

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.

Los sueños de Aquiles

Un mito entre las bambalinas de la ópera

NICOLA USULA

AQUILES, α-χέλια, “aquel que no tiene labios”, es decir, “aquel cuyos labios jamás sorbieron leche del seno de una mujer”, aunque pasó a la historia como uno de los héroes más fuertes y masculinos de la mitología griega, estuvo estrechamente vinculado, a varios niveles, al mundo femenino. En las fuentes clásicas que nos cuentan sus vicisitudes encontramos numerosos personajes femeninos que influyeron en su vida. Además, las historias del joven Aquiles anteriores a su partida hacia Troya se caracterizan de hecho por una cierta ambigüedad de género que estimuló de manera decisiva a los dramaturgos italianos a escribir libretos de ópera sobre el tema.

El asunto central de esta producción libretística se narra desde al menos el siglo I a. C., en diversas fuentes, como la *Biblioteca* del Pseudo-Apolodoro, las *Fábulas* de Higino, el *Arte de amar* de Ovidio y, finalmente, en la *Aquileida* de Estacio, en las que se cuenta la vida de Aquiles desde sus primeros años hasta su marcha a la guerra de Troya. El mito, con algunas discrepancias entre las fuentes, cuenta cómo su madre, la ninfa marina Tetis, hija de Nereo, predijo que Aquiles debía morir para que Troya pudiera ser destruida. Para evitarlo, ocultó a su hijo vistiéndolo de niña y lo llevó a la isla de Esciros donde pidió al rey Licomedes que lo custodiara, manteniéndolo en secreto para así salvarle la vida. El niño creció oculto bajo los falsos ropajes en el gineceo real, uniéndose (de manera violenta según algunas fuentes) a la hija del rey, Deidamia. Esta, a su vez, se enamoró de él y le dio un hijo (Pirro o Neoptólemo, según las fuentes), antes de que Aquiles fuera localizado por los griegos, dispersos por todo el mar Egeo para llevarlo a Troya.

Si bien es cierto que desde finales del siglo XVI las tramas de la mitología clásica habían estimulado el nacimiento de la ópera como género, la temática de los amores pseudosáficos entre Aquiles y Deidamia no pudieron desligarse durante mucho tiempo del proceso de ‘melodramatización’ (o conversión de historias en temas de ópera).

De hecho, la mitología era la base de los textos de naturaleza dramática cantados íntegramente por vez primera en Florencia a finales del siglo XVI. Desde los famosos intermedios (*intermedii*) que delimitaron los actos de la comedia *La pellegrina* de Girolamo Bargagli en 1589 en Florencia, el género operístico avanzó mucho hasta llegar a la primera ópera centrada en la figura de Aquiles travestido y enamorado: *La finta pazza* (*La loca fingida*) de Giulio Strozzi, escrita para ser puesta en música por Francesco Saccati y representada en 1641 en Venecia para la inauguración del Teatro Novissimo, primer teatro de la historia que dependió de la taquilla, diseñado por el famoso arquitecto y escenógrafo Giacomo Torelli.

VENECIA 1641: LA FINTA PAZZA

No es para nada casual que un tema picante como el de un héroe disfrazado de mujer, que vive en un gineceo y deja embarazada a la hija de un rey antes de decidirse a abandonarla, para ir a luchar en su primera y última guerra, se arraigara justamente en la Serenísima durante estos años. En este contexto, la *Accademia degli Incogniti*, fundada por el patricio

veneciano Giovan Francesco Loredan, promovía desde hacía una década textos de naturaleza irreverente en los sentidos más disparatados. Este cenáculo, que ayudó a forjar ideas de cuño escéptico-libertino y anticlerical, derivadas sobre todo del aristotelismo materialista contemporáneo, se ocupaba de las ciencias, tanto exactas como humanísticas, con particular atención a la política contemporánea y a temas de naturaleza social y teológica, entre otros del mismo carácter.

En este contexto fue concebido el libreto de *La finta pazza*, fruto de la pluma de uno de los más famosos y prolíficos exponentes de la Academia, Giulio Strozzi. Ya en 1627 el poeta había escrito un texto para ser puesto en música, cuyo título recuerda al del libreto veneciano —una *Finta pazza Licori* pensada para Claudio Monteverdi cuya música nunca vio la luz—, aunque no sabemos si tenía alguna relación con el drama centrado en las historias de Aquiles. La locura fingida del libreto veneciano, de hecho, se refiere a la astuta estrategia de simulación (ausente en las fuentes mitográficas) que Deidamia lleva a cabo para atraer nuevamente la atención del griego que, encontrado por Ulises en la isla de Esciros y despojado de los hábitos femeninos, se encuentra tan influenciado por la idea de poder retomar las armas que llega a olvidarse de la amada. Solo a través de esta artimaña, la joven consigue casarse con Aquiles antes de que parta para Troya, y es este uno de los elementos dramáticos que hicieron de *La finta pazza* un éxito sin precedentes. La ópera, estrenada en el Carnaval de 1641, se retomó inmediatamente

Las peripecias de Aquiles en la isla de Esciros se extendieron por toda Italia y traspasaron incluso los Alpes en un formato, el de la ópera per musica a la veneciana, que presentaba características que se consolidaron velozmente

después para la fiesta de la Ascensión y, algo más tarde, tras la representación de 1644 en Piacenza, empezó a viajar por toda Italia gracias al trabajo de reducción, manipulación y diseminación realizado por dos compañías de músicos itinerantes: los Febiarmonici y los Discordati. Con ambas compañías viajó por muchas ciudades italianas entre 1644 y 1652, desde Milán hasta Nápoles, llegando incluso al Petit Bourbon de París en 1645, lo que la convirtió en pionera de la difusión del teatro de ópera a la veneciana a escala nacional e internacional.

Las peripecias de Aquiles en la isla de Esciros se extendieron por toda Italia y traspasaron incluso los Alpes en un formato, el de la ópera *per musica* a la veneciana que, a pesar de encontrarse todavía en sus comienzos, presentaba características que se consolidaron velozmente: como la combinación de escenas heroicas y cómicas; la recurrencia a personajes arquetípicos (entre los que se encontraba la típica vieja nodriza lasciva); la importancia del aparato escenográfico; la simplificación extrema de la orquesta, reducida principalmente al continuo y los instrumentos de arco; la estructura de continuidad caracterizada por números cerrados cada vez más autónomos, *e così via*.

Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



Ulises reconoce a Aquiles, travestido de mujer, entre las hijas del Rey. Casa de los Dioscuros, Pompeya.

La ópera, en su versión itinerante, comienza con una sinfonía de apertura, seguida sin solución de continuidad por un prólogo cantado por la Fama y (solo en la partitura) por la Aurora. A continuación, se descubre la escena y aparece el “Puerto de Esciros”, en el que desembarcan los griegos en busca de Achille. Sigue el primer encuentro de los enamorados en un “Patio regio con logia”. Ambos personajes son sopranos en la partitura, pero uno de ellos es masculino (el papel de Achille estaba pensado para un castrato) y el otro se corresponde con el de una soprano natural (la famosa Anna Renzi, que cantó el papel de Deidamia). La escena se abre con el héroe que casi se está consolando a sí mismo sobre el hecho de que, pese a vestir ropas de mujer y encontrarse de incógnito con el nombre de Fillide, continúa siendo un hombre, y canta, en el aria “*Ombra di timore*” (“Sombra de temor”), los versos “*Non può vero valor perder sue temple: | in ogni abito Achille, Achille è sempre*” (“No puede el auténtico valor perder su temple: | se vista como se vista, Achille es siempre Achille”). El joven desea partir a la guerra, mientras Deidamia intenta disuadirlo. Finalmente, ambos acuerdan que el héroe acompañará a la expedición griega con la condición de que la pareja se una en matrimonio antes de la partida.

Sigue la llegada de los griegos que engañan al rey Licomedes. Con el fin de entrar en el gineceo, aseguran haber traído regalos para las doncellas de Esciros y, al abrirse el telón que oculta la logia, se encuentran ante una cohorte de bellísimas jóvenes capitaneadas por un eunuco, un “*mezz'uomo*” (“un medio hombre”), según el libreto, que contribuye a acrecentar la atmósfera de ambigüedad sexual que constituye el núcleo del argumento de la ópera. Entre los presentes ofrecidos a las jóvenes se halla oculto un puñal, sobre el que Achille, casi de manera inconsciente, se precipita revelando la verdadera identidad de

aquella joven de aspecto andrógino. Al final del primer acto se completa la revelación de la verdadera identidad de Achille, y el héroe, en la segunda escena del acto segundo, está preparado para cantar un aria casi liberatoria (además de polémica), que sigue jugando con el tema de la ambigüedad sexual:

ACHILLE	
Dolce cambio di natura, donna in uomo trasformarsi, uomo in donna tramutarsi, variar nome e figura!	¡Dulce cambio de naturaleza, mujer en hombre transformarse, hombre en mujer convertirse, cambiar nombre y aspecto!

Non son più Fillide bella, son Achille oggi tornato; quanti invidiano il mio stato, per far l'uomo e la donzella!	Ya no soy la bella Fillide, a ser Aquiles hoy he vuelto; ¡cuantos envidian mi estado, quisieran ser hombre y doncella!
--	---

Io, per me, non veda l'ora di tornar maschio guerriere; molti son d'altro parere, resterian femine ognora.	Yo, por mí, no veía el momento de volver a ser un guerrero; otros opinan distinto, seguirían siendo mujer siempre.
---	---

A partir de este momento, el foco de la ópera se traslada a la figura de Deidamia y a su desesperación, debida a que ha comprendido que su amado ya no se preocupa por ella. Así, tras un maravilloso lamento durante el que decide qué hacer (“*Ardisci, animo, ardisci*”; “atrévete, corazón, atrévete”), la protagonista fingirá haber enloquecido para así atraer hacia sí a Achille de nuevo. Durante el segundo y el tercer acto, Deidamia se convierte en un personaje inestable, que agrade a los que la rodean tanto física como verbalmente, hasta llegar a que la aten y a confesar, con la debida discreción, a su padre (aunque este no lo creerá) haber yacido con Achille y haberle dado un hijo (llamado Pirro en la ópera) cuando aún nadie conocía la verdadera identidad del héroe. Achille sale a escena y, aturdido al ver a su amada encadenada, exige que sea liberada, mientras esta, para atraerle, decide fingir que duerme y le habla durante un sueño desesperado. El joven, enternecido por el canto apasionado de Deidamia, reacciona a sus lamentos y esta puede poner fin a su fingida aflicción. De esta forma, los protagonistas se unen en matrimonio ante el rey Licomedes, conocedor del amor que ambos se profesan y, en especial, la existencia de un nieto, Pirro, fruto de la relación entre su hija y tan ilustre yerno. La ópera termina, por tanto, con un final feliz pero de regusto amargo, con la letra del coro “*All'imbarco, all'imbarco!*” (“¡A embarcar, a embarcar!”), que presagian la partida de los griegos hacia la guerra y, por tanto, la muerte ineludible del protagonista.

FERRARA 1663: ACHILLE IN SCIRO

Al primer experimento operístico de Strozzi y Saccati le siguió una revisión del mito que se representó en el Teatro de Santo Stefano en Ferrara en 1663, con texto atribuido a Ippolito Bentivoglio para ser puesto en música por Giovanni Legrenzi: el primer *Achille in Sciro* con ese título. El contexto en que nació este melodrama es muy distinto al de *La finta pazza*. A pesar de que Ferrara era una ciudad perteneciente por entonces a los Estados Pontificios, la evolución del *dramma per musica* era en los años 60 mucho más madura y, tras veinte años de la primera aproximación al tema de Aquiles en la isla del rey Licomedes, surgió un nuevo texto que asumió como propias las reglas (no escritas) de la ópera musical *alla veneziana*: se trata de un texto donde el juego de la ambigüedad de género, el travestismo y los múltiples *topoi* de la ópera (como el lamento, las escenas de sueño, de locura, etcétera) están ya bien asimilados. En Venecia, aunque con muchos cortes, la ópera fue nuevamente representada en 1664 en el Teatro de San Salvatore, donde el libreto estuvo dedicado nada menos que al cardenal Mazarino, antes de la última producción en 1673, de nuevo en los Estados Pontificios, pero en esta ocasión en Bolonia, donde la ópera se dio en el Teatro Formagliari, incorporando numerosos cambios en el texto y en la estructura.

La base mitológica del *Achille in Sciro* de Ferrara es la misma que la de *La finta pazza*, aunque se enriquece con algunos detalles ausentes en el texto de Strozzi, como por ejemplo la figura del centauro Quirón, maestro de Aquiles, de cuya tutela, según algunas versiones del mito, fue sustraído por Tetis para ocultarlo en Esciros tras conocer su infausto destino. Pero uno de los datos más interesantes que se encuentran al comparar los dos libretos es que Achille, travestido de mujer, toma el nombre de Pirra (esto es, “la que tiene una espesa cabellera roja”), como recoge Higinio en la *Fábula* 96, y que el héroe, a diferencia de lo que ocurre en el *Achille* de Strozzi, durante toda la obra se muestra decidivamente menos interesado en las armas y más inclinado al coqueteo. Este protagonista entra con pleno derecho a formar parte de los héroes “*effeminati*” (afeminados) de la libretística de mediados del siglo XVII, esto es, hombres dedicados más al placer sexual que a sus deberes militares y políticos, entre los que destaca sin ninguna duda como principal exponente el protagonista del *Giasone* de Giacinto Andrea Cicognini y Francesco Cavalli (Venecia, 1649) que, en la ópera, ama a dos princesas (Medea e Isifile), las deja embarazadas a ambas de sendos gemelos y retrasa la conquista del vellocino de oro al estar demasiado embebido en los placeres amorosos, representados de manera eficaz por su famosa aria de presentación “*Delizie, contenti, | che l'alma beate, | fermate, fermate*” (“Delicias y placeres | que extasiáis el alma, | parad, ¡parad!”).

Y, sin embargo, en *Achille in Sciro* lo que adquiere un relieve inédito es el tratamiento de los mecanismos de ambigüedad en torno al género. Mientras que en *La finta pazza* el amor entre Achille y Deidamia es secreto, en el texto de Bentivoglio se hace explícito, pero en un contexto lésbico. Cualquiera puede ver sobre las tablas que las dos, Deidamia y Pirra se aman, aunque se acepta como un encaprichamiento entre amigas adolescentes, favorecido, especialmente, gracias a la astuta afirmación de Deidamia de haber hecho voto de castidad a la diosa Ártemis. No faltan referencias al hecho de que Achille/Pirra tenga apariencia masculina —téngase en cuenta que el personaje cómico Grillo la llama Marfisa, asimilándola a la guerrera hermana de Ruggero del *Orlando innamorato* de Matteo Maria Boiardo y del *Orlando furioso* de Ariosto—, y los comentarios del *affaire* entre las dos mujeres, se refieren irónicamente a la ausencia en la pareja del “irrenunciable” componente genital masculino, como se puede observar en algunas intervenciones de la vieja Alcesta, que hace comentarios con versos de este tenor: “*Nulla voi possedete, | e quando crederete | di stringer tutto, pareravvi strano | il ritrovar che nulla avete in mano!*” (“No poseéis nada, | y cuando penséis | que lo estáis agarrando todo, os parecerá extraño | daros cuenta de que ¡no tenéis nada en la mano!”).

En la trama de esta obra se perfila una proyección más de naturaleza homosexual. Se hace referencia al personaje Policaste (de nueva invención), muchacho prometido para casarse con una de las hermanas de Deidamia, Cirene (también inventada). Este, de hecho, se enamora de Pirra (es decir, de Achille), a tal punto de posponer la boda con la princesa de Esciros.

Achille/Pirra se convierte durante la ópera en el eje de otras tensiones de naturaleza sexual y afectiva. Mientras consuela con un abrazo a Cirene por la infidelidad de Policaste, Deidamia les descubre, tuerce el gesto y explota en un ataque de celos; mientras, poco después, llega a ser el propio rey Licomedes quien le hace insinuaciones, amplificando la tensión homoerótica e incrementando el componente cómico y surrealista de la trama.

En el *Achille in Sciro*, el engaño de Ulises se encuentra al final del segundo acto. En este pasaje, mientras los griegos entregan los regalos a las hijas de Licomedes, una señal de guerra emitida por una trompeta (elemento presente en muchas de las fuentes mitográficas), hace que Achille casi despierte de su estado de trance identitario y acompañe a los griegos sin llegar a desvelar a los presentes su verdadera identidad. De esta manera, da comienzo una *caccia alla rapita* (misión de rescate de la doncella secuestrada), en la que todos los personajes temen por su integridad, a excepción de Deidamia, consumida por el temor a perder para siempre a su amado. El héroe perfilado por Bentivoglio se muestra por el contrario menos voluble que el de Strozzi, y no se olvida *ex abrupto* de su amada, es más, decide de inmediato oponerse a lo que Ulises le

impone. Este comprende que el joven únicamente partirá hacia Troya después de haber hablado con la princesa y convencerla de que le siga.

Achille se dirige por tanto hacia la corte de Esciros, pero en la misma se rumorea que el raptor de Pirra no fue otro que el propio Achille, su hermano gemelo, quien la había raptado tras haberle prometido en matrimonio. La llegada del héroe es acogida con el respeto debido a una auténtica misión diplomática, pero todos quedan tan impresionados por su parecido con la joven raptada que la vieja Alcesta no puede contenerse y exclama: “*Per distinguergli entrambi, io ti confesso, | ch'uopo mi fora esaminarne il sesso!*” (“Para distinguir a ambos, te confieso | ¡que necesitaría examinarles el sexo!”).

El joven pide la mano de Deidamia, pero Licomedes, consciente de la castidad de la princesa y la promesa que esta había realizado a Ártemis, le propone en su lugar a la hermana Cirene. Achille enmudece momentáneamente, lo que acrecienta los celos de Deidamia que explota contra él y lo acusa de crímenes contra las doncellas por todo el Egeo, hasta el punto de que Licomedes suspende las negociaciones. A la mitad del tercer acto, sin embargo, Ulises, sirviéndose de sus artes manipuladoras, consigue que Deidamia vuelva a admitir a Achille, que

En Achille in Sciro lo que adquiere un relieve inédito es el tratamiento de los mecanismos de ambigüedad en torno al género

puede entonces revelarse como exPirra a los presentes, lo que suscita el inevitable comentario de la vieja que subraya con una cierta envidia la habilidad de Achille para pasar del estado femenino al masculino: “*Pirra, tu puoi pigliarti un gran piacere | nel far l'uomo e la donna a tuo volere!*” (“¡Pirra, tú puedes conseguir gran placer | siendo hombre y mujer a tu capricho!”). La ópera termina con las dobles parejas de Achille-Deidamia y Policaste-Cirene restablecidas y la felicidad del rey Licomedes, que deja de lado su orgullo herido de rey, de padre y de amante.

VIENA 1668: ACHILLE RICONOSCIUTO

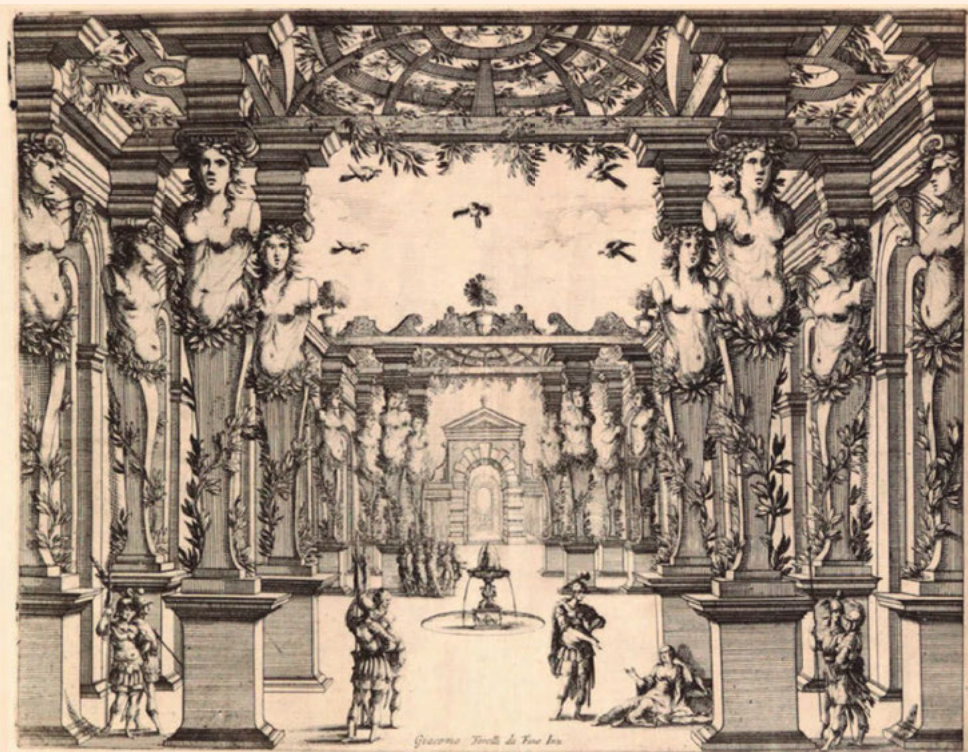
El mito de Aquiles en la isla de Esciros se convirtió en la base de una nueva composición dramático-musical de reducidas dimensiones representado en Viena en 1668 para el cumpleaños de la archiduquesa Eleonora María Josefina de Austria, hermana del emperador del Sacro Romano Imperio, Leopoldo I: introducción al ballet *Achille riconosciuto* de Francesco Ximenes con música de Antonio Draghi. La condición de Aquiles en este texto parece estar a medio camino entre la obsesión guerrera del héroe en *La finta pazza* veneciana y el amor incondicional por Deidamia presentado en el *Achille in Sciro* de Ferrara. En el texto vienés, de hecho, tras un prólogo en que Apollo y Commedia tratan sobre el mundo de las representaciones teatrales, el joven, “enmascarado como Artamene”, canta como apertura la síntesis de su condición en el aria:

ACHILLE

Ardo per Deidamia,
bramo palme guerriere,
tutto il fato mi niega:
ch'ove Marte mi sprona,
Amor mi lega.

Ardo por Deidamia,
anhelo palmas de guerra,
todo me lo niega el destino:
pues cuando Marte me estimula,
Amor me ata.

En este libretto, sin embargo, Deidamia no sabe nada de su verdadera identidad, por lo que siente un amor verdaderamente sáfico por la joven Artamene. Por otra parte, en la obra las tensiones amorosas de naturaleza homoerótica son múltiples: Achille vestido de mujer atrae el deseo no solo del cómico Rullo, sino también de Arsindo, confidente de Ulises, así como del rey Licomedes (igual que en el texto de Bentivoglio). En este último caso, además, el héroe responde positivamente a las insinuaciones del soberano, fingiendo corresponder a su amor, lo que desencadena los celos de Deidamia, que repentinamente se encuentra a su propio padre como rival amoroso. La sospecha de estar conjurado



Diseño de Giacomo Torelli del jardín del palacio para la representación de *La finta pazza* de Giulio Strozzi, en el Théâtre de Petit Bourbon de París, 1645.

con los mercaderes de Iliada (Ulisse y Arsindo) en contra de Licomede cae sobre Achille/Artamente, por lo que el rey decreta que sea condenado a muerte. El travestismo resulta ser uno más de los detonantes en la segunda mitad del drama, desde el momento en que el héroe vestido de mujer decide dormirse en escena despojándose de los vestidos femeninos. El cómico Rullo los encuentra y se los pone, dejando a un lado sus propios ropajes, que Achille se pondrá cuando, al despertarse, no consiga encontrar los que llevaba. En este punto de la acción por el escenario desfilan Rullo vestido de Artamene y Achille en los paños de Rullo, además de la cómica Pitora que, para confundir a su amado Rullo, se ha puesto la armadura de Ulisse (el encuentro entre ambos disfrazados tiene una innegable resonancia cómica). Al final, la estratagema de la espada oculta entre los regalos para las hijas de Licomede desvela la verdadera identidad de Achille, mientras que Licomede, casi sin pestañear, pasa del amor por la joven Artamene a la adoración por el héroe. Finalmente, después de que el rey y Arsindo reconozcan su vergüenza al percatarse del amor que profesaban por un hombre, el héroe y Deidamia se casan, antes de la *licenza* con Apolo y la Comedia, que pone fin al drama.

ROMA 1712: TETIDE IN SCIRO

El tema de Aquiles y Deidamia fue objeto de una última musicalización antes del nacimiento del libreto de Metastasio para Caldara en 1736. Sobre la misma trama de base, en 1712 fue escrita en efecto por primera vez en Roma *Tetide in Sciro* de Carlo Sigismondo Capece, para ser puesta en música por Domenico Scarlatti, nuevamente representada en 1715 en Vicenza, con música de Carlo Francesco Pollarolo.

La obra de Capece presenta ya algunos de los elementos que caracterizan los libretos de la denominada “reforma”, es decir, el proceso evolutivo consciente que muchos libretistas llevan a cabo entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII —con cumbres artísticas relevantes como los dramas de Apostolo Zeno y, obviamente, de Pietro Metastasio en busca de orden y de una cierta altura formal y moral de los libretos escritos para ser puestos en música, de acuerdo con la corriente clasicista que, a partir de este periodo, comienza a sentar las bases de resultados que se alcanzarán ya más avanzado el siglo.

Esto no impide, sin embargo, que este sea el libreto donde la fuerza del travestismo y del engaño llega a las vetas más altas. En el curso del drama se desencadena un círculo de malentendidos bien construido, que

solo se resuelve al final. Un personaje tomado en préstamo de otro tronco mitológico, Antiope, antigua pareja del rey Licomede, llega a Esciros vestida de hombre con el nombre de Filarte para matar a su propio ex amante, pues está convencida de que es el responsable de la muerte de su padre, Teseo (como puede leerse en la *Vida de Teseo* de Plutarco). Licomede, sin embargo, ama a Achille, que está disfrazado como Arminda, y este ama a su vez a Deidamia, que, sin embargo, no sabe nada de su verdadera identidad y nutre por él solo un amor fraterno, mientras que se enamora nada menos que de Antiope/Filarte. En este círculo sobresalen la presencia de la diosa Tetide, transfigurada en mortal con el nombre de Nerea, para vigilar a su hijo y asegurarse de que su identidad se mantenga en secreto, y Ulisse, que finge estar en Esciros para arreglar el doble matrimonio de Deidamia y Licomede con los famosos hermanos Orestes y Electra. La intromisión del tronco mitológico bien conocido de los hijos de Clitemnestra y Agamenón (aunque cronológicamente incoherente con los sucesos anteriores a la guerra de Troya), tan solo cumple una función accesorio, ya que, en definitiva, todo el drama

se desarrolla en torno a las persecuciones entre los personajes presentes en el argumento, en tanto en cuanto todos ellos deliran de amor por objetivos sentimentalmente inalcanzables. La acción se resuelve con un último nudo dramático de alta tensión, en el momento en que Deidamia confiesa a Antiope/Filarte su amor, mientras que esta le revela su verdadera identidad. Al ver a las dos jóvenes abrazadas, Licomede tuerce el gesto y, acusando a Deidamia de impureza, la obliga a precipitarse al mar saltando desde una roca. Tetide, auténtico *deus ex machina*, salva entonces a la joven y la une a Achille, cuya verdadera identidad es por fin revelada, mientras al final de la ópera Antiope se casa con Licomede, que le demuestra su inocencia en el asesinato del padre.

HACIA METASTASIO...

El argumento del travestismo de Aquiles llegó, por tanto, a las manos de Pietro Metastasio ya forjado y abundantemente aprovechado, aunque no sabemos en qué circunstancias el poeta cesáreo conoció (o había tomado en consideración) los dramas anteriores. Lo que es cierto es que, entre los numerosos temas posibles a su disposición, este es uno de los que más mira a la tradición melodramática del pasado. Aun así, en su libreto, este material dramático se transmuta, y al mismo tiempo, también se resustancializa: en él disminuye el mundo de valores de la intriga, del gusto por la complejidad, por la exageración y por la hipertrofia conceptual, incluyendo la que hace referencia al héroe que en escena seduce tanto a hombres como a mujeres. En Metastasio, no encontramos ya la imagen del hombre ‘afeminado’, que se pierde de vista a sí mismo y a su propia identidad, y entre sus versos, la figura del héroe vuela alto hacia otro imaginario. Leyendo su *libretto*, nos alejamos de aquel jovencito del primer *Achille in Sciro* de Bentivoglio, que se había ensimismado tanto con su nueva identidad femenina que salió de un estado casi de trance tras el engaño urdido por Ulisse. Con este confuso Achille, abandonamos un mundo conceptual, sintetizado en su verso “*io non so se son desto o pur se sogno*” (“yo no sé si estoy despierto o si sueño”), con el que el poeta supo destilar a la perfección el sentido más profundo del entretenimiento barroco. ¶

Nicola Usula. Instituto Complutense de Ciencias Musicales
(Traducción del italiano: José María Domínguez)