

ESTEBAN DE ARTEAGA
LAS REVOLUCIONES DEL TEATRO MUSICAL ITALIANO
Discurso preliminar a la primera edición

Trad. del italiano por Fernando Molina Castillo

El teatro considerado como un espectáculo público implantado o permitido por las leyes de una nación puede considerarse en tantos aspectos diferentes como son las clases de espectadores que acuden a él. Su apreciación varía según se trate de un hombre de mundo, un político, un erudito, un hombre de gusto o un filósofo. Hagamos un breve recorrido por estas cinco clases¹.

Esos insensatos esclavos del prejuicio, esos cuerpos sin alma, esas criaturas indefinibles llamadas *gente de mundo*², cuyos principios consisten en destruir los sentimientos de la naturaleza para levantar sobre sus ruinas el ídolo de la opinión, en reducir todo afecto del corazón al simple deleite sensual y toda moral al interés personal, en hacer que una aparente cortesía haga las veces de todas las virtudes y en colorear con brillantes sofismas el horror del vicio de la misma forma que suelen disimularse con una pintura vistosa las maderas podridas por la vejez o roídas por la carcoma, hacen del teatro justamente el mismo uso que suelen hacer de todas las cosas. De la misma manera que su regla para pensar y vivir no es el sentimiento, sino el uso, tampoco van al teatro con el fin de sentir el placentero encanto del arte dramático, sino simplemente porque van los demás. Allí miran para ser mirados, alternan ociosamente de palco en palco, descubren en el mundo de la galantería países desconocidos, observan con aires de sumo interés los secretos movimientos de Irene o Nice

Iniciamos con la presente entrega la edición crítica en traducción española de *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* de Esteban de Arteaga (1747-1799), obra en tres volúmenes que conoció dos ediciones: Bolonia, Trenti, 1783-88 y Venecia, 1785-86, y que constituyó en su tiempo el tratado teórico, histórico, crítico sobre la ópera de mayor envergadura escrito hasta entonces en toda Europa. Varias son las razones que determinan la elección de la edición veneciana como base para una edición crítica y posterior traducción. En primer lugar, la voluntad de Arteaga al respecto, expuesta en una carta a Vicenzo Manfredini fechada el 15 de abril de 1786. En segundo lugar, la mayor amplitud de la edición veneciana, reflejado en un salto cuantitativo notable, pues se pasa de las 761 páginas de la boloñesa a las 1.016 de la veneciana. Como tercera y última razón, aduzcamos que la edición veneciana es cualitativamente superior, no sólo desde los puntos de vista tipográfico y ortográfico, sino porque muchas de las adiciones y omisiones son efecto o reacción, en su mayor parte, de las polémicas que generó la primera edición. Pese a ello, la presente edición crítica pretende ir más allá del respeto a la voluntad del autor, mostrando la historia misma del texto, de manera que se han reinsertado entre corchetes los fragmentos de la edición boloñesa excluidos por Arteaga para la segunda edición.

El título completo de la obra es *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Socio dell'Accademia delle Scienze, Arti e Belle Lettere di Padova*. Para la biografía de Arteaga, vid. M. BATILLORI, ed., E. de A., *Obra completa castellana*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, XII-XXXIV. Para sus obras y la crítica, vid. F. MOLINA, «Bibliografía razonada y comentada de Esteban de Arteaga y de los estudios sobre su obra», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1999 (en prensa). Por otra parte, los criterios de edición, aquí expuestos someramente, fueron establecidos para la fijación del texto íntegro de *Le rivoluzioni*, en versión original, llevada a cabo en mi tesis doctoral, inédita, *Edición crítica de Le rivoluzioni del teatro musicale italiano de Esteban de Arteaga*, Universidad de Sevilla, 1998. FERNANDO MOLINA CASTILLO.

1. E. M. RUDAT («La recepción del público como enfoque teórico de la Ilustración: el prólogo a la historia de la ópera de Esteban de Arteaga», *Dieciocho. Spanish Enlightenment*, 6, 1983, 5-23) estudia este análisis que hace Arteaga de los distintos tipos de público que concurren en la ópera, subrayando que constituye un ejemplo de cómo en la segunda mitad del siglo XVIII la crítica literaria se despegaba de la mera prescripción de principios dirigidos al escritor con el fin de conmovier al público, para aspirar a apreciar estéticamente la obra de arte de espaldas a condicionantes morales, religiosos o políticos. El artículo incluye, a modo de apéndice, la transcripción del «Avvertimento al lettore per la presente edizione» (pp. IX-X) y un fragmento del presente «Discurso preliminar» (pp. XIII-XXV).

2. D. J. GROUT (*A short story of opera*, Nueva York-Londres, Columbia V. P., 1947. Trad. italiana de C. d'Amico, *Breve storia dell'opera*, Milán, Rusconi, 1985, 235-6) recoge curiosos testimonios de viajeros por Italia (De Brosses, Lalande) que muestran la finalidad puramente recreativa que la ópera italiana del XVIII tenía para la mayoría de los asistentes. Por otra parte, RUDAT (*The Aesthetic Ideas of Esteban de Arteaga: Origin, Meaning and Current Value*, Ann Arbor-Michigan, 1970. Cito según trad. española de C. Criado de Rodríguez-Puértolas y la autora, *Las ideas estéticas de Esteban de Arteaga. Orígenes, significado y actualidad*, Madrid, Gredos, 1971, 123-5) identifica el sector del público de las óperas que Arteaga denomina *gente di mondo* con la *gens de goût* de la cual habla Voltaire en el artículo «Gout» de la *Encyclopédie*, sosteniendo que Arteaga «se opone a esa concepción volterriana que considera el gusto como supeditado a la convención social y a la opinión». A mi juicio, afirmar, como sostiene Voltaire en el mencionado artículo, que el buen gusto de una sociedad presupone un avanzado grado de civilización de la misma, negando por tanto su existencia en los pueblos primitivos, no debe interpretarse en el sentido que le da Rudat, pues Voltaire, haciéndose eco de un lugar común del clasicismo, no hace sino reclamar la necesidad de cultivo en las personas para adquirir el buen gusto. El perfil volterriano de la *gens de goût*, por tanto, me parece, sin más, del todo coincidente con el *uomo di gusto* del cual habla Arteaga poco más abajo.

hacia Celadón o Silvandro, rellenan el intervalo de esas interminables horas con un exquisito y delicioso murmullo, o bien con el juego, esa insípida ocupación ideada por el ocio y la avaricia para consolar tantas almas vacías que no saben qué hacer con su propia existencia: he aquí el fin al cual aplican el gran arte de Sófocles y Menandro³. Oyentes tan incómodos por su indiscreción como jueces infelices por su nulo discernimiento que aportarían daño en vez de ventajas a la perfección del gusto, si los inevitables gastos para mantener un teatro⁴ no hicieran necesaria su asistencia, de la misma manera que la necesidad de hacer bulto en un ejército obliga a menudo a los generales a admitir infinitos bribones.

El político, al observar únicamente los objetos por la relación que tienen con la economía civil y con los proyectos del estado, lo considera como un lugar apto para hacer circular el dinero de los ciudadanos y hacer más atractiva la estancia en una ciudad; como un nuevo ramo de comercio que estimula las artes suntuarias a través de la disputa que se establece entre unos y otros por destacar en el vestuario y por la mayor concurrencia de forasteros atraídos por la belleza del espectáculo; como un solaz para la inquieta efervescencia de tantos ociosos, los cuales podrían ser peligrosos para la sociedad si se distrajeran de otra manera, empleando contra ella tanto su ocio como su negocio; por último, como un término medio, oportuno para diluir los murmullos de los descontentos y para impedir las asambleas, siempre fecundas de tumultos y de peligro. Más profundo y al mismo tiempo más maligno en sus miras, lo tomará como una diversión que se ofrece en ocasiones a un pueblo negligente, para esconder de su mirada el aspecto de las cadenas que la política va tramando en silencio, para adornar de flores los bordes del precipicio donde lentamente lo conduce el despotismo y para mantenerlo más fácilmente en la mezquindad y holgazanería de espíritu que tan cómoda resulta para quien quiere subyugar. Así hizo la Sibila de Virgilio⁵ cuando, queriendo adentrarse en las prohibidas regiones del Averno, se le ocurrió adormecer con un cebo al monstruo que le impedía entrar.

Esos impertinentes recopiladores llamados eruditos, que tienen toda el alma volcada en la simple reminiscencia y que valoran las reflexiones según el número de citas y el mérito de los autores según el siglo en que nacieron, juzgan el arte dramático prácticamente como el famoso ciego de Cheselden⁶ lo hacía de las rosas, de las cuales por mucho que se las ingeniaran los que con él estaban para hacerle entender la suavidad y la frescura del color, no alcanzaba a sentir más que las espinas. Todo su afán consiste en verificar con precisión las fechas, en saber el número y los títulos de las obras de un autor, durante cuántos meses las tuvo guardadas en el cajón, cuántos manuscritos escribió, en qué año y con cuál editor salieron a la luz y cuántas ediciones se han hecho hasta ahora. Para ellos, lo que más debiera gustarse, a saber, la delicadeza, el sentimiento, la imaginación, la intensa representación de los caracteres, el sutil lenguaje de las pasiones, es como si no existiera. Si para des-

3. Sobre Sófocles. vid. nota 17. Menandro (342-290 a. de C., aprox.), comediógrafo griego, representante de la llamada «Comedia nueva», desarrollada durante el último cuarto del siglo IV a. de C. y posteriormente.

4. Ya en 1652, el jesuita italiano G. D. Ottonelli, en *Cristiana moderazione del teatro* denunciaba el auge de la ópera sustentada en el beneficio empresarial y la corrupción artística y moral que ello representaba. Acerca de la importancia que en la historia de la ópera ha tenido el componente empresarial, vid. L. BIANCONI, *Il Seicento*, en AA.VV. *Storia della musica*, vol. V, Turín, EDT. Trad. esp. a cargo de A. Ruiz Tarazona y D. Zimbaldo, *Historia de la música*, vol. 5. *El siglo XVII*, Madrid, Turner, s. d., 167ss. Sobre Ottonelli, pp. 153-4.

5. VIRGILIO, *Aeneis*, VI, 417-425.

6. Las experiencias con ciegos de nacimiento por cataratas operados con éxito por el cirujano inglés William Cheselden (1688-1752) fueron aprovechadas por algunos filósofos empiristas de la época para demostrar que todo conocimiento presupone una sensación. CONDILLAC, por ejemplo, formuló así la célebre hipótesis de una estatua dotada únicamente de sentido del olfato: «Si nous lui présentons une rose, elle sera par rapport à nous une Statue qui sent une rose; mais par rapport à elle, elle ne sera que l'odeur même de cette fleur» (*Traité des sensations*, Londres, 1754, libro I, cap. 1, p. 18).

gracia de las letras se ponen la toga de Aristarco⁷ para juzgar, su labor se limita a amontonar con impávida lógica una serie de preceptos ramplones, extraídos del ejemplo y la autoridad de los antiguos mal entendidos y peor apreciados, para después tasar sobre ellos a los más célebres ingenios como si del lecho de Procuste⁸ se tratara. El terrible y magnífico cuadro de la muerte de Dido⁹ no les conmoverá ni mucho ni poco, y en su lugar te harán una larga perorata sobre el anacronismo en que incurrió el poeta al hacer vivir en una misma época a Eneas y a la reina de Cartago. Si leen a Homero, dejan a un lado sus inefables bellezas y se detienen a buscar en la *Odisea* la geografía antigua y en la *Ilíada* la armadura de los griegos o la figura de sus hebillas, si es que las tenían. Si se habla de teatro, antepondrán el *Ulisse* de Lazzarini al *Olimpiade* de Metastasio¹⁰ y te lo demostrarán esgrimiendo la *Poética* de Aristóteles comentada por Heinsius¹¹, mirarán con desprecio el *Tartufo* y el *Misántropo*¹², esas dos obras maestras soberanas del género cómico, y querrán, por el contrario, seguir el ejemplo de Giulio Cesare Scaligero¹³, quien en una comedia suya titulada *La valigia* puso a conversar un coro de ajos y cebollas para imitar a Aristófanes¹⁴, que también había hecho hablar ranas, avispas y nubes en el teatro de Atenas.

Dotado de un corazón sensible y de una imaginación vivaz, observador fiel de la naturaleza y de los hombres, educado en las fuentes de Boileau, de Longino y de Horacio¹⁵, versado en la lectura de los principales modelos antiguos y modernos, el hombre de gusto¹⁶ es el único que mira al espectáculo por sí mismo y no por sus accesorios. El único que, adentrándose en el espíritu de las reglas, sabe hasta qué punto deben éstas encadenar el genio y cuándo éste puede legítimamente romper sus ataduras; sabe establecer los límites entre la autoridad y la razón, entre lo arbitrario y lo intrínseco; sabe perdonar los defectos en función de las virtudes y calibrar el valor de las virtudes por el efecto que producen. Él, comparando al mismo tiempo las distintas bellezas de los autores, de las naciones y de los siglos, se forma en la mente una imagen de la belleza ideal que, aplicada después a las diversas pro-

7. Personaje imaginario creado por Giuseppe Baretti (1719-1789) en su revista *La Frusta Letteraria di Aristarco Scannabue*, fundada en 1763, para expresar con gran mordacidad y crudeza sus propias ideas sobre la literatura de la época.

8. Procrustes, apodo de un bandido mitológico llamado Polipemón que poseía dos lechos en su posada, uno corto y otro largo. Hacía que sus huéspedes altos se acostaran en el corto, para cortarles los pies, y a los bajos, por el contrario, los hacía tenderse en el lecho largo para estirarlos. La fuente más conocida es PLUTARCO, *Vida de Teseo*, § 11.

9. VIRGILIO, *Aeneis*, libro IV.

10. Domenico Lazzarini (1668-1734), autor de la tragedia *Ulisse il Giovane* (1720), con la que pretendió rescatar la tragedia griega en su máxima pureza. El melodrama *Olimpiade* de Metastasio (vid. nota 17) fue estrenado en Viena en 1733 con música de A. Caldara.

11. Daniël Heins (1580-1655), humanista y poeta holandés (latinizado en Heinsius), autor de *Aristotelis de poetica liber [...] recensuit, ordini suo restituit, Latine vertit, Notas addidit* (Lión, 1611). El juicio negativo que Artega da de esta traducción y comentario de la *Poética* de Aristóteles coincide con la siguiente afirmación de Sebald: «Publicó ediciones y comentarios de autores griegos y latinos [...], preparados a veces sin el debido cuidado» (I. de LUZÁN, *La Poética*, Barcelona, Labor, 1977, 635).

12. Comedias de Molière (vid. nota 17), estrenadas en los años 1664 y 1666, respectivamente.

13. Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), humanista, botánico y médico. La mencionada comedia es inexistente, y este error de Artega ya fue objeto de burla entre G. Tiraboschi e Ireneo Affò, bibliotecario en Parma (vid. M. BATLLORI, ed., Esteban de Artega, *I. Lettere musico-filologiche. II. Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli antichi*, Madrid, CSIC, 1944, LXXVI).

14. Aristófanes (c. 450 - c. 385 a. de C.). De un total de 44 comedias que los antiguos le atribuían, sólo 11 han llegado a nosotros, y entre ellas están, efectivamente, *Las ranas* (406 a. de C.), *Las avispas* (422 a. de C.) y *Las nubes* (423 a. de C.). Hay ed. española a cargo de E. RODRÍGUEZ, A., *Comedias (Obra completa)*, Madrid, CSIC, 1985. La crítica que hace Artega del excesivo realismo en los diálogos de las comedias de Aristófanes se encuentra también en *La belleza ideal* (ed. a cargo de M. BATLLORI, *Obra completa castellana*, cit., 46-7).

15. Quinto Horacio Flaco (65-8 a. C.) escribió la *Epistola ad Pisones* hacia el año 13 a. C. Sobre el interés que mostró Artega por este autor, cfr. 1781 y 1789a: 207-212. La versión de la *Epistola* empleada generalmente por Artega fue, según BATLLORI (*Obra completa castellana*, cit., 42n), *El Arte poética [...] traducida en verso castellano por D. T. de Yrriarte*, ed. bilingüe (Madrid, 1777). Para el último volumen de *Le rivoluzioni*, sin embargo, se valió, posiblemente, de la traducción italiana de Metastasio (*Dell'Arte Poetica di Orazio*, escrita en fecha incierta). Por su parte, Casio Longino, retórico griego del siglo III, fue considerado, hasta principios del siglo XIX, el autor del tratado *Sobre lo sublime*; desde entonces, todos los intentos para establecer su autoría no han dado frutos. Junto a la *Poética* de Aristóteles (384-347 a. C.) y la *Institución oratoria* de M. Fabio Quintiliano (c. 35-95), ambas obras forman parte del corpus de textos antiguos sobre los cuales se asienta toda la teoría literaria classicista, uno de cuyos principales garantes en los siglos posteriores al Renacimiento es Nicolas Boileau-Despreaux (1636-1711), no sólo gracias a su traducción francesa, en 1674, del tratado de Pseudo-Longino, la cual permitió una amplia difusión e interpretación del mismo, sino por la publicación, en el mismo año, de su célebre *L'art poétique*.

16. Sobre el concepto de hombre de gusto en Artega, cfr. RUDAT, *Las ideas estéticas*, cit., 129.

ducciones de los ingenios, le sirve como el hilo de Ariadna para aventurarse en el siempre oscuro y difícil laberinto del gusto; contempla el objeto de las bellas artes modificado de mil maneras según los climas, las costumbres y los gobiernos, como la materia física se combina bajo mil formas diferentes; es consciente de que todos los grandes genios tienen derecho a la estima pública y que un único género de belleza no debe ni puede dar la exclusiva a los demás. De esta forma, imparcial y justo en sus apreciaciones, se enaltece con Sófocles y Cornelio, se enternece con Eurípides, Metastasio o Racine, se estremece con Crébillon y Voltaire; admira sin imitar a Shakespeare, Calderón y Lope de Vega, prefiere a Molière¹⁷ que a cualquier otro cómico de todos los tiempos, sopesa el mérito de los autores inferiores según se aproximen más o menos a su modelo y arroja a los remolinos del Leteo a los pedantes ridículos, a los versificadores estériles, a los lánguidos copistas, en definitiva, a los escritoruelos de un día, recomendados y defendidos en vano por mecenas ignorantes, por panfletos comprados y por insensatas apologías.

El filósofo, avezado a reducir las cosas a sus primeros principios y a considerarlas según la relación que tienen con las aficiones primitivas del hombre, se interesa por la escena, ya como una diversión inventada con el fin de esparcir flores sobre el penoso sendero de la vida y de consolarnos en parte de los crueles pensamientos que a menudo inficionan nuestra breve y fugitiva existencia, cualquiera que sea nuestra condición; ya como un retrato de las pasiones humanas expuesto a los ojos del público, a fin de que cada uno restaure en su propio corazón el original; ya como un sistema de moral puesta en acción, que hermosea la virtud para tornarla más amable y que toma prestado del corazón su lenguaje para hacer valer mejor los preceptos de la razón; ya como un espejo que representa las inclinaciones y el carácter de una nación, el estado actual de sus costumbres, la mayor o menor actividad del gobierno, el grado de libertad política en que se encuentra y las opiniones y los prejuicios que la dominan¹⁸.

¿Cuál de estos puntos de vista debe adoptar quien emprende la narración de la historia de un espectáculo teatral? Cualquier lector despierto puede saberlo con tan sólo hacer alguna reflexión sobre estas materias. Si fuera cuestión de escribir teatro, y no sobre el teatro, el hombre de gusto debería ser el único juez a escoger, pues siendo el que mejor ha estudiado las reglas para gustar a un público ilustrado, es quien mejor sabría indicar los medios que conducen a tal fin. Los demás puntos de vista, o no entran para nada en su proyecto, o entran sólo de manera accesoría. Pero la historia abre a las investigaciones de los estudio-

17. Sófocles (497-406 a. C.) y Eurípides (480-406 a. C.) crearon, junto a Esquilo (vid. nota XIV-74), el modelo de tragedia griega, sobre el cual se forjó, en el siglo XVII, la tragedia clásica francesa de Pierre Corneille (1606-1684) y Jean Racine (1639-1699), mientras que Jean Baptiste Poquelin, 'Molière' (1622-1673) hizo lo propio en la comedia. François-Marie Arouet, 'Voltaire' (1694-1778), ensalzó la *grandeur* de este período en *Le Siècle de Louis XIV* (1751), al tiempo que, junto a Prosper Jolyot de Crébillon (1674-1762), intentó prolongar su vigencia durante el siglo XVIII. Voltaire, además, fue pionero en la reivindicación que la crítica de este siglo hizo del clasicismo *sui generis* de autores barrocos no franceses, tales como los citados William Shakespeare (1564-1616), Félix Lope de Vega Carpio (1562-1635) y Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), creadores del *drama*, forma teatral mixta que funde elementos de lo trágico y lo cómico. Diderot, Lessing y Baretti son algunos ejemplos de autores que vieron en esta forma teatral la reencarnación moderna del espíritu de la tragedia griega. Por su parte, Pietro Trapassi 'Metastasio' (1698-1782) fue formado por Gravina en la ambición de dotar a la literatura italiana de una tragedia nacional al estilo de la francesa del siglo anterior; su genio, sin embargo, se manifestó a través de otro género híbrido, el melodrama. Esta enumeración de autores teatrales de varios tiempos y literaturas no es sino un *canon*, o catálogo de autores erigidos en modelos en tanto que son representantes de alguna edad dorada de las letras de una determinada nación. Aunque en este caso Arteaga se ha limitado a los autores teatrales, es fácil entrever cuál es la concepción crítica que subyace bajo el comentario que acompaña a los mismos, al desaconsejar la emulación — que no la admiración — de los dramaturgos españoles e ingleses porque, amparados en su genialidad y el favor del público, hicieron gala de la transgresión de las reglas poéticas. Con todo, posicionamientos de este tipo coexisten en el pensamiento de Arteaga con otros en los cuales sí se muestra favorable a dicha transgresión por parte del genio.

18. La descripción que hace Arteaga en este párrafo de las distintas direcciones del interés que puede despertar el teatro en el filósofo se enmarca dentro de una valoración positiva de la filosofía. En otras ocasiones, ya sea en *Le rivoluzioni* (por ejemplo, vol. I, p. 61), bien en otras obras suyas, identifica peyorativamente la filosofía con el aristotelismo escolástico o con el platonismo (vid. M. BATLLORI, ed., E. de Arteaga, *Obra completa castellana*, cit., XXXVI-XLI), resaltando la incapacidad del filósofo de conceder importancia a la actividad artística.

sos un campo más vasto. No sólo se requiere conocimiento y estar en posesión de las leyes extraídas del consenso común y de la experiencia, con las cuales el autor puede dictar un juicio bien fundado en torno a las cosas; no sólo se le exige investigar el nexo secreto que vincula el genio de una nación con la naturaleza del espectáculo, o entre el género literario que constituye el principal motivo de la ópera con los demás géneros que lo secundan, sino que también se hace indispensable para él la erudición, esa misma erudición que el hombre de gusto desprecia y sin la cual no puede levantarse ningún edificio histórico. Si la simetría, la belleza y el diseño del edificio competen al gusto, a la erudición le corresponden la recogida de materiales y su travesía; si la filosofía le aporta precisión y profundidad, también el erudito le asiste con poderosos brazos y con esfuerzo incesante, de todo lo cual se concluye que si la gloria de éste último es menos luminosa y brillante, no es por ello menos sólida ni menos segura. Por tanto, el autor deberá interpretar, entre unos y otros, a todos los personajes. No debe simplemente buscar hechos estériles, sino el orden y la trabazón entre ellos; debe usar un estilo conveniente al tema, pero sin descuidar las reflexiones oportunas y, en ocasiones, el colorido vivaz; a veces debe respetar con modestia la autoridad, otras debe tener el coraje y la oportunidad de ponderarla en la balanza de la razón; a veces debe apreciar los detalles que sirven para ilustrar un tema, otras debe suprimirlos si se hacen aburridos; debe atinar dónde conviene reunir los siglos pasados con los presentes para determinar con la comparación los progresos de las artes, y dónde, por el contrario, remontarse a las raíces para hallar mejor el origen de su perfección o decadencia. En una palabra, se requiere que sea erudito, crítico, hombre de gusto y filósofo al mismo tiempo. Tal es la gran idea que yo no presumo ni de lejos haber conformado, pero que anhelo poder llevar a cabo disponiéndome a escribir *Las revoluciones del teatro musical italiano*.

Una afortunada casualidad, que con dulce complacencia me obligo a hacer pública, y que hará tanto menos excusables mis errores cuanto más medios he tenido para poder evitarlos, me hizo descubrir una mina de noticias relativas a la música gracias al conocimiento y la amistad con el reverendo padre maestro Fray Giambattista Martini¹⁹, de los Menores Conventuales. Este doctísimo religioso, del cual es inútil detenerse a tejer un elogio, pues mejor que yo ya lo hacen en toda Italia y Europa, fue el primero que me estimuló a la empresa, y quien me despejó toda duda, me indicó las fuentes, puso a mi disposición un gran número de libros raros y manuscritos y me mostró con sus charlas cotidianas fuentes de erudición mucho más copiosas de las que se encuentran en los autores. Todo ello acompañado de un candor de espíritu y una amabilidad inexpresables, que habrán compartido conmigo cuantos hombres de letras tengan la fortuna de acercarse a él y que no suele verse muy a menudo en los avaros poseedores de riquezas eruditas, que, al igual que el dragón custodio del Jardín de las Hespérides, prohíben que nadie acerque la mano a los áureos frutos que ellos, sin tocarlos, vigilan de lejos^(a). A partir de estos materiales y de otros que me procuré por otros medios con diligencia, asistido en todo momento por el juicio de personas entendidas en cada una de los múltiples ramas del saber que me ha sido necesario tratar, logré

19. Giambattista Martini (1706-1784), boloñés. Compositor y teórico de la música. Maestro de la capilla de San Francisco de Bolonia desde 1727. Protegido por el papa Benedicto XIV. Se relacionó con los autores más importantes del siglo (Jommelli, Mozart, Federico el Grande, Metastasio, Gluck, Rameau, etc...), con quienes intercambió conocimientos y consejos. Su biblioteca musical, de la que dispuso Arteaga cuando vivió en Bolonia, alcanzó, según BURNEY (*The present state of music in France and Italy*, 1771), los 17.000 volúmenes. Buena parte de la misma se conserva hoy día en el Museo Bibliografico Musicale de Bolonia. Su principal obra es la *Storia della musica* (Roma, Della Volpe, 1757-81), si bien quedó inconclusa.

[a] Un año después de imprimir estas palabras, el padre Martini pasó a mejor vida; mas el reconocimiento de las almas honestas no debe detenerse en el umbral de la muerte. [Nota original]

componer la presente historia de este brillante espectáculo tan amado en Italia, el cual, por el concierto de todos los placeres del espíritu, de la imaginación, del corazón, de la vista y del oído en conjunta combinación para conmover y sorprender el espíritu del hombre, es sin duda el mayor esfuerzo de las bellas artes unidas y el deleite más perfecto que de ellas puede esperar la sociedad política.

Habiendo bebido de tales fuentes, no me vanaglorio lo más mínimo de la exactitud y novedad de las noticias sobre las que se apoya cuanto aquí se escribe. Habiendo leído a los muchos y célebres autores que me han precedido en escribir sobre la literatura, he tenido directamente la ocasión de confirmar un presentimiento que me había asaltado desde hacía tiempo, y es que la historia tanto literaria como política de las naciones no es sino un vasto mar de errores, donde de vez en cuando emergen abandonadas a su suerte algunas verdades aisladas. Mi intención inicial era precisar uno a uno los desaciertos de muchos, rectificar sus errores y reducir a su verdadero valor la autoridad de algunos, que tiranizan con su nombre a los lectores crédulos e indolentes. Pero pronto advertí que un método así convertiría la historia en una discusión polémica, engorrosa para un público que, generalmente, se da por satisfecho con encontrar la verdad y poco le importa averiguar si los demás se han equivocado de camino. Pese a ello, no he dejado de hacerlo en algunos casos, aquéllos en los que me parecía que era inexcusable, y me he abstenido, siguiendo el mismo criterio, de atestar las páginas con citas, ya sea para no distraer continuamente la atención del lector, como para no alargar demasiado el volumen. En todo caso, por mucho que haya sido mi cuidado por desentrañar la verdad de las noticias, mi principal asunto no ha sido ofrecer una estéril compilación de reminiscencias, sino razonar sobre los hechos, mostrar las relaciones que los anudan y valerme de las cuestiones semejantes que, siendo pertinentes con mi tema, podían servir para ilustrarlo mejor. Así, aunque el título del libro se refiera sólo al teatro musical, el lector encontrará en él una historia para nada superficial de la música italiana y de sus cambios, así como de la tragedia y la comedia con muchas reflexiones sobre otros géneros de la poesía y sobre otras cuestiones. También debo advertir que, habiendo escrito la historia del arte, y no de los artífices, en vano rastreará en ella quien tuviera la esperanza de encontrar minuciosidades relativas al nombre, apellidos, patria, nacimiento y muerte de los autores, a todas las obras que publicaron, a las distintas ediciones y cosas por el estilo que suelen hacer las delicias de los eruditos de nuestro tiempo. Para quienes estimaran estas pesquisas de suma importancia, otros muchos libros apagarán su curiosidad.

En cualquier caso, no obstante, estoy muy lejos de jactarme de haber sorteado todo motivo de reprensión. Sin culpar a los lectores de malevolencia ni de injusticia - frase inventada por los autores infelices para vengarse del justo desprecio con el cual son recibidos por el público - preveo cuantas acusaciones pueden hacerse, en parte provenientes de la razón, en parte del prejuicio de aquéllos cuyo gusto querrían hacer pasar por ley universal, y en parte, por último, por esos hombres fastidiosos que, viendo en los esfuerzos ajenos un reproche a su ineptitud, se esfuerzan por consolar su amor propio despreciándolos ellos mismos y tratando de que sean despreciados por los demás, de manera parecida a los Sátiros que nos describe Claudiano²⁰, que, excluidos por su insolencia y repugnancia de la morada de las Gracias, se paraban detrás de los setos para burlarse con malicia de los felices mortales.

20. Claudio Claudiano (370-404 d. de C.), poeta latino, autor de poemas tanto latinos como griegos. Entre todos ellos, *Epitalamio de Honorio y María* (vv. 9-15) contiene un pasaje que se aproxima al aludido por Arteaga: «Terpsicore tañó con festivos dedos su dócil lira y guió los dulces coros a la gruta. Y no desagradaron los cantos a los dioses ni al Tonante, pues sabían que las nupcias estaban en concordancia con los ritmos delicados. Los Centauros y los Faunos [o Sátiros] los rechazaron» (cito según ed. a cargo de M. CASTILLO, *Poemas*, Madrid, Gredos, 1993, I, 237-8).

les que eran invitados por el Amor a entrar en los deliciosos jardines. Inútil y laboriosa tarea sería responder a aquéllas, porque la verdad no admite respuesta, y a éstas, porque algunos no cambian nunca de opinión cuando se trata de denigrar.

Hay una cosa que, sin embargo, de la misma forma que obtendrá fácil indulgencia por parte de jueces ilustrados y sinceros, será fastidiosa para ciertas personas pusilánimes, que confunden erróneamente el respeto con la debilidad. Me refiero a la cortés pero firme e imparcial manera con que se hablará de las obras y los autores. Tal vez habrían preferido que fuera más discreto, es decir, según el significado que dan a esta palabra, que hubiera osado a proferir mi sentimiento, a lo sumo, con la timidez propia de un esclavo, que hubiera adulado los errores y prejuicios de nuestro tiempo y que hubiera dado un indigno pábulo a tantos disparates que se dicen a diario en las tertulias y gacetas. Tampoco faltarán los que, recurriendo a los lugares comunes de la ignorancia, encontrarán en mi condición de extranjero una sospecha de envidia contra Italia. Por lo que a mí respecta, perfectamente infundido de espíritu republicano en punto a letras, siempre he estimado que la *verdad* y la *libertad* deben ser la única enseña de quien no quiere envilecer el respetable título de autor; he creído que ser condescendiente con los prejuicios es tan perjudicial para el progreso del gusto como lo es para el de la moral tener trato con los vicios; he pensado que la estima veraz hacia una nación, de la misma forma que hacia los individuos, no se manifiesta con falsos y ceremoniosos respetos, nacidos en la mayoría de los casos del interés o del miedo, sino tratándole sin envidia con la justicia que merece y diciéndole sin temor las verdades que le son necesarias; he juzgado que, de la misma manera que el amigo que reprende demuestra más sincero afecto que no el cortesano que adula, mejor opinión demuestra a los demás quien considera al amigo capaz de escuchar razones en su propia causa que el que lo supone talmente cegado por el amor propio que no pueda soportar la verdad conocida; por último, me he dado cuenta que si el respeto por una persona me impulsaba a ser, siquiera mínimamente, parcial, el respeto aún mayor que debo tener al público me impedía hacerlo, mostrándome que dicha imparcialidad era inaceptable e injusta. En cuanto a la sospecha de que yo, como extranjero, quiera desacreditar a la nación italiana, sería tan infundada como fundado se muestra lo contrario en la mayor parte de esta obra. Basta leer de pasada los primeros capítulos para comprobar cómo me deshago en elogios a Italia, cuánto considero superiores la música y el melodrama italianos a la música y el melodrama de otros pueblos, de qué manera la defiendo de las imputaciones de los extranjeros cuando las he juzgado injustificadas y cómo se hace por doquier justicia al mérito ilustre de tantos poetas y músicos de este país. Que si a pesar de ello alguien me atribuyera intenciones que jamás he soñado tener, si de mi misma ingenuidad se encontrara un argumento para interpretar malignamente mis intenciones - de la misma forma que cuando Descartes ideó un nuevo sistema de pruebas implacables para demostrar la existencia de Dios no faltó quien lo acusara de ateo -, si no hay otro medio para convencer a tales acusadores que envilecer mi pluma con adulaciones vergonzosas, o bien someterme a un ridículo espíritu de partido, en tal caso queden tales personas advertidas por anticipado de que no he escrito para ellos y que mi divisa para los lectores de ese jaez será siempre aquel verso de Horacio:

*Odi profanum vulgus et arceo*²¹.

21. Horacio, *Carmina (Odas)*, libro III, oda 1, v. 1: «Fuera el profano vulgo que me estorba!» (según ed. bilingüe a cargo de M. FERNÁNDEZ-GALIANO y V. CRISTÓBAL, Madrid, Cátedra, 1990, 30-1).

Tan sólo me queda hacer una reflexión, tras la cual termino. Disponiéndome a narrar el origen, progresos y estado actual del melodrama en Italia, que es donde más que en ningún otro lugar se ha cultivado y se sigue cultivando, se me presentó desde el principio una dificultad que a punto estuvo de hacerme caer en el desánimo. La tragedia, la comedia e incluso la poesía pastoral tienen sus leyes establecidas con las cuales pueden ser juzgadas, extraídas del ejemplo de los grandes autores, del consenso prácticamente unánime de las naciones cultas y de los escritos de tantos hombres ilustres, los cuales, bien como filósofos, bien como críticos, han razonado amplia y doctamente acerca de las mismas. El melodrama, por el contrario, en tanto que criatura recién nacida bajo el cielo de Italia, adormecida durante largo tiempo en la degradación y no revestida de todo su esplendor hasta nuestro siglo, no ha tenido todavía aqueude los montes un gran ingenio dispuesto a examinarlo en su constitución interna y que nos haya indicado sus verdaderos principios, fijado sus reglas, establecido su sistema y ofrecido, por así decirlo, su arte poética. De manera que los mismos autores que han hablado con sensatez de cualquier otro género de poesía, al razonar sobre el melodrama van a ciegas, ya relegándolo al mundo de lo maravilloso, ya colocándolo entre las cosas defectuosas y absurdas por naturaleza, o ya irreflexivamente confundiendo con la tragedia. Tal vez este descuido y esta oscuridad le redundarán mayores ventajas, siendo conveniente, según la observación del gran Bacon de Verulamio, que no se apresuren tan pronto los filósofos a fijar las fronteras de un arte sin antes ver las distintas formas que éste puede adoptar a partir de las distintas combinaciones de épocas y circunstancias²²; pero, en cualquier caso, es cierto que quienquiera que aspire a juzgarlo se encontrará perplejo entre tantas y tan contrarias opiniones, no teniendo a mano unos principios con los que contrastar su juicio. Los italianos que han escrito hasta ahora al respecto no han sido muy afortunados. Sin mencionar a Emilio del Cavaliere²³, a Salvadori²⁴, a Jacopo Martelli²⁵, a Gravina²⁶, a Maffei²⁷, a Muratori²⁸, a

22. Francis Bacon, barón de Verulam (1561-1626), filósofo inglés, fundador de la filosofía moderna, junto a Descartes, e iniciador, dentro de ésta, del pensamiento enciclopédico que tanta influencia tuvo en el siglo XVIII, como reconoce D'Alembert en el «Discours préliminaire» de la *Encyclopédie*. Su principal obra fue el *Novum organum scientiarum* (Londres, 1620). La frase citada por Arteaga no es textual, sino el principio en torno al cual Bacon asienta el progreso del conocimiento científico: «quien conoce las formas abraza la unidad de la naturaleza en materias disparisimas y, por tanto, puede descubrir y producir lo que hasta ahora no se ha efectuado [...] Por eso del descubrimiento de las formas se sigue el conocimiento verdadero y la operatividad libre» (cito según ed. española a cargo de M. A. GRANADA, *La gran restauración*, Madrid, Alianza, 1985, § I, 189-190). La admiración de Arteaga por esta obra también fue expresada en *La belleza ideal*, cit., 151.

23. Emilio dei Cavaliere (1550-1602), miembro de la Camerata Fiorentina. Su aspiración a extender el «recitar cantando» más allá del teatro profano y clasicista, al cual había contribuido con la composición, entre otras obras, de los intermedios de *Aminta* de Tasso, se vio colmada con su célebre *Rappresentazione di Anima e di Corpo* (1600), un drama musical con argumento y personajes simbólicos de la tradición cristiana, considerado el primer oratorio de la historia. Es posible, no obstante, que la alusión que hace Arteaga a Cavaliere como autor de un texto teórico sobre el melodrama deba recaer más propiamente sobre Alessandro Guidotti, autor de la dedicatoria, el prefacio y la edición del texto para su publicación en 1600 (Roma, Nicolò Mutii), todo lo cual se encuentra reeditado en A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Turín, Bocca, 1903, 1-39 (ed. facsímil, Bologna, Forni, 1983).

24. Giuseppe Gaetano Salvadori, autor de una *Poetica toscana all'uso* (Nápoles, 1691), una de las dos obras que prestan atención al género melodramático desde un punto de vista teórico, en un amplio período del XVII caracterizado por una deliberada falta de atención al género, comprendido entre los manifiestos fundacionales del mismo y las poéticas de los árcades Muratori y Gravina. Tuvo escasa difusión en su tiempo (vid. P. L. PETROBELLI, «Parole e musica», en A. Asor Rosa, ed., *Literatura italiana*, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Turín, Einaudi, 1986, 229-437, 358 y L. BIANCONI, *op. cit.*, 287). La otra obra, no mencionada por Arteaga, es del napolitano Andrea Perruccio, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699). Vid. Bianconi, *op. cit.*, 287.

25. Pier Jacopo Martello (1665-1727), autor de *Della tragedia antica e moderna* (1714), ensayo crítico en forma de diálogo ficticio entre Aristóteles y el propio autor, y cuya 5ª parte trata del melodrama. Ed. moderna a cargo de H. S. NOCE, *Scritti critici e satirici*, Bari, Laterza, 1963, 187-316, 270-296). Sobre el contenido de este ensayo, cfr. PETROBELLI, *op. cit.*, 381-4. También fue autor de tres melodramas.

26. Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), miembro fundador de la Academia de la Arcadia y maestro de Metastasio. En 1711 se desvinculó de la Arcadia para fundar la Accademia dei Quirini. Entre sus muchas obras deben destacarse *Ragion poetica* (1708), uno de los manifiestos más importantes de la Arcadia, y *Della tragedia* (1715). Sus ideas literarias son netamente clasicistas, defendiendo la verosimilitud como categoría fundamental del arte y a la tragedia como el primero de los géneros. En coherencia con estas ideas, de la ópera tan sólo podía admitir el recitativo, mientras que abogó por la supresión de las arias.

27. Scipione Maffei (1675-1755), autor de *Teatro italiano ossia scelta di dodici tragedie per uso della scena [...] premessa di una storia del teatro, e difesa di esso*, Verona, 1723-5, obra en tres volúmenes, en cuya *premissa* histórica analiza las causas de la decadencia del teatro en el siglo XVII, entre las cuales coloca la presencia del melodrama. También un melodrama, titulado *La fida ninfa* (1732) y tragedias de corte clásico, como *Merope* (1713), con las cuales pretendía demostrar que con tragedias bien recitadas y un público convenientemente educado se podía prescindir del melodrama. Sobre el Maffei tragediógrafo y teórico de la tragedia, vid. NICASTRO, *Metastasio è il teatro del primo Settecento*, Bari, Laterza, 1974, 21-26.

28. Ludovico Antonio Muratori (1672-1750), autor de *Della perfetta poesia italiana* (Módena, 1706). Su clasicismo, más radical que el de Gravina, le impedía aceptar la ópera como género teatral, debido a la inverosimilitud que, a su juicio, suponía que los personajes se expresaran cantando (cfr. F. MOLINA, «Morir cantando: el ocaso de la verosimilitud clasicista», *Philologia Hispalensis*, XI, 1996-7, 327-339, 328).

Crescimbeni²⁹, a Calzabigi³⁰, a Mattei³¹ y a tantos otros³² que trataron este género de pasada, tres han sido los autores que han hablado más en profundidad. Quadrio³³, hombre de lectura inmensa, erudición poco segura, gusto mediocre y crítica infeliz, empleó la mitad de un tomo de su voluminosa obra titulada *Storia e ragione d'ogni poesia* en tratar de la ópera, para que el lector no encuentre en ella más que títulos, fechas y nombres de autores amontonados sin orden, para espanto de la memoria y colmo de la paciencia. A esta aburrida nomenclatura le precede una definición del melodrama sacada exclusivamente de los abusos del mismo, de muchas observaciones triviales y de prejuicios convertidos en regla, mezclados con algún precepto sensato³⁴. El célebre conde Algarotti³⁵ esbozó un breve *Ensayo*, en el cual, con su habitual ingenio y agudeza de estilo fragante de las flores más bellas de su propia lengua y de la ajena, se encuentran escritas reflexiones muy estimables, que lo presentan como el hombre de gusto que él era en tales materias. Pero limitado exclusivamente a la práctica no quiso o no supo remontarse a los principios, como acaso debió hacer para merecer el honor de figurar entre los críticos de primera línea. Más erudito, más universal, más razonado y, por consiguiente, más útil es el *Trattato dell'opera in musica* del caballero napolitano Planelli³⁶, que abraza el tema en toda su extensión. Sus observaciones en torno a las bellas artes en general y a la música y la dirección del teatro en particular son muy razonables y provechosas, transpirando por todas partes honradez, decencia y buen gusto. Sin embargo, sin menoscabar el mérito de un libro que considero el mejor de cuantos han salido a la luz hasta ahora, especialmente en su parte didáctica, me parece que los pensamien-

29. Giovanni Mario Crescimbeni (1663-1728), miembro fundador de la Arcadia. Autor de la primera historia literaria de Italia, *L'istoria della volgar poesia* (Roma, 1698), en la cual presta escasa atención al melodrama, por considerar que carece de toda regla. Posteriormente, en *La Bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi* (Roma, 1700), diálogo IV, se expone más ampliamente en sus críticas al melodrama. Un resumen de esta obra se encuentra en PETROBELLI, *op. cit.*, 366-7. También habla del melodrama en *Commentarii [...] intorno alla sua Istoria della volgar poesia* (Roma, 1702-11).

30. Ranieri de' Calzabigi (1714-1795), poeta, libretista y crítico de Metastasio. Mantuvo una fuerte polémica con Artega a propósito del capítulo XV de *Le rivoluzioni*, en el cual el ex-jesuita español atacaba su obra melodramática. Calzabigi respondió con mayor dureza con una novela satírica anónima de título interminable: *Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il Licenziato Don Santigliano di Gilblas, y Guzman, y Tormes, y Alfaraçe Discendente per linea paterna, e materna da tutti quegli insigni Personaggi delle Spagne; Alla critica ragionatissima Delle Poesie Drammatiche del C. de' Calsabigi, fatta dal Baccelliere D. Stefano Artega suo illustre Compatriotto* (Venecia, Curti, 1790. Ed. a cargo de A. L. BELLINA, *Scritti teatrali e letterari*, Roma, Salerno, 1994, 360-550).

31. Saverio Mattei (1742-1795), autor de *La filosofia della musica o sia la riforma del teatro*, ensayo introductorio a una edición de las *Opere* de Metastasio (Nápoles, 1781). De forma parecida a Calzabigi, este autor manifiesta inicialmente su admiración por Metastasio, para llegar a un reconocimiento implícito de la rigidez de la poesía metastasiana, y de la necesidad de crear textos más flexibles y espaciosos «per togliere a' maestri l'occasione di urtar sempre nello stesso» (cito por PETROBELLI, *op. cit.*, 388).

32. La enumeración que ha hecho Artega no pretende ser exhaustiva. Algunos autores que no aparecen en esta primera síntesis lo harán posteriormente a lo largo de la obra; es el caso de BENEDETTO MARCELLO, autor de *Teatro alla moda* (1720) o de J. BROWN (*Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions, Separations and Corruptions of Poetry and Music*, Londres, 1763. Trad. italiana de P. Crocchi, *Dell'origine, unione, e forza, progressi, separazioni, e corruzioni della Poesia e della Musica*, Florencia, 1772, 173-180). DELLA CORTE-PANNAIN (*Storia della musica*, Turín, UTET, 1952, II, 825-6) recoge numerosos autores no italianos del siglo XVIII que hablaron de la ópera desde un punto de vista teórico (cito sólo los que no han sido mencionados hasta ahora): Gottsched, Schlegel, Ludewig, Uffenbach, Scheibe, Krause, Bateau, Rousseau, Diderot, Chastellux, La Cépède y Villeneuve. Otros autores dignos de señalar son CH. PERRAULT (*Critique de l'opéra*, 1674) y M. P. G. DE CHABANON (*De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec les paroles, les langues, la poésie et le théâtre*, París, 1785; sobre esta obra, cfr. E. FUBINI, *L'estetica musicale dal Settecento ai nostri giorni*, Turín, Einaudi, 1987, 3^a ed., 394 y J. NEIBAUER, *The emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, s.l., Yale University, 1986. Cito según trad. española de F. Giménez, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Visor, 1992, 211).

33. Francesco Saverio Quadrio (1695-1756), jesuita y arcáde. Autor de un monumental tratado de la poesía (en el amplio sentido que en esta época se daba al término, coincidente, de forma aproximada, con el actual de "literatura") de todos los tiempos y géneros, titulado *Della Storia, e della Ragione d'ogni Poesia*, formada por 4 volúmenes más un quinto de adiciones, correcciones e índice. Fue publicada en Milán, entre 1739 y 1752. La parte dedicada al melodrama se encuentra en el vol. III, pp. 425-550.

34. «Chi volesse giustamente descrivere, che sia il Drama Musicale, dovrebbe dire, che è un lavoro bizzarro di Poesia e di Musica, dove il Poeta, ed il Musico scambievolmente, l'uno schiavo dell'altro, si logorano il capo, per far una cattiva Opera [...] È così, che favellano di questa maniera di componimenti il Saint Eurenmont, il Dacier, il Crescimbeni, il Martelli, il Marfeti, il Gravina, e tutti gli Uomini saggi [...] Tuttavolta, perchè d'ogni sorta di componimenti noi abbiamo impegno di favellare; perchè questa stessa maniera di componimenti si è cominciata a riformare; e perchè speriamo, che la medesima si debba sempre più ripulire, fino a rendersi naturale, e giusta [...] il Melodrama si può descrivere per una Favola suscettibile di qualunque carattere, di pochi o varii Interlocutori tessuta, divisa comunemente in tre Atti, con più Scene per Atto, di Recitativi, e di Ariette lavorata, in istile lavorato, e venusto» (QUADRIO, *op. cit.*, III, 435).

35. Francesco Algarotti (1712-1774), autor de un breve ensayo, titulado *Saggio sopra l'opera in musica*, así como de otros ensayos sobre temas diversos, con fines divulgativos y destinados a una lectura *diletante*, entre los cuales el titulado *Neutoniano per le dame* (1737) fue el más célebre.

36. Antonio Planelli (1747-1803), autor del tratado *Dell'opera in musica* (Nápoles, 1772). Según DEGRADA, en la «Introducción» a su edición de esta obra (Fiesole, Discanto, 1981, p. XXIII), es más probable que Planelli naciera en 1737.

tos del autor en torno a la parte poética del drama no tienen ni la precisión ni la profundidad que luce en otras partes: me parece poco afortunada su indagación de las fronteras entre la ópera y la tragedia, y que no haya dedicado mucho espacio a la crítica y menos aún a la historia, terrenos en los que se echa en falta un mayor tratamiento. [Esperaba encontrar con qué satisfacerme ampliamente a este respecto en la *Storia critica de' teatri* del señor doctor D. Pietro Napoli-Signorelli, pero prefirió el autor pasar por alto todo lo que concierne a los modernos, mientras se exhiba en relación a los antiguos, de los cuales ya se ha escrito tanto. Esta enorme ligereza, de la misma forma que lo lleva a menudo a pronunciar juicios poco fundados sobre el mérito de las naciones y sobre el valor de los escritores, lo hace tropezarse en muchas inexactitudes de hecho, que sería largo enumerar. Tales defectos, sin embargo, no quitan al autor la gloria de haber escrito una obra amena y erudita, como no nos quitan a nosotros el anhelo de ver publicado el *Sistema drammatico* que nos tiene prometido y del cual yo habría podido tal vez extraer las noticias que no se me ha permitido sacar de su *Storia*]³⁷.

Cometería una arrogancia imperdonable si presumiera de poder suplir todo lo que no han hecho los demás y que probablemente no se hará tan pronto. Un sistema dramático, al menos como yo lo concibo, apoyado en la relación exacta de los movimientos del alma con los acentos de la palabra o del lenguaje, de éstos con la melodía musical y de todos, al mismo tiempo, con la poesía, requeriría reunidos en un solo hombre los talentos de un filósofo como Locke³⁸, de un gramático como Du Marsais³⁹, de un músico como Händel⁴⁰ o Pergolesi⁴¹ y de un poeta como Metastasio. Sin embargo, mientras no tengamos algo mejor, me ha parecido necesario, a la vez que oportuno, anteponer dos disertaciones, tanto para poner remedio a la falta de escritores sobre estas cuestiones, como para tener algún principio estable a partir del cual examinar a los poetas dramáticos. En el primero, extrayendo de las íntimas fuentes de la filosofía la naturaleza del melodrama, se tratará de descubrir, al margen de toda autoridad y de todo ejemplo, las verdaderas leyes de este género y los límites inalterables que lo separan de otras producciones teatrales. En el segundo se investigará la aptitud que tiene la lengua italiana para con la música y lo que queda por hacerse para

37. Pietro Napoli-Signorelli (1736-1815), autor de una importante *Storia critica de' teatri antichi e moderni* (1ª ed., 1777; 2ª ed. ampliada, 1787-1790), mantuvo amistad y un interesante carteo con Arteaga durante varios años. El fragmento encerrado entre corchetes indica que es un fragmento de la edición boloñesa suprimido por Arteaga en la edición veneciana. En general, prácticamente, Arteaga suprimió toda alusión a Napoli-Signorelli para esta segunda edición. Este hecho, así como el que la segunda de las obras citadas del autor napolitano, titulada *Sistema melodrammatico*, no viera la luz hasta 1847, fueron hechos relacionados con la ruptura de la amistad entre ambos a raíz de las críticas que Arteaga formuló a Napoli-Signorelli en la edición boloñesa de *Le rivoluzioni*. Una amplia información sobre la vida, obra e ideas de Napoli-Signorelli puede encontrarse en E. BIGI, ed., *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1960, 589-600. Fue un literato muy ligado a la cultura española, ya que residió en Madrid prácticamente de forma continuada entre 1765 y 1783, estancia que siempre recordaría con nostalgia, como se deduce de una de las cinco cartas que a lo largo de 1785 envió a Arteaga desde Nápoles: «Io sempre mi rammenterò con tenerezza e con diletto di una gran nazione, dalla quale in venti anni di dimora non ho ricevuto altro disgusto se non quello di vedermi inutile a servirli. Posso affermare senza mentire che in essa lascio moltissimi amici veri e non nemico. Nella mia abitazione, concessami da S. M. Cattolica, contigua al Real Palazzo Nuovo, io vedeva passare sotto i miei occhi il di Lei patrio Manzanare, unico testimonio, per così dire, di tante dilettevolmente vegliate notti in compagnia delle Muse» (cito según E. BIGI, *ibid.*, 589-590).

38. John Locke (1632-1704). «En 1690, su *Essay on human understanding* ha propuesto una orientación nueva del pensamiento; este *Ensayo* sigue siendo, hasta Kant, el libro de cabecera de la filosofía. [...] se pueden contar con los dedos los que no lo han leído, frecuentado, admirado, mientras la multitud de sus seguidores es innumerable. Yo no sé si ha habido nunca un manejador de ideas que haya moldeado su siglo de un modo más manifiesto que éste» (P. HAZARD, *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, París, Librairie Arthème Fayard. Cito según trad. española de J. Marias, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, 46).

39. César Chesneau du Marsais (1676-1756), gramático y pedagogo de la lengua. Autor de una *Exposition d'une méthode raisonnée pour apprendre la langue latine* (1722), así como de varios artículos de la *Encyclopédie*, como por ejemplo, «Éducation».

40. Georg Friedrich Händel (1685-1579). Tras una estancia en Italia entre los años 1706 y 1710, decisiva en su formación como músico, donde rivalizó con músicos como Corelli y los Scarlatti, fue invitado a Londres por la reina Ana, en cuya corte estrenó con gran éxito la ópera *Rinaldo* (1711, con libreto de G. Rossi basado en el poema de Tasso) y posteriormente fue nombrado compositor oficial de la corte inglesa. A la mencionada ópera le seguirían otras treinta y cuatro más, todas caracterizadas por un formato netamente italiano, lo cual le granjeó indiferencia e incluso desprecio en el público londinense. Con Händel la *opera seria* se vio agotada y expuesta a múltiples críticas.

41. Giovan Battista Pergolesi (1710-1736), considerado uno de los músicos italianos más importantes del siglo XVIII.

perfeccionarla. Si las reflexiones, en gran parte nuevas, que he procurado esparcir sobre tales materias, así como sobre muchas otras contenidas en este libro, no fueran suficientes para formar un sistema completo - algo que no ha sido en ningún momento mi pretensión - y si los maestros del arte no las encontraran dignas de ellos, podrán al menos llegar a ser oportunas para los jóvenes, para quienes fueron escritas principalmente. Me consideraré afortunado si de mis errores alguien aprovecha la ocasión para ilustrar con pluma más excelente este hermoso tema, no menos digno de las investigaciones de un filósofo que de las solitudes de un hombre de gusto⁴².

* * *

xiii

DISCORSO PRELIMINARE

PREMESSO ALLA PRIMA EDIZIONE.

L Teatro considerato come un pubblico spettacolo introdotto, o permesso dalle leggi in una nazione può considerarsi in tanti aspetti differenti quante sono le classi degli spettatori, che vi concorrono: Diversamente il considerano l'uomo di mondo, il politico, l'erudito, l'uomo di gusto, e il filosofo. Percorriamo brevemente queste cinque classi.

Quegli schiavi insensati del pregiudizio, que' corpi senz'anima, quelle creature indefinibili, che si chiamano *genre di mondo*, le massime delle quali consistono nel distruggere i sentimenti della natura per inalzar sulle loro rovine l'idolo dell'opinione, nel ridurre ogni affezione del cuore alla sola voluttà, ogni morale al personale interesse, nel far che un'apparente po-

42. Cfr. *Ejemeridi letterarie di Roma*, 1784, 371-2: «Benchè peraltro in quest'arringa siensi non poco distinti varj eruditi italiani, e fra gli altri il Sig. Conte Algarotti nel suo *Saggio sopra l'opera in musica*; il Sig. Cavalier Planelli nel suo *Trattato dell'opera in musica*, ed il Sig. Napoli Signorelli nella sua *Storia critica de' teatri*, dobbiam però confessare che il Sig. Arteaga, autore del libro che ora annunciamo, si è lasciato di gran lunga indietro tutti quei che l'han preceduto, nel considerare, e nell'analizzare questo singular prodotto del cielo italico da vero filosofo, da grand'erudito e da uomo di finissimo gusto. Forse ch'era necessario, per vedervi tutto quello ch'egli ha veduto, di essere ultramontano e nuovo alle impressioni del medesimo, per poterle risentire con quella vivacità, e riceverle con quella schiettezza, che a noi italiani forse non permettono i pregiudizj dell'abito, e dell'educazione».