría a ser emperatriz, convirtiéndose en María Teresa I de Austria. Además, fue madre de María Antonieta (1755-1793), última reina de Francia (Yonan, 2004: 653-654).

⁸ Reservaremos el estudio de la parte pastoral para futuros trabajos.

2. *Le cinesi y el orientalismo: evolución de la ópera*

El conocimiento que se tenía en la Europa dieciochesca de Oriente era un constructo político, además de literario y cultural. Como bien dice Edward Said en el prefacio a su obra *Orientalism*, obra canónica para comprender las relaciones socio-literarias entre Oriente y Occidente: “The Orient was almost a European invention, and has been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences” (1978: 3).⁹

De este modo, el interés europeo por lo oriental que se puede observar desde la Antigüedad grecorromana, se retoma en la Edad Media; sin embargo, es en el siglo XVIII, y sobre todo en el XIX, cuando crece con más fuerza. Según palabras de Víctor Hugo (1829: 4): “Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste”.¹⁰

Recordemos que la orden de la Compañía de Jesús comienza su apostolado en las misiones en China y en Japón en los siglos XVI y XVII. Concretamente a Japón llega la Compañía liderada por Francisco Javier, uno de los fundadores de la Compañía junto con Ignacio de Loyola, durante la llamada “Sengoku Jidai”.¹¹ Y a China, ya casi en el siglo XVII (1582), a finales de la dinastía Ming, siendo el más famoso de los misioneros allí el jesuita Matteo Ricci (López-Vera 2012: 45-52). Esta presencia de los jesuitas en China y Japón favorecería por tanto el intercambio cultural entre Oriente y Occidente en la Edad Moderna.¹²

Si nos centramos en *Le cinesi*, la representación de esta obra orientalizante en la corte vienesa viene ligada a Metastasio y a la noble dama cuya corte le da patronazgo, María Teresa de Habsburgo.¹³ Metastasio, de sus veintisiete composiciones operísticas y otros cien textos de diversos géneros, dedica esencialmente dos de ellos al tema chino: *Le cinesi*, compuesta en 1735 y revisada por él mismo en 1749 y *L’eroe cinese*, de 1752. *Le cinesi*, en un principio, en su versión de 1735, fue titulada *Componimento drammatico che introduce ad un ballo cinese* y, como el propio título indicaba, fue ideada como una introducción lírica a un subsecuente *baile chino*: una “Masquiter Tanz”, un baile de máscaras donde, como puede deducirse, los participantes llevaban máscaras chinas (Chan, 2016:13).

Con todo, parece que Metastasio no quiso que *Le cinesi* quedara en una mera obra de entretenimiento que sirviera de prelude al baile de máscaras. De hecho, parece ser que su reelaboración sirviera para darle una intencionalidad trascendental, la de hablar de la soberanía imperial y de la inviolabilidad dinástica, tomando China como ejemplo

⁹ Traducción de la autora: “Oriente [para Occidente] era casi una invención europea y ha sido desde la Antigüedad un lugar para el romance, seres exóticos, recuerdos de cacerías y paisajes, experiencias excepcionales”

¹⁰ Traducción de la autora: “En el siglo de Luis XIV éramos helenistas, ahora somos orientalistas”.

¹¹ Era del “País en Guerra” o de los “Países Combatientes” (1477-1573) (López-Vera, 2012: 47).

¹² Para saber más sobre la presencia jesuítica en China y Japón cf. Kenny (2015: 7-8), Luengo (2012; 2010) y O’Malley (2000: 59); sobre el teatro jesuítico en las misiones orientales y la influencia literaria de los jesuitas en las mismas cf. Wetmore (2016: 12-13) y López Gay (1950-1960). En cuanto a las relaciones literarias entre oriente y occidente remitimos a Sidiropoulou (2016); Gianis, Evangelos – Dimitris (2011) y Mulhern (1979).

¹³ También queremos resaltar que el confesor de María Teresa fue un jesuita que mantuvo a la corte al corriente de lo que sucedía en las misiones del Lejano Oriente (Yonan, 2014: 663 cf. Kaminski – Unterrieder, 1980: 74-76).

idealizado de lealtad y sabiduría. Con ello se pretendía reforzar la legitimidad política de la Emperatriz María Teresa en la Guerra de sucesión austriaca (Chen, 2016: 11-18).¹⁴

Por consiguiente, podríamos afirmar que Metastasio, además de querer darle un matiz estético y artístico orientalizador evidente a su obra, quiso darle asimismo una intencionalidad política bajo el amparo y el *disfraz* de la sociedad China, tan exótica y remota, que le permitía hablar con mayor libertad de los asuntos palaciegos europeos.

Pasemos ahora a hacer un breve recorrido a través de las versiones de *Le cinesi* más importantes, tanto para la historia de la propia obra como para nuestro estudio. Hasta llegar a la versión que nos ocupa de Manuel García, trece fueron las representaciones de la misma que se dieron entre el siglo XVIII y el XIX, lo que indica la popularidad que esta ópera de salón llegó a alcanzar. A continuación, nos detendremos tan solo en cuatro de ellas, que son las que consideramos clave para nuestro trabajo.¹⁵

Como ya hemos comentado anteriormente, la primera versión de 1735 es la del libreto de Metastasio con música de Antonio Caldara, que fue concebida como preludeo al baile de máscaras chinesco.

En 1749 el propio Metastasio reelabora la ópera, dándole más profundidad y aportando nuevos matices y la pieza se independiza ya del baile posterior. Además, se introduce un cuarto personaje, esta vez se trata de un personaje masculino: Silango, hermano de una de las nobles chinas, Lisinga, y amante de otra de ellas, Sivene.¹⁶ Dicho personaje sería interpretado por vez primera por el celebre castrato Farinelli y queda fijado en todas las versiones posteriores. Silango es un joven chino que vuelve desde París, tras haber viajado a Europa, convertido en una suerte de *dandy*, lo que le dará un cierto cariz paródico a la obra, que la versión de Manuel García recuperará.

¹⁴ En estudios anteriores se sostiene que la obra en sí es una metáfora de la confrontación operística entre Viena y el Imperio de Habsburgo, representados por China en esta pieza, y Francia e Italia, representadas por Europa (Ward, 2010). Aunque estaríamos más de acuerdo con la versión de Chen, esto es algo que también podemos ver reflejado en la *Iphigenia* de Jovellanos, que al parecer también estuvo escrita con una intencionalidad política (Tolivar Alas, 2010: 155-166).

¹⁵ Adjuntamos a continuación el listado completo de todas las versiones que se conocen con el libreto de Metastasio —aportamos además del título con el que fueron estrenadas, el compositor del acompañamiento musical, lugar y fecha del estreno—: *Le cinesi*, Antonio Caldara, Palacio Hof, 1735; *Le cinesi*, anónimo, Florencia, Teatro del Corcomero, 1748; *Le cinesi, componimento drammatico*, Nicola Conforto, Milán, 1750; *La festa cinese*, Nicola Conforto, Real Sitio de Aranjuez, 1751; *Le cinesi, componimento drammatico*, Christoph Willibald Gluck, Palacio Hof, 1754; *I cinesi [¿?]*, *componimento drammatico*, Ignaz Holzbauer, Palacio de Mannheim, 1756; *La festa cinese*, Luis Misón, Madrid, 1757; *Le cinesi, componimento drammatico*, Augsburgo, 1757; *Le cinesi* [no se conserva la partitura], Niccolò Jommelli, Luisburgo, 1765; *Le cinesi (componimento drammatico che introduce a un ballo)*, David Perez, Lisboa, Palacio de Queluz, 1769; *Le cinesi*, Gennaro Astarita, Florencia, Accademia degl'Ingegneri, 1773; *Le cinesi*, Giuseppe Millico, ¿Nápoles?, ¿Real Palazzo?, c. 1786-1793; *Le cinesi (componimento drammatico)*, Antonio I de Sajonia, Dresde, 1784; *Le cinesi*, Giovanni Battista Cedronio, ¿?, 1789; *Le cinesi, ópera de salón*, ¿París / Londres?, representación privada, 1831 (Fundación Juan March – Teatro de la Zarzuela, 2017: 66-67 – *Le cinesi*, (s.f.) Recuperado de <http://corago.unibo.it/>).

¹⁶ Es interpretada en el Schloss Hof, bajo el patronazgo del príncipe Joseph Friedrich von Sachsen-Hilburghausen.

Esta versión con el nuevo personaje masculino fue representada dos años después, el 30 de mayo de 1751 en Aranjuez para la onomástica de Fernando VI, esta vez con música de Nicola Conforto (1718-1793), ahora con el título de *La festa cinesi*.¹⁷

Pero es sin duda la musicalización de Christoph Gluck,¹⁸ de 1754, la más representativa después de la original de Caldara. Esta versión se estrena en el mismo Palacio de Hof, en la corte de Viena,¹⁹ donde se representó por primera vez y ante la ahora emperatriz María Teresa.²⁰

Es ya en el siglo XIX cuando aparece la última versión de la ópera, la que trata nuestro estudio, la de Manuel García (*¿París / Londres?*, 1831). Concretamente nos centraremos en la escenificación de 2017, de Fernández Aguirre y Lluch, producida por la fundación Juan March y representada en el teatro de la Zarzuela en Madrid.²¹

Cuando Manuel García decide versionar una vez más la ópera de Metastasio en el siglo XIX, las óperas de salón ya habían quedado algo obsoletas, pero García decide recuperar este género y elige esta ópera concreta además de por su vistosa escenografía, porque le permite que sus alumnos luzcan su técnica vocal, al representarse en ella diversos registros líricos y porque, además, esta localización remota le permite introducir ciertos versos que de forma velada le sirven para hacer una crítica al panorama operístico de su época.

Recordemos que, al igual que en su estreno y al igual que sucede en muchas ocasiones con el teatro o el cine actual (Radomski, 2017: 47), las óperas ambientadas en sociedades lejanas muchas veces tenían como objeto el poder hablar con libertad de las costumbres sociales en Europa. De hecho, García deliberadamente incluso minimiza los guiños orientalizantes en su música (Lluch 2017: 5),²² mostrando así una yuxtaposición entre los dos mundos.

¿Pero por qué en el s. XXI sigue funcionando esta ópera de salón y cómo se ha conseguido contemporaneizar? Por un lado, la ópera de Metastasio nos llega por una vía culta: el mito de Andrómaca fue uno de los mitos clásicos más populares y versionados en siglo XVIII,

¹⁷ En España se reelabora el libreto por Luis Misón en 1757 y David Pérez en 1754 y en Italia le pusieron nueva musicalización autores como Gennaro Astarita (1773), Giuseppe Millico o Giovanni Battista Cedronio (1789), todas ellas de carácter menor.

¹⁸ Gluck también musicalizó muchas otras óperas de talante clásico como *Orfeo ed Euridice* (1762), con libreto de Raniero de' Calzabigi; *Paride ed Elena* (1770), con el mismo libretista o *Iphigénie en Aulide* (1774), con libreto de François-Louis Gand Le Bland Du Roullet y Jean Racine [Gluck / Composer: (s.f.) Recuperado de <https://exhibits.stanford.edu>].

¹⁹ Como curiosidad, podemos añadir también que se conserva una versión con música de Antonio I de Sajonia, hijo de Federico Cristián de Sajonia y de la princesa María Antonia Walburga, cantante, libretista, compositora y discípula de Metastasio y de Hasse (Fundación Juan March, 2017: 65).

²⁰ Recordemos que María Teresa, antes de ser emperatriz, había representado el papel de Lisinga en su estreno.

²¹ Hubo diversas representaciones desde el 9 al 16 de enero de 2017. La representación del 11 de enero se retransmitió en directo en Radio Clásica de RNE y en vídeo —“streaming”— a través de www.march.es/directo (Fundación Juan March – Teatro de la Zarzuela, 2017: 11).

²² Dichos guiños orientalizantes fueron patentes en obras posteriores de inspiración oriental, como la famosa ópera *Turandot* (1926) de Puccini. Cabe destacar asimismo que *Madama Butterfly* (1904), del mismo compositor, comparte con *Le cinesi* de Metastasio el hecho de querer mostrarnos en escena esa confrontación cultural entre Oriente y Occidente. Además, la protagonista de dicha ópera comparte con el personaje de Andrómaca el motivo de la pérdida del hijo y la angustia que por ello ambas sienten.

gracias a la popularidad de la *Andromache* de Racine (1668).²³ Por otro lado, algunas de las añadiduras de Manuel García al libreto metastasiano —como veremos a continuación—, hacen que el texto siga muy vigente en la actualidad. Además, desde una vertiente más popular, en las últimas décadas el cine se ha dedicado a revitalizar los largometrajes cortesanos dieciochescos, contribuyendo así a instaurar en el imaginario colectivo actual el s. XVIII, su ambientación y el papel de la ópera como elemento social además de artístico.²⁴

3. *Le cinesi* y el mito de *Andrómaca*

Veamos ahora cómo se materializa *Le cinesi* bajo la dirección de Fernández Aguirre y Lluch. La duración de la ópera es de tan solo una hora, en un único acto. Desde el principio encontramos una puesta en escena sutil y contemporánea que toma como punto de apoyo la metateatralidad intrínseca de la pieza. Vemos como alguien de *atrezzo* va quitando las sábanas del decorado, en terminología actual diríamos que la *cuarta pared* desaparece (Vilageliu, 2006).

El pianista Fernández Aguirre, quien es también el director musical, se mantiene en un segundo plano, cediendo el protagonismo a la escena. Se ve a las tres nobles deambular por el escenario, en una actuación silente, la decoración y el vestuario, en este caso son completamente orientalizantes.

Tras la introducción musical comienza el diálogo con una pieza de apertura del trío chino, “Si direbbe con raggione”:

Lisinga, Sivene, Tangia
 Si direbbe con raggione
 nel vederci silenziose...
 che siam stupide e noiose
 perché mute stiamo qua.²⁵
 (Binotti, 2017: 20)

²³ También cobró igual popularidad su *Iphigénie* (1674), incluso llegando a traspasar en aquella época la fama y notoriedad de la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides.

²⁴ Pongamos como ejemplo *Dangerous Liaisons* (1988), dirigida por Stephen Frears y protagonizada por Glenn Close, John Malkovich, Michelle Pfeiffer y Keanu Reeves, basada en la novela homónima de Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses* (1782); la *Marie Antoniette* (2006) de Sofia Coppola, basada en el libro de Antonia Fraser, *Marie-Antoniette: The Journey* y protagonizada por la actriz Kirsten Dunst: en este film encontramos una escena metateatral en la que vemos a María Antonieta representando ópera de salón, igual que hiciera su madre María Teresa con *Le Cinesi* en la vida real, asimismo podemos observar una escena orientalizante en la que vemos a unas jóvenes chinas haciendo malabares con unos platillos; por último, nombraremos *The Favourite* (2018), esta vez se trata de una película ambientada en la corte inglesa, del director griego Yorgos Lanthimos, quien también ha revitalizado la mitología clásica en su filmografía.

²⁵ Traducción de la autora: “Se diría con razón, / al vernos tan silenciosas, / que somos estúpidas y aburridas, / ya que estamos aquí mudas”.

Comienzan a hablar sobre qué podrían hacer y se especifica que el divertimento tiene que ser “alegre e inocente”,²⁶ eso remarca también el juego moral entre Oriente y Occidente que se da en la obra, en el que se da a entender que el lejano Oriente todavía es un tanto naïf respecto a Occidente. En este contexto, parece que Manuel García pudo introducir un metatexto en el libreto (Radomski, 2017: 49) —lo que sí sabemos ciertamente es que no se encontraba en el libreto original de Metastasio—, a través del cual habla de lo complicado que es crear una ópera y llevarla a escena, defendiéndose de las posibles críticas:

Lisinga, Sivene, Tangìa
Quanto è facile il criticare.
Fare un’opera è tanto
difficil che stordisce l’imagination.²⁷
(Binotti, 2017: 21)

Tras esta introducción a la obra por parte de las tres jóvenes, esa presunta inocencia que parece impregnar la escena se quiebra con la aparición del protagonista masculino, a quien se le adivina un carácter mundano. Este les habla de su viaje por Europa y muestra los regalos que trae:²⁸

Silango
Viva l’Europa,
viva la Francia:
dove il bel sesso
sa commandar.
(Binotti, 2017: 23)

En esta escena, Silango habla de las beldades de la mujer europea, quien “come a lei piace può commandar”,²⁹ frente a las mujeres chinas quienes, bajo su punto de vista, son esclavas y suscitan compasión.³⁰

Entonces se deciden por comenzar con sus actuaciones metateatrales. Lisinga se decanta por el género trágico. Su intervención empieza con un recitativo, que dará paso a un aria en *heroico stil*, “Prendeti il figlio”. Esta última es la más virtuosa de las piezas, toda una demostración del *bel canto*. Con esta pieza se muestra una Andrómaca clásica,

²⁶ “Allegro ed inocente” (Binotti, 2017: 20).

²⁷ Traducción de la autora: “Qué fácil es el criticar. / Hacer una ópera es tan difícil / que atonta la imaginación”.

²⁸ Esta parte del texto también parece ser una añadidura de Manuel García, en la que el autor alaba las libertades que las mujeres disfrutaban en Francia y al mismo tiempo puede ser considerado un alegato a favor de la igualdad entre el hombre y la mujer. Cabe mencionar que el propio García fue acusado de liberal, masón y afrancesado (Radomski, 2017: 50).

²⁹ Traducción de la autora: “Puede disponer como le plazca”.

³⁰ “Qui siete tutte schiave [...] / che fa davver pietà”. (Binotti, 2017: 23).

que en el siglo XVIII se ha convertido en paradigma de perfecta viuda de Héctor y *mater amantissima*.

El mito de Andrómaca en época clásica es representado en tres tragedias fundamentales: la *Andrómaca* de Eurípides, las *Troyanas* de Eurípides y las *Troyanas* de Séneca. La *Andrómaca* euripídea parte del contexto de la guerra de Troya, asimismo, a ese contexto bélico se le suma la confrontación de Andrómaca a Hermíone por el amor y el lecho de Neoptólemo (Morenilla, 2013: 144-145).

Sin embargo, en *Troyanas* Eurípides se centra mayormente en las calamidades que acarrea la guerra y sus consecuencias. En esta línea, se muestra el sufrimiento de las nobles troyanas —entre las que se encuentra Andrómaca— al ser repartidas como botín de guerra, como esclavas, a los vencedores de la misma.

Séneca, por su parte, da un paso más allá y además otorgarles un especial protagonismo a las mujeres cautivas de Troya, le da mayor peso al personaje de Andrómaca respecto a la tragedia homónima de Eurípides. Pese a ello, Hécuba sigue siendo la protagonista indiscutible, como sucedía con la tragedia euripídea. Con todo, en la tragedia latina ya se comienza a potenciar el papel de Andrómaca como madre que sufre y que intenta —en vano— librar a su hijo Astianacte de la muerte, escondiéndolo en la tumba de Héctor.

De hecho, esta visión de Andrómaca se reafirma al final de la tragedia cuando, en una *resis de mensajero* se le comunica a Andrómaca —en presencia de Hécuba— que su hijo ha muerto: “Praeceptis ut altis cecidit e muris puer / flevitque Achivum turba quod fecit nefas [...]” (Sen. *Tro.* v. 1118-1119).³¹ Es Ulises quien ha llevado a cabo el sacrificio: “[...] ac, dum verba fatidici et preces: / concipit Vlixes vatis et saevos ciet / ad sacra superos [...]” (Sen. *Tro.* v. 1100-1112).³² De este modo, Séneca en sus *Troyanas*, le da un papel destacado al sacrificio del vástago de Andrómaca, dotándolo de gran dramatismo y haciéndolo servir como uno de los motivos principales —junto al sacrificio de Políxena³³— para cerrar su tragedia.

Será ya en el siglo XVII cuando, de la mano del gran tragediógrafo francés Jean Racine y su *Andromaque* (1667), se verá reforzada la imagen de Andrómaca como afligida viuda de Héctor y madre abnegada. El mito se cristianiza y la heroína trágica abandona definitivamente su rol de amante de Neoptólemo, siendo prioritario para ella salvaguardar a su hijo y preservar la memoria y el legado de Héctor. Con estas palabras se dirige Andrómaca a su confidente Céphise: “Si tu vivais pour moi, vis pour le fils d’Hector. / De l’espoir des Troyens seule dépositaire [...]” (Collognat-Barès, 2013: 81).³⁴ Esta cristianización del mito se debe en parte a que la tragedia fue escrita bajo las directrices de la corte de Luis XVI,

³¹ Traducción de la autora: “Cuando el niño cayó desde las altas murallas y la turba de aqueos lloró el crimen que había cometido”.

³² Traducción de la autora: “[...] y mientras Ulises profiere las palabras y plegarias del profético adivino e invoca a los dioses crueles para el sacrificio [...]”.

³³ Políxena, hija menor de Príamo y Hécuba, cuyo sacrificio es tratado ya en las *Troyanas* de Eurípides; para saber más al respecto remitimos al trabajo de Álvarez Espinoza (2015).

³⁴ Traducción de la autora: “Si tú vivías para mí, vive para el hijo de Héctor. / Único depositario de la esperanza de los troyanos”.

lo que hace que la Andrómaca deba convertirse en modelo de virtud irreprochable para las damas, y sobre todo las doncellas, de la Corte (Pujol, 1982: IX-XIII).

Andromaque es considerada la primera gran tragedia de Racine y pronto obtuvo gran popularidad. Por ello, cabe esperar que más de medio siglo más tarde el personaje de Andrómaca que crea Metastasio en *Le cinesi* se viera influido en gran medida por el de Racine. En el libreto de Metastasio el sacrificio de Astianacte es el motivo principal de la trama en los pasajes dedicados al mito de Andrómaca. Por ello, tan solo tenemos el metapersonaje de Andrómaca, representado a su vez por el personaje de Lisinga. Con todo, en su parlamento Andrómaca tiene como interlocutor a Pirro, ya que su discurso va dirigido al él, aunque este no sea un personaje al uso en el libreto. Asimismo, Silango hace las veces de Pirro en la puesta en escena de Lluch, pero como personaje silente. Debemos mencionar además que tanto Silango como Tangía hacen pequeñas intervenciones durante el recitativo, pese a que no puedan considerarse personajes en sí dentro del motivo mitológico.

Pasemos ahora a comentar la escena. La disposición de los personajes es la siguiente: Lisinga ocupa una posición central, mientras Silango, Tangía y Sivene la observan desde la derecha del escenario en un segundo plano. Después, Lisinga se sube a un reposapiés y Silango se arrodilla junto a ella. Tanto Lisinga-Andrómaca como Silango-Pirro portan vestimenta orientalizante,³⁵ aunque destaca el hecho de que Lisinga, al ir a interpretar a Andrómaca, se eche por los hombros una manta con estampado escocés, como si de un manto se tratase. Además, durante su intervención toma una muñeca en brazos, que parece representar en cierto modo a Astianacte. Así pues, el toque oriental, tanto en el vestuario como en el decorado, no interactúa ni condiciona la representación mitológica.

Si atendemos al texto, los fragmentos relativos al mito de Andrómaca, comienzan con un recitativo. En él Lisinga comienza introduciéndonos en el relato mitológico y presentándonos a Andrómaca claramente como viuda de Héctor y madre de Astianacte. Asimismo, se nos presenta a Pirro —Neoptólemo³⁶— como antagonista de la heroína trágica, en ningún caso ella le muestra ningún tipo de afecto ni de sentimientos románticos:

Lisinga
 Questa d'Epiro
 è la real città. D'Ettore io sono
 la vedova fedel. A questo lato
 ho il picciolo Astianatte,
 pallido per timor. Pirro dall'altro,

³⁵ Silango ha cambiado su indumentaria, que al principio de la obra era de corte europeo. Por su parte, Sivene y Tangía —en segundo plano— también visten de manera oriental.

³⁶ Metastasio se refiere al personaje de Neoptólemo —hijo de Aquiles y Deidamía— por su sobrenombre: Pirro (Luque Moreno, 1797:197). Asimismo, tanto Séneca en sus *Troyanas*, como Racine en su *Andromache* se refieren a como "Pyrrhus".

che vuol, d'amor insano,
il sangue di mio figlio o la mia mano.³⁷
(Binotti, 2017: 30)

Así pues, la imagen que Metastasio quiere hacer prevalecer de Andrómaca es la de esposa absolutamente fiel y la de madre abnegada, que una vez ha perdido a su marido, se entrega devotamente a su papel maternal. Se rechaza de este modo su unión con Pirro tras la muerte de su esposo Héctor y también se prescinde en esta versión del mito del hijo que nace de dicha unión, Moloso, reforzándose así la figura de Pirro como hostigador de Andrómaca:

Lisinga
Il barbaro m'affretta
alla scelta funesta. Io piango e gemo;
ma resolver non so. Pirro è già stanco
delle dubbiezze mie: già non respira
che vendetta e furore. Ecco s'avanza
il bambino a rapir.
Ferma crudele;
ferma: verrò. Quell'innocente sangue
non si versi per me. Ceneri amate
dell'illustre mio sposo, e sarà vero
ch'io vi manchi di fé? Ch'io stringa... Oh [Dio [...]],³⁸
(Binotti, 2017: 30)

Andrómaca se debate, rota de dolor, sin saber qué hacer, no quiere entregarse a Pirro bajo ningún concepto:

No, d'ottenermi mai,
barbaro, non sperar:
mora Astianatte,
Andromaca perisca [...];³⁹

³⁷ Traducción de la autora: “De Épiro esta / es la real ciudad. De Héctor yo soy / la viuda fiel. A este lado / tengo al pequeño Astianacte, / pálido de miedo. Pirro al otro, / quien quiere, loco de amor, / la sangre de mi hijo o mi mano”.

³⁸ Traducción de la autora: “El bárbaro me acucia / para la fatídica decisión. Yo lloro y gimo, / pero no puedo decidir. Pirro ya está cansado / de mis dudas: ya no respira / más que cólera y venganza. Ahora se acerca / para arrebatar me al niño / Detente infame, / detente: iré. Que esa sangre inocente / no se derrame por mí. Cenizas amadas / de mi ilustre esposo, ¿es acaso posible / que yo os sea infiel? Que yo abrace... ¡Oh / Dios [...]”.

³⁹ Traducción de la autora: “No esperes nunca, / bárbaro, conseguirme: / muera Astinacte, / que Andrómaca perezca [...]”.

Y a su vez, tampoco quiere consentir finalmente en entregar a su hijo:

Che barbaro dolor!
L'empio dimanda amor,
lo sposo fedeltà
soccorso il figlio.⁴⁰

Como podemos observar el texto metastasiano está impregnado de un dramatismo desgarrador que refuerza asimismo la imagen dieciochesca de Andrómaca como viuda doliente y siempre leal a su esposo, incluso más allá de la muerte. Pero en contrapartida, la puesta en escena Lluch, de corte tragicómico,⁴¹ resta dramatismo a al aria metastasiana y a al mismo tiempo se aleja de la solemnidad de la heroína eurípidea:

Ἀνδρομάχη
κεῖσῃ δὴ, τέκνον ὃ φίλος,
μαστοῖς ματέρος ἀμφὶ σᾶς
νεκρὸς ὑπὸ χθονί, σὺν νεκρῷ [τε].⁴²
(E. *Andr.* vv. 510-512)

Por ende, el hecho de que se haya optado por una dramatización más ligera produce una ruptura dicotómica entre la escena representada y el texto, cuyas palabras están marcadas por un tono que destila patetismo y gravedad. Esta ruptura entre escenificación y verso hacen inviable que llegue hasta el espectador el sentimiento trágico clásico.

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 y otra pequeña representación cómica de parte de Tangia. La obra se cierra con un *ballo cinese* por parte de los personajes.⁴³

4. Conclusiones

Tras haber hecho un recorrido por la obra y habernos detenido en el mito de Andrómaca, podemos extraer algunas conclusiones. Con esta representación contemporánea de la versión de Manuel García parece haberse perdido ese matiz político que le quiso dar

⁴⁰ Traducción de la autora: “¡Qué bárbaro dolor! / El impío pide amor, / el esposo fidelidad / auxilio el hijo”.

⁴¹ El tono cómico se da a través de la gesticulación de los actores y de algunos detalles de la escenificación que hemos nombrado anteriormente como utilizar una muñeca en representación de Astinacte o que Andrómaca aparezca ataviada con una manta de estampado tartán.

⁴² Traducción de la autora: “Yacerás, oh querido hijo, en mi seno, junto a tu madre, un cadáver bajo tierra, junto a [otro] cadáver.”

⁴³ En la original titulado *Il Giudizio di Paride* (‘El juicio de París’), dicho baile serviría para iniciar la danza china 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*.

Metastasio, sobre todo en su reelaboración. Pero la obra sigue funcionando precisamente hoy en día porque, incluso eliminando ese elemento y gracias en parte a las añadiduras de García, sigue teniendo diversos componentes que conservan su vigencia en la actualidad.

Por una parte, el juego entre oriente y occidente, que esconde una crítica social a una moral que se queda obsoleta —en aquel momento la nobleza decimonónica— y que da paso a la liberación de la mujer, hace que el texto no haya quedado caduco, ya que su discurso sigue sonando muy actual.

En lo que respecta al mito de Andrómaca, la ambientación orientalizante resulta meramente anecdótica, ya que no interfiere ni interactúa con la reformulación del mito. Podemos observar cómo el mito en el siglo XVIII, que ya había sido cristianizado por Racine en su *Andromaque* en el siglo anterior, ha evolucionado hasta convertirla en paradigma de mujer virtuosa y ha eliminado la relación amorosa entre Neoptólemo —Pirro— y Andrómaca, quien en todo momento se resiste a acceder a las demandas amorosas de este y decide mantenerse fiel a su esposo Héctor, muerto en combate. En esta misma línea se enfatiza el papel de Andrómaca como madre y su sufrimiento ante la idea de perder a su único hijo, según la versión del mito que nos ocupa.

En contraposición, y pese a que el texto metastasiano en sí sea sumamente drámico, en esta versión contemporánea, la directora de escena le ha querido dar un toque humorístico a la parte trágica de la ópera, lo que dará como resultado una escena tragicómica en lugar de una escena puramente trágica.

Finalmente, podemos decir que el preciosismo estético, sus florituras vocales, su candencia musical y su carácter metateatral —que incluso en el presente resulta innovador— hacen que *Le cinesi* siga siendo un espectáculo que embelesa al público. Además, en el montaje actual se ha querido enfatizar ese talante paródico que ya le quiso dar Metastasio, lo que hace que siga valiendo hoy de entretenimiento y disfrute de igual modo que lo fuera para los nobles de la corte en los siglos XVIII y XIX.

Bibliografía:

- Alonso Soriano A. (2018) *Giuseppe Adami – Renato Simoni – Giacomo Puccini. Libreto. Turandot* [Archivo PDF. Recuperado de <https://www.lesarts.com/>]
- Álvarez Espinoza N. (2015) “Las cautivas de la casa real de Troya: Casandra y Polixena”, *Revista de Lenguas Modernas* 22, 159-183.
- Binotti, B. (2017) “Metastasio. Le cinesi. Libreto”, in Fundación Juan March – Teatro de la Zarzuela (eds.) *Le cinesi. Manuel García*, Madrid, pp. 16-39.
- Chen J.-Y. (2016) “Maria Theresia and the ‘Chinese’ Voicing of Imperial Self: The Austrian contexts of Metastasio’s China Operas”, *Eighteenth Century Music* 13, 11-34.
- Collognat-Barès, A. (2013) *Jean Racine. Andromaque*, Paris.
- (2014) *Jean Racine. Iphigénie*, Paris.
- Coppola, S. (2006) *Marie Antoniette*, Columbia Pictures.
- De Cuenca, L.A. – López Férez, J.A. – García Gual, C. (2006) *Euripides. Tragedias*, Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.
- Espinosa Pólit, A. – Soler Ruiz, A. – Hernández, P. (2003) *Virgilio. Obras completas* (ed. bilingüe), Madrid: Cátedra.
- Fétis, F. J. (1874) “García, Manuel del Pópulo Vicente”, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Vol. 3, Paris, 403-405.
- Fraser, A. (2001) *Marie-Antoinette: The Journey*, London.
- Frears, S. (1988) *Dangerous Liaisons*, Warner.
- Giannis, T. – Evangelos, C. – Dimitris, G. (2016) “Traditional Noh Theatre and Ancient Greek Tragedy: Comparative Study Towards a Common Performance”, in *Archi-Cultural Interactions through the Silk Road 4th International Conference*, pp. 49-52.
- Hetzel, J. (1829) *Victor Hugo. Ouvres complètes. Les orientales*, Paris: Gosselin.
- Joly, J. (1978) *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne: 1731-1767*, Clermont-Ferrand.: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de C.-F.
- Kaminski, G. – Unterrieder, E. (1980) *Von Österreichern und Chinese*, Vienna: Europa Verlag.
- Kenny, K. (2015) *The China connection: A Glimpse of Collaborative Research Between China and Oregon State University*, Oregon: [Tesis Doctoral].
- Knight R.C. – Barnwell, H.T. (1977) *Jean Racine. Andromaque*, Genève: Librairie Droz.
- Kovacs, D. (1995) *Euripides. Children of Heracles. Hippolytus. Andromache. Hecuba*, Cambridge: Harvard University Press
- Lanthimos, Y. (2018) *The Favourite*, Fox.
- Les Arts. Reina Sofia (2017) *Luigi Illica – Giuseppe Giacosa – Giacomo Puccini. Libreto. Madama Butterfly* [Archivo PDF. Recuperado de <https://www.lesarts.com/>]
- Le cinesi*. (s.f.), Recuperado de <http://corago.unibo.it/>

- Leza, J.M. (2017) “Varios músicos célebres y un solo García”, in Fundación Juan March – Teatro de la Zarzuela (eds.), *Le cinesi. Manuel García*, Madrid, 54-63.
- Lluch, B. (2017) “Máscaras chinescas”, in Fundación Juan March – Teatro de la Zarzuela (eds.) *Le cinesi. Manuel García*, Madrid, 40-43.
- López Gay, J. (1959-1960) “La Primera Biblioteca de los Jesuitas en el Japón (1556). Su Contenido y su Influencia”, *Monumenta Nipponica* 3-4, 350-379.
- López-Vera, J. (2012) “La misión jesuita en Japón y China durante los siglos XVI y XVII, un planificado proceso de adaptación”, *Asiadémica* 1, 44-56.
- Luengo Gutiérrez, P. (2012) “Christianity and Chinese Rites Controversy: Spirit Tablets in 17th Century”, *Journal of Chinese Studies* 1, 71-84.
- Luengo, M. (2010) *Memoria de un exilio. Diario de la expulsión de los jesuitas de los dominios del rey de España (1767-1768)*, Alicante: Universidad de Alicante.
- Luque Moreno, J. (1979) *Séneca. Tragedias*, Madrid: Gredos.
- Mancini, R. – Rouveroux, J. (1995) *Guide de l'opéra*, Paris: Fayard.
- Marino, G. (2014), “La historia del ciego mártir Damián de Yamaguchi en los manuscritos de Gil de la Mata (Siglo XVI)”, *Janus* 3, 224-269.
- Mellace, R. (2012) “Metateatro come autorappresentazione *Le Cinesi* tra Metastasio e Gluck”, in Cotticelli, F. – Maione, P. (eds.), *Il Teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, 203-218.
- Monelle, R. (1973) *Gluck and the “Festa Teatrale”*. *Music & letters* 54, 308-325.
- Morenilla, C. (2013) “La Andrómaca de Eurípides, una tragedia en clave coral”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 23, 143-168.
- Mulhern, C.I. (1979) “Cinderella and the Jesuits. An Otogizoshi Cycle as Christian Literature”, *Monumenta Nipponica* 4, 409-447.
- Murray, G. (1913) *Euripidis Fabulae*, Oxford: Clarendon Press.
- Neville, D. (2002) “Ciro riconosciuto”. [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O007512>]
- O'Malley, J.W. (2000) “How the First Jesuits Became Involved in Education”, in Duminuco, V.J. (Ed.), *The Jesuit Ratio Studiorum: 400th Anniversary Perspectives*, New York: Fordham University Press, 56-74.
- Opera & Oratorio Premieres. (s.f.) [Recuperado de <https://exhibits.stanford.edu/>]
- Peiper, R – Richter, G. (1921) *L. Annaeus Seneca. Tragoediae*, Leipzig: Teubner.
- Pomeau, R. (1981) *Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos. Les liaisons dangereuses*, Paris.
- Pujol, C. (1982) *Jean Racine. Andrómaca. Fedra*, Barcelona: Planeta.
- Radomski, J. (2017) “Le cinesi: algunas claves para su escucha hoy”, in Fundación Juan March – Teatro de la Zarzuela (ed.), *Le cinesi. Manuel García*, Madrid, pp. 44-53
- Said, E.W. (1979), *Orientalism*, New York: Vintage.
- Sidiropoulou, A. (2016) “Revisiting Greek Tragedy on the Modern Stage. The Example of Tadashi Suzuki”, Tokyo, 1-17.

- Tolivar Alas, A.C. (2010) “Algunas consideraciones sobre la Ifigenia de Jovellanos”, *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII* 20, 155-166.
- Vaubourdolle, R. (1935) *Jean Racine. Iphigénie*, Paris.
- Vilageliu, J.M. (2006) “La cuarta pared. Elementos para una puesta en escena teatral”, *Cuadernos del Ateneo* 21, 123-132.
- Ward, A. (2010) *Pagodas in Play: China on the Eighteenth-century Italian Opera Stage*, New Jersey.
- Wetmore, K.J.Jr (2016) “Jesuit Theater and Drama” [Archivo PDF. DOI: 10.1093/oxford-hb/9780199935420.013.55]
- Yonan M.E. (2004) “Veneers of Authority: Chinese Lacquers in Maria Theresa’s Vienna”, *Eighteenth-Century Studies* 4, 652–672.
- Zanotti, D. (2015) *Pietro Metastasio – Domenico Sarro. Didone abbandonata* [Archivo PDF. Recuperado de www.librettidopera.it]
- (2017) *Pietro Metastasio – Christoph Willibald Gluck. Le cinesi* [Archivo PDF. Recuperado de www.librettidopera.it]

Índice

Prólogo.....	I
En els límits entre ficció i realitat: ἀπροσμιγεῖς ἄνθρωποις εἰσὶ καὶ ἀνομίλητοι οἱ Σῆρες. La imatge utòpica de Xina a la literatura grega <i>Jesús Cabezas Tanco</i>	1
Las retóricas clásicas grecolatina y china: planteamientos comparatistas <i>Juan Luis Conde</i>	15
Artemisia di Caria: la guerriera e la vedova. Note sulla tradizione del <i>Livre de la Cité des Dames</i> <i>Chiara Di Serio</i>	31
All'ombra del melograno: l'antica mitologia armena tra ellenizzazione e sopravvivenze medioevali <i>Serena Ferrando</i>	43
L'Orient, indret de puresa filosòfica ideal en la tardoantiguitat grega: filosofia tradicional i βάρβαρος φιλοσοφία en la <i>Vida d'Alexandre</i> del pseudo-Cal·lístenes <i>Sergi Grau</i>	59
To μοτίβο του αλόγου στην Ιλιάδα, τον Διγενή Ακρίτη (χρ. Εσκοριάλ) και το Έπος του Ελ Σιντ: συγκριτική προσέγγιση <i>Ιωάννης Κιορίδης – Μαργαρίτα Βακάλου</i>	79
Imatges de l'unicorn. De Ctèsies de Cnidos al segle XXI <i>Mireia Movellán Luis</i>	95
El Íncubo latino, su asimilación a la demonología cristiana oriental y su proyección en el folklore cubano y la literatura antillana francófona <i>Ángel Narro</i>	111
Els motius indoeuropeus del <i>Shah 'Nameh</i> i el seu origen a la tradició oral <i>Jordi Redondo</i>	143
<i>Treballs i dies</i> d'Hesíode a la llum del <i>Li Ji</i> o <i>Llibre dels ritus</i> . Semblances i diferències entre dues obres d'època arcaica <i>Andrea Sánchez i Bernet</i>	165

Miletus' Original Sin: A Case Study on Hybridisation in Herodotus' <i>Histories</i> <i>Carmen Sánchez-Mañas</i>	183
<i>Le cinesi</i> de Manuel García y Metastasio en el siglo XXI: el mito de Andrómaca como paradigma de viuda y madre virtuosa en una ópera de salón neoclásica y orientalizante <i>María Sebastià Sáez</i>	195
<i>Djalasious</i> : La imagen literaria del emperador Galieno (253-268) en la historiografía oriental en lengua árabe (SS. X-XI) <i>David Serrano Ordozgoiti</i>	211

