

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 Corselli, 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.

Achille in Retiro

Una ópera de Metastasio y Corselli para Madrid¹

ÁLVARO TORRENTE

ESCRIBE Aristóteles en su *Poética* que “los medios principales con que la tragedia seduce al alma son las peripecias y las agniciones”, entendiéndose como peripecia “el cambio de acción en sentido contrario”, mientras que la agnición es “un cambio desde la ignorancia al conocimiento”, que en la práctica supone el descubrimiento de la identidad oculta de alguno de los personajes.² Esta sencilla afirmación influyó en la historia de la ópera tanto o más que las tres supuestas unidades de acción, tiempo y lugar atribuidas al mismo filósofo. Desde los inicios del género en Venecia, una de las claves de los libretos reside en la ocultación de la identidad de algún protagonista para dar oportunidad a la agnición, generalmente cerca del final de la obra, que con frecuencia conllevaba un cambio de fortuna, o sea, la peripecia. Y, ¿cuál es la mejor manera de ocultar la identidad de alguien que se mueve con soltura delante de tus ojos?

Sin duda, el travestismo, que además tiene la ventaja de permitir cierta comicidad, algo muy importante en los escenarios del siglo XVII. Por esa razón, en la mayoría de las óperas venecianas hay algún personaje que finge ser una persona del otro sexo, como es el caso de Otone, que viste las ropas de Drusilla para intentar matar a Nerone (en *L'Incoronazione di Poppea* de Busenello y Monteverdi), o de Giove, transformado en Diana para conseguir seducir a la bella Calisto (en *La Calisto* de Faustini y Cavalli). Y de una manera mucho más acentuada en las distintas versiones operísticas sobre la juventud de Aquiles a lo largo del siglo XVII de las que habla Nicola Usula en este dossier.

Algunas décadas después, en la llamada ópera seria del siglo XVIII, y en especial en los libretos de Pietro Metastasio, se mantiene la necesidad de que la trama tenga peripecia y agnición, pero por una cuestión de decoro se suelen utilizar otros recursos diferentes a la mutación de género, como por ejemplo la ocultación del status social: en *Alessandro nell'Indie*, el rey Poro permanece disfrazado de simple soldado hasta el final de la acción, mientras que en *Didone abbandonata* el rey Iarba se presenta disfrazado de su propio embajador Arbace. Esto hace que el libreto de *Achille in Sciro* sea bastante excepcional para su época. La ventaja es que, en la historia del joven Aquiles, el travestismo *va de soi*, porque su propia leyenda, transmitida por Higino y Pseudo-Apolodoro, incluye su ocultación en la isla de Esciros disfrazado de muchacha, siendo este uno de los episodios más conocidos y más representados en la pintura de la Edad Moderna.

“Como la Nereida Tetis sabía que su hijo Aquiles, a quien había engendrado de Peleo, moriría si se disponía a atacar Troya, se lo confió al rey Licomedes, en la isla de Esciros. Este lo cuidó, vestido de mujer, entre sus hijas vírgenes, con otro nombre, pues las jóvenes lo llamaban Pirra, porque tenía los cabellos rubios y en griego rubio se dice *pyrrhon*. Al enterarse los aqueos de que se escondía allí, enviaron a unos mandatarios ante el rey Licomedes para pedirle que enviara a Aquiles como ayudante para los Danaos. Como el rey negaba que estuviera allí, les dio permiso para que buscaran en palacio. Al no poder averiguar quién era Aquiles, puso en el vestíbulo del palacio regalos para las mujeres, entre los cuales había un escudo y una lanza, y ordenó que sonara la trompeta de repente y se provocaran ruidos de guerra y griterío. Aquiles, pensando que



Domenico de Servidori, *Retrato de Francesco Corselli* (1772).

el enemigo estaba allí, desgarró su vestido de mujer y cogió el escudo y la lanza. Así fue reconocido y prometió a los argivos su ayuda y sus soldados, los mirmidones”³

“Cuando Aquiles tuvo nueve años, Calcante declaró que Troya no podría ser tomada sin él. Tetis, sabiendo que perecería si participaba en la guerra, lo vistió de mujer y se lo confió a Licomedes como una muchacha. Criado allí, Aquiles yació con Deidamia, hija de Licomedes, y engendró un hijo, Pirro, llamado más tarde Neoptólemo. Odiseo, denunciada la presencia de Aquiles en casa de Licomedes, lo buscó allí y lo descubrió mediante el son de una trompeta. Así es como Aquiles fue a Troya”⁴

Las dos narraciones enfatizan que Aquiles fue escondido por su madre en Esciros “vestido de mujer” y además proporcionan muchos de los elementos que articularán la trama de Metastasio: el nombre de los principales protagonistas—Aquiles, Deidamia, Licomedes y Ulises—, la causa de la ocultación, el lugar de los hechos, el nombre fingido de Aquiles, sus amores con la princesa y los trucos usados por Ulises para que desvele su identidad: el sonido de la trompeta anunciando un asalto fingido y las armas entremezcladas entre regalos femeninos. La versión más tardía de Estacio, mucho más extensa y quizás parcialmente inventada, incluye algunos detalles adicionales que aprovechó Metastasio, como los rituales báquicos de la isla de Esciros, el papel del lugarteniente de Ulises (llamado Diomedes en esa versión) o la escena musical ante los invitados griegos, además del reflejo de Aquiles en el escudo. Estacio, quizás siguiendo a Ovidio, narra igualmente cómo Aquiles violó a la pobre Deidamia y la dejó embarazada, un hecho que Metastasio pasa por alto, pero que seguro que era familiar para los espectadores más cultos de sus óperas.⁵

EN MANOS DEL POETA CESÁREO

En consecuencia, la aventura pretroyana de Aquiles permitía al poeta cesáreo escribir un libreto con el travestismo como elemento estructural sin faltar al decoro esperado en sus dramas, dando lugar incluso a situaciones casi cómicas que no son habituales en la *ópera seria*. El libretista añade dos personajes para facilitar la acción y ofrecer mayor variedad,

además de rebautizar a Diomedes como Arcade: Nearco, custodio de Aquiles que representa la voluntad de la madre Tetis, y Teagene, príncipe prometido con Deidamia y, por tanto, antagonista coyuntural de Achille.⁶

Pero, además, el libreto de *Achille in Sciro* es bastante peculiar por la ausencia de elementos trágicos que caracterizan la mayoría de los títulos de Metastasio, como son el suicidio en *Didone abbandonata* o *Catone in Utica*, los intentos de suicidio en *Alessandro nell'Indie*, de regicidio en *La clemenza di Tito* o *L'Olimpiade* o el sacrificio ritual en *Demofonte*.

Al contrario, lo singular de este libreto es que se trata de un drama psicológico, donde el conflicto real no se produce entre personajes antagonistas, enfrentados por el amor de una mujer (aunque los haya) o por el poder de un reino, sino en el interior del alma del protagonista y en su manera de expresarse, como explica el artículo de José María Domínguez en este dossier. El libretista personifica en la figura de Achille dos fuerzas aparentemente irreconciliables: por un lado, la dulzura amorosa y la nobleza de espíritu que el joven manifiesta hacia Deidamia, que le impide en sucesivas ocasiones abandonarla para marcharse a Troya; por otro, el alma de guerrero ansiosa de glorias militares cuyo destino es convertirse en el héroe por antonomasia. Toda la ópera es una tensión permanente entre estas dos fuerzas, ilustradas la una por las vestimentas femeninas (que tanto detesta Achille), el canto a la cítara, el amor de Deidamia y los sabios consejos de Nearco; y la otra por la espada y el yelmo, además de los consejos, adulaciones e insinuaciones del rey de Ítaca y embajador de los aqueos. En última instancia, como ha reflexionado Javier Gomá en *Aquiles en el gineceo*, el dilema de Aquiles le obliga a escoger entre una inmortalidad dulce pero anónima y anodina o la mortalidad que está escrita en su destino, que conlleva la gloria eterna.⁷

Precisamente esa inmortalidad dulce y anodina, casi arcádica, ejemplificada por el ritual sacro en honor a Baco, es la que viven los secretos amantes hasta el inicio de la ópera, cuando la repentina llegada de los navíos griegos, anunciados por una fanfarria militar, desata el interés belicoso de Achille a la vez que la inquietud de Nearco y la indignación de Deidamia. Desde ese instante ya nada volverá a ser igual. El eje principal de la trama es el proceso de Ulisse para identificar al héroe travestido y conseguir que revele su identidad. Pero lejos de esperar al final de la ópera, Metastasio ubica la escena de la agnición en el centro del segundo acto, cuidadosamente planificado por Ulisse, de quien Homero decía que era “fecundo en ardides” e “igual a Zeus en prudencia”. Inmediatamente después de escuchar cómo el griego ensalza los trabajos de Hércules, Achille travestido en Pirra sufre la humillación de tener que cantar para los invitados de Licomedes en medio de una gran sala ante toda la corte, justo antes de que los aqueos muestren sus regalos: vestidos y joyas femeninos entremezclados con armas y armaduras. El momento culminante de la ópera se desencadena con el ataque fingido a la isla, la estampida generalizada de los presentes y la resolución de Achille, que cambia la cítara por la espada y la falda por la armadura. La salida del armario del joven guerrero resuelve una parte de su conflicto interior, pero a la vez intensifica el otro polo pasional, el amor correspondido por Deidamia, para quien se hacen realidad los peores presagios. El desarrollo a partir de ese punto intenta buscar la conciliación de ambas pasiones, pero desde un escenario nuevo, con Achille debatiéndose todavía entre su destino heroico y el dolor de su amada, pero también entre el glorioso yelmo y la vergonzante falda. Inicialmente asume el deber superior de partir hacia Troya, transmitiendo a través de Nearco su amor y fidelidad. Pero enseguida Deidamia le encuentra a punto de embarcar y, tras un extenso diálogo en el que tanto Ulisse como Deidamia intentan que Achille escoja entre las dos opciones, la princesa le acusa de traidor, con lo que consigue ablandar de nuevo el corazón del guerrero y traerle de vuelta a sus brazos. Será la intervención final de Licomedes, como rey sabio y clemente, la que aúne las dos fuerzas opuestas, autorizando el



J. Amigoni, *Retrato de Metastasio, Farinelli, Teresa Castellini y Jacopo Amigoni* (c. 1750, detalle).

matrimonio de los enamorados y a la vez permitiendo la partida de Achille a la batalla, partida aceptada sumisamente por Deidamia y aplaudida por el que hasta hace poco era su competidor en el amor.

Achille tiene un papel protagónico por encima de las convenciones del género, ya que sus cinco arias, una arieta y un minueto alternado con el coro superan con creces las que cantan Deidamia y Licomedes (cuatro cada uno), las tres de Ulisse y Teagene y obviamente las dos de Arcade y la única aria de Nearco. Esta distribución no tiene un correlato exacto en la presencia en escena de los personajes, ya que mientras Licomedes solamente aparece en ocho de las 37 escenas, su hija, con las mismas arias, aparece en trece. Todas las arias de Achille tienen como tema central el amor, pero cada una presenta un carácter diferente, que va del amor impetuoso protector de su amada de posibles invasores al principio del primer acto, a la entrega amorosa más absoluta, sin fuerza para abandonarla, a principios del segundo, pasando por el fingimiento cortesano de la escena del coro o la dulce pero firme despedida en las dos últimas arias. El rey de Esciros parece vivir al margen de los hechos y utiliza sus arias para guiar, con aparente guante de seda, los acontecimientos, ya sea ordenando el matrimonio con Teagene, pidiendo ayuda a Pirra para convencer a su hija de la boda, o decidiendo el destino final de Achille y Deidamia. En cambio, la princesa vive intensamente todo el conflicto y va expresando sus emociones en las arias, ya sea su despecho por la volubilidad amorosa de Achille, el deseo de libertad frente al cortejo de Teagene, la desolación ante la inminente partida de su amado o la servidumbre absoluta al amor que siente por el Pélida, además de un intenso *recitativo accompagnato* en el que reprocha la traición y le echa una solemne maldición.

El caso más llamativo es Ulisse, que, como gran muñidor de los acontecimientos, interviene en dieciséis escenas, aunque solamente cante tres arias, una en cada acto, que él utiliza para seducir a sus interlocutores. Pero no son estas las que desencadenan la acción sino más bien sus iniciativas expresadas durante los recitativos, lo que le exige una participación inusual en la trama, como detalla José María Domínguez en su artículo. Esto demuestra que, en esta ópera, la función y la importancia del personaje no se puede leer por el número de arias sino por la influencia de sus acciones. Es una ópera, sí, pero también un auténtico drama en el que Ulisse es el verdadero antagonista, no porque se enfrente a Achille sino porque es quien provoca, con ingenio y sutileza, la peripecia, el cambio definitivo del curso de la acción. En cambio, el rol de Teagene es quizás una de las novedades más ingeniosas. Sobre el papel parece ser el antagonista del héroe, por ser el prometido de su amada, pero desde el primer acto se deja fascinar por la supuesta damisela de fiero carácter que responde al nombre de Pirra, hasta quedar prendado de ‘ella’ al final del primer acto, cuando canta un aria a “la amable fiereza que amenaza”. En todo caso, los celos que provoca el prometido ayudan a afianzar la unión de Achille y Deidamia. Por otro

lado, a pesar de su menor peso dramático, el libreto concede a Teagene otros dos momentos estelares, como son el aria de confusión que cierra del segundo acto y la brillante aria con trompeta en la que renuncia a sus pretensiones sobre la princesa, asumiendo que el enlace de los dos jóvenes está escrito por los dioses.

No sabemos si el potencial cómico de este libreto estaba entre las intenciones de Metastasio, pero sin duda fue percibido por sus contemporáneos, como demuestra que la traducción francesa el año siguiente de su estreno recibiera la etiqueta de *tragi-comédie*.⁸ La comicidad está implícita en el propio hecho de disfrazar de mujer al héroe por antonomasia, y así lo explotaron versiones anteriores del tema que analiza Nicola Usula en su artículo de este dossier, pero se percibe solo de manera sutil en la versión de Metastasio. A mitad del primer acto cuando, en los apartamentos privados de la princesa, Achille pide explicaciones a su amada por su inminente compromiso con Teagene, de repente irrumpe Ulisse, como si fuera en realidad el camarote de los hermanos Marx y un visitante extranjero pudiese acceder libremente al gineceo del palacio de Licomedes (algo que no ocurre en la versión de Estacio). Un poco más tarde, el enamoramiento de Teagene de una feroz Pirra que le corta el paso arranca del espectador una inevitable sonrisa por la buscada confusión de roles y sexos. Pero sin duda el momento más jocoso se produce precisamente en la escena de la agnición, contemplando las contradicciones del joven guerrero que rechaza con desprecio la cítara para abrazar la espada, pero olvida despojarse de la falda, como le reprocha Ulisse al mostrarle su propia imagen reflejada en su escudo. No se trata de humor fácil y explícito sino de escenas que relajan el heroísmo esperable en un espectáculo de estas características y desplaza la naturaleza de la acción de lo épico a lo humano.

ACHILLE IN MADRID

El libreto de *Achille in Sciro* fue escrito por Pietro Metastasio para celebrar el matrimonio de la archiduquesa María Teresa (la futura emperatriz) con Leopoldo de Lorena, y su estreno tuvo lugar en Viena el 13 de febrero de 1736, al día siguiente de la boda. El propio poeta explica en una carta a su hermano que había escrito el drama en solo dieciocho días, un esfuerzo “que se da la mano con lo imposible”.⁹ Aquí se cumplió la máxima de que “los diamantes se forman bajo presión”, ya que la premura no mermó la calidad del libreto, que fue aclamado en su estreno y publicado al año siguiente en el cuarto volumen de las *obras completas* de Metastasio.¹⁰ El anciano vicemaestro de la Capilla Imperial, Antonio Caldara, fue el responsable de la composición musical,

prácticamente su canto del cisne, ya que fallecería a finales del mismo año. Como tantos libretos de Metastasio, *Achille* gozó de bastante popularidad en las décadas siguientes. Sin alcanzar las 97

versiones musicales de *Artaserse* o las 85 de *Alessandro nell'Indie*, *Achille in Sciro* fue objeto de cerca de 40 versiones diferentes, con nombres tan ilustres como Hasse, Jommelli o Paisiello, además de Francesco Corselli. La selección de este libreto para la celebración dinástica madrileña fue una decisión de la propia Isabel de Farnesio, en la que influyeron, como ha señalado Andrea Sommer, que hubiera sido escrito para otros esposales dinásticos, pero también que el mismo libreto, con música de Domenico Sarro, hubiera sido escogido para inaugurar el teatro San Carlo de Nápoles en 1737, bajo el reinado del primogénito de la reina, el entonces Carlo VII de las Dos Sicilias y más tarde Carlos III de España.¹¹ La versión madrileña fue estrenada el 8 de diciembre de 1744 en el Coliseo del Buen Retiro para celebrar la boda de la Infanta María Teresa Rafaela con el delfín Luis de Francia, hijo de Luis XV. Se trataba de un paso importante en la estrategia matrimonial de la Farnesio, que fue casando a sus hijos e hijastros con herederos de familias reinantes en



Dibujo de Alejandro González Iglesias (1719-1772), posiblemente representando el segundo acto de *Achille in Sciro*: “Gran sala iluminata in tempo di notte”.

Biblioteca Nacional de España.

Portugal (Mariana Victoria y Fernando), Sajonia (Carlos), Francia (Luis, Felipe y María Teresa) y Cerdeña (María Antonia Fernanda). De todos ellos, dos reinarían en España (Fernando VI y Carlos III), una en Portugal (Mariana Victoria) y los otros dos en Cerdeña y Parma. Luis y María Teresa estaban destinados a reinar en la monarquía más poderosa de Europa, pero su triste fortuna hizo que hoy sean nombres casi olvidados. Como tantas princesas en la historia, la delfina María Teresa Rafaela no sobrevivió a su primer parto, falleciendo a los tres días de dar a luz a la también malograda princesa María, mientras que su marido moriría antes que su padre Luis XV.

Esta fue la tercera boda dinástica que los monarcas españoles celebraron con la representación de una ópera, todas compuestas por el maestro de la Capilla Real Francesco Corselli (1705-1778). En 1738 puso en música el libreto de Metastasio *Alessandro nell'Indie* para celebrar el matrimonio de Carlos y María Amalia de Sajonia, mientras que un año más tarde fue el libreto *Farnace* de Antonio Lucchini para el enlace de Felipe con Luisa Isabel de Francia. *Achille in Sciro* fue la tercera y última de las óperas epitalámicas del reinado de Felipe V, con las que la corte española trataba de equipararse a otras cortes europeas, en las que los principales eventos de la monarquía se guarnecían con estrenos operísticos. Estas tres obras son elementos clave en el proceso de instauración de la ópera de corte en España que se inició en 1738 con la llegada de una compañía estable al servicio de los reyes, primero basada en el Coliseo de los Caños del Peral (ubicado donde se halla actualmente el Teatro Real) y

A Corselli podemos considerarlo como paradigma de la transversalidad europea de la ópera italiana, un músico francés nacido en Italia que acabaría liderando la música en España

posteriormente en el Coliseo del Buen Retiro. Durante los siguientes años se pudieron escuchar buena parte de los libretos más populares de Metastasio, como *Demetrio*, *Artaserse*, *Demofonte* o *La clemenza di Tito*, en versiones de diversos autores italianos, en las que participaron algunos de los cantantes que encontramos en la producción de *Achille in Sciro*. En opinión Reinhard Strohm, fue Corselli quien introdujo a las audiencias españolas en el estilo operístico predominante en Europa, lo que facilitó el intenso cultivo del género que tendría lugar durante el reinado posterior de Fernando VI bajo la exquisita dirección de Farinelli.¹²

Pero, ¿quién era ese tal Corselli que parece haber dominado la escena operística madrileña a finales del reinado de Felipe V? Hijo del maestro de danza (francés) de los duques de Parma, Charles Courcelle, Francesco nació en Piacenza y se formó con el maestro de la capilla ducal Giovanni Giacomelli. Se inició como compositor escénico en la capital operística del momento, Venecia, ciudad en la que estrenó sendas óperas, *Venere placata*

en 1731 y *Nino* en 1732, cuyos ecos llegaron hasta Londres, donde nada menos que el propio Haendel utilizó alguna de sus arias en óperas *pasticcio* estrenadas en 1733. En aquellos años, la estrella operística veneciana era Johann Adolph Hasse, que competía con figuras ascendientes como Galuppi, Vivaldi o Porpora, todos ellos probables influencias para el joven Corselli. En 1733, Francesco siguió el rastro de Isabel de Farnesio hasta la corte española, donde empezó componiendo música escénica para los teatros públicos, antes de entrar al servicio de la Casa Real, inicialmente como maestro de música de los infantes —su primera discípula fue precisamente María Teresa Rafaela— y posteriormente como maestro de la Real Capilla, en donde compuso para tres borbones: Felipe V, Fernando VI y Carlos III. Entre sus creaciones para la corte están las tres óperas mencionadas, alguna obra escénica de menor envergadura y, sobre todo, música religiosa, con las que protagonizó una profunda transformación estética de la música madrileña de mediados de siglo y por extensión del panorama musical español. A Corselli podemos considerarlo como paradigma de la transversalidad europea de la ópera italiana, un músico francés nacido en Italia que acabaría liderando la música en España durante casi medio siglo.

La interpretación de *Achille in Sciro* tuvo lugar en el marco de la boda por poderes de los jóvenes príncipes, siendo representado el delfín por su inminente cuñado, el futuro Fernando VI. La celebración en Madrid incluyó otras composiciones escénicas en fiestas organizadas por los embajadores de Francia y Nápoles a lo largo de once días, del 8 al 18 de diciembre, entre ellas la serenata *La contesa dell'Amore e della Virtù*, cuyo libreto fue una de las primeras creaciones de un joven Rainieri de' Calzabigi, con música del napolitano Leonardo Leo.¹³

Corselli contó para el estreno con un elenco de cantantes de gran altura, la mayoría de los cuales ya se encontraban al servicio de los monarcas españoles. Uno de los más aclamados era, sin duda, Antonio Montagnana, a quien Farinelli había traído de Londres en 1740. Montagnana fue uno de los primeros bajos líricos en la historia de la ópera, para quien Haendel había escrito papeles tan singulares como Zoroastro en *Orlando* o Varo en *Ezio*. Muchas décadas más tarde, Charles Burney todavía recordaba su excepcional voz, caracterizada por su “profundidad, potencia, suavidad y una peculiar capacidad de afinar intervalos muy distantes”. Corselli escribió para él el papel de Licomedes, en el que se pueden escuchar algunos de estos rasgos, como los abundantes saltos de décima y ocasionales de docena o trecena, además del virtuosismo y la potencia de algunos pasajes.

Otra de las estrellas internacionales era la soprano boloñesa Anna Peruzzi, que había venido a Madrid para el estreno de *Alessandro* en 1739. Peruzzi, para quien creó el soberbio papel de Deidamia, era una soprano muy aclamada y vieja conocida de Corselli, ya que había cantado en sus dos óperas venecianas, así como en el *Achille* que inauguró el San Carlo de Nápoles en 1737. El papel de Ulises fue interpretado por Elisabetta Utini, soprano con una larga trayectoria que le había llevado a cantar en Italia óperas de Vinci, Sarro o Porpora antes de culminar su carrera en Madrid, como pieza esencial de la compañía de corte entre 1738 y 1752. Menos destacada era Constanza Mancinelli, aunque que había cantado en óperas de Albinoni o Leo antes de asumir el rol de Arcade en Madrid.

Una de las aparentes paradojas del elenco del *Achille* madrileño es la ausencia de un *primo uomo*, a diferencia de *Farnace*, que había contado con la participación de famoso capón Caffarelli. El papel de Achille, interpretado en el estreno vienés por el castrado Felice Salimbeni, fue cantado en Madrid por la soprano española María Heras.¹⁴ Podría parecer que esta decisión se debió a la falta de un cantante más adecuado, pero lo cierto es que Heras debía de ser una cantante extraordinaria, no solo por la riqueza y diversidad de la música que Corselli escribió para ella, sino por las elogiosas palabras que le dedicó la reina Isabel de Farnesio en una carta a su hijo Felipe: “No dirías que es española; pronuncia muy bien y canta completamente al gusto italiano. Si no hubiera sabido que es española no lo habría notado. En fin, es como una pequeña Tesi, pero con mejor voz”¹⁵ (se refiere a la virtuosa soprano Vittoria Tesi, *prima donna* en el *Farnace* que continuó una exitosa carrera en Viena, donde estrenó operas de Hasse y Gluck entre otros). Formada como cantante en los corrales madrileños, que llevaban décadas cultivando el estilo italiano en sus representaciones, la presencia de María Heras en el papel estelar de

Achille in Sciro demuestra que hacia 1744 las cantantes españolas conocían perfectamente el estilo y la lengua de la ópera italiana. El hecho de que el rol de Achille fuera cantado por ella añadió sin duda un punto adicional de ironía a la producción madrileña, al presentar en escena a un hombre disfrazado de mujer interpretado por una mujer disfrazada de hombre, en una suerte de *travestismo doppio*.

Francesco Corselli construyó una soberbia partitura que entronca con el estilo galante de mediados de siglo, pero no desaprovecha para explorar detalles contrapuntísticos entre voz y orquesta o incursiones armónicas inesperadas, alcanzando una enorme diversidad expresiva en las numerosas arias *da capo* que se adaptan cuidadosamente a cada personaje. Pero, además, saca partido al papel estructural que el libreto concede al coro, para el que crea tres grandiosas escenas: la fiesta de Baco al inicio de la ópera, la escena central del festín, durante la cual Achille entona su canto y, finalmente, el coro áulico que sirve de cierre. La instrumentación es usada con sutileza, añadiendo, a las habituales trompas y oboes, trompetas y timbales en las escenas con reminiscencias bélicas, así como mandolina y flautas en la escena de Achille. A esto hay que añadir tres arias con instrumentos obligados en el tercer acto, cuidadosamente seleccionados para construir una apoteosis sonora: salterio acompañado de flautas para el aria final de Achille, violín solista en la última intervención de Deidamia y finalmente una trompeta solista en la última aria de Teagene (un añadido a la versión original de Metastasio, que en este punto tiene una escena de Nearco), que precede a la más sobria conclusión de Licomedes. El final de la ópera modifica necesariamente la versión vienesa para adaptarla al evento epitalámico madrileño: Licomedes, o quizás ya Antonio Montagnana, dirige una *Licenza* encomiástica al rey Felipe V, que precede un majestuoso coro con toda la orquesta, que concluye ensalzando al rey y a su dinastía. ¶

Álvaro Torrente. Instituto Complutense de Ciencia Musicales

NOTAS

- Una versión preliminar de este artículo ha sido encargada y publicada por el Teatro Real en el programa de mano de sus representaciones de *Achille in Sciro* en marzo de 2020.
- Aristóteles, *Poética*, tr. de V. García Yebra (Madrid, Gredos, 1974).
- Higinio, *Fábulas*, 96; tr. de Guadalupe Morcillo Expósito (Madrid, Akal, 2008), págs.106-107.
- Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca*, 3.13.8; tr. de Margarita Rodríguez de Sepúlveda (Madrid, Editorial Gredos, 1985), pág. 185.
- Publio Papinio Estacio, *Aquileida*, tr. de A. M. Bernalte Calle, (Sevilla, Padilla Libros, 2012); P. Ovidio Nasón, *Amores-Arte de amar*, tr. de V. Cristóbal (Madrid, Gredos, 2010).
- En este dossier utilizamos la forma castellana de los nombres (como Aquiles o Deidamia) cuando hablamos del personaje mitológico, y la forma italiana (Achille, Deidamia) para referirnos a los personajes de los libretos.
- Javier Gomá Lanzón, *Aquiles en el Gineceo o Aprender a ser mortal* (Madrid, Pre-Textos, 2007).
- Rafaele Mellace, “*L’Achille in Sciro* di Pietro Metastasio”, *Studi Italiani* VII:2 (1995), 55-77.
- Mellace, “*L’Achille in Sciro* di Pietro Metastasio”, pág. 56.
- Opere Drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio Romano, Poeta Cesareo. Volume Quarto* (Venecia, Bettinelli, 1737).
- Andrea Sommer-Mathis, “*Achille in Sciro*— Eine europäischer Oper? Drei Aufführungen von Metastasio’s drama per musica in Wien, Neapel und Madrid”, en A. Sommer-Mathis und E. T. Hilscher (eds.), *Pietro Metastasio—uomo universale*, (Wiena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000), págs. 221-250.
- Reinhard Strohm, “Francesco Corselli’s Operas for Madrid”, en R. Kleinerz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)* (Kassel, Reichenberger, 1996), pág. 79-99.
- Lucio Tufano, “Madrid 1744: Calzabigi, Leo e i festeggiamenti per le nozze dell’Infanta di Spagna con il Delfino di Francia”, *Studi Italiani*, 10:2 (2019), pág. 233-307.
- Juan José Carreras, “Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII”, en E. Casares y A. Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica* (Madrid, ICCMU, 2001), págs. 205-230.
- Tufano, “Madrid 1744”, pág. 256.