

El melodrama en los tratadistas italianos del siglo XVIII

Ana Isabel FERNÁNDEZ VALBUENA

Madrid

Escuela Superior de Canto

1. INTRODUCCIÓN

El compositor G.F. Malipiero (1882-1973) en un artículo fechado en 1937 se refería al melodrama como a «una piaga che affligge tradizionalmente la musica (e l'arte!) italiana»; su postura la comparte más de un crítico musical, dado que la tradición del melodrama ha llegado hasta hoy con buena parte de los «desarreglos» que padeció de forma endémica. Pero es innegable que la cultura italiana no ha podido prescindir del melodrama, desde su nacimiento a finales del siglo XVI, como elemento de referencia, para afirmarlo, denostarlo, enaltecerlo, utilizarlo...

Durante el siglo XVIII —marco temporal del que nos ocuparemos— este género teatral y musical sufrió toda una transformación, al pasar del monopolio de las cortes, principescas o eclesiásticas, a la burguesía como poder público, que encontró en el melodrama una de las expresiones más acordes a los nuevos tiempos. Por ser uno de los fenómenos de mayor éxito de público, su valoración ocupó gran parte de los ensayos —el género literario más pujante entonces— del siglo de la Ilustración. Aquellos que se ocuparon de la crítica literaria consideraron con insistencia problemas como la defensa de la verdad poética contra las pretensiones de un estrecho racionalismo; profundizaron en la distinción entre lo verdadero y lo verosímil, así como en su aplicación sistemática al estudio y análisis de obras antiguas y contemporáneas; aspiraron a una superación del empirismo de la retórica en una concepción del arte más filosófica; se trató, en suma, de una crítica en buena parte orientada a la reforma de los géneros, drama musical incluido ¹.

¹ El centro de mayor difusión de la cultura de la Ilustración fue Francia, gracias a la

El melodrama² reúne en sí varias artes que se disputaron su hegemonía con distintos resultados a lo largo de la historia; durante el siglo XVIII se modificaron algunos preceptos que parecían impensables en tiempos de Monteverdi, a principios del siglo XVII; entonces se pontificaba que la palabra debía ser señora de la música y no su esclava, señalando con ello la clasificación de la **poética** en el primer lugar de la jerarquía de las artes. En cambio, en el paso hacia el siglo XVIII el lugar preponderante de la poética comenzó a ponerse en tela de juicio, en aras de una mayor libertad para la música por sí misma, pasando así de la voz como canal de la palabra a la voz como instrumento, capaz de producir emociones por sí misma. Por eso, tratadistas, poetas y compositores sintieron la necesidad de justificar y reivindicar la naturaleza poética del melodrama, que se estaba vaciando de contenido textual y caminaba hacia una autonomía musical con sus propias reglas, prescindiendo del texto como primera referencia; este proceso ha sido calificado como «humanización de la música instrumental»³.

En la literatura se miraba entonces hacia el clasicismo, hacia una representación sensual del mundo mítico e idílico, de sensiblería agraciada, delicada,

Enciclopedia publicada de 1751 a 1772, en la que intervinieron, como sabemos D. Diderot y G. D'Alembert y gracias también a los escritos de gran difusión de Voltaire y J.J. Rousseau. En lo que se refiere a crítica literaria, a la estética y a las disputas en torno a asuntos lingüísticos, hemos citado algunas obras del siglo XVIII en la Bibliografía (de P.J. Martello, L.A. Muratori, F. Algarotti...). Habría que añadir, ya en la segunda mitad de siglo, los escritos en torno a las teorías sensistas, que defendían el arte como una experiencia cuya finalidad era la de producir placer «puro». Propugnaron esa nueva estética principalmente escritores del grupo milanés como P. Verri (*Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, 1773), C. Beccaria (*Ricerche intorno alla natura dello stile*, 1770) y S. Bettinelli (*Dell'entusiasmo nelle belle arti*, 1769). En un intento de conciliar hedonismo y pedagogía se encontraría la obra *Principi delle belle lettere* de G. Parini (1774). Entre las Instituciones que impulsaron debates culturales en la Italia del siglo XVIII, además de la Accademia dell'Arcadia, cabe citar la Accademia Granelleschi, fundada en Venecia por los hermanos Gozzi, la Accademia dei Pugni, promovida en Milán por los hermanos Verri, cuya arma de batalla fue el periódico *Il Caffè* y la Accademia dei Trasformati de la que formó parte G. Parini.

² Parece que a comienzos de siglo aún no estaba muy extendido el término *melodrama* —Nino Pirrotta (1995: 33-46) afirma que la palabra es una versión helenizada de *opera in musica*, en la que ópera significa «acción escénica»—. A comienzos del siglo XVIII se preferían otros términos más cercanos a lo que hasta entonces había significado lo que hoy conocemos como ópera. Los pastores árcades, por ejemplo, hablaban de *dramma musicale*. Pero ya P.J. Martello usaba el término en sus escritos sobre el género de 1706.

³ En este sentido, Fubini (1986) ha señalado la concatenación existente entre la aparición del melodrama y de la armonía, pasando del concepto de horizontalidad al de verticalidad, de la superposición lineal de voces, propia de la polifonía, al concepto capital del acorde o tríada básica de notas en línea vertical. En cuanto al término «humanización de la música instrumental» cfr. Pérez de Arteaga J.L., «Vivaldi y su época» en *Los grandes compositores*, vol. I, Salvat, Pamplona 1985: 91-120.

disfrazada con ropajes pastoriles, que encontró su más convincente y ejemplar representación en el melodrama. El drama musical sublimaba géneros y gustos que atravesaron el siglo, superando la misma barrera del racionalismo iluminista, en el que la república literaria de la Arcadia tuvo gran responsabilidad. En el ámbito de las artes figurativas, P. Adorno⁴ ha señalado a G.B. Tiepolo (1696-1760) como uno de los más aclamados pintores del siglo, de gusto arcádico y teatral, que aireó el melodrama entonces en boga. Sus pinturas representaban a menudo personajes célebres, que parecían actores en el papel de héroes antiguos, con vestidos, actitudes y mentalidades modernas⁵; sus temas pictóricos coincidían en las fuentes con los del melodrama: grandes poemas épicos o de caballería como *La Iliada*, *La Eneida*, *Orlando furioso* y *La Gerusalemme liberata*, o temas bíblicos. Por tanto, artes figurativas, poesía dramática y su indefectible compañera en el melodrama, la música, coincidieron en una visión de la historia antigua y de la mitología clásica pasada por el tamiz de la estética barroca.

Pero en un siglo que tuvo como norte estético la imitación de la naturaleza, la absoluta falta de verosimilitud en semejante representación de la historia fue vista por una gran parte de los pensadores de la época como una aberración. Esta fue la posición del franciscano G.A. Bianchi, defensor de las ideas de la Arcadia⁶:

¿Que dirian los griegos y los latinos al ver representados un Agamemnon, un Pirro, un Hector, un Seleuco, un Ciro, un Alexandro Magno, un Ati-

⁴ Adorno, P. (1987: 79 y sgs.).

⁵ En su pintura *L'incontro di Antonio e Cleopatra* (1747, Venecia, Palazzo Labia) podemos observar la transcodificación de la historia antigua romana al clima sentimental de la primera mitad del siglo XVIII: Marco Antonio y Cleopatra interpretan su papel de héroes clásicos con vestidos y comportamientos modernos. Estamos dentro del clima aristocrático y escenográfico que subyace a muchas formas del arte y de la cultura iluminista, fundamentalmente metastasiana. Lo mismo sucede con otra pintura, *Rachele che nasconde gli idoli*, (1727-28, Udine, Palacio Arzobispal) también de Tiepolo, donde el tema, sacado de la Historia Sagrada, es sólo un pretexto para representar —con evidente teatralidad— una escena de gusto arcádico interpretada por personajes refinados. La sabia disposición de las figuras y el marco del cuadro —que imita la boca del escenario— acentúan el carácter melodramático de la representación.

⁶ Lauriso Tragiense fue el nombre del pastor árcaico Bianchi, G.A. Utilizaremos para nuestras citas la versión española (1798) de su tratado sobre los vicios y defectos del teatro publicada en Italia en 1753. Por tratarse de una edición original del siglo XVIII, las reglas de acentuación no corresponden a las observadas hoy en nuestra lengua, de modo que el lector deberá superar la perplejidad inicial que la ausencia o exceso de acentos gráficos pueda causarle y que no se deben a ningún descuido del autor de este trabajo, sino al criterio de los traductores españoles de 1798.

lio Régulo, un Papirio Cursor, un César, un Neron, un Adriano por un cantor desbarbado, que con semblante y voz de muger, y con ademanes blandos y afeminados deleyta, quando se indigna, da placer quando quiere mostrarse terrible, causa gusto quando quiere expresar el dolor? (...) Es muy inverosímil y necia tu representacion; no andaban vestidos de ese modo los griegos ni los romanos, ni los mismos persianos ú otros personajes antiguos que pretendes imitar. ¿Que dirian finalmente al ver representarse una Medea, una Clitemnestra, una Cenobia, una Dido, una Tomiris por una cantarina con peto á la francesa. (...)

Estas impropiedades de la decoracion dan motivo de justa risa á los hombres de gusto, y por ellas las tragedias tan mal decoradas se convierten en comedias.⁷

Ciertamente, el melodrama barroco se consideraba en el ámbito arcádico una monstruosa mezcla de elementos disparatados, trágicos y cómicos, patéticos y amorosos, y sobre todo de música y palabra, donde —de forma antinatural e inverosímil— la segunda estaba completamente subordinada a la primera. «Si è la poesia posta vilmente in catene» —escribía L.A. Muratori⁸— «e ladove la musica una volta era serva e ministra di lei, ora la poesia è serva della musica». Pero, a pesar de las frecuentes polémicas, el melodrama constituyó un rito social imprescindible en toda la Europa del siglo XVIII, además de un vehículo de difusión de la cultura y la lengua italianas en los países que lo cultivaron⁹.

Muratori había retomado la polémica en torno a este asunto iniciada ya por V. Gravina a comienzos de siglo, estructurando los conceptos en su compromiso moral, buscando un punto de encuentro entre las exigencias del *diletto* retórico expresivo y las de lo útil-racional. En *Della perfetta poesia italiana*¹⁰ expresaba su drástica opinión sobre los llamados *drammi musicali*:

Oggidì si crede il più nobile, il più dolce per non dire l'unico intertenimento e sollazzo de' Cittadini l'udire un Dramma recitato, cioè cantato, da' Musici. Avvezzatosi il gusto delle genti a questo cibo, e perduto il sapore degli altri componimenti teatrali, si è la Commedia data in prede a chi [i comici dell'arte] non sa farci ridere se non con isconci morti, con disonesti equivochi, e con invenzioni sciocche, ridicole e vergognose. La Tragedia, anch'essa, perché vestita con troppa serietà, e non diletta gli orecchi per mezzo della Musica, è aborrita come madre dell'Ipocondria, e nutrice di tristi pensieri. Il perché furono, e son tuttavia costretti ancora, i valenti Poeti, se pur vogliono comparire co' loro versi in Teatro, a tessere solamente Drammi

⁷ Bianchi, G.A. (1798: 175-7).

⁸ Muratori, L.A. (1706: 48).

⁹ Cfr. Folena, G.F. (1983) *L'italiano in Europa*, Paperbacks, 139, Torino: Einaudi.

¹⁰ Muratori, L.A. (1971: 571-572).

Musicali, non potendo in altra maniera sperar di piacere al popolo; e non essendoci più chi loro imponga la fabbrica delle vere, e perfette Commedie, e Tragedie senza la musica.

Lo cierto es que hubo un timonel para los poetas de dramas musicales, que siguió la línea iniciada por A. Zeno (1668-1750) en la corte de Viena: P. Metastasio (1698-1782) contribuyó a la creación de una nueva poética del melodrama, mediante una reforma basada en la sencillez y evitando cualquier contacto con el género cómico, definiendo, así, la autonomía de la ópera seria y, por tanto, la del género cómico. Consciente de que el melodrama correspondía en su módulo constitutivo a los términos del gusto y de la sensibilidad arcádica, en lugar de rechazarlo —como hicieron muchos pastores de la Arcadia— se preocupó por configurarlo, suscitando con la aplicación de su preceptiva los debates y ofreciendo un modelo a libretistas y compositores¹¹. Metastasio intentó que las exigencias teatrales de su tiempo no sofocaran el desarrollo de la vena poética esencial y melódica del melodrama y que la propia musicalidad no quedara por encima de las exigencias expresivas y poéticas. Vivió activamente su época, pero no comprendió más adelante la evolución hacia el iluminismo y el prerromanticismo de la segunda mitad del siglo¹², pues los consideraba aberraciones contra un uso adecuado de la razón. En el desarrollo de la sensibilidad vio una traición del control recíproco razón-naturaleza, un predominio morboso de sentimientos impíos y macabros, que devolvían la poesía a épocas pretéritas. Curiosamente esa había sido, al mediar el siglo la impresión de G.A. Bianchi¹³, que veía en los excesos de los melodramas un regreso a la estética «bárbara» del manierismo gótico, tan de moda en el siglo siguiente:

...poneos á observar alguno de aquellos templos de nuestra Italia de bárbara estructura, de fábrica teutónica, ó como dicen vulgarmente gótica, os

¹¹ La calidad de sus libretos les valió ser reutilizados sin cesar por diferentes compositores; por citar uno de los más bellos, *Olimpiade*, diremos que fue puesto en música al menos treinta y cinco veces por compositores como Caldara (1733), Vivaldi (1734), Pergolesi (1735), Leo (1737), Galuppi (1747), Hasse (1756), Traetta (1758), Piccini (dos versiones, 1768 y 1774), Cimarosa (1784), Paisiello (1786), Mozart (*una canzonetta*, 1788) y, ya en el siglo XIX, Donizetti (1817). Pero el límite principal de su teatro fue el de haber sido más de ideas que de acciones o personajes, pues estos hablaban el mismo lenguaje, agraciado y pastoril, fueran héroes, dioses u hombres de humilde condición.

¹² Binni, W. (1968: 466 y sgs.) explica cómo Metastasio realizó un intento de detener la implacable carrera de la historia hacia el Romanticismo; encorsetado en el temperamento arcádico-racionalista, en su vejez no paró de lamentar el fin de esa edad, de la que se hizo mentor, hasta casi el rencor, en su defensa por ese mundo histórico, sentimental y poético que encarnó.

¹³ Bianchi, G.A., cit.: 148.

quedareis sorprendidos con una especie de admiracion; pero se confundirá la vista entre las prolixidades y menudencias que componen el edificio; tardará mucho en encontrar el nacimiento, el progreso y el fin de las cosas que constituyen los sólidos y los adornos, y en hallándolas no quedará contento, y le parecerán difíciles, pero no bellas. (...) Mas la armonía y música de nuestro tiempo es justamente semejante a aquellas fábricas bárbaras de que acabo de hablar, llenas enteramente de prolixidades y menudencias, que no se sabe de donde nacen, ni como se suceden unas á otras. ¿Y qué otra cosa son en nuestra música aquellos agudos y sobre agudos, que hacen rechinar los instrumentos y perder el aliento á los cantores, sino aquellas pirámides agudas unas sobre otras que se ven levantadas en estos bárbaros edificios? Nuestros maestros de música buscan lo difícil, lo maravilloso, lo bizarro, creyendo componer con tanta mas elegancia, quanto mas se apartan de la simplicidad de la naturaleza, y no saben que toda la belleza del arte y toda la ciencia de los artífices consiste en formar este fácil.

Bianchi ha expresado un concepto central en los debates: la imitación de la naturaleza, como tributo de un arte que debe tomarla como modelo. Para el racionalismo ilustrado, la música —como las demás artes— no tenía viabilidad consistente más que como esa **imitación** armónica: lo «simple», sinónimo de lo bello, opuesto a lo «difícil».

Y así creo yo que los esfuerzos violentos de estos cantores embaucadores y charlatanes, que pretenden hacerse maravillosos con su voz, han depravado y corrompido enteramente la música teatral, induciendo á los compositores de ella á salirse fuera en todo de aquella naturalidad, de aquella simplicidad, facilidad y belleza que alimenta el ánimo, y le deleyta, haciéndose sentir los afectos del drama.¹⁴

En este sentido de la verosimilitud, uno de los aspectos más evidentes de la ópera en contra de la naturalidad es el hecho de que se interprete cantando, y no hablando, como corresponde a la naturaleza de las personas. Fueron muchas las opiniones vertidas al respecto, tanto en Italia, como en Francia. En una carta de temprana fecha para la cronología que queremos abarcar en nuestro estudio (1675) el crítico francés Ch. Saint Evremond¹⁵ ya había considerado esta práctica como algo «*contre la nature*»:

Il y a une (...) chose dans les Opera tellement contre nature, que mon imagination est blessée: c'est de faire chanter toute la Pièce depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente, s'étoient ridiculement ajustées pour traiter en Musique, et les plus communes, et les plus importants affaires de leur vie.

¹⁴ Bianchi, G.A., cit.:165.

¹⁵ Saint Evremond, Ch. (1927: III, 66).

No obstante, a su juicio, ciertas cosas merecían ser cantadas, sin perjuicio del buen sentido, como las pasiones tiernas y dolorosas del amor. En su opinión sobre la inadecuación del canto para tratar asuntos «serios», Ch. Saint Evremond coincidía con Boileau¹⁶ que consideraba el canto poco adecuado para expresar el patetismo, juzgándolo lejano a la expresión de lo verdadero. En Italia, Gravina y Muratori no estuvieron lejos de Saint-Évremond en sus argumentaciones, al no reconocer en el canto la facultad de otorgar verosimilitud a la representación de lo verdadero:

Ora quando mai si veggiono gli uomini cantare in mezzo alle faccende e trattando gravi affari? (...) E se ciò non è verisimile fra le genti, come il sarà nella Scena, ove s'ha da imitare, il più che sia possibile, la natura, e la verità delle azioni, e de' costumi dell'uomo?¹⁷

Ya hacia mediados de siglo, Algarotti aportaba su razón a la sinrazón de interpretar cantando, basándose en un elemento argumental: siendo la mitología uno de los temas más tratados, no parecía inverosímil aceptar acontecimientos maravillosos, como los que se operaban por *deus ex machina* en cualquier narración mitológica:

La Mitologia conduce sulle scene le deità (...); ne rende verisimile con l'intervento di esse deità qualunque più strano e meraviglioso avvenimento; ed esaltando in certa maniera ogni cosa sopra l'essere umano può, non che altro, far sì che il canto nell'Opera abbia sembianza del natural linguaggio degli attori.¹⁸

Es más, para que el poeta no contraviniera la razón del espectador, escribiendo una historia que había de ser «cantada», convenía que el argumento se desarrollara en tiempos y lugares remotos, de modo que no obligara al espectador a distanciarse de la materia para aceptar el marco *cantabile* del melodrama:

Gli converrà [al poeta] prendere un'azione seguita in tempi o almeno in paesi da' nostri molto remoti ed alieni, che dia luogo a più maniere di meraviglioso, ma sia ad un tempo semplicissima e notissima. Lo esser l'azione a noi tanto peregrina ne renderà meno inverisimile l'udirli recitare per musica.¹⁹

¹⁶ Boileau (1713: 277).

¹⁷ Muratori, L.A., cit.: 48.

¹⁸ Algarotti, F. (1963: 152).

¹⁹ Ibidem: 155.

Este tipo de objeción a la propia naturaleza de la ópera fue uno de los motivos recurrentes de los tratadistas a lo largo del siglo. Pero parece evidente que la sociedad del XVIII no buscaba el mismo placer en la ópera que en la tragedia, y no se hacía ilusiones sobre el realismo del teatro musical: aceptaba el principio de que los personajes cantaran en lo más fuerte de sus pasiones, entrando en un mundo en el que lo espectacular y lo fantástico, incompatibles con la tragedia —motor generador del melodrama surgido hacia el 1.600— favorecían la operación liberadora de la música...

2. FUNCIÓN Y UTILIDAD DEL MELODRAMA

Pero volviendo a las opiniones de Muratori sobre la impropiedad del melodrama, diremos que el poeta y libretista R. de' Calzabigi (1714-1795) coincidía con él en su visión del teatro italiano de la época, pero más en la línea de los ensayistas de la segunda mitad del siglo. En una carta dirigida al trágico italiano V. Alfieri²⁰ atribuía la falta de perfección de la tragedia italiana al gran desarrollo del teatro musical, que calificaba de monstruoso. Por contraste, alababa el amor «romano» de los personajes alfierianos —como Virginia e Icilio en la *Virginia*— frente a las dulzonas expresiones de amor presentes en los melodramas. Alfieri respondió a Calzabigi²¹ con otra carta de 1783, insistiendo en la rígida distinción entre las razones de la tragedia y las del drama musical.²²

A efectos de calibrar esta doble actitud de la sociedad cultural de la época —críticos, que propugnaban una preceptiva, y público, que imponía unas leyes de mercado— que por un lado condena la ópera y por otro disfruta de ella, traemos a colación las polémicas reflexiones de P. J. Martello²³. En su animado

²⁰ Cfr. la *Lettera* del Calzabigi en Alfieri, V. (1978).

²¹ Cfr. *Risposta* al Calzabigi, en Alfieri, V cit.

²² Eso no le impidió, no obstante, intentar conciliar teatro y música, en una versión dramática particular, la *tramelogedia*. Así lo explica Fabrizi, A: (1993: 233): (...) *in prospettiva storica, la tramelogedia da una parte non appare una grande novità rispetto a precedenti tentativi di riforma tragica del melodramma (dalla tragédie lyrique alla «tragedia per musica» di Gluck e Calzabigi), dall'altra è indizio malcelato della crisi e dell'esaurimento del genere tragico classico e estremo quanto vano tentativo di una sua impossibile restaurazione.*

²³ Además de teorizar sobre el asunto que nos ocupa escribió algunas tragedias, como la popular *Ifigenia in Tauris* y algunos libretos, no muy conocidos. Nino Pirrotta (1995: 34) recuerda algunos de ellos escritos en Bolonia a finales del siglo XVII, que no llevan su nombre expreso. Lo atribuye al posible temor por parte de Martello al juicio severo que los árcades tenían de la ópera y de sus textos.

diálogo (1714) con Aristóteles pone en boca del filósofo unas opiniones sobre el melodrama que él, como interlocutor, rechaza. Martello se encuentra atrapado entre las tendencias clasicistas que, como hombre de letras, suscribía, y la realidad del tiempo que le tocó vivir:

Volesse il cielo che si chiudessero [i teatri]! Imperciocché non arrossirei tanto vedendo come la bella Italia, mia patria, così folleggi che si abbandoni al piacere dell'ascoltar l'opere in musica; né mi vergognerei tanto di me medesimo che bramo dal capo al piè dell'anno ascoltarne. Tanto egli è vero che il gusto di noi Italiani, e di ciascun'altra nazione che giura nell'opinion della nostra, sia depravato e corrotto.²⁴

Observamos que es un comentario en la línea de las críticas vertidas por los árcades, aunque Martello deja bien claro que a este respecto su razón y su corazón lo llevan por sendas distintas: el gusto por el melodrama es contrario a todo precepto de utilidad civil; y, sin embargo, le gusta. Es más, señala los efectos positivos de las óperas:

Questo spettacolo adunque è tale che solleva gli animi da tutte le cure, e gli assorbe in una spensierata quiete che di sé contenti li rende, di maniera che ritornano dagli uditi concetti e dalle vedute apparenze così ristorati di lena, che poi si trovano più forti e più vegeti a tutte le operazioni umane, e così tanto fisica quanto moralmente è utile alla repubblica non meno della satirica, della commedia e della tragedia.²⁵

Martello queda confundido por estas palabras de su interlocutor, pues, como miembro de la Arcadia y defensor de sus principios, no puede aceptarlas y se va *giurando per la stigia palude, di non impacciarmi di simil componimento*.

La utilidad del drama fue un punto importante de discusión en un debate que oscilaba entre las posiciones didácticas y las de puro entretenimiento. Destaca entre ellas la de V. Alfieri, en una posición crítica ligada al compromiso civil: en su *Parere sull'arte comica in Italia*, exponente de una consideración racionalista de las artes, con la poesía en primer lugar y la música en el último, Alfieri explica que los dramas no suscitarán la reflexión hasta que: «Il tedio dei presenti eunuchi che tiranneggiano le nostre scene, richiamerà al teatro gl'italiani per pascer la mente, ed inalzar l'animo in vece di satollare l'orecchio, e fra la mollezza e l'ozio seppellire l'ingegno.»²⁶ Pero, además, opone

²⁴ Martello, P.J. (1971: 293).

²⁵ Ibidem: 275.

²⁶ Alfieri, V. (1978) El poeta trágico hablaba de elevar a los italianos desde su «effeminatissima Opera alla virile tragedia».

radicalmente los efectos de la ópera, que degrada el ánimo y desvitaliza el nervio, frente a los de la tragedia, que, en cambio, «gl'innalza, ingrandisce, e corrobora»; así lo expone en el prólogo a su *Abèle*²⁷, lugar donde se extiende con más amplitud al hablar del melodrama. Alfieri no pretende demostrar la supremacía de la poesía sobre la música —que él da por descontada— sino exponer las características de su propio teatro: con él pretende brindar una escuela de virtudes civiles, para contribuir a la regeneración del melodrama, precisamente en la línea defendida por los enciclopedistas. Esta discusión superó las fronteras italianas²⁸ y se extendió a Voltaire, Diderot, Rousseau, Grimm, si bien con intenciones muy distintas en cada autor.

En cualquier caso, el desarrollo de la *opera buffa* hacia mediados del siglo XVIII y la persistencia de los esquemas metastasianos en la ópera sería trajecton consigo un concepto distinto de la representación escénica que favoreció a finales de siglo la distinción neta entre lo maravilloso y lo verosímil, tal como señala M. Vieira de Carvalho:

... *merveilleux et vraisemblable* deviennent critères distinctifs pour les différents genres théâtraux: l'opéra était, considéré le domaine para excellence du *merveilleux*, par opposition à la comédie, où on ne recevait que le *vraisemblable*, et à la tragédie, également mêlée de l'un et de l'autre.²⁹

Algarotti apoyaba esta idea de la *opera buffa* como ejemplo de la naturalidad, de «la verdad», fundando su opinión en la peor calidad de los cantantes, que condicionaba la forma de componer, alejándola de lo elevado:

Ne sono in esempio singolarmente gl'Intermezzi e le Operette buffe, dove la qualità principalissima dell'espressione domina assai meglio, che in un qualunque altro componimento che sia. E ciò forse dal non potere quivi i maestri, essendone mediocrissimi i cantanti, dispiegare a loro talento tutti i secreti dell'arte, tutti i tesori della scienza; onde loro malgrado sono costretti ad attenersi al semplice e a secondar la natura.³⁰

A este respecto conviene recordar que los críticos árcades asociaron la ópera, en su vertiente cómica, a otra forma de teatro, también típica italiana, la *commedia dell'arte*, y eran de la opinión que estos dos fenómenos conformaban los peores males que afligían al teatro italiano³¹.

²⁷ Alfieri, V. (1978) *Prefazione all'Abèle*, cit. por Fabrizi cit.: 222.

²⁸ Cfr. Fabrizi, A. cit.: 223, (nota 16), donde alude especialmente a Fubini, E. (1971).

²⁹ Vieira de Carvalho, M. (1995: 106).

³⁰ Algarotti, cit.: 165.

³¹ La postura de la Arcadia respecto a los cómicos del arte queda patente en Bianchi,

3. MÚSICA Y POESÍA

A propósito del aspecto tan debatido a lo largo del siglo del modelo dramático que dio origen a las primeras óperas —la tragedia griega clásica— P. J. Martello defendió la viabilidad del género, tal como había evolucionado a lo largo de sus más de cien años de vida, pues lo juzgaba, efectivamente, imitador de la tragedia antigua:

Tu hai gustata già la *Medea*, che perciò accorderai potersi denominare tragedia perch'è un'imitazione drammatica de' migliori e differisce, come le vostre opere in musica dall'antica tragedia, perché in essa parte solamente cantavasi, in questa tutto si canta.³²

Pero no desconoce otras opiniones, que mantienen una actitud más polémica, con respecto a la desviación del modelo griego, o a lo que entonces se conocía de él; tal es la opinión de Saint Evremond —que Martello cita en su diálogo— según el cual: «I Greci facevano belle tragedie, ove qualche cosa cantavano; i Franzesi ne fanno delle cattive, nelle quali cantano tutto»³³. Para Martello el asunto no parece tener mayor importancia, pues la primacía de la música sobre el texto es para él una realidad —al contrario de otras opiniones, como la de Alfieri—: «La composizion musicale è la sostanza de' melodrammi, e tutte le altre parti ne son gli accidenti, e fra questi conta pur anche la poe-

G.A., cit. (183-4): ... y en otros (teatros) se recitan comedias de malísima estructura de costumbres desordenadas, y en otros á uso de los seiscentistas se representan fábulas mezcladas de héroes y de vilísimos bufones, de enredo desconcertado y de acidentes inverisímiles, de un desenlace muy impropio. (...) Convendría en segundo lugar prohibir absolutamente aquellas compañías de histriones vagabundos, que conducen consigo mugeres, y las hacen recitar sus fábulas, ni dar mas lugar á tales compañías en los teatros públicos donde concurren ciudadanos honrados y madres de familia honestas con sus hijas. Por otra parte, la Arcadia, en su intento por racionalizar la ópera, estableció a finales del siglo XVII la exclusión de la misma de escenas y personajes cómicos —todo el siglo había producido óperas cómicas, u obras mixtas que mezclaban elementos trágicos y cómicos—. Esta limitación por parte de la Arcadia llevó al nacimiento de un nuevo género, cultivado primero en Nápoles, por el que se sintieron atraídos compositores de la talla de Scarlatti, Vinci, Porpora: *l'opera buffa*. Exportada a París, a mediados del siglo XVIII, y sobre todo gracias al enorme éxito del *intermezzo comico* de Pergolesi, *La serva padrona*, dio lugar a una de las disputas más célebres de la Francia del momento, la *Querelle des Bouffons*. Inicialmente el debate propuso este tipo de óperas cómicas, como ejemplo de la naturalidad de la música italiana, frente a la supuesta grandilocuencia de la música francesa, para pasar más tarde a una discusión en torno a la musicalidad de las lenguas francesa e italiana respectivamente. La consecuencia más evidente de toda esta querrela fue el nacimiento de *l'opéra-comique* francesa.

³² Martello, P. J., cit.: 273.

³³ *Ibidem*: 270-73.

sia»³⁴. Se trata de una opinión bastante polémica, en la línea que él defendía de la poesía como elemento añadido, que viene a «secondare il genio lubrico della musica»³⁵. Es más, subraya la supremacía de la música en estos espectáculos, sobre cualquiera de las otras artes que los conforman: «Ma bisogna supporre per fondamento che in questo vago spettacolo non dee negarsi la preminenza della musica. Ella è l'anima di un tale recitamento.» Va más allá concluyendo que la poesía ni siquiera es imprescindible para el melodrama, incluso, que el lugar que ocupa es sólo secundario:

Ricercherò dunque, se al melodramma sia necessario, per dilettere, l'aiuto delle parole e della poesia, e sostengo sinceramente che no. (...)

Sapendo come gli uccelli fischiano, e come suonano gli strumenti, e come gli uomini soli ragionano, desideriamo altresì che alla dolcezza del canto umano si aggiunga quella delle parole atte ad esprimerci i sentimenti dell'animo. Ed ecco un'altra delizia che vien di fianco in aiuto di questo spettacolo, ed ecco finalmente la poesia. (...)

La povera poesia viene in figura molto diversa da quella che sostiene sì nella tragedia che nella commedia; là comanda come padrona, qui serve come ministra. Ma non avviliremo a segno la poesia d'onorar col suo nome il verso servile (...) Non poeti dunque, ma verseggiatori.³⁶

Coherentemente, juzga el oficio de poeta melodramático como un camino de renuncia a los principios del estilo y a la inspiración personal: «Una scuola di morale che più di ogni altra insegna a' poeti il vincer se stessi, rinunciando al proprio desiderio»³⁷. Apunta, incluso, cuál sería, a su juicio, el perfil más adecuado a un escritor de dramas destinados a cantarse; y no es precisamente el de un poeta laureado, sino el de un artesano, que conviene que conozca los rudimentos de la composición literaria, tanto como los de la composición musical:

Vorrei mediocrementemente poeta il compositore, e questo sarebbe il meglio per l'opera, imperocché potrebbe egli ordirsi in mente, e tesser poi sulle carte, tutta la tela musicale dal principio alla fine del dramma. E visto primieramente dove la forza, dove la tenerezza, dove i recitativi, dove l'arie più convenissero. (...) vi adatterebbe appresso gli avvenimenti, o tolti dalle favole greche, o affatto dal suo capriccio inventati qualunque si fossero, e le parole ed i versi facili, andanti e sonori.³⁸

³⁴ Ibidem: 294.

³⁵ Ibidem: 285.

³⁶ Ibidem: 277.

³⁷ Ibidem: 290.

³⁸ Ibidem: 278.

Parece que hubo cierto acuerdo a este respecto entre otros críticos del siglo: existía una obvia necesidad de buenos músicos, que fueran a la vez poetas, o viceversa. En términos parecidos a los de Martello se expresaba G.A. Bianchi:

Podria repararse el buen gusto de la música teatral, que no envileciese con la afeminacion, sino engrandeciese con la gravedad del canto los buenos dramas de argumento serio, moral ó cristiano. Pero para este efecto se necesitaban buenos maestros de música, que entendiendo de poesía vistiesen sus composiciones de los entendimientos y acciones del drama.³⁹

De todas formas, la postura de Martello con respecto a la poesía que sirve de urdimbre al melodrama no fue compartida por muchos de sus coetáneos; Algarotti, por ejemplo —que mantuvo una posición de rechazo al melodrama, pero siguió con gran interés su suerte a lo largo de los años— concebía la música al servicio de la poesía:

(...) il maggior effetto della musica ne viene dallo esser ministra e ausiliaria della poesia. Proprio suo uffizio è il dispor l'animo a ricevere le impressioni dei versi, muovere così generalmente quegli affetti che abbiano analogia colle idee particolari che hanno da essere eccitate dal poeta (...) Né quella critica fatta già contro all'Opera in Musica, che le persone se ne vanno alla morte e cantano, non ha origine da altro, se non dal non ci essere tra le parole ed il canto quell'armonia che si richiede. Imperciocché se tacesero i trilli, dove parlano le passioni, e la musica fosse scritta come si conviene, non vi sarebbe maggior disconvenienza che uno morisse cantando, che recitando dei versi.⁴⁰

El predominio de la poesía sobre la música fue defendido también por A. Planelli⁴¹, que la juzgaba parte predominante del espectáculo, a la que el resto de las artes debían seguir. De modo que hubo partidarios de la primacía de la palabra sobre la música, por ser aquella el origen de la verdadera tragedia, y la música, en cambio, la causa de los abusos y de la servidumbre de los libretistas⁴². Es más, la poesía se ve corrompida, al servicio de este nuevo arte, que la descompone en sonidos vacíos, buscando no la sugerencia del significado de la palabra poética, sino el placer de sus significantes, carentes de todo sentido. Por tanto, el poeta, aún cuando intentara versos sublimes, está condenado a verlos tergiversados, repetidos, quebrados... al servicio del arte canoro:

³⁹ Bianchi, G.A., cit.: 163.

⁴⁰ Algarotti, cit.: 158.

⁴¹ Planelli, A. (1772: 17).

⁴² Bianchi, G.A., cit.: 128.

Las cosas más brillantes, las más graciosas, aquellas en que más se complace el poeta, se ven salir por lo común insípidas por la música y detestables a nuestros cantores femeniles y a nuestras cantarinas, que para vergüenza del siglo son llamadas virtuosas, quando por el contrario los pasages más descuidados de la poesía; y que enfadarían leídos, he visto que agradan, deleytan y son celebrados y aplaudidos no menos del auditorio que los cantores.⁴³

(...) Aquel repetir una palabra sesenta veces en la primera parte de un aria, pasando y repasando por diversas notas, aquel volver a repetirla otras tantas veces después de cantada la segunda parte de la misma aria, (...), aquel decaer suavemente sobre los tonos blandos en los afectos furiosos de ira y de indignación, son cosas que mientras os halagan el oído, os pervierten la imaginación.⁴⁴

Existió, no obstante, una figura de estatura literaria suficiente para conseguir cierto consenso en torno al estilo del melodrama: Pietro Metastasio. Afirmó la preeminencia de la poesía sobre la música, siguiendo precisamente la hipótesis de la tragedia griega como una representación cantada; con ello creaba una coartada clasicista, que ennoblecía sus composiciones melodramáticas, al tiempo arcádicas y modernas. W. Binni explica cómo sus dramas incluso mejoraban, al interpretarse sin música, indicando con ello que se trataba de una poesía autónoma, poseedora de su propio ritmo interno⁴⁵. Desde las variadas páginas de la revista *La frusta letteraria* —varapalo a tantos otros colegas de la época— G. Baretti⁴⁶ alababa las cualidades de Metastasio:

La somma pienezza con cui egli ha espresso tutto quello che ha voluto esprimere, e dall'altro quanto picciolo sia il numero de' vocaboli, e quanto scarsa la parte della lingua da esso adoperata (...); delle quarantamila parole della lingua nostra (...) la musica seria non ne adotta, né ne può adottare per suo uso più di sei in sette mila. (...) Eppure coll'aiuto di appena sette mila vocaboli Metastasio ha avuta l'arte di dire delle cose tanto nuove, tanto belle e tanto difficili da dirsi anche da chi scrive in prosa.⁴⁷

Baretti aborda un asunto interesante, el del léxico del melodrama, que en la crítica de nuestro siglo se ha tratado de forma sectorial⁴⁸. La originalidad de

⁴³ Ibidem: 131.

⁴⁴ Ibidem: 136.

⁴⁵ Binni, W., cit.: 467.

⁴⁶ G. Baretti expresó sus ideas en una revista quincenal fundada por él, *La frusta letteraria*, Venecia 1763-1765. En ella arremetió sin piedad contra los árcades, pero, en cambio, elogió la poesía «natural» de Metastasio; paradójicamente no comprendió otros fenómenos literarios contemporáneos como la novedad de la comedia goldoniana.

⁴⁷ Baretti, G. (1932: 64-67).

⁴⁸ A propósito del léxico melodramático proponemos, de entre la creciente crítica

sus juicios destaca, pues no solamente no denigra la poesía escrita en los dramas musicales, sino que la ensalza por su enorme dificultad y las restricciones a las que debe someterse, sin subyugarse. Valora además en Metastasio su profundo conocimiento del «uomo interno», o «uomo metafísico», condición que lo hermana, en su opinión, a los altos conceptos de la tragedia clásica.

También G.A. Bianchi tiene para Metastasio palabras de elogio y lo califica de «incomparable y famosísimo poeta», que ha sabido componer respetando la preceptiva:

Pedro Metastasio, el qual ademas de haber reducido este género de composicion, imperfecto por su naturaleza, á toda la perfeccion que puede recibir del arte, ha guardado en todo y por todo en muchos de ellos, especialmente en los que ha compuesto en su madura edad, la gravedad de la fábula trágica en la unidad de accion, de tiempo y de lugar, y en las peripecias maravillosas.⁴⁹

Tradicionalmente enemigo de la forma de hacer de Pietro Metastasio fue V. Alfieri, cuyos duros juicios sobre la ópera del siglo XVIII no estuvieron

sobre el melodrama, algunos estudios que no figuran en nuestra bibliografía. Cfr. AA.VV. (1977) *Il melodramma italiano del 'Ottocento, Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino: Einaudi; AA.VV. (1985). Ed. de E. Sala Di Felici-L.Sanna Nowé, *Metastasio e il melodramma*, Padova: Liviana; Baldacci, L.(1974). *Libretti d'opera e altri saggi*. Firenze; Binni, W (1963). *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze: La Nuova Italia; Bragaglia, L.(1970-77). *Storia del libretto* (4 vol.), Roma: Trevi; Calcaterra, C. (1951). *Poesia e canto*, Bologna: Zanichelli; Dalla Piccola, L.(1970). «Parole e musica nel melodramma», *Appunti, incontri meditazioni*, Milano; Della Corte, A. (1936). *Le relazioni storiche della poesia e della musica italiana*, Torino: Paravia y (1958) *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, Torino: UTET; Fabrizi, A. (1976) «Riflessi del linguaggio tragico alfieriano nei libretti d'opera ottocenteschi», *Studi e problemi di critica testuale*, 12 (135-155); Folena, G. (1983) cit.; Goldini, Daniela (1985). *La vera Fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi; Lavagetto, M.(1979). *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Milano: Garzanti; Lecaldano, P. (ed. de) (1956). *Tre libretti per Mozart*, Milano: Rizzoli; Pirrotta, N. (1975). *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Torino: Einaudi; Rolandi, U.(1951). *Il libretto per musica attraverso i tempi*, Roma; Varese, C. (1985) *Scena, linguaggio e ideologia del Seicento al Settecento. Dal romanzo libertino al Metastasio*, Roma: Bulzoni. De todas formas, podemos comprobar que muchos de estos estudios tienen un carácter monográfico. Falta hoy en día un trabajo exhaustivo de recopilación terminológica, que, a juzgar por lo expuesto por Baretta, no sería tan extenso en lo que respecta a los dos primeros siglos de existencia del melodrama. Aunque las relaciones estilísticas de la lengua de los libretos con la de la poesía dramática contemporánea son innegables, lo cierto es que el melodrama cuenta con sus propios códigos, y que el léxico empleado merecería un elenco a parte, a efectos de explotación didáctica y de usos específicos (traducciones, estudios críticos, consultas...).

⁴⁹ Bianchi, G.A., cit.: 132.

exentos de una evidente sensibilidad a los efectos de la música y a la introducción de partes cantadas en algunas de sus tragedias; incluso llegó a componer «azioni per musica», como la citada *Abèle*⁵⁰. Pero mantuvo, desde luego, una posición crítica ante la blandura melosa del léxico metastasiano y ante su forma amable de tratar los temas trágicos:

La Tragedia, gnor sí, canta; e l'intenda / Com'ella il vuole: il Metastasio
è norma, / Che i Greci imita, e i Greci a un tempo ammenda. / Tutta sua la
Tragedia, in blanda forma / Gli altri sensi feroci appiana, e spiega, / Sì che
l'alma li beve e par che dorma.⁵¹

En el ámbito dominante de los libretos metastasianos irrumpió en la corte de Viena de 1760 el *tandem* formado por el músico W. Gluck (1714-1787) y el poeta R. de` Calzabigi, que intentó salvar al género de la esclerosis. Colaboraron en una pretendida reforma de la ópera seria convencional en *Orfeo ed Euridice* (1762), con una estética más sobria y dramática. La publicación de su segunda ópera en colaboración, *Alceste* (1767), en la que los principios de dicha reforma no se pusieron en práctica de forma tan completa, recogió, sin embargo, un prólogo programático firmado por W. Gluck, pero probablemente escrito por R. de` Calzabigi; a su vez, Calzabigi no hacía sino resumir las ideas expresadas por Algarotti la década anterior en el mencionado tratado sobre la ópera. Dicho prólogo contenía los principios fundamentales de su reforma, que pretendía restringir la música a su verdadera función de servir a la poesía en la expresión y en las situaciones dramáticas, sin interrumpir la acción ni enfriarla con ornamentos inútiles y superfluos. Prescribía que debía buscarse la sencillez y evitar la ostentación de dificultades en detrimento de la claridad. En libretos posteriores, Calzabigi redujo el número de los personajes y, sobre todo, rompió con el tradicional final feliz de dos siglos de ópera seria con su libreto de final trágico *Elfrida* (1792) escrito para Paisiello.

4. TEMAS

Los argumentos tratados en los melodramas desde su origen y hasta bien entrado el siglo XVIII llegaban bien de la mitología clásica, de la historia antigua, o de la épica medieval y renacentista. Antes del predominio de Metastasio, ya A. Zeno⁵² —famoso como poeta dramático, gracias a los treinta y seis

⁵⁰ La relación de Alfieri con la música está ampliamente documentada en Fabrizi, A. (1993: 215-250).

⁵¹ Alfieri, V. (1984: 124-125).

⁵² A. Zeno fue poeta cesáreo en Viena; desde su posición intentó fijar un límite a la

melodramas a los que decenas de compositores pusieron música⁵³— había dirigido su mirada a la historia greco-romana, como fuente de temas austeros, de personajes nobles y virtuosos, de altos sentimientos. Zeno consiguió diseñar piezas ordenadas y sobrias y técnicamente bien resueltas, pero, a juicio de algunos críticos⁵⁴, carentes de energía poética y de verdadero dramatismo. También Metastasio defendió la exigencia de lo heroico en los argumentos, pero de un heroísmo sólo aparente, un vestido exterior del todo extraño al ánimo sublime y trágico del poeta, que gustaba de cortejar las emociones y los sentimientos. A pesar de su espíritu cartesiano, por lo general, sus obras giraban en torno a las vicisitudes de dos parejas de amantes, a las que se añadían las clásicas figuras del ayudante y del opositor, en una trama de peripecias, a menudo resueltas gracias a las consabidas fórmulas teatrales de la *agnitio* —o reconocimiento— de la intervención de un *deus ex machina*, y con la inevitable conclusión *a lieto fine* —excepto en casos como el de la *Didone abbandonata* (1742)—. Constreñido por el gusto imperante a conceder siempre un final feliz, Metastasio buscó una justificación ideológica acorde a la filosofía iluminista, según la cual en un mundo que busca la felicidad universal al amparo de príncipes ilustrados, el bien debía siempre triunfar por encima de todo.

Entre sus obras maestras destacaron *Olimpiade* (1746) y *La Clemenza di Tito* (1735), perfecta fusión de complicación argumental y nitidez lingüística. En ellas se celebraba el heroísmo, pero encarnado en figuras estereotipadas, pues una de las notas más significativas del arte metastasiano es esa especie de sentimiento ‘coreográfico’ de la gloria. En *La Clemenza di Tito*, por ejemplo, el propio título traiciona ya el programa del autor: Metastasio no pretende hacer un retrato de Tito como hombre, sino sólo en la medida en que encarna la cle-

exuberancia del melodrama como espectáculo en el que la música, el canto, la danza y la escenografía terminaban por asfixiar al texto. Entre sus libretos merecen recordarse *Lucio Vero* (1700), *Alessandro Severo* (1716) y *Semiramide* (1725).

⁵³ Incluso a principios del siglo XIX no habían dejado de utilizarse sus textos, que musicaron en su época compositores como Haendel, Scarlatti y Vivaldi. Zeno se propuso una reforma en la tradición operística que venía del siglo XVII, consistente en acercar el melodrama a la tragedia clásica (de Eurípides a Racine): la unidad de acción y de tiempo se respetaban; la unidad de lugar, debido a las exigencias de los espectáculos de aquella época, resultaba casi imposible y el escenario cambiaba al menos tres o cuatro veces por acto. Con Zeno, sin embargo, el drama se mantuvo siempre en tono serio, sin ninguna conexión con lo cómico: los caracteres de los personajes estaban bien definidos, el coro se utilizaba poco, la puesta en escena se exponía con claridad, las arias se colocaban al final de cada escena para no interrumpir la continuidad de la acción y la verosimilitud se respetaba al máximo. Las escenas estaban descritas minuciosamente como elementos fundamentales del proceso y era más corriente concebir la estructura en tres actos que en cinco.

⁵⁴ Marchese, A. (1993: 450-51).

mencia⁵⁵. El título mediatiza ya la nota sobre la que va a jugar el drama en el que Tito aparecerá como un personaje que no sabe más que perdonar a diestro y siniestro; los críticos dieciochescos, a pesar de su tendencia a ensalzar a los personajes virtuosos, acusaron a Tito de *soverchia e stomachevole bontà*.

También Angelo Mazza⁵⁶, en un soneto titulado *Il retto uso della musica*, alababa la gracia de los melodramas de Metastasio, pero deploraba el hecho de que hubiese transformado fieros romanos en «miseri eroi, che sì d'amor folleggiano, / giostran per donna e nel morir gorgheggiano». Conviene recordar lo expuesto, páginas atrás, en torno a la visión de los mitos clásicos en la pintura del XVIII, pues coincide, como decíamos, con la visión de la mayor parte de los melodramas. En una sociedad pensante, que busca en el teatro un fin didáctico y civil —pensemos a cuánto dijo a este propósito V. Alfieri⁵⁷— este tratamiento de estética preciosista no podía sino condenarse.

Los propios enciclopedistas franceses, aún con intenciones distintas entre sí, habían mantenido una actitud crítica a este respecto: Voltaire se había pronunciado en nombre de la defensa de una austera tradición clasicista de la tragedia; Rousseau y Diderot, por su parte, quisieron contribuir a una regeneración del melodrama, propugnando un arte libre y altamente educativo que siguiera el camino de la tragedia griega. Queda claro, pues, que la mayor parte de los tratadistas del siglo no veían los mitos clásicos que poblaban el melodrama como ejemplo. Ilustrativos a tal efecto resultan los comentarios de G.A. Bianchi:

¿Cuál de estos dramas hallareis que no sea fabricado de planta sobre el peligroso suelo de estos amores? (...) En estos dramas los héroes enamorados que desafían á la fortuna, que combaten contra el destino, y á cada momento provocan á la muerte á singular batalla, prontos á sacrificar la vida á una no sé que soñada gloria, al movimiento de un párpado desdeñoso de sus damas caen amortecidos á sus pies y se declaran vencidos. Todo el primor de estos dramas consiste en dar cierto aire de heroísmo á las pasiones mas fogosas, como si la honestidad consistiese únicamente en la continencia de los actos exteriores ménos puros, y no tuviese su asiento en el corazón.⁵⁸

Hay, pues, una doble razón, dado que a la desvirtuación del verdadero heroísmo, se añade la desviación moral —recordemos que G.A. Bianchi fue

⁵⁵ Russo, L. (1962: 412 y sgs.).

⁵⁶ Encontramos la referencia en la cita de Fabrizi, A, cit.: 218, nota (6).

⁵⁷ En la carta dirigida a R. de' Calzabigi (Alfieri, V.: 1978: 225) Alfieri auspicia para su país un teatro trágico nacional que eduque en virtudes generosas y en amor a la patria; pero para el nacimiento de este teatro era condición indispensable la existencia de un pueblo libre, como lo era el ateniense.

⁵⁸ Bianchi, G.A., cit.: 74.

un erudito franciscano, defensor de los principios éticos y estéticos de la Arcadía—. El amor no es visto sino como fuente de placeres sensuales, que no educan al ciudadano en los verdaderos valores:

De este modo se aprende en nuestros teatros á amar á la heroica, esto es, á dexar libres las riendas á nuestro corazón y á sus deseos á complacerse de la llama que se enciende en él, y baxo la imagen de virtud á mostrarnos difíciles á los deseos de aquellos con quienes deseamos ser piadosos, y á sufrir sólo pena de ser llamados crueles; (...) Mas todo el arte de los dramas que ocupan hoy los teatros públicos consiste en el buen manejo de estos amores, en que se ven sumergidos los héroes.⁵⁹

De modo que las tramas son visiones pastoriles de los mitos clásicos, que van añadiendo, tal como dice P.J. Martello «mentiras italianas a las mentiras griegas»:

(...) *desumeranno dall'istorie no, ma bensì dalle favole i loro argomenti, avvisandosi esser (...) troppa crudeltà il deformare sfacciatamente la verità de' successi scritti da Livio, da Giustino, da Salustio (...), lo che saria inevitabile per introdurvi le cose che vuole il compositore, che vogliono i cantori, le cantatrici, che vuole l'architetto, il macchinista, il pittore, e sin l'impresario. Ciò pure sarà difficile, ma non impossibile nell'argomento favoloso, perché in ogni caso il verseggiatore ha tutta la facoltà che avevano i nostri antenati di dar ad intendere delle frottole, e di aggiungere bugie italiane alle greche.*⁶⁰

Ni siquiera los mejores libretistas, condicionados por el ambiente en que se desarrollaba su actividad, conseguían superar la visión preciosista y sentimental de los temas en sus tramas. Anotamos en este sentido la valoración de la obra *metastasiana* por parte de G.A. Bianchi:

Creo yo que no están exentos de este defecto los bellísimos dramas del más excelente poeta, del ingenio más sublime de nuestros tiempos: el cual por la nobleza de sus pensamientos, por la delicadeza de sus sentimientos, por la viveza de sus conceptos, por la belleza y elegancia de su estilo, así como ha dexado muy atrás á todos los dramáticos que le han precedido, así hubiera conseguido una gloria inmortal en los tiempos venideros, de modo que ninguno le podría quitar la palma entre esta clase de poetas, si más bien por satisfacer al uso y á los deseos de los espectadores, que por complacerse asimismo, no hubiera envuelto á los héroes de sus dramas en estos enamoramientos.⁶¹

⁵⁹ Ibidem.

⁶⁰ Martello, P.J., cit.: 279-80.

⁶¹ Bianchi, G.A., cit.: 73.

Lo expuesto nos permite comprender otras posiciones como la de V. Alfieri, que pensaba que la ópera debía limitarse a componer basándose en argumentos fabulosos, cómicos, o sentimentales; es decir, debía quedar relegada a una posición decorativa, frívola y galante⁶², de puro entretenimiento. Otra alternativa, propuesta por Martello, fue la de una vuelta a la sobriedad de la tragedia clásica, pero sin perder de vista los avances técnicos y la relativa libertad compositiva alcanzada hasta entonces:

Infatti, chi sapesse pigliare con discrezione il buono de' soggetti favolosi dei tempi addietro, ritenendo il buono dei soggetti dei nostri tempi, si verrebbe quasi a far dell'Opera quello che è necessario fare degli stati: che, a mantenergli in vita, conviene di quando in quando ritirargli verso il loro principio⁶³.

Por último, desde los sectores más conservadores de la Arcadia se propugnaba la composición de óperas sobre argumentos de la Historia Sagrada, al estilo de los oratorios que se habían cultivado en el siglo anterior, pero cantados en italiano⁶⁴, no en latín. El propio G.A. Bianchi publicó varias de estas tragedias de argumento sagrado, a lo largo de sus treinta prolíficos años de poeta y ensayista⁶⁵.

5. PRECEPTIVA

Ya en 1714 P.J. Martello había explicado cuáles deberían ser las reglas a seguir en la composición de una ópera; se trataba de consejos de índole práctica, sin intenciones preceptivas, basados en la observación y la experiencia de un género que, con cierta intención paródica, Martello calificaba de «desarreglado»: «Giacché tu vuoi ch'io ti dia qualche regola per un componimento, che per piacere vuol essere sregolato»⁶⁶. En cuanto a la estructura aconsejaba una división en tres actos:

⁶² Alfieri, V. *Prefazione all'Abèle*, cit.

⁶³ Algarotti, cit.: 156.

⁶⁴ El oratorio italiano fue ilustrado por la mayor parte de los grandes compositores italianos, dando origen en el siglo XVIII a una especialidad de la escuela napolitana, conformada por Scarlatti, Porpora, Pergolesi, Piccini y Paisiello.

⁶⁵ La obra dramática de Lauriso Tragiense se encuentra reunida en la edición póstuma: (1761) *Tragedie di Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, con due ragionamenti del medesimo sopra la composizione delle Tragedie*, Roma, Generoso Salomoi. Algunas de las obras a las que hacemos alusión son: *La Virginia, Il David perseguitato da Saul, La Matilde, Il Demetrio...*

⁶⁶ Martello, P.J., cit.: 281.

Perché, se in cinque lo partirai, potresti far credere di voler esporre al popolo una tragedia, e ti faresti debitor follemente di quelle regole che in nessuna maniera potresti poi osservare.

Así mismo, cada acto debía responder en contenido a las expectativas del público:

Scordati i modesti principî della tragedia e dell'epopeia; e piantati ben in mente che quando si alza il sipario, il popolo si raffredda se vede due personaggi parlar seriamente de' lor interessi. (...) Uno sbarco, una moresca, uno spettacolo di lottatori, o di altra simil cosa, fanno inarcar le ciglia a' tuoi spettatori e benedicono quell'argento che hanno speso alla porta per sollazzarsi. (...)

Messo da parte il severo verisimile della greca, francese e, diciam anche, italiana tragedia, appigliati pur con franchezza all'intrecciamento ingegnoso degli Spaguoli.⁶⁷

En cuanto a la adecuación forma-contenido y su plasmación en formas musicales connaturales a cada acción, Martello explicaba:

Egli si vuole tutto diviso in recitativo ed in ariette (...). Tutto ciò ch'è racconto o espressione non concitata, dovrebbe esprimersi in verso recitativo, ma ciò che ha la mossa della passione (...) inclina più volentieri alla canzonetta. Il recitativo si ama tanto breve che non addormenti col tedio, e tanto lungo che non generi oscurità. I periodi e le costruzioni (...) si vogliono agevoli (...) così saran comode al compositor della musica, al musico, e all'uditore. Al compositor ché potrà dar maggior spirito al per sé morto recitativo (...); al musico ché potrà ripigliar fiato nel pronunciarli e rinnovare la lena alla voce con le posate [las pausas]; all'uditore ché non avvezzo alla musica (...) non avrà a faticar tanto per raccoglierne (...) il sentimento.⁶⁸

Pero intervenían otros factores de índole práctica en la distribución de los elementos dentro del drama, que debían ser tenidos muy en cuenta por los intérpretes, los libretistas y los compositores. En tono claramente crítico nos los narra de nuevo G.A. Bianchi:

Según el gusto moderno es necesario en primer lugar que el autor del drama sea buen ecónomo en la distribución de las arias de los actores; de modo que á los que representan las primeras partes toquen dos por lo ménos en cada acto, y al músico ó cantarina que representa el primer personaje, dé por lo menos una aria mas, aunque tal vez no lo permita la contextura del drama. Además que cada acto concluya con un dueto ó quarteto, ó con un

⁶⁷ Ibidem: 283.

⁶⁸ Ibidem: 285.

aría de desesperacion, en que el cantor se agite, se conmueva con ademanes y contorsiones violentas, y corra como frenético por el tablado ya de una parte ya de otra, agitado de las sombras que le espantan, y de las furias que le amenazan. Además es preciso que haga suceder la acción en muchos parages tan distantes entre sí, que sea imposible guardar la unidad de lugar que es necesaria para la unidad de la acción dramática; de modo que los espectadores sean transportados en un instante de un campo militar cubierto de armas, de soldados, de tiendas y pabellones, á un palacio magnífico adornado de columnas y estatuas, y de esta á una densa y oscura selva, y de aquí á un puerto de mar⁶⁹.

Martello, en cambio, con su habitual sentido práctico, reconoce lo absurdo de estas normas, pero aconseja a quien quiera escribir dramas para música que se atenga a ellas. De ahí que su valoración de la talla de los escritores avezados en la composición de melodramas sea más que positiva, pues los elementos a tener en cuenta son tantos, que conseguir escribir textos funcionales en esas condiciones supone un ingenio notable:

Queste ed alcune altre leggi de' drammi appaiono ridicole alla ragion comune d'ogni poesia; ma chi vuole conformarsi alla privata ragione de' drammi destinati al canto, è duopo si pieghi a tutte queste leggi non meno dure che strane, e che badi ad esse anche più che non alle stesse intrinseche bellezze della poesia. (...) Mi dicano ora i signori petrarchisti, i signori bernieschi, e in somma tutta la turba de' sonettisti, de' canzonisti e de' capitolisti d'Italia, se le loro tanto vantate intellettuali fatiche sono da paragonarsi a un millesimo con la fatica intellettuale d'un poeta di drammi musicali.⁷⁰

Metastasio fue, según ciertos críticos, fundador de esta preceptiva poética, «autore di quelle molteplici e rigidissime leggi». Baretti afirma que fue precisamente el establecimiento implícito de esas normas lo que permitió la difusión y el éxito de ese nuevo género en el siglo naciente del teatro moderno «...essendosi per tempo avveduto che senz'esse non vi sarebbe stato mai modo di rendere universale il diletto d'un dramma musicale»⁷¹. Muratori, en cambio, denostaba la mala calidad de los escritores de libretos: «...Avrà ad ogni modo il piacere di sentirsi chiamare nelle gran corti col titolo di Poeta, titolo per lui meritato come per gli castrati e per le cantanti quello di virtuosi.»⁷².

Los juicios más severos por parte de Muratori giran en torno a cuestiones estilísticas sobre todo. Acusa al género, por ejemplo, de no soportar buenos

⁶⁹ Bianchi, G.A., cit.: 128, nota (1).

⁷⁰ Martello, cit.: 293.

⁷¹ Baretti, cit.: 63.

⁷² Muratori, cit.: 280.

textos, por su mayor dificultad de adaptación a la música por parte de los maestros:

Non poca parte del Drama si occupa dalle Ariette, cioè da parole non necessarie (...). Appresso dovendosi molto studiare la brevità, (...) riman poco luogo al poeta di spiegare i concetti (...) È giunto insino a tal segno il gusto moderno, che come cosa tediosa non sa sofferirsi da molti il recitativo, benché in questo, e non nelle ariette, consiste l'intreccio, la condotta e l'essenza della Favola.⁷³

Martello coincide con Baretti en la necesidad de adecuar los aspectos estilísticos al género, así como en la valoración positiva de los libretos metastasianos en este sentido, pero considera que el poeta melodramático debe alejarse del estilo grandilocuente de la tragedia clásica:

... le costruzioni si vogliono agevoli, i periodi chiari e non lunghi, le parole piane e vezzose, le rime non ispide, i versi correnti e teneramente sonori. Ti raccomando nelle arie qualche comparazione di farfalletta, di augelletto o di ruscelletto: queste son tutte cose che guidano l'idea in non so che di ridente, che la ricrea. (...) i diminutivi aggiungono leggiadria.⁷⁴

6. CANTANTES Y EMPRESARIOS

No debemos dejar de lado la dimensión social de los artistas que intervenían en la interpretación de un melodrama, pues, como hemos visto, iba mucho más allá del momento de la representación, dado que sus criterios contaban incluso más que los del propio libretista; ni siquiera el compositor tenía sobre su producto tanta libertad como los ejecutantes, que causaban conmoción en las masas. En el siglo XVIII un compositor era sólo un *maestro di musica*, mientras que un cantante era ya un elemento fundamental de lo que hoy conocemos como el *star system*. Las cantantes del siglo eran famosas por causar escándalo y turbar la paz de las familias; es cuanto nos cuentan las sabrosas crónicas⁷⁵ de la época. Pero, además, su presencia en la escena era cuestionada por los sectores más conservadores, que, no obstante, las preferían a esa otra costumbre, a veces equívoca, de encumbrar a los intérpretes castrados por sus prodigios vocales:

⁷³ Ibidem: 572.

⁷⁴ Martello, cit.: 290.

⁷⁵ Croce, B. (1966) *Teatri di Napoli*, Bari; Di Giacomo, S. (1925) *I quattro antichi Conservatori di Napoli*, Palermo.

¿Por ventura no es cosa digna de todo vituperio, que comparezcan en nuestra escena las mugeres á representar personajes de reynas y princesas enamoradas? ¿Y que expresando en blandas y artificiosas notas con el canto los desconcertados movimientos del ánimo, exciten en los corazones de los espectadores aquellas mismas pasiones de que se fingen agitadas? (...) Y no se sigue menor inconveniente, ántes acaso mayor, de que estas partes de las agitaciones femeniles y teatrales se representen por aquellos, á quienes faltándoles gran parte de lo que la naturaleza les dió para ser hombres, es muy fácil mentir el sexô así en la voz como en el semblante. Porque al fin las mugeres que cantan en el teatro pueden ocasionar desconcierto en un solo sexô de los oyentes; pero estos muchas veces pervierten ámbos sexôs.⁷⁶

Los cantantes son a menudo considerados por sus contemporáneos como los causantes del deterioro del gusto de los espectadores, que, a su vez, imponen sus leyes de demanda a los empresarios, y estos a los compositores, que deben, naturalmente, exigir al poeta los temas que busca «el mercado»:

Estos que se dicen músicos no son mas que malos executores de un arte, que ellos mismos estropean por lucir su voz, sus desconcertados pasages, sus trinos, sus gorgeos, y sus desarreglados vuelos sobre las cuerdas mas agudas. (...) Hablo de una gran parte de los que cantan en el teatro, á quienes, es preciso que vaya sujeto el compositor de la música, para que puedan hacer ostentacion de su voz, y que extiendan las palabras del aria, no en aquellas notas que pide el sentido de ellas, sino en las que á ellos les acomoden para hacer resaltar su canto, opuesto muchas veces á lo que requiere el drama. En una palabra el teatro músico no es otra cosa mas que un desconcierto de todas las buenas reglas.⁷⁷

Algarotti, por su parte, abundaba en la crítica de la tiranía del público, que dictaba las leyes, y proponía como única forma de evitar estos desmanes devolver el mando al poeta, que podría de este modo reconducir la función del espectáculo, poniéndolo al servicio de la edificación moral:

Somiglianti abusi converrebbe innanzi tutto toglier via, onde al poeta singolarmente fosse ridato quel freno che gli fu tolto ingiustamente di mano, e co' più vigorosi provvedimenti faria mestieri ogni cosa riordinare e correggere (...) Altre volte presiedeva al teatro un Corago o un Edile (...) quando le antiche repubbliche intendevano per via delle sceniche rappresentazioni di accendere il popolo alla virtù.⁷⁸

⁷⁶ Bianchi, G.A., cit.: 76.

⁷⁷ *Ibidem*: 129. Observemos en las palabras finales la coincidencia de términos con P. J. Martello (nota 64), que es, sin duda, una de las fuentes del tratado de G.A. Bianchi: «(...) Qualche regola per un componimento, che per piacere vuol essere sregolato».

⁷⁸ Algarotti, cit.: 151.

Desde la austeridad de intenciones que se confiere a la música y desde la moralidad, la postura de parte de la Arcadia era la de una ruptura completa de los usos teatrales:

Seria menester echar enteramente de los teatros las cantarinas y músicos, ó á lo ménos aquellos que no cantan el drama, sino su voz y á sí mismos, engreidos del aplauso que se concilian de los oyentes, por el suave deleyte que causan á sus oídos, y que se eligiesen cantores á propósito para representar la varonil robustez de los héroes que se representan en la escena; y que obedientes á las reglas que les prescribiese el compositor de la música, haciendo servir el canto á la inteligencia de las palabras, moviesen los afectos de los oyentes á gozar de aquel placer que experimenta el ánimo en sentir sin pena, ó en llorar sin dolor las desgracias ajenas, ó en gozar de la ajena felicidad.⁷⁹

EPÍLOGO

Una cierta superación de los planteamientos teóricos en la dicotomía música / poesía, se dio gracias al intento de integración de los enciclopedistas, especialmente Rousseau y Diderot; los dos filósofos franceses propusieron una nueva forma de melodrama como organismo unitario, posible gracias a la comunidad de origen de música y poesía, y a la pertenencia de ambas a un mismo proceso, a una misma expresión dramática. De hecho, los efectos de la música sobre el ánimo del oyente fueron objeto de tratamiento por parte de casi todos los ensayistas italianos del siglo⁸⁰ (Martello⁸¹, Algarotti, Verri, Cesarotti, Planelli, Arteaga, y, por supuesto, Alfieri).

En sus escritos intentaron sistematizar, mediante la razón, lo que Folco Portinari (1981) ha llamado «il lenocinio della musica» con respecto al texto en el melodrama. Las posiciones tardo-dieciochescas sobre el devastador efecto sentimental que producía la música, parecen anticipar un concepto romántico del arte, mezcla de placer y dolor, en el que sentimiento y razón juegan cada uno su baza, para atender a la brillantez de la inteligencia tanto como al fondo más oscuro del alma.

⁷⁹ Bianchi, G.A., cit.: 163.

⁸⁰ Cfr. Fabrizi, cit.: 246.

⁸¹ Martello señalaba la función del compositor como fundamental para la sociedad, por el efecto benéfico que producía la música: (...) *li ho adulati cotesti maestri di musica, confrontando il lor merito con quello de' filosofi e de' poeti, de' quali non sono meno utili alla repubblica. (...) La sola musica ridotta all'atto contiene il segreto importantissimo del separar l'anima da ogni unana cura per quello spazio almeno di tempo in cui le note possono trattenerla. (...) Quest'arte, dunque, ridotta ad una perfezione così esquisita in Italia, merita che l'Italia ne faccia il suo più caro e pomposo spettacolo.* (Martello, cit.: 295-95).

Pero la verdadera reforma del género lírico llegó finalmente de la mano de los compositores y los libretistas que se vieron envueltos en la vieja cuestión de si debía privilegiarse el texto —como pensaba Gluck— o la música —como entendía W.A. Mozart— y no concluyó hasta el siglo siguiente. Fue entonces cuando Rossini llevó definitivamente a la ópera seria las mejores características del género *non serio*, entreverando arias con recitativos, multiplicando dúos y concertantes y articulando largos finales concertantes que desbarataron todos los usos estereotipados del siglo XVIII de «arias de entrada» «arias de salida», «arias de presentación», de despedida, de furia, de reconciliación...

De modo que esa reforma integral que soñaron muchos en el siglo XVIII, que devolvería al género dramático su clásica dignidad, no se llevó a cabo desde las tribunas, sino desde el oficio de libretistas y compositores, y, sobre todo desde la aproximación de los temas a la vida cotidiana, que llegaron de la mano del género cómico. Esto nos llevaría a hablar de Beaumarchais, de Mozart, de Lorenzo da Ponte, de la superación del «lieto fine», del desembarco de la novela gótica en el melodrama, del genio de Rossini. En definitiva, nos llevaría a superar la decepción de la revolución francesa, que dio al traste con los ideales de un mundo feliz y armónico y enfrentó al hombre a su trágico destino contemporáneo. El melodrama supo ponerse al paso de los tiempos e incluso en algunos aspectos ir por delante de él; de modo que certificó la premonición de Algarotti que auguraba al género el lugar que merecía entre la intelectualidad. Sólo se anticipó unas décadas:

... col favore di qualche Principe virtuoso, possa forse anche un giorno risalire nell'antico suo pregio una scenica rappresentazione che per più riguardi meriterebbe di aver luogo tra' pensieri di coloro che sono preposti al governo delle cose. Vedrebbesi allora un bello e magnifico teatro esser un luogo destinato non a ricevere una tumultuosa assemblea, ma una solenne udienza dove potriano seder gli Addisono, i Dryden, i Dacier, i Muratori, i Gravina, i Marcelli. Che già non avrebbono più ragione di dire esser l'Opera una composizione sconnessa, mostruosa e grottesca; ma per lo contrario ravviserebbono in essa una viva immagine della greca Tragedia, in cui l'Architettura, la Poesia, la Musica, la danza e l'apparato della scena si riunivano a crear la illusione, quella possente sovrana dell'uomo, e in cui di mille piaceri se ne formava uno solo ed unico al mondo.⁸²

⁸² Algarotti, F., cit. 190.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- ADORNO, P. (1987): *L'arte italiana*, III, *Dal Settecento ai giorni nostri*, Messina-Firenze: D'Anna.
- ALFIERI, V. (1978): *Abèle e frammenti di tramedologia*, ed. de R. De Bello, Asti: Casa d'Alfieri.
- (1978): *Parere*, ed. de Pagliai, M., Asti: Casa d'Alfieri.
- (1984): *Scritti politici e morali*, vol. III, ed. de C. Mazzotta, Asti: Casa d'Alfieri.
- ALGAROTTI, F. (1750): *Saggio sull'opera in musica*; hoy en ed. de Da Pazzo, G. (1963), *Saggi*, Bari: Laterza.
- ARTEAGA, E. (1785): *Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano*, Bologna; ed. facsímil (1969) Bologna: Formi editore.
- BARETTI, G. (1763-1765): *La frusta letteraria*, hoy en ed. de Piccioni, L. (1932), Bari: Laterza.
- BINNI, W. (1968): *Il Settecento letterario*, en AA.VV., *Storia della Letteratura Italiana*, dirigida por E. Cecchi y N. Sapegno, VI, Milano: Garzanti.
- BOILEAU (1713): *Prologue d'Opéra*, en ed. de Saint-Marc, M. (1966), *Oeuvres Complètes*, Paris: Gallimard.
- BECCARIA, C. (1929): *Scritti maggiori*, Milano: Istituto Editoriale.
- CROCE, B. (1966): *Teatri di Napoli*, Bari: Laterza.
- DI GIACOMO, S. (1925): *I quattro antichi Conservatori di Napoli*, Palermo, hoy en (1979) *Opere*, II, Milano: Mondadori.
- FABRIZI, A. (1993): *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Modena: Mucchi Editore.
- FUBINI, E. (1971): *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino: Einaudi.
- (1975): *Dal Muratori al Baretti*, Roma-Bari: Laterza.
- (1986): *Musica e Cultura nel Settecento Europeo*, Torino: Edizioni di Torino.
- LAURISO TRAGIENSE, seudónimo de BIANCHI, G.A. (1798): *Conversaciones sobre los vicios y defectos del teatro moderno y el modo de corregirlos y enmendarlos*, Madrid: Imprenta Real. Traducción de (1753): *De i vizi, e dei difetti del moderno Teatro e del modo di correggergli e d'emendarli*, ragionamenti VI, Roma: Stamperia di Pallade.
- MACCHIA, G., DE NARDIS, L., COLESANTI, M. (1974): *La letteratura francese. Dall'illuminismo al Romanticismo*, Firenze: Sansoni / Accademia.
- MARCHESE, A. (1993): *Storia intertestuale della letteratura italiana, Il Settecento*, III, Messina-Firenze: D'Anna.
- MARTELLO, P.J. (1714): *L'Impostore, Dialogo sopra la tragedia antica e moderna*, París; hoy en ed. de Noce, (1963). *Scritti critici e satirici*, Bari: Laterza.
- MURATORI, L.A. (1706): *Della perfetta poesia italiana*, Modena; (1971), cd. de Ruschioni, A., Milano: Marzorati.

- PLANELLI, A. (1772): *Dell'opera in musica*, Napoli: Stamperia di Donato Campo.
- PORTINARI, F. (1981): *Pari siamo. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino: EDT.
- RUSSO, L. (1962): *Compendio storico della letteratura italiana*, Messina-Firenze: D'Anna.
- SAINT-ÉVREMOND, CH. (1927): *Oeuvres*, (ed. de) René de Planhol, 3 vol. Paris: À la Cité des Livres.
- TOSI, P.F. (1723): *Opinioni de cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna; fragmentos recogidos en BASSO, A. (1986): «La época de Bach y de Haendel», en *Historia de la música*, VI, Madrid: Turner.

Artículos:

- MALAPIERO, L. (1937): «Confessione sulla musica religiosa». *Origini*, abril.
- PIRROTTA, N. (1995): «Pier Jacopo Martello: "Et in Arcadia ego ma cum modo"». *Le parole della musica (II) Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*. Fondazione Giorgio Cini, Firenze: Leo S. Olschki.
- VIEIRA DE CARVALHO, M. (1995): «Nature et naturel». *Le parole della musica*, cit.