

AQUILES TRAVESTIDO: ÓPERA Y MITO



Museo del Prado, Madrid

Peter Paul Rubens, *Aquiles descubierto por Ulises y Diomedes* (1617-18).

EL 17 de marzo de este año se estrena en el Teatro Real una nueva producción de la ópera *Achille in Sciro*, con libreto de Pietro Metastasio y música de Francesco Corbelli, una insólita apuesta por un título prácticamente desconocido que será dirigida por Mariame Clément y el maestro Ivor Bolton. La ópera fue compuesta para celebrar en Madrid, en diciembre de 1744, una boda dinástica de las coronas española y francesa, y no se ha vuelto a representar en España desde entonces. En su día supuso un hito en la recepción en España de la ópera seria, que tendría su momento culminante durante el reinado de Fernando VI bajo la dirección de Farinelli, y su recuperación es un gran paso en la recuperación del patrimonio musical español.

Este dossier explora la fortuna operística del episodio de un joven Aquiles, que se ocultó disfrazado de mujer en la isla de Esciros, plasmado en este extraordinario cuadro de Rubens que se conserva en el Museo del Prado. Comienza

con un estudio de Álvaro Torrente del libreto y la partitura estrenados en Madrid, seguido de un ensayo de los precedentes operísticos del mito desde el siglo XVII, firmado por Nicola Usula, un trabajo sobre la función pedagógica del libreto de Metastasio escrito por José María Domínguez y, finalmente, un estudio de Antonio Soriano Santacruz de la traducción y adaptación del libreto al castellano que hizo Ramón de la Cruz, para convertir la ópera en una comedia con música de Blas de Laserna, estrenada en el Teatro de la Cruz de Madrid en 1779.

Este dossier, coordinado por Álvaro Torrente, se ha preparado en el marco del proyecto "DIDONE. The Sources of Absolute Music: Mapping Emotions in Eighteenth-Century Italian Opera", financiado con una ERC Advanced Grant nº 788986 del European Research Council y desarrollado en la Universidad Complutense de Madrid y el Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

La dignidad de la retórica

Achille in Sciro como pedagogía de príncipes

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ

PIETRO Metastasio nació en Roma el 3 de enero de 1698. Era hijo de un soldado pontificio, dedicado al comercio de alimentos, y de un ama de casa. Un entorno sencillo, ajeno a los grandes palacios y las intrigas de la corte. Orígenes humildes no muy distintos de los de su amigo Farinelli o de los de su correspondiente, el marqués de la Ensenada (título que significaba, exactamente, “en-sí-nada”). El 18 de julio de 1765, habiéndose difundido en Viena la falsa noticia de que Farinelli debía volver a Madrid con motivo de las bodas del futuro Carlos IV, Metastasio, ya convertido en poeta de corte del emperador y desconfiando de todos, escribió a su ‘querido gemelo’ (confinado en Bolonia desde 1759) estas palabras:

“Sabéis que yo soy de la especie de los patos, que estando siempre en el agua, no se bañan nunca. Con casi treinta y seis años de demora en una Corte, no he podido contraer ni el aire de misterio ni el heroico exterior ventoso que reina en ella ordinariamente, ni esa docta disimulación que por lo menos confina con la falsedad. Así que, sufrid el que, como amigo sincero y franco, yo os abra históricamente todo mi corazón”.

Y pasaba así a explicarle sus sospechas. Pero estas palabras de madurez resumen su pensamiento sobre los enrevesados mecanismos de funcionamiento de las cortes dieciochescas que, a pesar de sus orígenes humildes y gracias a una formación humanística fabulosa, Metastasio acabó conociendo como la palma de su mano. Su padre confió su educación a Gianvincenzo Gravina, el literato y jurista que le convirtió, literalmente, al cartesianismo y a la formación basada en estudio de los clásicos y el dominio de la retórica. Gravina fue quien inventó el apellido de su alumno transformando el vulgar Trapassi en un altisonante Metastasio de raíz griega. Le cambió el nombre, en definitiva: todo un gesto lleno de profundo simbolismo. Con 17 años, escribía cartas en perfecto latín a Ercole Dandini; con 19, publicó en Nápoles su primer libro con motivo del nacimiento de María Teresa I de Austria, la emperatriz a quien acabaría sirviendo y para cuyo matrimonio escribió *Achille in Sciro* (1736), al cabo de los años, en Viena. Ese libro contenía un ‘idilio’ escrito enteramente en versos esdrújulos (un alarde de ingenio) y una tragedia titulada *Il Giustino*. Son los primeros frutos públicos de una formación que tuvo en Nápoles una etapa fundamental por iniciativa del



María Teresa Rafaela de España, la Delfina, por Jacopo Amigoni.

LA FUNCIÓN PEDAGÓGICA DE LA ÓPERA EN LAS CORTES DE LA EDAD MODERNA

El libreto de *Achille in Sciro* puede leerse como una brújula para navegar por los mares de las cortes del siglo XVIII. Entre otras muchas cosas, es también una fábula dirigida a la formación de príncipes, en primera instancia los contrayentes María Teresa de Austria y Leopoldo de Lorena con ocasión del estreno vienés en 1736. Este aspecto fue también una de las razones para que Isabel de Farnesio la eligiera, en 1744, para celebrar otras bodas reales, las de un delfín de Francia y una infanta de España, destinados a gobernar la monarquía gala, aunque finalmente no accedieron al trono. Una elección coherente con las poquísimas óperas de corte representadas desde el siglo XVII en Madrid en ocasiones dinásticas similares. Al igual que *La púrpura de la rosa*, de Calderón y Juan Hidalgo, advertía a los contrayentes (en aquella ocasión, un rey de Francia y otra infanta de España) de las virtudes del amor frente a los peligros de la guerra, *Achille in Sciro*, más allá de la evidente reflexión sobre el Amor y la Gloria, contiene una sutil enseñanza sobre la disimulación y la retórica como armas de supervivencia en el laberinto de las cortes dieciochescas.

Ya Maquiavelo señalaba la utilidad de enseñar a los príncipes “*copertamente*”, es decir, bajo el velo del mito y poniendo como ejemplo,

Metastasio encarna el origen y máximo desarrollo de una cultura a caballo entre la época del Barroco y la Ilustración

propio Gravina. Metastasio recogía así la efervescencia cultural experimentada en la ciudad desde el final de la época española (el período denominado por Giuseppe Galasso “la Nápoles española posterior a Masaniello: 1650-1707”). Metastasio, como Giambattista Vico (máximo exponente de los círculos gravinianos y que sin duda conoció a nuestro poeta), encarna el origen y máximo desarrollo de una cultura a caballo entre la época del Barroco y la Ilustración.

precisamente, la formación de Aquiles con el centauro Quirón. Para Maquiavelo, este representaba los dos modos de combatir que debe dominar el poderoso: el de las leyes, propio de los hombres, y el de la fuerza, propio de las bestias. Quirón es precisamente evocado en uno de los momentos claves de la ópera, la escena 5 del acto II, en la que Achille, ya convencido de renunciar a sus ropajes femeninos, reprocha a Nearco, su preceptor en Esciros, que intente, todavía, ‘seducirle’ (atención a esta palabra): “*Non parlarmi Nearco | più di riguardi; ho stabilito; adesso | non sperar di sedurmi. Andiamo*” (“No me hables, Nearco, más de precauciones: he tomado una decisión; ahora no esperes seducirme. Vámonos”). Aquí, Achille, a su vez en pleno proceso de ‘seducción’ por parte de Ulisse, demuestra su madurez recién alcanzada, consiguiendo *persuadir* a su (engañador) tutor Nearco, de que debe abandonar Esciros. Y esta es precisamente la palabra que Metastasio pone en boca de Nearco, vencido (retóricamente) por Achille: “*Son persuaso anch’io*”, es decir, “también yo estoy persuadido”, convencido, de que es necesario irse. La clave de esa recién adquirida capacidad de persuasión está, justamente, en la evocación que hace Achille de su ‘tesalio maestro’, Quirón, recordando cuando conseguía correr más rápido que el viento, abatir las fieras y saltar por los torrentes. Y Achille se imagina a Quirón, reprochándole que haya perdido esa ‘fuerza’ mítica, esa parte bestial de su formación como príncipe, si queremos decirlo como Maquiavelo. La otra parte del modelo pedagógico maquiavélico, la racional, justo en ese momento de la ópera, demuestra haberla mejorado (si no aprendido) imitando a un maestro inesperado: Ulisse, el rétor perfecto, el maestro de la disimulación y de la seducción a través, como Metastasio, de la palabra: el gran protagonista, en definitiva, del libreto desde este punto de vista.



Rijksmuseum, Amsterdam.

Paolo Caronni, *Retrato de Pietro Metastasio*.

LOS COLORES DEL LENGUAJE Y EL PODER
DE LA RETÓRICA EN EL LIBRETO DE ÁCHILLE

Lo más bello del libreto es cómo toda esta peripecia se refleja en el modo de emplear el lenguaje. Es decir: en la capacidad de Metastasio para moldear el italiano, sometiéndolo a la acción, de forma análoga a como Bernini domina la dureza del mármol o Caravaggio las formas y las luces para someterlos al drama que encapsulan sus imágenes. Caravaggio, Bernini: paradigmas del teatro barroco e imágenes de juventud imborrables para cualquier ciudadano de Roma (como Metastasio). Así, en *Achille in Sciro*, Ulisse apenas tiene protagonismo musical: es de los personajes que menos arias cantan. Pero tiene todo el protagonismo retórico. Sus versos de recitativo están llenos de un color llamativo, seductor, desde el primero (“*S’ubbidisca alla legge: io sono Ulisse*”, “Se obedezca a la ley: yo soy Ulises”, acto I, escena 4) hasta el último (“*Lieta il saggio decreto | ammirerà la Grecia*”, “Grecia feliz admirará el sabio decreto” III, 7).

Para valorar estilísticamente estos versos, debe tenerse en cuenta un detalle fundamental para cualquier conocedor de la poesía en lengua latina: la cualidad sonora de las vocales. En el primer verso de Ulisse, cuando se descubre ante Nearco, se encuentran las cinco vocales distribuidas con gran equilibrio a lo largo del endecasílabo anapéstico. Metastasio en este sentido es un maestro de la aliteración, recurso bien aprendido de los libretistas que lo emplearon conscientemente desde los orígenes de la ópera. Los libretistas, pero no solo. Cuando en 1639 el poeta Fulvio Testi escribía a Virgilio Malvezzi sus dudas sobre cómo titular un poema que quería dedicar al conde-duque de Olivares reconocía la dificultad de encontrar un nombre que no tuviera U, “porque la I y la U tienen una cualidad humilde, la A y la O, magnífica, y la E, intermedia”. Y lo ejemplificaba con dos versos (en realidad, dos hemistiquios) paradigmáticos de la poesía virgiliana: el ridiculizante “*Tityre tu patulae*” de la primera égloga, frente al comienzo de la *Eneida*, “*Arma virumque cano*”. Hay por tanto una elección consciente de las palabras que implica una determinada sonoridad del verso. Pero en el caso de *Achille*, además del color, la sintaxis con la que habla Ulisse es la más rica de todos los personajes de la ópera. En este aspecto, el contraste con la ‘gramática’ de Achille no puede ser mayor. Los recitativos de Achille en el primer acto son torpes, predominando las frases breves entrecortadas y con frecuente uso de la aposiopesis (o reticencia). Basta pensar en los primeros versos de la pareja de jóvenes inocentes enamorados con que se abre la ópera:

DEIDAMIA:	Udisti? (Ad Achille)	Lo has oído? (A Achille)
ACHILLE:	Udii.	Lo he oído.
DEIDAMIA:	Chi temerario ardisce? turbar col suon profano dell’orgie venerate il rito arcano?	¿Quién, temerario, se atreve a turbar con la música profana de las orgías veneradas el arcano rito?
ACHILLE:	Non m’ingannai. Lo strepito sonoro parte dal mar. Ma non saprei... Non veggo che vuol dir, chi lo muova... Ah principessa, eccone la cagion. Due navi, osserva, vengono a questo lido.	No me engañaba. El estrépito sonoro viene del mar. Pero, no sabría... No entiendo qué quiere decir, quien lo provoca... ¡Ah! Princesa, ¡he ahí la razón! Dos naves, observa, vienen hacia esta playa.

Irónicamente, Achille solo es locuaz cuando habla de amor y, durante todo el primer acto, se muestra de hecho enamorado (como se verá en breve). Frente a esta torpeza ridícula o cómica (“*Tityre tu patulae*”), los versos de Ulisse demuestran, desde el principio, un despliegue de las principales figuras retóricas como el hipérbaton (“*Sappi che il vidi | di Peleo in corte ha già molt’anni*”; “Debes saber que lo vi de Peleo en la corte hace ya muchos años”) y el encabalgamiento (“*Arcade, vola | su l’orme di colui. Cerca, domanda | chi sia, come qui venne, ove dimora, | se alcuno è seco; ogni leggiero indizio | può servirne di scorta*”; “Arcade, vuela sobre los pasos de aquel. Busca, pregunta quién es, cómo llegó aquí, dónde habita, si está alguien con él; cualquier leve indicio puede servir de guía”), en el polo opuesto de la parquedad lingüística de Achille.

ASTUCIA, FINGIMIENTO Y SEDUCCIÓN:
EL PROTAGONISMO DE ULISSE

Ulisse es, por tanto, a través de su habla, la encarnación de la sabiduría, frente a la inmadurez de Achille. En esto Metastasio sigue una idea del siglo XVIII difundida durante el debate en torno a la existencia de Homero acerca de la complementariedad de los dos personajes. Así, se pensaba que la *Iliada* habría sido escrita por un joven, debido precisamente a la representación de la cólera y el orgullo de Achille, mientras que la *Odisea*, por el énfasis en la ambigüedad y la astucia de



Grabado de apertura del *Achille in Sciro* en la edición de las obras completas de Metastasio publicadas en París por la viuda de Hérisant, entre 1780 y 1782.

Ulises, la habría escrito un viejo. Esta contraposición entre juventud y vejez está presente en la ópera: “*Da’ padri istessi, | da’ vecchi padri invidiata e spinta | la gioventù proterva | corre all’armi fremendo*” (“Los jóvenes orgullosos, envidados e impulsados por los mismos padres, por los viejos padres, corren a las armas enfervorecidos”), dice Ulises como argumento para convencer al Aquiles que lo escucha todavía disfrazado de mujer. Metastasio también tenía en su bagaje cultural el Ulises de Dante, quien se atrevió a explicar en su *Commedia* qué ocurrió con el héroe tras su llegada a Ítaca. Una duda que la mitología clásica no había resuelto. Dante narra cómo Ulises, impelido por su ansia infinita de conocimiento, convenció a los marineros de su isla para viajar hacia los confines del mar y averiguar qué había más allá del horizonte, osadía que acabó con su muerte y su reclusión en el Purgatorio. Dice Dante que los marineros dudaron durante el viaje y que bastó una arenga (bellamente insuperable) de Ulises para ser ‘seducidos’ de nuevo en su viaje hacia la virtud y el conocimiento. Esta fuerza, acumulación de múltiples reverberaciones culturales, es la que tiene el Ulises de Metastasio desde el *argomento* mismo del libreto: “*E ponendo allora in uso tutta la sua artificiosa eloquenza, lo persuase a partirsi*” (“Y poniendo entonces en práctica toda su artificiosa elocuencia, lo persuadí para partir [hacia la guerra de Troya]”). De nuevo, una frase llena de artificiosa elocuencia en una inalcanzable fusión de contenido y forma.

La escena que mejor recoge todo esto es la primera del segundo acto, donde se presenta a Ulises como el perfecto simulador del que el príncipe (la infanta, el delfín en el caso de la representación madrileña de 1744) debería estar precavido. El personaje de Ulises despliega así toda una estrategia para seducir a Aquiles (disfrazado de Pirra), pero sin dirigirse a él directamente. En esa escena se habla de las ‘artes ocultas’ (“*con l’arte occulte | pria s’astringa a scoprirsi*”; “con las artes ocultas antes se le obligue a descubrirse”) y del fingimiento como estrategia infalible del cortesano

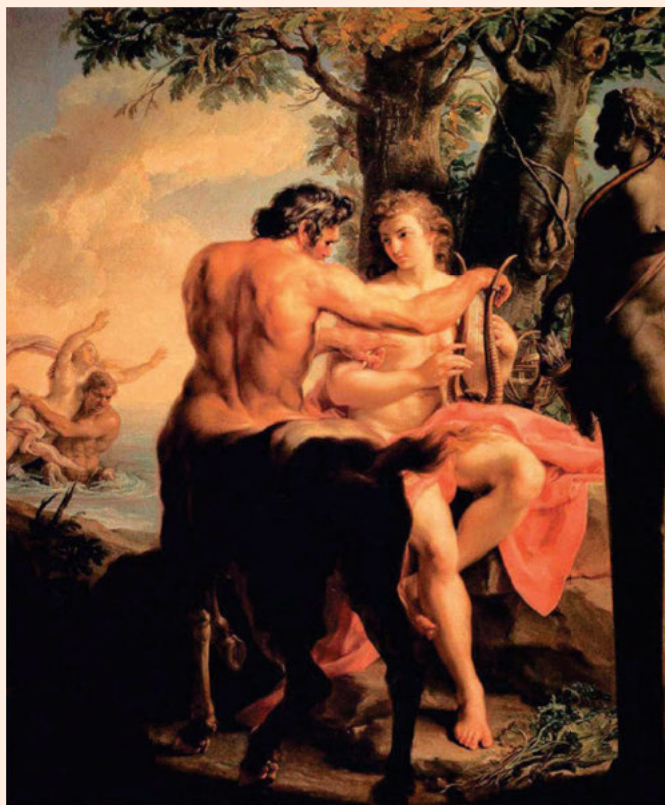
moderno: “*Eh lascia | che [Pirra] venga per sé stessa. Ad altro inteso | mi fingerò*”; “¡Eh! deja que [Pirra] venga por sí misma. Fingiré que me estoy dedicando a otra cosa”). Y, en fin, lo que seduce mayormente a Aquiles, no es tanto la fuerza guerrera descubierta como ‘lo que dice’ Ulises: se ve claramente cuando el joven exclama “*Oh dei! Così non si dirà d’Achille*” (“¡Oh, dioses! Esto no se dirá de Aquiles”) después de haber entendido, en su contenido ‘y en su forma’, lo que el adulto acaba de decir refiriéndose a Hércules: “*O generoso, o grande, | o magnanimo eroe! Vivrà il tuo nome | mille secoli e mille*” (“¡Oh, generoso, oh, grande, oh magnánimo héroe! Vivirá tu nombre miles de siglos”). Es importante entender que el “così” que exclama Aquiles, lamentándose, se refiere tanto a lo que está diciendo Ulises, como a la grandilocuente manera de decirlo, esto es, los versos que evocan el temple del “*arma virumque cano*” virgiliano.

La interrupción de la estrategia debido a la llegada de Licomedes sirve a Metastasio para subrayar a los infantes pupilos destinatarios de la ópera el artificio cortesano con que está actuando Ulises. Así, cuando Arcade advierte que Licomedes se aproxima, retiene a Ulises que ya se dirigía hacia Aquiles para hablarle directamente y le dice: “*Guarda che tutto | il disegno non scuopra*” (“Atención: que no descubra toda la estrategia”). Descubrir los planes ocultos mediante el disimulo, es uno de los principales aprendizajes del príncipe ilustrado. Como la estrategia fracasa, Ulises se ve obligado a continuarla en presencia de toda la corte. Y aquí, siguiendo con su infalible retórica, se presenta como un auténtico cortesano del siglo XVIII: “*Lo stile usato | d’ospite non ingrato | giusto è che siegua anch’io*” (“el estilo que se sigue, de huésped no ingrato, es justo que lo siga yo también”), poniendo el énfasis en la cultura del regalo y en la etiqueta (‘estilo’ es un concepto relacionado con el ceremonial) como estrategia de diplomacia informal totalmente asentada en las cortes europeas de la época. Y cuando por fin Aquiles se descubre, rendido, en una escena (II, 8) en la que llamativamente no hay arias, Ulises lo saluda caracterizándole por la principal virtud del príncipe moderno: la magnificencia y, en estrecha relación con ella, la generosidad: “*Anima grande | prole de’ numi, invito Achille, alfine | lascia che al sen ti stringa. Eh non è tempo | di finger più. [...] | Perché reprimi | gl’impeti generosi | del magnanimo cor?*” (“Alma grande, descendiente de dioses, invito Aquiles: al fin deja que te abraze. Ya no es tiempo de fingir más [...] ¿Por qué reprimas los ímpetus generosos del magnánimo corazón?”). Alejado de sus orígenes míticos y mágicos, Ulises dibuja así en Aquiles al perfecto monarca ilustrado.

¿Qué ocurre con la música? ¿Cómo se traduce toda esta ideología en un espectáculo donde es precisamente la música la que conduce el drama? Metastasio pensó en esto sin duda, y su libreto invita al compositor a poner todo su esfuerzo en la pintura musical del Aquiles enamorado que predomina en el primer acto. Dicho de otro modo: la

La locuacidad musical de Aquiles está no en el dominio retórico propio de la madurez, sino en las arias de temática amorosa, colocadas, con total intención, al principio de la ópera

locuacidad musical de Aquiles está no en el dominio retórico propio de la madurez, sino en las arias (donde la música tiene más importancia que el texto) de temática amorosa, colocadas, con total intención, al principio de la ópera, el acto de la juventud y de la inmadurez del héroe. Nada menos que tres arias. Justo al contrario que Ulises, que tiene largos recitativos (donde el texto tiene más importancia que la música) y que solo canta un aria en dicho acto. El acto segundo ilustra la transición, con dos arias de Aquiles y una de Ulises. En el tercero, en que Aquiles ha completado el proceso de seducción, solo canta un aria, al igual que Ulises. Lo más bello es que se trata de un aria de recuerdo del amor de juventud, como si fuera una evocación de sus arias del primer acto. En otras palabras: un aria de amor excepcional para todo un acto (el último) para un personaje que, paradójicamente, se ha contagiado de la fuerza retórica de Ulises: la excepción que confirma la regla. Y es, en efecto, un aria de melancolía: “*Tornate sereni | begli astri d’amore*”, de recuerdo del amor que justamente, como reconocen los versos finales, es quien



Galleria degli Uffizi, Florencia.

Aquiles en la escuela del centauro Quirón, Pompeo Batoni.

otorga y sustrae, a la vez, la fuerza y la audacia. Es decir, en cierto modo, los dos pilares de la formación maquiavélica del príncipe:

Tornate sereni
begli astri d'amore;
la speme baleni
fral vostro dolore;
se mesti girate,
mi fate morir.

Oh dio, lo sapete,
voi soli al mio core,
voi date e togliete
la forza e l'ardir.

Volved serenos
bellos astros del amor;
la esperanza despierte
vuestro frágil dolor;
si tristes giráis,
me hacéis morir.

¡Oh, dios! Lo sabéis,
solo vosotros a mi corazón,
vosotros dais y quitáis
la fuerza y la audacia. ¶

José María Domínguez. Universidad Complutense de Madrid

NOTA BIBLIOGRÁFICA: el título de este artículo se toma prestado de la monografía de Andrea Battistini, *La degnità della retorica. Studi su G.B. Vico*, Pisa, Pacini editore, 1975, mientras el subtítulo hace referencia a la monografía de Carmen Sanz Ayán, *Pedagogía de reyes: el teatro palaciego en el reinado de Carlos II*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2006. La referencia a Maquiavelo sigue las notas críticas de la edición de *Il Principe* a cargo de Giorgio Inglese, Turín, Einaudi, 1995. Las ideas sobre Ulises como rétor y algunos otros detalles vienen de la lectura de Giuseppe Mazzotta, *La nuova mappa del mondo. La filosofia poetica di Giambattista Vico*, Turín, Einaudi, 1999 (aunque ni Battistini ni Mazzotta hacen referencia a Metastasio). La carta citada de Fulvio Testi fechada en Madrid, el 6 de julio de 1639, se encuentra en el epistolario Malvezzi Lupari del Archivio di Stato di Bologna, lettere, 372/18. Las citas del libreto de *Achille in Sciro* y las referencias a los actos y escenas se han tomado de la edición electrónica del proyecto Metastasio dirigido por Anna Laura Bellina y Luigi Tessarolo disponible en <http://www.progettometastasio.it> dando precedencia a la edición original de 1736. Debe tenerse en cuenta que el libreto para la representación madrileña sufrió modificaciones. La carta a Farinelli procede de la edición moderna de la correspondencia a cargo de Bruno Brunelli, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Mondadori, Milán 1947-1954. El análisis métrico del primer verso de Ulisse se debe a Nicola Usula, a quien dedico este ensayo en agradecimiento por compartir conmigo su sabiduría.

2020
UZTAILA 7-10 JULIO
IRUN

NAZIOARTEKO
KANTU
LEHIAKETA
CONCURSO
INTERNACIONAL
DE CANTO



XV
**LUIS
MARIANO**

SARIAKPREMIOS

1. SARIA · 1^{er} PREMIO
6.000€

2. SARIA · 2^o PREMIO
4.500€

3. SARIA · 3^{er} PREMIO
3.000€

Publikoaren saria Premio del público
2.000€

Gazte promesa onenaren
epaimahaiaren sari berezia
Premio especial del jurado
a la mejor joven promesa
2.000€

Información e inscripciones:
www.irun.org/luismariano



Gipuzkoako
Foru Aldundia
Kultura, Turismo, Gazteria
eta Kirol Departamentua

