

humanitas

Vol. LXV
2013

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

“LA TUA GRECIA, LA QUALE A ME NON È DIO” – MARTELLO Y METASTASIO REINTERPRETANDO A ARISTÓTELES

FLAVIO FERRI-BENEDETTI*

Universitat de València

Resumen

Martello en 1714 y Metastasio en 1773-1783: dos autores italianos, pertenecientes ambos a la *Accademia dell’Arcadia*, que tratan, por un lado, de reinterpretar y comprender según las novedades literarias y filosóficas de la época los preceptos de la *Poética* aristotélica (ya tergiversados ampliamente por el recelo de los eruditos del siglo anterior) y, por otro lado, de aplicar esta nueva perspectiva al importante género del teatro musical, el *dramma per musica*. Buscamos y comparamos aquí los posibles enlaces entre ambos autores en el tratamiento de los preceptos aristotélicos aplicados al rico entramado del teatro barroco tardío y del melodrama.

Palabras clave: Tradición clásica – *Poética* – Aristóteles – Teoría literaria – Teatro barroco – Ópera – Melodrama – Arcadia – Tragedia – Unidades aristotélicas – Teatro francés e italiano

Abstract

Martello in 1714 and Metastasio in 1773-1783: two Italian authors who, both belonging to the *Accademia dell’Arcadia*, tried, on one hand, to reinterpret and understand the dictates of Aristotle’s *Poetics* (largely “twisted” during the previous century by a number of zealous scholars) through the literary and philosophical

* flavio@fbenedetti.es – Este trabajo ha sido realizado en el marco del Doctorado en Lenguas y Literaturas de la *Universitat de València* bajo la guía de la Dra. Carmen Morenilla Talens, Catedrática de Filología Griega (*Universitat de València*) y la Dra. Christine Fischer (prof. investigadora SNR en la Schola Cantorum Basiliensis, Suiza, hasta 06/2013). Texto propuesto para publicação em 16 de Maio e aceite em 20 de Maio.

innovations of their time; and, on the other hand, to apply this new perspective to the important genre of musical theatre or *dramma per musica*. We look for (and compare) eventual links between both authors in the treatment of Aristotelian prescriptions applied to the rich patterns of late baroque theatre and *melodramma*.

Keywords: Classical Tradition – Poetics – Aristotle – Literary Theory – Baroque Theatre – Opera – Melodrama – Arcadia – Tragedy – Aristotle’s Unities – French and Italian Theatre

Introducción

Es por todos nosotros ampliamente conocida la fortuna, en el bien y en el mal, de una obra oscura, probablemente dañada o incompleta, pero esencial en la intrincada selva de la teoría literaria cual es la *Poética* de Aristóteles, perteneciente al grupo de los escritos “acroamáticos” del autor¹. Es una obra que, nos recuerda García Yebra, presenta un fuerte carácter fragmentario, a veces “aparentemente inconexo”². La obscuridad del texto “superviviente” y los siglos de olvido añadieron, si cabe, aún más dificultades para la interpretación de esta colección, si así podemos denominarla, de preceptos literarios.

El peso de la *Poética* en el mundo dramaturgico-literario barroco, tema sobre el que se ha escrito en abundancia, sería el resultado de varios factores coincidentes: el renovado interés renacentista por la tradición clásica, el teatro y sus mecanismos, así como la cada vez mayor obsesión por regularizar y tipificar las micro- y macroestructuras de la poesía y el teatro. Ingredientes que, entre otros, condujeron póstumamente a Aristóteles al centro de un torbellino de facciones enfrentadas, eruditos “sofistas” (como los llamaría luego, burlándose, nuestro Metastasio) y ríos de tintas gastados en la preciada búsqueda de una “definitiva” comprensión del texto, una pauta mediante la cual poder decir cómo se han de hacer las cosas³. El abanico de posibilidades

1 GARCÍA YEBRA (1974: 12-124), en la excelente introducción a su edición trilingüe (griego-latín-castellano), nos ofrece un interesante resumen de las peripecias sufridas por esta obra, tanto en calidad de manuscrito como en calidad de libro impreso en sus incontables versiones, adaptaciones y traducciones. Asimismo Díaz Tejera (LÓPEZ FÉREZ 2000³:727) confirma que “el texto actual de la *Poética* está incompleto: no cumple el programa anunciado en el capítulo primero.”

2 GARCÍA YEBRA (1974: 10)

3 LESKY (2005: 600 [re-reimpresión de la versión española de 1989, original alemán de 1963]) recuerda que “una historia crítica de la *Poética* [...] y de las influencias nacidas de ella representaría un capítulo importante de la vida cultural de Occidente y sería

se amplía con la aparición del género de la ópera, sobre cuyos pormenores no nos es dado aquí extendernos en mayor detalle⁴. En él se unen los elementos básicos del teatro ya existente (verso, gestualidad, decorado...) a la dimensión musical: el canto permite vehicular la composición dramática sobre un entramado rítmico-melódico, dando la posibilidad de una puesta en escena que, al menos en los comienzos del género⁵, tenía como objetivo ideal (y, según varios autores, utópico) la reproducción o imitación de un teatro griego cuya “praxis ejecutiva”, para usar un término usual en musicología, se daba por perdida y era, de todas maneras, objeto de disputa filológica.

Y es que la ópera, el teatro musical, que tantas formas tuvo y tantas variaciones sufrió en su intensa evolución estilística a lo largo de los siglos XVII y XVIII, dio mucho que hablar y, desde luego, dio pie a los literatos para que discutieran sobre lo acertado o desacertado de sus elementos, sus imperdonables defectos a la vista de la doctrina aristotélica, la fragilidad del compromiso entre realismo y verisimilitud (sea cual fuere el significado de verisimilitud, como después veremos), el papel del coro en comparación con la tradición trágica griega o, cómo no, las famosas unidades de tiempo, lugar y acción que, como es sabido y veremos más tarde, no aparecen sino parcialmente en el Estagirita⁶.

Si en la cuna de la ópera, Italia, las estrictas observaciones académico-eruditas sobre los supuestos preceptos a seguir en la composición de piezas teatrales se verían relativamente ignoradas, al menos durante el siglo XVII⁷, por los libretistas de ópera, en Francia asistiríamos, en cambio, a un aristotelismo a menudo sofisticado y desorbitante⁸. Sin embargo, el

al mismo tiempo la historia de enormes errores.” Nos ofrece asimismo una bibliografía básica actualizada a los años sesenta del siglo XX, que es la década en la que se publicó su *Historia de la Literatura Griega*.

4 Para más detalles en este sentido, cf. FERRI-BENEDETTI (2012) «El legado de la tradición clásica. El caso de la ópera barroca» en *Florentia Iliberritana* 23, 45-62.

5 VINTRÓ (1984: 442) recuerda que “*el classicisme és present, doncs, a l’origen del gènere, n’és un fil conductor, una justificació i un mirall*”.

6 Como bien las describe SPAZIANI (1986: XXVII) en la introducción a su edición bilingüe en francés-italiano de tres piezas de Racine: “*il problema delle unità aristoteliche, questa spina nel fianco della fantasia occidentale*”.

7 KETTERER (2010: 657) subraya: “*Scholarly obsessions with Aristotelian rules about tragic structure, as they were perceived in the late Renaissance, made little impression on writers of librettos*”.

8 WEISS (1982: 386-387) confirma que la Italia del XVII prestaría bien poca atención a las “denominadas normas”, pero que se convertirían en reinas de la dramaturgia

afán de renovación, purificación y reorganización del teatro italiano (una reforma estimada necesaria por los críticos y llevada a cabo paulatinamente por una serie de literatos y eruditos inscritos en el selecto círculo de la *Accademia dell'Arcadia*) provocaría un interés cada vez mayor, por un lado en la vertiente filosófica cartesiana, con su importantísimo estudio de las pasiones humanas (lo que sería luego uno de los puntos clave para entender la creación metastasiana⁹), y por otro lado en las nuevas corrientes dramáticas francesas, las de Corneille y Racine sobre todo; el público al que la *Arcadia* quiere y debe dirigirse para “salvar” el destino del teatro italiano es un público que ha conocido a los genios rivales y complementarios de estos dos grandes autores¹⁰. Corneille, especialmente, sería una figura

francesa. Menciona además a André Dacier como el “gran” último crítico francés que versionaría a Aristóteles para dar su personal ataque a todo lo que, según su visión de la *Poética* (“avec des remarques”, 1692), se alejaba de la “doctrina”. Weiss es lapidario, como lo sería también Metastasio, a la hora de comentar a Dacier: “Dacier, in a word, was a fossil.” (387). También lo repite en otro artículo: “Era un fossile, il buon Dacier” (1986: 4). Para un estudio tradicional sobre la formación de la corriente clasicista francesa: Bray, R. *La formation de la doctrine classique en France*. París: Hachette, 1927. SELMI (XVIII) también habla del rechazo de Metastasio hacia la “pedantesca precettistica degli Esthéticiens francesi”. MORACA (2002-2003: 138) recuerda el peso del legado aristotélico: “Aristóteles, a través de Scaliger, se convierte en dictador y modelo de autoridad...” [Trad. nuestra].

9 Por ejemplo, un excelente artículo de FERRARA (1996: 11-23) examina en profundidad el trasfondo cartesiano de la Arcadia que, a través del filósofo calabrés Gregorio Caloprese (1650-1715) y del maestro Gravina, llega a Martello, a Metastasio y a todos los que, de alguna manera, formarían parte de la nueva trayectoria del teatro musical italiano. El artículo se centra, sobre todo, en el tema crucial de la subyugación del cuerpo a las pasiones humanas. SELMI (1998: II) destaca que en Metastasio se unen el poeta de las *Âmes sensibles* y el racionalista analítico crecido “en la escuela del cartesiano Caloprese”. LAGO (2010: 146), por ejemplo, también atribuye la *mezcla de afectos* típica de la obra metastasiana a la herencia cartesiana obrada por el maestro Caloprese en la educación del joven poeta. Para más información sobre Caloprese y, además, sobre el contexto histórico filosófico, COMPAGNINO & SAVOCA (1979: 11-85), con notas también sobre la razón de ser de la Arcadia. También todo el excelente trabajo de MATTIODA (1994) sobre la teoría de las pasiones en la tragedia del XVIII toca de cerca la influencia de lo cartesiano en los cambios de concepción de ideas como la compasión, la maravilla, etc.

10 Resume así idealmente el fruto literario de ambos autores MORACA (2002-2003: 141), como producto recibido por el público italiano, con su consiguiente impacto en la producción teórica y práctica: “por una parte, la tragedia de Corneille, compleja, heroica, grandilocuente, y por otra parte la de Racine, sencilla, dolorosa y humanamente apasionada.” (Trad. nuestra.) – La importancia de Corneille, sobre todo, como un modelo importante para la ansiada reforma arcádica del teatro, al menos por lo que se refiere al cambio de

clave para una nueva concepción del teatro italiano de principios del siglo XVIII, sin olvidar, claro está, las particularidades y los “orgullos” patrios. Sería, pues, un intento de complementar los avances literario-intelectuales del país “*d’oltralpe*” con los gustos específicos del público italiano y su intrincado sistema de tradiciones poéticas y melodramáticas, como después veremos más detalladamente¹¹.

En este marco se inscriben, a distancia de unas cuantas décadas, pero ya apuntando en dirección a un posicionamiento “clasicista”, Pier Jacopo Martello y Pietro Metastasio. Nuestro artículo se centrará en su toma de conciencia de la *Poética* aristotélica, no ya como sagrada doctrina intocable *à la Dacier*, sino como pretexto y punto de partida para una nueva concepción de las directrices clásicas, sobre todo con la mirada puesta en el espinoso dilema del teatro musical, del melodrama. Nos interesa, en el breve espacio de este artículo, entrar a examinar los elementos que Metastasio podría haber adoptado en su posterior traducción-comentario-paráfrasis de la *Poética* aristotélica, el *Estratto dell’arte poetica d’Aristotile* (obra publicada en París en 1783, pero comenzada ya en la década de 1740 y terminada solamente en 1773-1774).

Este interés surge porque, al conformar la pervivencia y la *fortuna* de la Tradición Clásica en la ópera metastasiana nuestro principal impulso para futuros trabajos, nos seduce la idea de encontrar paralelismos y, quizás, antecedentes, entre los escritos de Metastasio y aquellos que él podría haber conocido directa o indirectamente. Veamos, pues, los hilos principales que unen y separan dos obras, las cuales, a distancia de varias décadas, tienen como objetivo común la modernización y rehabilitación de un Aristóteles “tergiversado” y convertido en férreo dogmático por ejércitos de críticos y “doctos recelosos”. Veamos de qué manera Martello y Metastasio, finalmente, recrean un Aristóteles “moderno”, consciente del paso de los siglos y de

enfoque desde el espectáculo visual/corporal tan típico del barroco del siglo XVII hacia un ennoblecimiento de lo razonado, lo íntimo y lo humano, es subrayada por varios autores. Entre ellos, podemos citar a MORACA (2002-2003: 126 y 143 – donde, posiblemente debido a un error de tipografía, se confunde el *Antigono* de Metastasio con una *Antigona* que no existe) y a ACCORSI (2001: 240), que, como después veremos, también ha comentado el factor de la *admiration* corneillana en Metastasio; lo mismo en la introducción de SELMI a su edición del *Estratto* metastasiano (1998: XXXVII); también LAGO (2010: 11): “*i grandissimi Corneille e Racine sono infatti modelli dichiarati del poeta.*”

11 Muy bien lo resumiría FIDO (1984: 80) al comentar, sobre todo, la posición de Martello en la colonia arcádica de Bolonia: “*la mediazione tentata da Martello fra Seicento e Settecento, Barocco e Arcadia, Roma e Parigi.*”

que el público, inevitablemente, cambia con ellos¹². Y, sobre todo, siendo la presencia de la tradición clásica en la ópera barroca nuestro tema de interés para futuros trabajos: ¿qué bases sienta Martello para un compromiso entre melodrama y poética clásica, consciente o inconscientemente retomadas luego por Metastasio, el “clasicista moderno”¹³, para redactar lo que Weiss describe como un posible “*final manifesto of classicism*”¹⁴?

Además, si Martello ya de por sí no se encuentra entre los autores más estudiados hoy en día¹⁵, el sutil hilo teórico-práctico que le une a los posteriores trabajos de Metastasio sigue siendo un campo por cultivar. Pirrotta se pregunta directamente si Metastasio y Zeno habrán leído los ataques sarcásticos contenidos en ciertos pasajes martellianos¹⁶. Camerino, por su parte, sugiere un paralelismo entre elementos de ambos autores¹⁷ y Lago indica una posible conexión hipertextual, por lo que no parece descabellado que Metastasio haya podido leer, en un momento dado, la obra de Martello que aquí nos ocupa, *Della tragedia antica e moderna*¹⁸. Para el *status quaestionis* también hemos de mencionar la tesis doctoral

12 Para las referencias a los pasajes metastasianos de relevancia a lo largo de nuestro trabajo nos serviremos de la excelente y cuidadísima edición del *Estratto dell'arte poetica di Aristotile* realizada por SELMI, que corrige las faltas y las lecciones a veces arbitrarias en cuanto a ortografía o puntuación que encontramos en la edición de referencia típica para Metastasio (la *opera omnia* publicada en cinco tomos por BRUNELLI entre 1943 y 1954), además de completar el volumen con una amplia introducción con comentarios sobre el contexto en el que la obra se inscribe y un utilísimo índice de las citas clásicas utilizadas por Metastasio en su amplio repertorio de ejemplos. Utilizaremos, pues, la referencia “Selmi” para referirnos a pasajes del *Estratto*, ya que citaremos a partir de esta edición: SELMI, E. (ED.) (1998), *Metastasio: Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, Palermo: Novecento Ed. Usaremos la referencia “Martello” para citar pasajes de su obra – MARTELLO, P. J. (1715), *Della tragedia antica e moderna – Dialogo*, Roma: Francesco Gonzaga. En este caso, se trata de un facsímil de la edición romana aceptada por el autor tras la primera (no reconocida) parisina de 1714. La traducción de todas las citas es nuestra.

13 WEISS (1982: 391)

14 WEISS (1982: 394)

15 FIDO (1984: 77-79) habla en su día de un renovado interés por Martello a partir de la segunda mitad del siglo XX, bien sea por el estudio de la tragedia, bien sea por la cuestión de la dramaturgia ítalo-francesa.

16 PIRROTTA (1995: 39)

17 CAMERINO (1997: 362-366)

18 LAGO (2010: 13 y 54), al notar que Metastasio habría podido utilizar la traducción del inglés al italiano, realizada por Martello, del *Cato* de Addison (1713) como una de las fuentes inspiradoras para el libreto de *Catone in Utica*, comparando el tratamiento de los personajes.

de Maria Lucia Moraca por la Università di Lecce, en la que, además de tratar el tema del teatro martelliano, dedica un capítulo entero al paralelismo Martello-Metastasio (Moraca 2002-2003: 199 y ss).

2. Martello y metastasio: dos generaciones de arcadia

Pietro Metastasio (Roma 1698 – Viena 1782) necesita, hoy en día, pocas presentaciones. Highet¹⁹, por mencionar un autor de referencia en Tradición Clásica, lo incluye en su lista de los “mayores artistas barrocos”. Metastasio se convertiría en el libretista de ópera barroco y neoclásico de referencia. Fue, indudablemente, el autor cuyos libretos fueron utilizados con más frecuencia por los compositores a lo largo de la historia de la ópera. No nos extenderemos en demasía, aquí, en comentar los detalles de su trayectoria artística²⁰. Sí nos interesa destacar, para los fines de este artículo, que Metastasio figuraba entre los literatos y artistas inscritos a la *Accademia dell’Arcadia*. Esta *Accademia* había nacido en 1690, ocho años antes que el poeta, en la intelectualísima y cosmopolita “corte” creada por Cristina de Suecia en Roma tras su abdicación. La búsqueda de un nuevo mundo socio-literario “ideal” (la “Arcadia”) no nació exclusivamente del grave contexto bélico en el que toda Europa se veía envuelta, sino que también se alimentaba del rechazo hacia la barbarie paroxística barroca (en el sentido peyorativo del término) a la que la poesía, el teatro y la ópera habían llegado a finales del XVII. Los ideales estéticos serían pues el clasicismo, la simplicidad, la claridad, el “buen gusto”, a menudo con un matiz moralista y categórico. Sería el gran maestro Gravina el que escribiera las “tablas de la ley de Arcadia” en latín arcaico²¹. Metastasio se daría cuenta de que la

19 HIGHET (1949: 290) – Metastasio aparece en la lista de los mayores artistas barrocos en general, describiendo su género como *operatic tragedy*.

20 Los completos artículos enciclopédicos de NEVILLE (2001²) y LEOPOLD (1994-2007) pueden servir para una primerísima introducción a los datos principales relativos a nuestro autor. Para una introducción a Gravina, entre otros COMPAGNINO & SAVOCA (1979: 83-95). Las obras de SALA DI FELICE son imprescindibles también a la hora de estudiar nuestro autor.

21 MOLLIA (1995²: XXII). Sin embargo, Gravina se escindiría de la *Accademia* original en 1711 para fundar otra denominada *Accademia dei Quirini* en 1714, en el intento de tener más autonomía con respecto a la influencia jesuita y filo-borbónica. Nos comenta

Arcadia también consistía en un nido de ideas político-sociales en el que a menudo el mismo Papa participaría, una corriente que Gravina rechazaría al realizar su cisma, y el jovencísimo Metastasio junto a él, en calidad de discípulo suyo, como sería inevitable²².

Pero había matices. Si Gravina formaba parte de un pasado ya *demodé*, más centrado en Roma, la gran oratoria y la gran elocuencia, el elitismo moral de lo intachable, la tragedia como género de respetable dureza clásica para imitar, más que para reinventar, y menos interesado en la poesía como deleite e ilusionismo²³, **Pier Jacopo Martello** (prácticamente coetáneo del “gran maestro”, Bolonia 1665 – 1727) tomaría una dirección ligeramente alternativa. “Mirtillo Dianidio”, su nombre arcádico, ayudaría a fundar la “colonia Renia” de la *Accademia dell’Arcadia* en Bolonia en 1698. Weiss bien comenta que esta figura algo olvidada de la literatura italiana del XVIII intentaría conciliar su admiración por los franceses Corneille y Racine con el orgullo de las pasadas glorias de la literatura italiana, preparando el camino para que la Italia literaria se uniera a la corriente moderna, más racional, que recorría Europa a principios del siglo²⁴. Martello adheriría,

Mario Valente, gran estudioso metastasiano, que a la muerte de Gravina en 1718 el “cisma” se vería reabsorbido por la *Accademia* madre. Metastasio habría participado en la vida de la *Accademia dell’Arcadia* en su tierna juventud pero seguiría a Gravina en la aventura de los *Quirini* – no obstante, pediría la admisión a la *Arcadia* originaria tras la muerte del maestro, tomando el nombre arcádico de “Artino Corasio”. La escisión conllevó sin duda serios conflictos socio-políticos entre partidos rivales e influyentes según las dos corrientes que, durante casi una década, se habían ido separando. La tendencia filo-imperial (Habsburgo-Austria) de Gravina se enfrentaba a la filo-borbónica. Según Valente, esto (y los conflictos surgidos entre los coherederos de Gravina) le costaría a Metastasio la carrera literaria en Roma, forzaría su traslado a Nápoles en 1719, entonces de dominio austríaco, y de allí la admisión a la Corte Imperial de Viena en 1731. Metastasio menciona la hostilidad de la *Arcadia* romana tras la muerte de Gravina en una carta de 1719 (BRUNELLI 1943-1954 III: 20). Más datos interesantes sobre el contexto de la *Arcadia* en COMPAGNINO & SAVOCA (1979: 43-49). Otros comentarios sobre la postura de la *Arcadia* para con la ópera en NICASTRO (1973: 63).

22 Agradecemos encarecidamente al Prof. Mario Valente sus valiosos apuntes personales sobre este polémico asunto de la *Arcadia* escindida, algo a lo que no todos los estudiosos hacen referencia.

23 Interesantísimo el artículo de ACCORSI (2003) sobre el posicionamiento conceptual y filosófico de Gravina en su contexto. La comparación con Martello nos interesa (pp. 383-384).

24 WEISS (1980: 378). Así también Moraca (2002-2003: 2-5) sobre el interés de Martello por mediar entre italiano y francés, antiguo y moderno, Petrarca y Marino... Para la autora, Martello atacaría el “formalismo convencional ínsito en la Academia de la Arcadia”, su manera “superficial y no sustancial de volver a los clásicos” (MORACA, *ibidem*, 5).

según palabras de Accorsi²⁵, “a la idea antiestoica y antiheroica”, con la poesía como arte independiente de la finalidad de reeducación sociopolítica del público, es decir, sin necesidad de un contenido civil, político o ético²⁶. Martello también sería recordado por la invención de un verso específico para el teatro, luego rebautizado como *verso martelliano*: catorce sílabas formadas por dos heptasílabos que darían juego para eventuales cesuras en mitad de verso, a su vez rimando en pareado con otro verso del mismo tipo. Sería, pues, un equivalente italiano del verso alejandrino trágico francés – otra muestra más de la admiración de Martello por la creación literaria del país vecino. Si bien la producción teatral de Martello no alcanzaría la fama deseada, Fido reafirma que “*Martello è l'autore tragico del Settecento prealferiano di gran lunga più interessante e degno di studio.*”²⁷

No vamos aquí a extendernos más sobre la producción particular de Martello o de Metastasio *per se*. Analicemos ya los puntos de contacto que, según nuestro parecer, se establecen entre las perspectivas aristotélicas de

25 ACCORSI (2003: 384)

26 Así lo confirmaría FIDO (1984: 81) que, además, cita al mismo Martello: “*Questa bell'arte non è di quelle le quali sieno al commercio dell'onesto vivere necessarie*” – pero sentimos la necesidad de matizar este punto, sobre todo debido a algunas afirmaciones que encontramos en *Della tragedia antica e moderna* sobre la utilidad social de la tragedia. Si bien Martello emprende una dirección melodramática en la composición de tragedias, alejándose de la dura y heroica “virilidad” de los antiguos, no por ello podemos decir categóricamente que se olvida de la finalidad “educativa” o “formativa” del género. Además, MORACA (2002-2003: 47) contrasta lo expuesto más arriba, recordando que, al contrario, Martello “antepone el deber de ciudadano al de literato”, subrayando la importancia del contenido patriótico, moral, social y religioso en las tragedias del autor boloñés. Cabe también destacar que la perspectiva martelliana podría haberse visto influida por el hecho de que el mismo Martello no era un noble aficionado a las artes, sino que trabajó recubriendo cargos de importancia, con una alta dedicación de tiempo y esfuerzos. Puede que esto le inclinara hacia una visión más pragmática de todo lo relacionado al mundo de las artes. Finalmente, resume NICASTRO (1979: 14-15) que Martello confirma la finalidad educativa de la poesía pero también revela, en sus sátiras puramente literarias, la ausencia en un contenido ideológico o moral serio, circunscrito de todas maneras en el “estrecho horizonte de una modestia ortodoxia católica” (trad. nuestra). Claramente, el interés por el valor literario de un autor como Martello ha sido rehabilitado y restaurado en los estudios más recientes.

27 FIDO (1984: 83). Más sobre Martello y Tradición Clásica: BAÑULS J. V. & MORENILLA C., «*La vergine innamorata*: la Ifigenia, de Eurípides a Martello» en *Homenaje a Manuel García Teijeiro* (en prensa), BAÑULS J. V. & MORENILLA C., «*Helena de Eurípides a Martello: bellezza, pudicizia, accortezza, sapienza e costanza*» en *SPhV* (en prensa) y MORENILLA C., «*Tributo a Aristoteles: Edipo Tiranno de Martello*» en *Ágora. Estudios clásicos em debate* (Ágora 15, 2013, pp. 113-145).

ambos autores: primero en Martello, a través de su *Della tragedia antica e moderna*, que apareció en primera edición en París en 1714, pero de la que utilizaremos la edición romana de 1715 – obra en la que el autor dialoga, a lo largo de seis *sessioni*, con un “impostor” que afirma ser el mismo Aristóteles, el cual habría conseguido la inmortalidad gracias a una poción de su padre Nicómaco, médico de profesión²⁸. Como veremos después, Martello expone, a lo largo de este vivaz y entretenido intercambio entre las dos figuras, una clara visión de los temas más candentes relativos al uso y a las interpretaciones corrientes de la *Poética* aristotélica por parte de los literatos contemporáneos – a menudo refutando o poniendo en discusión, tanto polémica como algo irónicamente, los dogmas de los más recalcitrantes “conservadores”. Nos interesa, además, el acercamiento al tema de la ópera en la sesión quinta del diálogo.

3. Aristóteles “moderno”: Martello y Metastasio *vis-à-vis*

“non bisogna desiderare alla cosa tal perfezione che la distrugga invece di mantenerla...”

(Martello, *Della tragedia antica e moderna*, 49)

Las dos obras escogidas para este análisis presentan considerables diferencias estructurales y formales, a pesar de afrontar una temática común. Metastasio parte de un proyecto inicial de traducción de la *Poética* de Aristóteles, que abandona durante varios años y que luego retoma, transformándola en una paráfrasis-comentario, una estructura más flexible en la que tiene la posibilidad de incluir más claramente su personal posición en cuanto a lo expuesto por Aristóteles. El autor sigue fielmente la secuencia de capítulos del original, alternando la paráfrasis y explicación de los pasajes del Estagirita con sus propias opiniones al respecto. Además, siguiendo el espíritu filológico que lo distinguió durante toda su carrera²⁹, Metastasio

28 Curiosamente, también el padre de Martello era médico de profesión, lo que puede dar pie a una comparación involuntaria (¿o voluntaria?), casi una personalización entre Martello y Aristóteles.

29 Incluso cita un pasaje de la *República* platónica en griego de un “códice membranáceo antiquísimo florentino, que se conserva en la Biblioteca Imperial, diferente de todas las ediciones”, mostrando un interés filológico por las fuentes textuales (SELM: 77). LAGO (2010: 9) reafirma el carácter de investigación filológica de la obra metastasiana a

especifica (Selmi: 131) haber recurrido a la respetada edición de Du Val (París, 1654), con el fin de partir de una fuente lo más cercana posible al original: “*Mi parve sanissimo consiglio l’attingerli puri ed illibati dalla prima loro sorgente originale*” (Selmi: 5). El intento es, por un lado, el de esclarecer el significado de la obra, especialmente de los pasajes más oscuros y, por otro lado, el de visionarlos a partir de la óptica de su experiencia y del *buon senso* (como veremos luego), ya que, nos comenta Metastasio, el contenido de la *Poética* había sido corrompido en demasía por “reputados críticos” y eruditos:

“*Chi saprebbe difendersi da una giusta indignazione quando, ricercando ne’ greci drammatici ed in Aristotile medesimo i passi citati da alcuni de’ più rinomati critici come fondamenti delle sovrane loro decisioni, li ritrova (come a me bene spesso è avvenuto) opposti, per lo più, per diametro alle asserite opinioni?*” (Selmi: 6) “*Il Ciel mi guardi dall’ardita pretensione d’aver formata in questo Estratto una specie di nuova poetica [...] Il solo oggetto del mio lavoro è stato l’inquieto desiderio di giustificarmi, quanto è possibile, con me medesimo, che sono naturalmente il men discreto (per mia sventura) di tutti i giudici miei, e quello di procurarmi la consolazione d’esser convinto che debbano contarsi, fra le dolorose inevitabili conseguenze della comune umana debolezza, tutti quei difetti da’ quali la non interrotta esperienza di cinquanta e più anni e la non mai deposta cura d’instruirmi non han bastato a difendermi.*” (Selmi: 8)³⁰

Es, pues, un programa tanto de apología de las propias elecciones literarias como de formación personal, de búsqueda de una clave dramática moderna basada en lo clásico, y todo esto ya hacia el final de una gloriosa carrera como libretista. Casi podríamos decir, irónicamente, una *excusatio auctoritatis*³¹. Vemos, pues, que Metastasio sigue la estructura en capítulos de Aristóteles, comentando los contenidos a medida que aparecen en el orden de la *Poética*. En cambio, *Della tragedia antica e moderna*, la obra de Martello publicada casi setenta años antes que la de Metastasio, se preanuncia

través de las literaturas clásicas, no sólo como “fuente [...] para construir su mundo poético y melodramático”, sino también para crear un “laboratorio filológico y de traducción.”

30 La negrita es nuestra.

31 En palabras de WEISS (1982: 388), “*a self-justification, an Apologia pro vita (or pro arte) sua by the century’s most famous, most successful dramatic poet*”. En 1986 (2) WEISS definiría también el *Estratto* de manera algo más informal: “*questo stranissimo, anacronistico trattato*”.

diferente ya en la segunda parte del título, tal y como aparece en la portada de la edición romana de 1715: “*Dialogo di Pier Jacopo Martello*”. El autor advierte de que no pretende aquí tratar enteramente el tema de la tragedia, sino algunas diferencias entre “la antigua y la moderna” – aprovechando este fin como ocasión de “*altercar ragionando*” (Martello: 3). Tanto es así que Martello aparece en primera persona como protagonista de un “viaje-persecución”³². El perseguido resulta ser una figura tan surrealista como divertida, a primera vista: es un “impostor”, o sea, un viejo jorobado que declara ser el mismo Aristóteles, inmortal gracias a una poción mágica preparada por su padre Nicómaco (Martello: 9-11). Ambos emprenden un viaje de Italia a París durante el cual discuten los temas más candentes relativos a la teoría y a la praxis literario-teatral, pasando por el espinoso campo de la ópera. Pero, antes de comenzar, Martello remite a la obra del *signor dottore Vincenzo Gravina calabrese* (Martello: 3) para aquellos que necesiten una referencia completa sobre tragedia. Gravina aparece pues en Martello como la figura respetada de un contemporáneo, y en Metastasio como la esencial figura de su gran maestro.

Por razones de espacio, no nos es posible, en un artículo de estas dimensiones, comentar todos y cada uno de los aspectos – lo que haremos será seleccionar los que más relevantes nos parezcan y realizar las comparaciones correspondientes. Por ejemplo, merece la pena entrar a analizar la postura que Metastasio toma con respecto a los temas que Martello comenta en su obra. Para ello, hemos de considerar, por un lado, que ambos autores provienen del mismo contexto cultural (la *Arcadia*) y que, por otro lado, varias décadas separan sus escritos. No podremos ignorar, desde luego, que en Metastasio hay una profunda reconsideración del género operístico en comparación a la perspectiva martelliana³³.

El hecho de llamar “Impostor” al personaje que, supuestamente, encarna al Aristóteles anciano e inmortal³⁴, dota a la obra de un halo de misterio y comicidad a la vez: ¿podría tratarse realmente del Estagirita, a pesar de ser

32 FIDO (1984: 80)

33 La cuestión de la teoría de la dramaturgia operística ha alimentado una ingente bibliografía ya desde el siglo XVIII, de la que citamos solamente la que más directamente nos atañe en este artículo.

34 Para WEISS (1980: 380), “*a genial, up-to-date Aristotle, willing to bend his own ‘rules’, yet an impostor for all that*”. Es, sin embargo, un Aristóteles que, a través de Martello, se revela a menudo sarcástico, con una ambivalencia de juicio sobre todo en lo que respecta el tema de la ópera. Para PIRROTTA (1995: 46) es una poética “agridulce”.

una situación completamente surrealista? Al fin y al cabo, el dominio de la materia del que hace gala este pequeño “jorobado” es digno de admiración, y así lo expresa Martello, en primera persona como segundo e indispensable elemento de este “diálogo” o “tertulia” entre literatos. El Impostor expone la base del problema: no sólo ha deplorado el ver sus obras “destrozadas” por intérpretes e imitadores, sino que, además, los poetas no han adoptado su “verdadera *Poética*” como guía, sino un “pequeño esbozo” de la misma, venerándolo como “un ídolo, un yugo, una ley” (Martello: 12). De la misma manera, Metastasio apunta a una mala interpretación, una incorrecta postura con respecto a los contenidos de la *Poética*: en definitiva, una corrupción de significados (Selmi: 5-8). Martello, que, como ya hemos mencionado anteriormente, es un gran admirador de los logros teatrales franceses, menciona a Corneille y a otros autores del país vecino (lo que también hará Metastasio) como buenos ejemplos de tragedia moderna, tema que desarrollará más tarde – y, asimismo, lanza una feroz crítica a los “adoradores de tu Grecia, que para mí no es Dios”, refiriéndose a Aristóteles con esa segunda persona:

“Ma lascia in pria ch’io mi sfoghi contra cotesti adoratori della tua Grecia, la quale a me non è Dio ma è bene una parte di mondo da cui riconosco la venuta delle bell’arti in Italia.” (Martello: 14)

Más tarde, Martello describirá a estos intransigentes extremistas como “adoradores de antiguallas” (Martello: 65), una “biblioteca de hombres en la que se copian el uno del otro”, en sentido despreciativo (Martello: 17-18): sería este sector de la crítica el que acusaría al nuevo teatro francés, envidiosa del éxito popular del que gozaba, subrayando su poco respeto hacia esos “preceptos” que consideraban mandamientos obligatorios para la creación trágica.

Metastasio también criticaría la falta de “actualización” de este tipo de críticos y eruditos, y también los satirizaría llamándolos, sarcásticamente, *dotti*, sabios enamorados de sus propios sistemas, encasillados en su invencible obstinación:

“Dio ci guardi dalla invincibile ostinazione de’ dotti, innamorati de’ loro sistemi, anche assurdi, irragionevoli e stravaganti.” (Selmi: 118)

De hecho, Metastasio recuerda, como Martello, que la experiencia y la sensatez son las bases para un conocimiento sano de la materia. No

duda en absoluto, el Poeta Cesáreo, en afirmar que “si este gran Filósofo hubiese escrito hoy su arte poética, habría adaptado el susodicho canon a las costumbres actuales y no a las de hace veinte siglos” (Selmi: 119), refiriéndose aquí particularmente a la preferencia de Aristóteles por el final trágico “con catástrofe funesta”. Pero es un *leitmotiv* que se repite a lo largo del *Estratto* metastasiano y que conecta directamente con los comentarios de Martello: hay que deshacerse, por un lado, de las interpretaciones obstinadas y anticuadas de la *Poética* y, por otro lado, hay que moldear estos conocimientos a la praxis actual, a un público que es el del siglo XVIII y no el de la Grecia clásica – lo que también recuerda Moraca (2002-2003: 114).

Según Martello, algunas cosas sufren el cambio de los tiempos y otras no, y es lamentable ver cómo muchos “leen a los griegos de rodillas”, convirtiéndolos en detestables en vez de venerables, por puro amor a sí mismos más que a lo clásico. Vale la pena citar este valioso pasaje, que parece resumir el espíritu de la obra martelliana:

“Ecco la massima con cui si debbono leggere ed osservare le antiche tragedie ed ecco quanto io posso dire di quelli che leggono i tragici Greci in ginocchioni; e son certo che Sofocle ed Euripide ne direbbero forse lo stesso ed amerebbero più me, che imito le loro virtù, di cotesti che i loro vizi esaltano e propagano, e non per carità verso i poeti greci ma per amore che hanno disordinatamente a se stessi – col pretesto di renderli venerabili, li rendono ingiuriosamente spregevoli.” (Martello: 18-19)

Metastasio también apunta a la sensatez y a la *prudentia* ciceroniana, al “*buon giudizio*” – sin este último es inútil o incluso perjudicial cualquier buen precepto³⁵ (Selmi: 128). De la misma manera, y apoyándose en la *Ars poetica* horaciana, cosa que repetirá a menudo a lo largo de su *Estratto*, el autor cita el verso 309 de la mencionada obra: “*Scribendi recte sapere est et principium et fons*³⁶” (Selmi: 140). Referencias a esta nueva dirección “racionalista” son innumerables y conectan firmemente a Martello y Metastasio. Finalmente, reitera su posición de manera expresiva y dramática, al comentar por enésima vez los desvaríos extremistas de Dacier:

35 Véanse los interesantes comentarios de CAMERINO (1997: 355-356) sobre *prudentia* y φρόνησις en Metastasio y en la perspectiva del XVIII.

36 En la clara traducción catalana de FIGUERAS CAPDEVILA (2003: 140): “*El seny és el principi i la font de la recta escriptura.*”

“Oh Dio buono! Quanto mai son mal difese dalla dottrina le operazioni del giudizio, sedotto dagl'impegni e dalle passioni!” (Selmi: 145)

Culminando esta dirección de “clasicismo racional”, Metastasio se une a la idea de que no todo tiempo pasado fue mejor. Y lo hace muy claramente citando a otro autor latino, Tácito³⁷:

“Non tutto ciò che han fatto gli antichi è sempre il migliore, ma l'età nostra ancora molte arti e maniere d'acquistar lode ha prodotte, degne d'imitarsi da' posteri.” – “Nec omnia apud priores meliora, sed nostra quoque aetas multa laudi set artium imitanda posteris tulit. Tacitus, Annal., lib. III, Parisiis, ad usum Delphini, 1682, tom. I, pag. 467.” (Selmi: 109)³⁸

El papel del “pueblo” o “público” es otro elemento de peso en la nueva concepción del teatro, tanto en Martello como en Metastasio³⁹. Para el autor boloñés, si bien el pueblo no es siempre juez “competente” de las composiciones poéticas, lo es, sin embargo, de las acciones que se representan en escena. Es así porque, explica a través del Impostor, la mayor parte del público tiene un corazón que sabe conmoverse a través de lo que ve escenificado (Martello: 25-26). Metastasio no se queda atrás, ya que, en primer lugar, se opone a la visión fosilizada de Dacier. Si para este último “no se han de escribir tragedias para el pueblo, sino para aquellos pocos iluminados por su luz”, Metastasio contraataca citando al mismísimo Aristóteles:

“...cioè che per li dotti, i poemi epici e, per l'ignoranti, i tragici si scrivessero – Arist., Poet., cap. XXVI.” (Selmi: 136)

Por si fuera poco, Metastasio añade que la obligación principal del poeta (en calidad de buen poeta) “es absoluta y únicamente la de deleitar;

37 Las citas de autoridad de la tradición grecolatina son una característica clave en Metastasio, autor del que CARDUCCI (1936: 239 y ss. citado en MOLLIA 1995²) destaca el “tesoro di cultura classica accumulato nella greca disciplina del calabrese”, o sea, del maestro Gravina – el cual, por otro lado, posiblemente no habría aprobado el rumbo operístico que su discípulo tomaría tras su muerte.

38 En el *Estratto* metastasiano, las citas originales en latín y griego se encuentran incluidas como notas a pie de página, siempre con su referencia bibliográfica de la época. Como explicaremos en futuros trabajos, vemos aquí un detalle del Metastasio filólogo además de poeta.

39 SELMI (1998: XLVIII-XLIX) también relaciona a los dos autores cuando se refiere a este tema específicamente en la introducción a su edición del *Estratto*.

luego, la obligación del poeta (en calidad de buen ciudadano) es la de valerse de sus talentos a favor de la sociedad de la que forma parte, insinuando, a través del deleite, el amor a la virtud, tan necesario a la felicidad pública. Ahora, si el poeta no deleita, es tanto mal poeta como mal ciudadano” (Selmi: 137). Es una declaración rotunda de objetivos: “El pueblo lee y escucha a los poetas únicamente para deleitarse; no le agradan si no hacen que se conmueva”, porque “a la naturaleza no se la engaña” (Selmi: 139)⁴⁰. El *prodesse* existe, pues, y tiene un matiz sociocultural centrado en la idea de “virtud” (aquí, en sentido barroco), pero sin que falten el *delectare* y el *movere*⁴¹. Más abajo tendremos ocasión de conocer la postura de Martello sobre el fin “educativo” de la obra literaria, en el capítulo dedicado a la ópera.

Entrando ya más profundamente en el juego-tertulia sobre teoría literaria, se empiezan a tocar aquí algunos temas técnicos, como la polémica sobre la complejidad de la trama (*intreccio*). Martello provoca al Impostor para que hable, ya en la primera sesión, de temas clásicos como son la peripecia y la agnición (elementos que Metastasio también comenta, al tocarlos en la obra de Aristóteles). Además, el anciano pseudo-filósofo promete hablar con claridad tal y como no lo había hecho en sus escritos. Vemos aquí en ambos autores el *topos* de la “oscuridad” de Aristóteles: “obscura brevedad”, en Martello (p. 37) y “pasos oscuros” en Metastasio (Selmi: 7). Con ánimo filológico, Metastasio también indica el posible “descuido” de los copistas como una de las causas de esta ambigüedad de contenidos (Selmi: 148). Lo que está claro es que ambos autores desean “explicar” y “reformular”, uno a través de una tertulia “novelizada” y el otro a través de una elegante “traducción-comentario”. El anhelo racionalista, cartesiano, es patente de todas formas, y las críticas al obscurantismo también. Tanto es así que el Impostor confiesa su desilusión por cómo ha sido tratado por los “filósofos”:

40 Inevitable relacionar este concepto con el de la “Poética de las lágrimas” mencionado por MORACA (2002-2003: 206) – el espectáculo se centra en su capacidad (o no) de despertar emociones (y conmociones) en el público.

41 Véase a propósito el comentario de GALLARATI (1984: 45): “*L’ideale oraziano dello scrittore [...] sta alla base di tutta l’opera metastasiana ispirata da una settecentesca inclinazione al piacere, mentre una forte carica di esemplarità etico-pedagogica proposta alla società di corte e del suo sovrano percorre le vicende dei personaggi e gli esiti delle complicatissime trame...*” – Así también, citado por Gallarati, la descripción sintética de Metastasio por Goldoni: “el poeta, el filósofo, el preceptor, el cristiano”.

“*Si sono avvezzati i filosofi a pensar tanto da sé, che nulla più pensano a me, se non per deridermi e dispregzarmi.*” (Martello: 37)

Otro punto importante de debate es la conocida polémica sobre las “unidades aristotélicas”. Aquí, el Impostor martelliano siente la necesidad de aclarar su posición sobre este espinoso tema. Si bien la unidad de acción parece poner de acuerdo a todos, las de tiempo y lugar ocupan varias páginas tanto en Martello como en Metastasio. El Pseudo-Aristóteles del *Dialogo* declara no haber circunscrito *rigurosamente* al espacio de un día la acción de la obra teatral (Martello: 41-43), pues no sería verisímil que la mayoría de las acciones representadas se desarrollaran en menos de veinticuatro horas. La unidad de lugar también es puesta en discusión: el Impostor dice haber escrito sobre ella en un fragmento perdido por los modernos (Martello: 43) y que un solo lugar no significa que éste no esté compuesto “por varias partes”, partes que puedan ser alcanzadas por los personajes razonablemente “en el transcurso del tiempo prescrito por la acción” (Martello: 50-51). El autor se sorprende ante este Aristóteles que readapta y suaviza sus preceptos, antes tan “temidos” – pero el anciano confiesa que “tantos años de experiencia” le han enseñado “a no obstinarse en sus opiniones”, y que “no hay que desear tanta perfección a las cosas que las destruya en vez de mantenerlas”. (Martello: 46-49). Aparecen además varios ejemplos tomados del teatro griego, como el caso de Hércules en las *Traquinias*, el del *Ayante* de Sófocles y otros.

A su vez, Metastasio (Selmi: 41-72) dedica buena parte de su *Estratto* a entrar en profundidad sobre este asunto. Ironiza sobre los cálculos matemáticos de varios críticos anteriores (Scaliger, Castelvetro...) que intentaron descifrar el número exacto de horas que Aristóteles entendía por “una vuelta de sol”, y subraya que todo depende de la ignorancia pasada sobre el verdadero significado de lo que es “verosímil”, de lo que es “imitación poética”: “lo verosímil no obliga a todas las circunstancias de lo real” (Selmi: 70). De hecho, nos recuerda que para los griegos el tiempo de representación no era medida del tiempo transcurrido en la obra misma (Selmi: 61). También reitera la posibilidad de un “lugar” compuesto por más escenas, como “en diversos cuadros”, mostrando por separado sus partes, o diversas estancias, y que esto no supone romper ninguna supuesta unidad de lugar (Selmi: 72). Tanto Martello (55-57) como Metastasio (Selmi: 64-67) mencionan a Vitruvio como fuente que demuestra el cambio de escena/decorado en el teatro clásico. Por si fuera poco, Metastasio también desarrolla una

larga lista de ejemplos clásicos que apoyan su teoría de que las unidades han sido malentendidas durante mucho tiempo. Las citas son numerosas y varias de ellas coinciden con las de Martello. Podemos mencionar aquí alguna: se describen casos de “irregularidad” en la unidad de lugar en *Las Euménides* de Esquilo, el *Hércules furioso* de Eurípides, *Las nubes*, *La paz*, *Las aves* de Aristófanes, la *Aulularia* de Plauto y varios ejemplos más. Para la unidad de tiempo, Metastasio trae a colación irregularidades en el *Agamenón* de Esquilo, *Las Traquinias* de Sófocles⁴² (como Martello), la *Ifigenia en Aulis* y la *Andrómaca* de Eurípides, en los *Captivi* de Plauto, etc. Vale la pena analizar estas argumentaciones en detalle (Selmi: 44-50), cosa que no podemos realizar aquí por motivos de espacio.

Resumiendo, el *Impostor* explica que aquella tragedia que sea capaz de respetar estas unidades será más “sencilla” y por tanto “perfecta”, siempre y cuando esto no obligue a sobrepasar los límites de lo posible: “aquel que busque esta perfección busca monstruosidad, busca quimeras.” (Martello: 50). Porque, además, los defensores de estos “metafísicos” anclajes a dogmas sin fundamento suelen ser personas que nunca han tenido nada que ver con la verdadera praxis del teatro⁴³.

La tercera sesión del *Dialogo* alberga más temas de interés teatral, como el de las entradas y salidas de actores al escenario, la naturaleza de los monólogos (y la diferente recepción que estos tienen en Francia e Italia) o la representación de las pasiones amorosas y su naturaleza, con interesantes comparaciones entre el amor de la lírica y el de la tragedia, además de la adecuación a una determinada jerarquía de afectos: el amor, de hecho, no debe sobrepasar nunca su lugar de manera que “usurpe” las figuras principales de la tragedia (Martello: 84-87). Metastasio no menciona claramente este aspecto en el *Estratto*, pero es bien sabido que el amor y sus pasiones, siempre dentro de una óptica dieciochesca y “decente”, constituye, en cambio, el motor de su obra – pero no por ello sus héroes y heroínas se verían descalificados como “indignos” según visiones clasicistas más exigentes como la de Gravina⁴⁴. La visión de la mujer como “ser

42 También menciona éste y otros casos en su colección de apuntes sobre teatro griego, *Osservazioni sul teatro greco* – BRUNELLI (1943-1954: 1118-1161).

43 Como NICASTRO (1973: 73) las menciona: las unidades “pseudoaristotélicas”.

44 BENISCELLI (2000: 11) recuerda, como lo hacíamos anteriormente, la “radicalización ética y formal” de Gravina, su tendencia a la gravedad, al “oráculo esquileo” – de lo que se desmarcaría su discípulo Metastasio a través de su búsqueda de las pequeñas pasiones humanas, del sentimentalismo, de la sensibilidad más íntima, incluso en figuras de grandes

violentemente inclinado hacia este afecto, rara vez preocupado por otras pasiones más relevantes” (Martello: 89-90) refleja de alguna manera una visión de la mujer fuertemente arcádica: Martello subraya que este hecho es causa de aplauso en un público mayoritariamente compuesto por mujeres, al menos en el teatro barroco. La figura femenina en Metastasio necesitaría un artículo aparte, debido a la profundidad y variedad de caracteres y personajes retratados por el poeta, pero mencionemos aquí su indignación con el Estagirita al parafrasear su comentario sobre la capacidad, incluso de las mujeres, “por naturaleza comúnmente no buenas”, de encarnar personajes “buenos” (), es decir, que muestren claramente su inclinación (sea esta bondadosa o malvada), a lo que el poeta añade:

“Non so trovar la ragione che ha mosso Aristotile ad insultar qui, senza necessità, la metà del genere umano.” (Selmi: 126)

Aquí también encontramos uno de los paralelismos quizás más claros. Metastasio traduce a Aristóteles: “el poeta no está obligado a ser historiador” y su finalidad es narrar los eventos “como hubieron de suceder verosímil y necesariamente” (Selmi: 88) y recuerda la anécdota de Sófocles, el cual, acusado de no retratar a los hombres como son, al estilo de Eurípides, contestó que los retrataba “como habían de ser” (Selmi: 162). Así Martello, tal cual: “el poeta no está obligado a representar los acontecimientos como sucedieron, sino como hubieron de suceder” (Martello: 87), en boca del Pseudo-Aristóteles.

Otra temática de gran importancia es la nueva visión del “terror” trágico. Por un lado, el Impostor de Martello se reinterpreta a sí mismo: la tragedia sí provoca una purgación, pero “no se purgan en verdad los afectos, sino que se purga el espíritu de los afectos desordenados” (Martello: 92-93). Se fomentaría pues, en el teatro griego, la escenificación de príncipes y monarcas inmorales y caídos en desgracia como propaganda anti-tiránica, con la finalidad de “mantener el odio a la monarquía entre el pueblo libre”, una finalidad innecesaria actualmente, según Martello, considerando el buen hacer y la “justicia y clemencia” de la monarquía de su tiempo⁴⁵

héroes. Además (2000: 31) confirma que el melodrama de Metastasio se aleja de las severas enseñanzas gravinianas, ya que “è modellato sui ruoli sentimentali-drammatici, con uno studio delle passioni amorose.”

45 Aquí CAMERINO (1997: 362) ve una clara finalidad política en Martello. Sin embargo, nos parece que, si la hay, es indirecta, o bien pasiva: Martello respeta la estabilidad monárquica y no quiere que el terror griego original mueva el público a un “odio por el

(93-94). Ya hemos visto, anteriormente, que Martello es considerado tradicionalmente partidario de una poesía sin afán ético-político-social, un arte *per se*, pero sentimos aquí la necesidad de matizar este aspecto. Si bien Martello, en el pasaje arriba mencionado, nos hace entender que este supuesto espíritu antimonárquico de la tragedia clásica no encajaría en una sociedad fuertemente monárquica (y absolutista, añadimos nosotros) como la europea barroca, no renuncia a una finalidad socio-educativa, ético-moral del teatro, con perspectiva, naturalmente, dicotómica – el bueno se ha de ver premiado, el malvado ha de ser castigado – esto se conecta a la idea del poeta “buen ciudadano” que veíamos anteriormente en Metastasio⁴⁶.

“Converrà perciò che dalle tragedie si cavi qualche profitto morale che riguardi la buona educazion de’ figliuoli, la fede intera de’ maritati, l’amor della patria, la giusta difesa del vero onor proprio, la costanza dell’amicizia, l’ingiustizia della persecuzione del merito, il culto verso le divine cose, e ciò col rappresentar premiata sotto queste ed altre divise un’ esemplare virtude e col mostrar castigato il vizio che se le oppone.” (Martello: 96-97)

Pero Metastasio va más allá y rechaza el monopolio del terror y la compasión como único medio de efectividad trágica⁴⁷. No sólo porque los tiempos, repetimos, han cambiado, y el público del XVIII ya no quiere o no puede ver ciertas cosas sobre el escenario. Se trata también de la búsqueda de una nueva eficacia o acepción catártica, *id est*, una idea de catarsis más moderna, que actúa a través de las pequeñas pasiones, de una psicología más sutil basada en un abanico más amplio de opciones emocionales (Selmi: 76-80):

“...gli affetti nostri non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione: l’ammirazione, la gloria, l’avversione, l’amicizia, l’amore, la gelosia,

tirano” – pero por ello mismo desaconseja su uso y promueve un uso más socio-pedagógico de los contenidos trágicos. El fin político en Martello, pues, tal y como lo expone, consistiría más en un “no-fin político”, según nuestro parecer.

46 En LAGO (2010: 165) véanse los comentarios sobre el “principio antinómico” en Metastasio.

47 DÍAZ TEJERA (2000³: 730) da una contundente interpretación léxica del terror/temor y de la compasión. El resultado final es que “la tragedia no produce purificación por medio de la compasión y el temor, sino por medio del desasosiego y el horror”. Este vuelco semántico parece justificar aún más el rechazo metastasiano por dos *affetti* tan violentos para su mundo tanto estético como filosófico.

l'invidia, l'emulazione, l'avida ambizione degli acquisti, l'ansioso timor delle perdite, e mille e mille altri che si compongono dal concorso e dalla mistura di questi...” (Selmi: 78)

Hasta “el más malvado de los espectadores” se conmueve admirando la virtud de un personaje teatral. Metastasio adopta claramente la idea de *admiration* de Corneille: se contempla la bondad y se la emula⁴⁸. Ya no son necesarias las masacres, las carnicerías, las abominaciones del incesto “griego”: a las *âmes sensibles* y cartesianamente estructuradas del público “moderno” se las conquista mediante emociones que ellos también viven todos los días, no mediante la “visión de los tormentos físicos de otros” (Selmi: 79). Lo que se busca es un teatro moderno “patético”, “anti-trágico”, “melodramático” en realidad, y en él, explica Selmi, el terror es inútil (Selmi: XXXII). Y si es cierto que Metastasio investiga, recoge, acopia y plasma la tradición clásica de temas, mitos y estéticas, no ya obcecándose con el frígido dogma de los literatos, sino pensando en la reacción psicológica de su lector o espectador, con un afán tanto teórico como práctico de cultivar la admiración por lo bueno, lo virtuoso, entonces podremos volver a describir este proceso como ya lo hemos hecho en un trabajo anterior y como lo seguiremos haciendo en futuro: se trata de la “filología humana” metastasiana⁴⁹.

Ambos autores también están de acuerdo en que la armonía del verso que los antiguos conseguían gracias a su sistema métrico sólo puede traducirse en la literatura romance por medio de la rima. Así en Martello (115): “*Il verso greco e latino hanno per anima dell'armonia loro il metro; ma l'anima del verso italiano è la rima*”⁵⁰, a pesar de la polémica que surge sobre el poco realismo de unos personajes que, en la vida real, no hablarían nunca en rima. Pero el Impostor insiste: “estos enlaces [de la rima] no impiden

48 En CAMERINO (1997: 366) encontramos interesantes datos sobre la influencia del concepto de *admiration* (a veces como variante de la “compasión”) en la literatura italiana. Importantísimo MATTIODA (1994) y su profundo análisis de la teoría de las pasiones en la tragedia del XVIII. Sobre todo en cuanto a la “nueva” catarsis (pp. 79-91) que abandona el estoicismo y la idea de la “*mitridatizzazione*” [el proceso por el que se considera que el cuerpo se acostumbra al veneno tomado en pequeñas dosis]. La atrocidad no ayuda al público, sino que éste saca más provecho de un virtuoso que admira e imita.

49 Más consideraciones sobre el *lieto fine* antitrágico y moderno justificado por Martello y luego confirmado por Metastasio en su obra, MORACA (2002-2003: 117-120 y 204).

50 Concepto reiterado en MARTELLO (210): la rima compensa con su consonancia la suavidad que el metro del italiano (o de la lengua romance en general) no tiene con respecto a la lengua clásica.

la conmoción del público” (Martello: 130), y esto es así porque el público no llora al pensar que lo que ve es real, sino que llora “porque se abstrae en el caso” que ve sobre la escena. Aquí repite lo dicho antes por ambos autores: “Es tal la imitación: en algunas cosas ha de convenir y en otras no, pues ya no sería imitación de lo real, sino lo real mismo⁵¹” (Martello: 126). Metastasio también apoya la rima como fundamento poético⁵²: “no hay poesía sin verso” (Selmi: 35), subrayando el poder de algo bien dicho en rima en comparación con algo dicho en simple prosa: “la diferencia misma que se ve entre la violencia de la misma piedra tirada por la mano simplemente o lanzada con una honda”, eso sí, “por alguien que sepa utilizarla” (Selmi: 159).

Otro punto de enlace es el compromiso del poeta a la hora de querer agitar e interesar las pasiones del público. Para Metastasio es indispensable la “auto-conmoción del poeta”, como la describe Selmi en su introducción (XXXV), recordándonos el poeta romano que “quien quiera conmover a otros conviene que haya empezado ya a ponerse en marcha él mismo” (Selmi: 135). Así también Martello, aunque con palabras más fuertes: “Para engañar bien a otros, es necesario engañarse primero a sí mismos” (Martello: 145). ¡Cómo olvidar, en este sentido, el famoso Soneto I de Metastasio (1733)! El mismo autor explica haberlo escrito al sorprenderse llorar mientras versificaba la separación de los dos protagonistas de *L’Olimpiade*, maravillándose del poder que encierra la personificación entre creador y creación literaria⁵³. A su vez, no nos sorprende ver cómo a Metastasio se le llama, aún después de dos siglos y medio, “el poeta del corazón, de las cálidas emociones” (Selmi: LII-LIII)⁵⁴.

Una polémica entre las posturas de Martello y Metastasio surge en relación al tema de la naturaleza cantada o hablada de la tragedia griega. El primero, en boca del Impostor, afirma que no se cantaba “si por canto

51 Y así también el maestro Gravina en su tratado *Della tragedia...*, citado en SELMI (LVII-LVIII): “*Ogni simile, perché sia simile, dee ancora essere diverso dalla cosa cui si rassomiglia, altrimenti non simile sarebbe, ma l’istesso.*”

52 Curiosamente, Metastasio se aleja, también en este punto, de su maestro Gravina, de un clasicismo mucho más severo: éste, de hecho, rechaza la rima (véase, por ejemplo, en CAMERINO 1997: 358).

53 El Soneto I se encuentra, entre otros, en BRUNELLI (1943-1954: II, 939).

54 MATTIODA (1994: 91) recuerda que Metastasio es prácticamente de los únicos en el XVIII que cree que el espectador se identifica con el personaje que ve representado sobre el escenario.

entendemos esa música que usáis en vuestras óperas.” Habla, en cambio, de otra naturaleza de canto que se adaptaba mejor al recitado (Martello: 207), que luego Vitruvio compararía a las cantilenas (Martello: 216). Una de las razones aducidas es que parecería ridículo ver cantar “como se hace hoy en las ópera” a un personaje presa de las pasiones. Metastasio, por otra parte, cree firmemente que la tragedia griega se cantaba, y no solamente por el coro. Su postura, claramente, está dirigida a defender la ópera moderna como género heredero directo del teatro griego. Numerosas veces establecerá un enlace directo entre los *diverbia* y *cantica* trágicos y la combinación *recitativo*aria: los primeros “obedeciendo sólo a la ley del metro” y los segundos “haciendo uso también del número y de la melodía”, cantados “bien por el coro o bien por un solo histrión” (Selmi: 18). Y como “no hay orador que no cante”, Metastasio ofrece numerosos argumentos de peso (Selmi: 27-30) sobre la “necesidad del canto en cualquier especie de poesía”, en Luciano, Suetonio, Ovidio, Cicerón... Si Martello, según los cánones de la vieja Arcadia, estima ridículo el morir cantando en escena, para Metastasio lo ridículo es la ignorancia “de la naturaleza de la imitación”. Los actores van cantando a morir porque el indispensable material de toda imitación poética siempre ha sido “el discurso armónico mensurado y canoro” (Selmi: 42)⁵⁵.

Hemos hablado de poesía y de canto, e inevitablemente tenemos que tocar un tema clave de la dramaturgia barroca: el de la ópera. Martello introduce el tema brevemente en la cuarta sesión, dejando muy claro que “la ópera (en música), la cual tiene alguna semejanza con la tragedia, es considerada una *idea* de la antigua tragedia por aquellos que piensan que todo se cantaba en la tragedias griegas” (Martello: 103). Es justamente ésta la postura de Metastasio⁵⁶, que a lo largo de todo el *Estratto* defiende la idea de que la ópera es la perfecta translación de la tragedia en su momento y en

55 Entonces, recuerda SELMI (XXVII), si poesía y música son elementos “inescindibles”, la música es, en la visión metastasiana, un elemento necesario del drama – y, añadimos nosotros, para ello se sirve también de que Aristóteles incluye la música como una de las seis partes de calidad de la tragedia (*Poética*, VI). WEISS (1986: 7) menciona que los argumentos utilizados están tomados directamente de GRAVINA (*Della tragedia...*) sin citar la fuente del maestro.

56 E incluso la de Calzabigi, que luego protagonizaría la supuesta verdadera reforma de la ópera clasicista junto a Gluck. De hecho, WEISS (1982: 388) nos recuerda que Calzabigi era en realidad uno de los “más fervientes admiradores del poeta”, para el cual también habría un paralelismo directo entre el coro griego y el aria moderna.

su contexto literario y musical. Ya veíamos antes la correlación de recitativo y aria (las dos partes básicas de la ópera barroca) con los *diverbia* y los *cantica* clásicos. Metastasio se desmarca de las generaciones anteriores de la Arcadia, incluyendo no solo a su maestro Gravina, severo crítico del melodrama, sino también al mismo Martello o a Zeno (mencionado por Martello como ejemplo de docto libretista).

La reacción a la exageración, la asimetría y el paroxismo de la ópera de finales del XVII en Italia lleva a los miembros de la primera Arcadia a rechazar cualquier posibilidad de dignidad literaria para los *libretti*, en un género que, según ellos, hacía que la poesía sucumbiera bajo el peso de la música, sus caprichos técnicos, la agridulce dictadura de los *castrati*, las modas en la estructuración interna de los actos, las arias *da capo* (en las que la primera estrofa se repetía después de la segunda para que el cantante pudiera mostrar sus capacidades de ornamentación y su virtuosismo)... Lo dice claramente Martello a lo largo de toda la quinta sesión de su obra. Aquí algunos ejemplos (la negrita es nuestra):

“I drammi [...] sempre vi compariran deformati dalla sfrenata libidine di novità che nelle ariette si vuole...” (Martello: 158) *“In questo vago spettacolo non dee negarsi la preminenza della musica.”* (160) – *“La povera poesia viene [nell’opera] in figura molto diversa da quella che sostiene sì nella tragedia che nella commedia. In quella tiene il posto principale, nel melodramma tien l’infimo.”* (164-165) – *“[I librettisti] non poeti, dunque, ma piuttosto verseggiatori...”* (165)

Es un juicio humillante que Metastasio no puede adoptar, máxime cuando Martello hunde más aun el dedo en la llaga: el que quiera escribir teatro para música, que se olvide “de los preceptos de tragedia y epopeya, ya que no podrá de ninguna manera respetarlos” (Martello: 175), que renuncie a su propio deseo y honor de buen poeta, ya que se trata de una “imperfecta tragedia”, una “monstruosa tragedia que no puede apreciarse si se ve separada de las notas o de la modulación de las voces”. (Martello: 195). Pero cuando Martello escribe esto, no lo hace sólo como miembro de una Arcadia escéptica en relación a este género. Se encuentra, además, en un contexto bien determinado (finales del XVII, principios del XVIII), en el que la calidad musical había alcanzado cimas realmente elevadas y, en cambio, la calidad literaria de los “libretos” era, a menudo, ínfima. Martello (197) no duda en definir la música como “una de las artes más maravillosas

y perfectas del universo”. En realidad, el autor parece, a menudo, utilizar cierto sarcasmo⁵⁷. Se trata, al fin y al cabo, de un melómano, y también de un poeta que ha escrito libretos para música (aun sin reconocerlos en la edición de sus obras), y que sabe reconocer a los buenos autores de libretos (Martello: 158). Pero relegar el melodrama a un peldaño inferior a la tragedia era cuestión de principio para el sector duro de la Arcadia. Y, sobre todo, en 1715 Metastasio se encontraba aún en sus años de formación, de búsqueda literaria – Martello aún no había podido experimentar la nueva dimensión del libreto metastasiano. Es ya un hecho reconocido por los académicos que Metastasio ennoblecó el género gracias a la refinada calidad de su libretos, el sutil compromiso entre forma, claridad⁵⁸ y contenidos, la búsqueda filológica de temas y estéticas.

Si el poeta romano revoluciona la vertiente poética de la ópera, haciendo que, por fin, el “libreto” alcance un *status* de dignidad literaria, entonces podemos entender que éste necesite y desee rehabilitar el “honor” de su producto⁵⁹, del producto de toda una vida dedicada al perfeccionamiento del melodrama, a pesar de que esto suceda en un estadio tardío, al final de su carrera, y ya en una época de otros, profundos cambios. Selmi lo explica muy claramente en la introducción a su edición del Estratto, y confiamos a esta perfecta síntesis la justificación del Aristóteles “metastasiano”:

57 WEISS (1980: 379) reconoce el carácter a veces humorístico, a veces muy duro de las críticas lanzadas por MARTELLO contra los caprichos del género. Martello, incluso, llega a poner en boca del Impostor un consejo dirigido hacia sí mismo, o sea, que no publique nunca sus libretos para música en la *opera omnia* de su obra, ya que sería una aportación ridícula y poco digna del resto (200). Pero también hemos de considerar, como nos recuerdan varios autores ya citados aquí, que Martello es quizás el único autor del siglo que reconoce la superioridad, incluso, de la música sobre la “poesía” utilizada para este espectáculo, de calidad y naturaleza independiente.

58 STENDHAL alababa al poeta italiano en sus *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d'une Vie de Mozart et des considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, París: Didot, 1814, donde mencionaba, en una magnífica trinidad descriptiva, “la clarté, la précision, la facilité sublime” de sus versos. GALLARATI (1984 :29) también destaca esta claridad metastasiana: “La straordinaria levigatezza fonica, ritmica e metrica, l'uso musicalissimo della rima, la cristallizzazione del discorso in una fissità dichiarativa avulsa dal flusso dell'azione drammatica...”

59 También lo afirma WEISS (1982: 390): si en el libreto se basaba mayormente la fama y reputación de Metastasio, como la comedia para Goldoni o los trabajos académicos para Zenó (famoso libretista que, en cambio, no parecía estar interesado en ser reconocido por sus esfuerzos en el género), entonces es normal que Metastasio buscara un *status* literario reconocido para sus textos.

“L’Estratto si configura, invero, come un’organica e, forse, la più compiuta poetica del melodramma classicistico, quale l’aveva inteso la prima generazione settecentesca nella prospettiva dell’‘opera seria’ pseudo-tragica: sintesi originale, ma legittimamente fondata sui modelli antichi, delle nuove esigenze teatrali del secolo ed espressione temperata dell’unità e ideale convergenza delle arti sotto la guida della ragione e della parola. Il ricorso alla Poetica funge, per Metastasio, da necessaria adduzione nobilitante del nuovo genere al sistema delle categorie estetiche di un’autorevole tradizione tragica [...] Una linea evolutiva che rafforzi l’idea diffusa, fra i sostenitori dell’opera in musica, di un naturale passaggio di fiaccola dalla tragedia al melodramma.” (Selmi: XVI-XVII)⁶⁰

Metastasio busca, pues, en palabras de Selmi, la “regularización por vía aristotélica del melodrama” (XVIII), y la cultivación de una equilibrada “dictadura de la palabra” (XX), o sea, la revalorización del verso con valor literario independiente, sea éste bien o mal acompañado por el importante elemento musical. Y así también lo explica Gallarati (1984):

“Il melodramma settecentesco venne, grazie a Metastasio, riconosciuto passabile di autonoma nobilitazione e capace quindi di elevarsi per vie proprie alla dignità della tragedia.” (20)

Como veremos en las conclusiones de este pequeño análisis, la Tradición Clásica se hace sentir aquí en su vertiente más teórica, ya no sólo como fuente de normas o preceptos, sino como inspiración para el perfilado de una nueva dramaturgia acorde con los tiempos. En el caso que aquí nos atañe, por vía aristotélica y, en menor medida pero sin que esto le reste importancia, por vía horaciana. Todo esto nos da una idea introductoria sobre las posturas literarias de ambos autores en cuanto a algunos de los temas más candentes de la teoría literaria teatral dieciochesca en Italia. Intentemos sacar, ahora, algunas conclusiones sobre este breve y, debido a las limitaciones de espacio, incompleto análisis.

4. Conclusiones

Este acercamiento a la perspectiva aristotélica aplicada por Martello y Metastasio al teatro italiano (musical o no) del siglo XVIII nos induce a

⁶⁰ La negrita es nuestra. En sus notas a pie de página, Selmi ofrece muchísima bibliografía de referencia sobre el tema de la teoría literaria y el melodrama como género de disputada dignidad poética.

formular ciertas consideraciones. Nuestro objetivo ha sido el de encontrar conexiones teórico-prácticas entre ambos escritos debido a varios puntos de interés. Por un lado, como ya hemos comentado, la proveniencia de ambos autores de una misma escuela de pensamiento filosófico-literaria. Por otro lado, la diferencia generacional que los separa, junto al eventual cambio de rumbo que, en algunas de las cuestiones, esto puede originar. Además, no podemos ignorar que ambas obras se interesan también por la cuestión del melodrama y por cómo este género se ve afectado por las diversas vertientes de la Tradición Clásica: los preceptos de la teoría literaria clásica pasados por el filtro de los eruditos, los temas, las cuestiones estéticas y técnicas, la imponente sombra de Aristóteles... Todo esto nos atrae también debido a la dirección que tomarán nuestros trabajos en el futuro, siendo la influencia de la Tradición Clásica en la ópera barroca nuestro tema de interés para otras investigaciones.

Vemos que la obra de Martello se inscribe, en 1714/1715, en un contexto de plena búsqueda literaria, de revaloración y adaptación de lo clásico: se reinterpretan los preceptos aristotélicos, intentando rescatarlos de decenios de sofismas y dogmas aplicados por los literatos europeos. Además, debido a la “misión arcádica”, tiene como objetivo olvidar la exageración barroca de finales del XVII, reconducir la poesía a un estilo más limpio, depurado, siempre a través de ideales neoclasicistas (eso sí, en Martello siempre de manera más moderada que en los académicos más intransigentes). Metastasio encarnaría la *next generation*, primero mediante la praxis de su obra melodramática, durante los dorados decenios de su carrera, y luego plasmando su ideal dramático en los elegantes comentarios al *Estratto* de la *Poética* aristotélica, ya en sus años de madurez. Como recuerda Camerino, se enfrenta al Estagirita “con la tranquila conciencia del moderno que, cuando las cuentas no salen, cambia donde haya que cambiar”, sin olvidar “las diferentes condiciones históricas y culturales del XVIII con respecto a la Antigüedad clásica, que un Aristóteles redivivo habría aceptado sin dudas”⁶¹. Así, vemos como Martello y Metastasio conectan con respecto a numerosos aspectos teatrales/literarios, como en el espinoso tema de las “unidades” aristotélicas, en el aprecio común hacia los progresos del teatro francés de Corneille y Racine o en el cambio de perspectiva de la catarsis, ya no purgación de afectos a través del terror y la compasión, sino un proceso más moderno, más cartesiano (gracias a las enseñanzas de los padres de la Arcadia) de elaboración de las

61 CAMERINO (1997: 365-366)

pasiones humanas, también a pequeña escala, lo que actúa en el espectador por medio de la admiración tanto de la exaltación de virtudes como del fracaso de corruptos y malvados, en un *lieto fine* preferible, para el público dieciochesco, a una sangrienta masacre “clásica”.

Y, sin embargo, hemos de terminar recordando una vez más lo que, a primera vista, deducimos a partir de nuestro análisis algo que los estudiosos también han confirmado en pasados estudios. Martello sigue sin reconocer plenamente la dignidad y el *status* literario del género, relativamente nuevo, de la ópera, el melodrama – no ya desde el punto de vista musical, sino por su vertiente exclusivamente poética. El autor boloñés, justamente, refleja la postura reaccionaria de la Arcadia temprana contra un espectáculo que se considera usurpado técnicamente por la predominancia de la música⁶², en el que el “libreto”, concepto aún inmaduro en 1714/1715, actúa de fantoche al servicio de compositores, empresarios teatrales, cantantes y divos de turno⁶³. Zeno, considerado por muchos un primer reformador, empieza a crear libretos de una calidad que ya destaca y anuncia un cambio de rumbo – y, a pesar de esta producción propia, sigue rechazando la dignidad del *melodramma*, actuando casi, según Pirrotta, por razones de ganancia económica más que por deseos sinceramente literarios⁶⁴. Metastasio, en cambio, ennoblece el género al escribir obras consideradas “impecables”, libretos que, por su calidad y factura, superarían todo lo anteriormente conseguido.

La combinación metastasiana de estilo, temática, profundidad psicológica (si así podemos denominarla, en pleno siglo XVIII) y perfección formal, junto a un original sentimentalismo, una especial atención por el lado sensible del ser humano: todo esto lleva el producto operístico del Poeta Cesáreo a un nivel que, ya pasada la primera mitad del siglo, hace sentir la necesidad

62 DI BENEDETTI (1986: 366) explica a su vez que el ataque al género era inevitable, ya que se trataba de la “más acreditada imagen pública de la literatura italiana” en la época. La ópera sería pues “chivo expiatorio” de los críticos literarios, siendo, al fin y al cabo, el género más visible, el de más audiencia.

63 Como recuerda NICASTRO (1973: 63) el género – al menos en su situación de finales del XVII – era visto por la Arcadia como un tipo de espectáculo “fallido”, una tragedia que no puede ser tragedia debido a los caprichos y a la dictadura siempre mayor de la vertiente musical/canora. Y ello según diversos puntos de vista: por Crescimbeni debido a su “conformismo conservador”, por Gravina debido a su “visión de poesía más alta, aunque aislada históricamente” (64). Asimismo, ACCORSI (1988) da una perspectiva intermedia acerca del supuesto “ostracismo” de la Arcadia contra el melodrama – más bien un compromiso de estilos, épocas y gustos que un rechazo totalitario del género.

64 PIRROTTA (1995: 34-35).

de desmarcarse de la postura de Gravina, Martello y sus compañeros de la Arcadia, a pesar de haber sido la de Martello una posición reformista necesaria en su tiempo y en su contexto. Vemos entonces que Metastasio sí procede de una matriz arcadia digna de los padres de este “movimiento”, una matriz que bebe de la Tradición Clásica y procede por un ideal de purificación y “rescate” de la literatura moderna, con un ojo en la Francia cartesiana y otro ojo puesto en las viejas glorias de la literatura italiana. Pero está claro que el autor romano da un paso más y se desmarca de la consideración de sus maestros de que el libreto, el teatro escrito para ser puesto en música, no posee valor literario. Metastasio hace que el libreto tenga un lugar de derecho propio en el Parnaso del teatro moderno, y de ello se servirán todos los posteriores autores, sentando las bases del respeto para el género.

Podemos decir, así, que el Aristóteles de Martello es moderno, sarcástico, auto-irónico y ansía actualizarse, mientras el Aristóteles metastasiano se actualiza y, además, es un empedernido melómano. El Aristóteles de Metastasio no tiene reparos en justificar el melodrama como el equivalente oficial contemporáneo para la tragedia griega. Podemos decir también, junto a Moraca (2002-2003: 214) que los puntos de unión entre Martello y Metastasio demuestran que el primero abrió un camino importante para una reforma neoclasicista equilibrada, y Metastasio, con su legado (no solo operístico), cierra esta etapa de búsqueda teórico-literaria del siglo XVIII italiano con un triunfo de resultados.

La brevedad que aquí hemos de respetar hace que no podamos extendernos más profundamente sobre la cuestión. Sería interesante completar este estudio analizando los contenidos teórico-prácticos de los proemios que Martello escribe para sus tragedias, así como las introducciones y *argomenti* que Metastasio coloca al principio de sus *libretti*. Dejamos, pues, un posible camino abierto para futuras investigaciones.

5. Bibliografía

Fuentes primarias

- BRUNELLI, B. (ED.) (1943-1954), *Metastasio: Tutte le opere*, Milán: Mondadori.
FIGUERAS CAPDEVILA, N. (TRAD.) (2003) *Horaci: Art poética i Epístoles literàries*, Barcelona: La Magrana.
GARCÍA YEBRA, V. (ED. Y TRAD.) (1974) *Aristóteles: Poética*, Madrid: Gredos (Ed. trilingüe).

- MARTELLO, P. J. (1715) *Della tragedia antica e moderna – Dialogo*, Roma: Francesco Gonzaga.
- MOLLIA, F. (ED.) (1995²) *Metastasio: Opere*, Milán: Garzanti (Introducción y notas de interés).
- SELMI, E. (ED.) (1998) *Metastasio: Estratto dell'arte poetica d'Aristotile*, Palermo: Novecento Ed.
- SPAZIANI, M. L. (ED.) (1986) *Jean Racine: Britannico, Bajazet, Atalia*, Milano: Garzanti (Ed. bilingüe).
- STENDHAL (1814), *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Jh. Haydn, suivies d'une Vie de Mozart et des considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, París: Didot.

Fuentes secundarias

- ACCORSI, M. G. (1988) «Pastori e teatro: dal melodramma al dramma ebraico» en SACCENTI, M. (ED.) *La colonia Renia – Profilo documentario e critico dell'Arcadia bolognese*, vol. 2, Módena: Mucchi Editore [pp. 267-359].
- ACCORSI, M. G. (2001) *Amore e melodramma: studi sui libretti per musica*, Módena: Mucchi Editore
- ACCORSI, M. G. (2003) «*Etica nicomachea e Poetica nei primi drammi “italiani” di Metastasio*» en VALENTE, M & KANDUTH E. (EDS.) *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Roma: Artemide Edizioni [pp. 365-406].
- BENISCELLI, A. (2000) *Felicità sognate: il teatro di Metastasio*, Génova: Il Melangolo
- CAMERINO, G. A. (1997) «*Tra antico e moderno. Da Gravina a Metastasio*» en ANDRIOLI P., CAMERINO G. A., RIZZO G., VITI P. (EDS.) *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lecce, 15-17 maggio 1997)*, Galatina: Congedo Editore [pp. 351-366].
- COMPAGNINO G. & SAVOCA G. (1979) *Dalla vecchia Italia alla cultura europea del Settecento*, Bari: Laterza.
- DI BENEDETTI, R. (1986) «Parole e musica: il Settecento e l'Ottocento» en *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Turín: Einaudi [pp. 365-410].
- DÍAZ TEJERA, A. (2000³) «Aristóteles» en LÓPEZ FÉREZ, J. A. (ED.) *Historia de la Literatura Griega*, Madrid: Cátedra (1ª ed. 1988).
- FERRARA, P. A. (1996) «Gregorio Caloprese and the Subjugation of the Body in Metastasio's Drammi per musica», *Italica* 73/1: 11-23.
- FIDO, F. (1984) «Il “ritorno” del Martello e una recente edizione del suo teatro», *Quaderni d'italianistica*, VI/1: 77-96.

- GALLARATI, P. (1984) *Musica e maschera – Il libretto italiano del Settecento*, Turín: Edizioni di Torino.
- GALLICO, C. (1973) «P. I. Martello e “La Poetica di Aristotile sul Melodramma”», en *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milán: Ricciardi [pp. 225-232].
- GOLDIN, D. (1986) «Per una morfologia dell’aria metastasiana», *Metastasio e il mondo musicale*, Florencia: Leo S. Olschki Editore [pp. 13-37, por las referencias a Martello en relación a Metastasio].
- HIGHET, G. (1985) *The Classical Tradition – Greek and Roman Influences on Western Literature*, N. York: Oxford University Press.
- KETTERER, R. C. (2010) «Opera» en GRAFTON, A., MOST G. W., SETTIS S. (EDS.), *The Classical Tradition*, Cambridge (EEUU): Belknap Press of Harvard University Press [pp. 656-659].
- LAGO, P. (2010) *I personaggi classici secondo Metastasio: Catone in Utica, Olimpiade, Achille in Sciro*, Verona: Fiorini.
- LEOPOLD, S. (1994-2007) «Metastasio, Pietro» en *MGG*, Kassel: Bärenreiter [XII: pp. 85-97].
- LESKY, A. (2005) *Historia de la Literatura Griega*, Barcelona: RBA.
- MATTIODA, E. (1994) *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena: Mucchi Editore.
- MORACA, M. L. (2002-2003) *Pier Jacopo Martello e la tragedia del primo Settecento – Tesi di Dottorato di Ricerca*, Università degli Studi di Lecce [Dip. di Filologia, Linguistica e Letteratura].
- NEVILLE, D. (2001²) «Metastasio, Pietro» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: McMillan [XVI: pp. 510-519].
- NICASTRO, G. (1973) *Metastasio e il teatro del primo settecento*, Bari: Laterza.
- PIRROTTA, N. (1995) «Pier Jacopo Martello: “Et in Arcadia ego”, ma “cum modo”» en MURARO, M. T. (ED.) *Le parole della musica II: Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, Florencia: Leo S. Olschki Editore [pp. 33-46].
- POIZAT, M. (1986) *L’Opéra, ou le cri de l’ange : Essai sur la jouissance de l’amateur d’opéra*, París: Éditions A. M. Métailié (Trad. inglesa 1992, Ithaca, EEUU: Cornell University Press).
- VALENTE, M & KANDUTH E. (EDS.) (2003), *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*, Roma: Artemide Edizioni.
- VINTRÓ, E. (1984) «La utilització del món clàssic en el naixement de l’òpera», *Estudios Clásicos - Apophoreta Philologica Emmanuelli Fernández-Galiano a sodalibus oblata* [pp. 437-442].

- WEISS, P. (1980) «Pier Jacopo Martello on Opera (1715): An Annotated Translation», *The Musical Quarterly*, 66/3: 378-403
- WEISS, P. (1982) «Metastasio, Aristotle, and the *Opera Seria*», *The Journal of Musicology* 1/4: 385-394.
- WEISS, P. (1986) «Metastasio e Aristotele» en *Metastasio e il mondo musicale*, Florencia: Leo S. Olschki Editore [pp. 1-12].