

MORIR CANTANDO: EL OCASO DE LA VEROSIMILITUD CLASICISTA.

Fernando Molina Castillo

It is analysed the hostile relationship maintained in Europe along the XVIIth and XVIIIth centuries between the classical theory of arts and the Opera, an artistic discipline arisen and consolidated during that period, that, by showing the weakness of the classical principle that required verisimilitude in every work of art, contributed decisively to accelerate the fall of that theory and to establish the artistic creation on new theoretical basis, from which Romanticism evolved.

La ópera siempre inspiró recelos al clasicismo. A lo largo de todo el siglo XVII y buena parte del XVIII, innumerables autores en toda Europa, capitaneados por los franceses, hicieron de la abominación del melodrama una tópica muy extendida en la preceptiva literaria europea. Pero siempre carecieron de argumentos puramente estéticos, y esa es la vía por la cual el melodrama conseguirá, en la segunda mitad del siglo XVIII, dignificarse desde el punto de vista teórico, no ya como un género más, sino como “le plus noble et le plus brillant d’entre les spectacles modernes”¹

Los argumentos empleados respondían a tres orientaciones diferentes. Desde un punto de vista moralista-religioso, la música corrompe a los seres racionales, en tanto que satisface solamente a los sentidos e incita a los hombres a la incierta búsqueda del placer material. Desde una orientación literaria, el melodrama es una degeneración de la tragedia, ya que se vale de la música, arte que –según su concepción de la música– se dirige sólo a los sentidos, y por tanto dificulta al espectador la captación del contenido intelectual de la peripecia representada por los actores. En otras palabras, con el melodrama el espectador se deja cautivar por el ornamento, y no por el contenido de la obra literaria en sí; el mensaje didáctico del texto queda oscurecido por la música. Por último, el argumento racionalista niega al melodrama la capacidad de imitar fielmente la naturaleza, fin de toda representación dramática y en general, de todas las artes, ya que la música, considerada asemántica, carecería de la capacidad de comunicar, y por tanto obstaculizaría la intención imitativa de la parte literaria². El melodrama

¹ M. Grimm, “Poème lyrique”, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, XII (Neuchâtel 1765).

² Cfr. “Il classicismo e la musica”, en E. Fubini, *Gli enciclopedisti e la musica* (Turín 1971) 17-56 y J. Neibauer, *The emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University 1986. (Tr. española de F. Giménez, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, 1992), 204-13.

encarnaría, desde esta óptica, ese género híbrido, y por tanto, monstruoso, que Horacio describe al inicio de la *Epistola ad Pisones*:

Humano capiti ceruicem pictor equinam
iungere si uelit et uarias inducere plumas
undique conlatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?³

Es esta última exigencia estética impuesta por el clasicismo a la creación artística la que nos ocupa en el presente trabajo. A través de las manifestaciones de escritores, críticos y comentaristas durante dos siglos, conoceremos el progreso de ideas que sustituye paulatinamente el rechazo sin paliativos de la ópera debido a su falta de verosimilitud o fidelidad a la naturaleza por una aceptación del género motivada, bien por una interpretación más flexible de las reglas clasicistas, o bien por el rechazo declarado de estas reglas.

Empecemos con un fragmento del preceptista italiano Muratori:

È egli mai verosimile fra le genti che una persona in collera, piena di dolore e d'affanno, o narrante seriamente e davvero i suoi negozi, possa cantare? E se ciò non è verosimile fra le genti, come il sarà nella scena, ove s'ha d'imitare, il più che sia possibile, la natura e la varietà delle azioni e de' costumi dell'uomo? [...] Ma che più ridicola cosa ci è quel mirar due persone che fanno un duello cantando? che si preparano alla morte, o piangono qualche fiera disgrazia con una soave e tranquillissima arietta? che si fermano tanto tempo a replicar la musica e le parole d'una di queste canzonette, allorché il soggetto porta necessità di partirsi in fretta e di non perdere tempo in ciarle?⁴

El problema, una de las muchas formas que presentó la difícil relación entre el clasicismo y la música, radicaba en un prejuicio muy extendido en la teoría clasicista del arte, según la cual la esencia de lo trágico, las expresiones sublimes y los caracteres nobles eran incompatibles con el canto, forma de expresión que se reservaba tan sólo a los caracteres populares y

³ Vv. 1-5: "Si un pintor quisiera añadir a una cabeza humana un cuello equino e introdujera plumas variopintas en miembros reunidos alocadamente de tal modo que termine espantosamente en negro pez lo que en su parte superior es una hermosa mujer, ¿podríais, permitida su contemplación, contener la risa, amigos?" (cito por ed. bilingüe a cargo de A. González, Aristóteles. Horacio. *Artes poéticas*, Madrid 1987, 127-160). Por otra parte, no fue el melodrama el único género que sufrió la hostigación de la poética clasicista. También la lírica había sido considerada, hasta bien entrado el siglo XVI, un género indeterminado e inferior debido a la escasa atención que recibía en la *Poética* de Aristóteles (cap. I) y a su escasa capacidad de imitación. Ya en el siglo XVI se alzaron voces en pro de dotar a la lírica de mayor dignidad teórica (cfr. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna. Vol. I. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, 1977, 94-100). No obstante, hay que destacar también importantes diferencias entre ambos casos. La lírica contaba a su favor la creación de grandes autores desde Grecia, así como el hecho simbólico que, con ella, los géneros formaban una terna (dramático, épico y lírico). El melodrama, por el contrario, nació como fruto de una especulación teórica basada en un confuso antecedente histórico, y además, con la pretensión de recrear la tragedia griega.

⁴ L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana* (Módena 1706) vol. III, §§ 4-6.

situaciones cómicas y alegres. Así lo expresaba Molière por boca de uno de sus personajes en *Le bourgeois gentilhomme* (1670, acto I, escena 2):

Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers; et il n'est guère naturel, en dialogue, que, des princes ou des bourgeois chantent leurs passions.

Este prejuicio sería combatido, un siglo más tarde, y rompiendo brevemente el hilo cronológico que seguimos en este trabajo, por De Jacourt, en el artículo “Opéra” de la *Encyclopédie* (vol. XI):

Mais, dira-t-on, il est fort étrange qu'un homme vienne nous assurer en vers qu'il est accablé de malheurs, et que bientôt après il se tue lui-même en chantant. Je pourrais répondre, que l'idée qu'on se fait du chant et l'habitude où l'on est dès le bas âge de le regarder comme l'enfant unique du plaisir, et de la joie, cause en partie cette prévention

El citado fragmento de Muratori es, posiblemente, la expresión más nítida y representativa de cuantas el clasicismo llegara a formular contra la ópera, aunque, en realidad, el origen de la hostilidad procedía de Francia, y más concretamente de Boileau: por una parte, su *Art Poétique* ignoraba el melodrama; por otra, en el prólogo de un libreto para Racine optó por ser más explícito, simulando un diálogo entre la Poesía y la Música en el cual aquélla reprochaba a ésta su pobreza expresiva:

Quoi! par des vains accords et des sons impuissants,
 Vous croyez exprimer tout ce que je sais dire?
 [...]
 Oui, vous pouvez au bord d'une fontaine,
 Avec moi soupirez une amoureuse peine,
 Faire gémir Thyrsis, faire plaindre Climène.
 Mais, quand je fais parler les héros et les dieux,
 Vos chants audacieux
 Ne me sauroient prêter qu'une cadence vaine⁵.

Pero dado el carácter cómico del texto, la discusión entre la poesía y la música tiene un final feliz. Así, tras decidir que se separan, desciende de los cielos la “divine Harmonie”, que restablece la amistad entre las dos artes: “Oublions nos querelles, / Il faut nous accorder pour la bien recevoir”.

Gran influencia tuvo también en el mismo sentido Charles de Saint-Évremond, quien afirmaba en 1711 que el melodrama no era otra cosa que “une sottise chargée de musique, de danses, de machines, de décorations, est une sottise magnifique mais toujours sottise”⁶. Otros

⁵ “Fragment d'un Prologue d'opéra”, en *Oeuvres complètes de Boileau Despréaux* (París, 1819) 129-130.

⁶ *Lettres sur les opéras*, París 1711. Cito por F. Algarotti, *Saggio sopra l'opera in musica*. 1755.

autores franceses célebres que despreciaron al melodrama fueron Voltaire⁷ y Bossuet⁸, quienes, en la línea moralista, reprobaron el melodrama por los nocivos efectos que, a su juicio, la música desencadena en las pasiones humanas. Entre tanta censura no faltó alguna defensa del melodrama, como la de Charles Perrault, quien bajo la forma de una defensa de Quinault ante los ataques recibidos por Boileau, por su condición de poeta de melodramas, publicó en 1674 un alegato en favor del melodrama como el género llamado a cubrir la necesidad intrínseca al ser humano de sumergirse en la ficción, la irracionalidad y lo maravilloso⁹.

Fuera de Francia, merece destacarse la opinión de Addison, quien dedicó tres ensayos al melodrama en *The Spectator* (1711)¹⁰, si bien no aporta argumentos novedosos contra el mismo. Más autores que expresaron su rechazo a la ópera fueron John Dryden (“As the waters of a certain fountain of Thessaly, from their benumbing quality, could be contained in nothing but the hoof of an ass, so can this languid and disjointed composition [of the Opera] find no admittance but in such heads as are expressly formed to receive it”¹¹), Johann C. Gottsched (“La ópera es la obra más absurda inventada por la razón humana”)¹², John Hawkins, John Dennis, John Brown, etc...¹³. Mas también hubo defensas de la ópera, como esta de Barthold Feind, quien contestó al citado Saint-Évremond haciendo ver que no sólo la ópera, sino cualquier manifestación artística que presuma de imitar la naturaleza lo hace siempre dentro de la ficción:

La verdad, en los dramas, viene de todos modos representada mediante ficciones: de otra forma no sería ciertamente menos ilícito recitar en versos que cantar. Se trata de imitar de algún modo a la naturaleza, y quien quiera ver algo totalmente natural, ofrece diariamente representaciones siempre nuevas el gran escenario del mundo, no ciertamente el (mucho más humilde) de las óperas y de las comedias [...] Estatuas, fuentes, cascadas artificiales, etc., son y quedan cosas naturales aunque no tienen espíritus animados; pero no se ha oído jamás decir que la idea que de ellos nos hacemos haya sido petrificada con ellas¹⁴.

En España, la *Poética* de Luzán se hizo eco de los mismos argumentos, expresando de forma nítida y sin titubeos la más ortodoxa posición racionalista-clasicista sobre el melodrama:

⁷ Vid. E. Fubini, *op. cit.*, pp. 207-8.

⁸ *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694), cap. III. Cfr. E. Fubini, *op. cit.*, pp. 23-4.

⁹ Se trata de *Critique de l'opéra; ou examen de la tragédie intitulée Alceste ou le triomphe d'Alcide* (1674), acerca del cual, cfr. E. Fubini, *op. cit.*, pp. 29-32 y L. Bianconi, *Il Seicento*, en AA.VV., *Storia della musica*, vol. V, Turín, 1982 (ed. española a cargo de A. Ruiz Tarazona y D. Zimbaldo, *Historia de la música*, vol. 5, *El siglo XVII*, Madrid, s.d., 222-3).

¹⁰ Los ataques de Addison se concentran en mostrar la irracionalidad que, a su juicio, suponía la representación de óperas italianas en Inglaterra: “there is no question but our great grand children will be curious to know the reason why their fore-fathers used to fit together like an audience for foreigners in their own country, and to hear whole Plays acted before them in a tongue which they did non underland” (*The Spectator*, 21 de marzo de 1711. Cito por *The Works of the Right Honorable J. A.*, Birmingham 1761, II, 412).

¹¹ *The World*, n. 156. Cito por F. Algarotti, *op. cit.*

¹² *Versuch einer Critische Dichkunst (Esbozo de una poética crítica)*, 1730. Cito por J. Neibauer, *op. cit.*, 206.

¹³ Para referencias y citas de estos autores, vid. Neibauer, *op. cit.*, 204-9.

¹⁴ *Gedanken von der Opera (Ideas en torno a la ópera)*, 1708. Cito por L. Bianconi, *op. cit.*, 289.

Por lo que toca a representarse toda una tragedia o comedia en música, me parece que no es del todo acertado, y que mejor efecto hará, y deleitará más, una buena representación bien ejecutada por actores hábiles y diestros, que todo el primor de la música. Porque aunque es verdad que la música mueve también los afectos, nunca puede llegar a igualar la fuerza que tiene una buena representación; demás que el canto en los teatros tiene mucha inverosimilitud, a la cual unida la distracción que causa su dulzura con que enajena los ánimos y la atención, deslucen todo el trabajo y esfuerzo del poeta y todo el gusto y la persuasión de la poesía, introduciendo, en vez de este deleite, que podemos llamar racional porque fundado en razón y en discurso, otro deleite de sentido, porque es producido solamente por las impresiones que en el oído hacen las notas armónicas, sin intervención del entendimiento ni del discurso¹⁵.

Esteban de Terreros y Pando también deslegitimó el melodrama valiéndose del manido argumento de la inverosimilitud: “sin duda es contra la naturaleza y el uso contar historias, o llorar lástimas, cantando”¹⁶.

Hubo otros autores españoles que participaron en el debate sobre la verosimilitud de la ópera, aunque pertenecieron al ámbito cultural italiano. Nos referimos, claro está, a los jesuitas expulsos y exiliados en Italia. Aludiremos a ellos más adelante, al hilo del discurso, con especial detenimiento en Arteaga, por ser autor de un monumental tratado sobre la ópera; antes conozcamos la situación en Italia desde comienzos del siglo XVIII.

Los ataques más dignos de mención procedieron de Muratori y Gravina. El primero fue más allá de la censura que hemos reproducido antes: negó incluso que un futuro melodrama reformado lograra los efectos de la tragedia¹⁷. En Gravina, sin embargo, empezamos a advertir indicios de interés por acoger la ópera como forma de expresión artística reglada por el clasicismo, aceptando el recitativo pero no el aria:

Adunque siccome comunemente nei ridicoli drami del presente infame teatro distinguiamo il recitativo da quello che chiamiamo arie, dei quali canti il primo è più semplice e più naturale, il secondo è tanto figurato, che perde l'immagine della natura, così ancora il canto degli antichi cori dal canto delle scene variava, secondo la varietà della locuzione e delle cose: poichè il canto delle scene dovea essere più vicino alla natura, e quello del coro più artificioso, secondo conveniva alla lirica e meditata espressione, al cui stile veggiamo i cori inclinare¹⁸.

¹⁵ Libro III, cap. XII de la ed. de 1737, cap. XIV de la ed. de 1789. Cito por ed. a cargo de R. P. Sebold (Barcelona 1977) 515.

¹⁶ Art. “Ópera”, en *Diccionario castellano con las voces de Ciencias y Artes y sus correspondientes de las tres lenguas: Francesa, Latina é Italiana*, Madrid 1786-8. Cito por A. Gallego, *La música en tiempos de Carlos III. Ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado* (Madrid 1988) 80.

¹⁷ “Ponghiamo però che talun giungesse a fare un componimento o dramma perfetto. Contuttociò, cantandosi questo, il poeta non conseguirà giammai il fine della tragedia e dell'arte. Imperciocchè nè il terrore, nè la compassione, anzi niun nobile affetto si sveglia nell'uditore, allorchè si cantano i drammi [...] la lunghezza e qualità del canto moderno, come ancor la sua inverisimiglianza, fa languire tutti gli affetti e toglie loro l'anima affatto, come l'esperienza ci mostra” (L. A. Muratori, *op. cit.*, vol. III, § 3).

¹⁸ *Della tragedia* (Nápoles 1715). Cito por ed. a cargo de A. Quondam, en *Scritti critici e teorici* (Bari 1973) 560.

Gravina marca el punto de inflexión en la historia de las relaciones del clasicismo con la ópera. Si hasta entonces las declaraciones y argumentos contrarios al género habían constituido toda una tópica en su apelo a la rigurosa verosimilitud, a partir de entonces se irán transmitiendo y completando nuevos argumentos que muestren que la ópera no es más o menos verosímil que cualquier otra disciplina artística: en definitiva, que la verosimilitud no es un criterio válido para deslegitimar una obra de arte.

Con todo, el conjunto de reivindicadores de la verosimilitud de la ópera no constituye una sola línea de argumentación, sino que cada uno responde a diferentes momentos, que determinan a su vez diferentes grados de apego a la poética clasicista e influencias filosóficas; de manera que es posible trazar cuatro líneas dentro de la tendencia a reivindicar la verosimilitud de la ópera.

En primer lugar están los autores, netamente clasicistas, que proceden a revisar y flexibilizar el principio aristotélico de la verosimilitud. En esta línea podemos localizar a los ya citados Gravina y Feind y otros autores afiliados a la Arcadia. Este movimiento literario inicia tímidamente un intento de conciliación con este género, siguiendo el camino iniciado en el siglo anterior por los autores de melodramas, en cuyos prefacios declaraban compatible la gravedad de ciertos personajes con el *stile recitativo*¹⁹. Dicha conciliación se basaba en una interpretación más flexible y abierta de las reglas aristotélicas, entre las cuales se incluía la categoría de la verosimilitud. En la primera mitad del siglo esta tarea fue llevada a cabo principalmente por Pier Jacopo Martello, el primero entre los árcades que se pronunció abiertamente a favor del melodrama, que publicó en 1714 una explícita conciliación de la poética aristotélica y este género, titulada *Della tragedia antica e moderna*, donde simula un diálogo con Aristóteles en el que éste dicta una “poética del melodrama”²⁰.

Junto a la teoría de Martello, el éxito de los melodramas de Metastasio inaugura un período en el cual incluso el clasicismo más intransigente reconoce la necesidad de aceptar la ópera, siquiera con reformas. Frente a una interpretación excesivamente rígida de las reglas aristotélicas, la clave metastasiana para considerar verosímil el melodrama, expresada tardíamente en un *Estratto dell'arte poetica di Aristotile* (París, 1780-2) está en un renovado concepto de la imitación de la realidad: a diferencia de la copia, el artista no debe aspirar a asombrar al público por el mayor parecido posible con el original, sino a causar admiración por la victoria que consigue en doblegar los medios de su arte (ya sea el mármol, el color o las palabras) al objeto imitado. A esto lo llama “imitar il vero col falso”.

En un segundo grupo debemos destacar autores de la segunda mitad del siglo, más interesados en reflexionar en torno a la ópera en sí y sus relaciones internas entre la poesía y la

¹⁹ Uno de los precursores en el siglo XVII en defender la legitimidad del drama pastoral y la tragicomedia según las reglas aristotélicas fue Guarini, quien en 1601 publicó un *Compendio de la poesia tragicomica* (1601). También los melodramaturgos expresaban su convencimiento en la compatibilidad de su género con la poética aristotélica. Así, Castoreo afirmaba, en su “Prefazione” a *Eurimene* (1652): “Le regole dello Stagirita circa il comporre sono del tutto obliate, perchè nel cangiarsi de' Secoli si mutano le forme di vivere; e se Aristotile fosse per scrivere la *Poetica* a' nostri tempi, la farebbe di altra maniera” (cito por A. Della Corte, “Introduzione” a *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, Turín 1958, I, 40-2).

²⁰ Cfr. R. di Benedetto, “Il Settecento e l'Ottocento”, en P. L. Petrobelli, ed., “Parole e musica”, en *Letteratura italiana*, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici* (Turín 1986) 381-4.

música que en el concepto de verosimilitud. En otras palabras, estos autores se valieron del hostigamiento sufrido por la ópera para urgir la reforma del género. Es la posición que encontramos en Algarotti, Planelli y Arteaga. La postura de este último será analizada más abajo. El primero, en su ya citado *Saggio sopra l'opera in musica* (1755), se apoya en las acusaciones de inverosimilitud dirigidas al melodrama (citando a Dryden, Addison y Saint-Évremond) para criticar a su vez los defectos que, a su juicio, y muy en la línea marcada por Gluck en el prefacio de su ópera *Alceste*²¹, mantienen a la ópera en un estado de total decaimiento:

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 tacessero 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 versi²².

De forma afín, para Planelli sólo un melodrama reformado y libre de los abusos de la música sobre la poesía aparecerá verosímil:

Più si riscaldano contro le arie, gridando all'inverisimiglianza di cantare anacreontiche stanze andando alla morte, o alla guerra, e di trattare melodiosamente i più grandi affari. Io non vo' negare che più dignitoso riuscirebbe il melodramma, se tutto in esso fosse recitativo, come furono tutti i melodrammi fino a' primi anni del diciassettesimo secolo. Certo è tutta volta, che quando alle arie si dia una musica propria e confacente, la loro inverisimiglianza cessa in quasi tutto²³.

En medio de la tendencia general a aceptar una ópera reformada no faltaron voces, ya bien avanzada la segunda mitad del siglo XVIII, que continuaban denunciando la inverosimilitud de la ópera. Es el caso del jesuita español expulso Antonio Eximeno, para quien “siempre será un absurdo intolerable el ver a los héroes del melodrama moderno referir cantando, disputar cantando, matar y morir cantando. Siendo el alma de todo drama la imitación, ¿a quién imitan los personajes del melodrama?”²⁴ Esta censura de la ópera mereció una contundente respuesta desde España por parte de Tomás de Iriarte:

Lejos, lejos de aquí todo el que llama
monstruosa invención al melodrama²⁵.

²¹ Este prefacio está incluido en A. Planelli, *Dell'opera in musica* (Nápoles 1772) § III. Cito por ed. a cargo de F. Degrada (Bologna 1981) 79-80.

²² Cito por ed. a cargo de E. Bonora en *Opere di Francesco Algarotti e Saverio Bettinelli* (Milán-Nápoles 1960) 444.

²³ A. Planelli, *op. cit.*, p. 47.

²⁴ *Dell'origine e delle regole della musica* (Roma 1774). Cito por trad. española de Francisco A. Gutiérrez, *Del origen y reglas de la música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración* (Madrid 1796. Ed. a cargo de F. Otero, Madrid 1978, 291).

²⁵ *La música*, 1779. Cito por A. Gallego, *op. cit.*, p. 79.

En la misma línea de Eximeno, Alfieri reclama la necesidad de educar al público en el gusto de la tragedia, para lo cual la ópera constituye el principal obstáculo:

Avvezzi, dunque, gl'Italiani a marcir ne' teatri, senza pure aver teatro, coll'opera in musica hanno ritrovato uno stucchevole trastullo all'orecchio, che a poco a poco li ha poi fatti incapaci di esercitare in questi loro sedicenti teatri nessuna di quelle facoltà intellettuali necessarie per sentire, gustare, giudicare, od intendere almeno, una vera tragedia²⁶.

Hasta ahora, todos los intentos de legitimación del melodrama que hemos clasificado comparten una misma consigna: no rebasar los límites que imponía el clasicismo. La influencia cada vez mayor del empirismo en la estética y la teoría de las artes de la época abrió nuevas posibilidades, tanto para la creación como para la valoración de las obras artísticas. Como es sabido, las ideas expresadas en *An Essay concerning Human Understanding* (1690) de John Locke tuvieron una enorme repercusión sobre la teoría de las artes, la crítica literaria y la creación artística del siglo XVIII, en buena parte gracias a la transmisión al campo de la estética que de tales ideas hiciera Jean-Baptiste Dubos en su obra *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719)²⁷. La aportación del empirismo a la estética puede resumirse en un traslado del interés del arte del objeto al sujeto; es decir, que la valoración de la obra de arte se llevará a cabo no tanto por su relación mimética con la naturaleza como por su relación con el hombre, ya sea el artista y su proceso creador, ya sea el espectador y el efecto que la obra produce sobre él. Este cambio de perspectiva es lo que Abrams denomina “la revolución copernicana” en la estética del siglo XVIII²⁸, y aunque se mantuvo la necesidad de someter la creación poética a unas reglas, trasladó la fuente de éstas de la razón a la observación empírica del efecto que la obra ejerce sobre el espectador.

Los enciclopedistas²⁹, que constituirían la tercera línea de defensa del melodrama, se valieron de las ideas de Dubos y otros empiristas, para renovar profundamente las ideas estéticas en torno al melodrama, género que, desde el estreno en París de *La serva padrona* de Pergolesi, en 1752, era visto como la materialización de las aspiraciones que hasta entonces habían estado madurando. Dicha renovación es evidente en el artículo “Poème lyrique” de la *Encyclopédie* (vol. XII, 1765), de Grimm, el cual inicialmente justifica la verosimilitud del melodrama en tanto que se supone previamente establecida una *tácita convención* (expresión análoga a la metastasiana de “imitar il vero col falso”) entre el artista y su público, hecho que es común a todas las artes imitativas:

Tout art d'imitation est fondé sur un mensonge: ce mensonge est une espece d'hypothese établie et admise en vertu d'un convention tacite entre l'artiste et ses juges

²⁶ “Prefazione” (1796) a la “tramelogedia” *Abele* (1790).

²⁷ La segunda edición de esta obra se publicó en 1733, y presentaba un tercer volumen dedicado a la música, la declamación y el teatro antiguo.

²⁸ *The mirror and the lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (Nueva York 1953). Cito por trad. española de M. Bustamante, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica* (Barcelona 1974) 166.

²⁹ Bajo esta denominación incluimos los autores que, efectivamente, escribieron los más de 800 artículos musicales de la *Encyclopédie*, como Rousseau, Diderot, D'Alembert, Grimm, Marmontel, Cahusac y De Jacourt, cuya aportación a la estética musical de su tiempo fue decisiva no tanto por revolucionaria como por difusora y heterogénea.

Cumplido este expediente con la preceptiva clasicista, Grimm pasa de inmediato a un segundo argumento más novedoso, basado en la teoría de la primitiva unidad de la poesía y el canto, en virtud de la cual el melodrama vendría a rescatar la forma originaria del lenguaje humano:

L'imitation de la nature par le chant a dû être une des premières qui se soient offertes à l'imagination. Tout être vivant est sollicité par le sentiment de son existence à pousser en de certains momens des accens plus ou moins mélodieux, suivant la nature de ses organes: comment au milieu de tant de chanteurs l'homme seroit-il resté dans le silence? La joie a vraisemblablement inspiré les premiers chants; on a chanté d'abord sans paroles; ensuite on a cherché à adapter au chant quelques paroles conformes au sentiment qu'il devoit exprimer; le couplet et la chanson ont été ainsi la première musique³⁰.

Igualmente, para Rousseau, que sólo dos años más tarde afirmaría en su célebre *Essai sur l'origine des langues*³¹ que “les vers, les chants, la parole, ont une origine commune” (cap. XII), el melodrama es la más verosímil de las artes, pues representa acciones en las cuales los hombres se expresan de la forma más natural y originaria, es decir, cantando. Sólo el progreso y la civilización, despojando al lenguaje primitivo de su melodiosidad y expresividad, hace parecer absurdo que los hombres se expresen de tal manera, cuando en realidad lo absurdo es lo contrario. La divergencia entre habla y canto es abismal en el caso concreto de la lengua francesa, y de ahí su teoría de que la lengua italiana es más apta para el melodrama.

Y así llegamos a la cuarta y última línea de defensa de la ópera, con la cual entramos de lleno en la estética romántica. Con el apelo a la expresividad primitiva inherente a la poesía cantada, los enciclopedistas habían mostrado la relatividad del concepto de verosimilitud, en tanto que no sólo es verosímil aquéllo que refleje la realidad de nuestro mundo, sino también aquéllo que responda a la lógica de *otros mundos*. Tales mundos, extraños al nuestro, pueden localizarse bien en el tiempo, como hicieron los enciclopedistas para explicar su teoría del origen común de la poesía y el canto en los pueblos primitivos, o bien en el espacio. Se hace necesario, llegado a este punto, hacer un breve excursus acerca del concepto de lo maravilloso en la estética del siglo XVIII y su importancia en la ópera.

Una afortunada solución expuesta por Perrault en su ya citada *Critique* (1674) asociaba lo maravilloso con el melodrama, ampliando así las posibilidades de lo maravilloso al tiempo que defendía el melodrama de los ataques que recibía en Francia en el siglo XVII. Es la solución sobre la cual se desarrolló la tradición de la *tragédie lyrique* francesa inaugurada por Lully, en cuyos melodramas los argumentos procedían bien de la mitología (*Phaéton*, 1683), de la tradición pastoral (*Acis et Galathée*, 1686) o de la épica caballeresca medieval (*Armide*, 1686 o *Amadis*, 1684), continuada por sus seguidores, hasta llegar a Gluck, cuyas cinco óperas francesas recrean temas mitológicos, y Rameau, cuyas treinta y dos óperas también participan de alguno de los mencionados campos argumentales. La *Critique* es, en definitiva, una explícita defensa de lo maravilloso en el melodrama, basándose en que el melodrama era un

³⁰ F. M. Grimm, *op. cit.* Sobre este artículo, vid. “Il melodramma come menzogna veritiera” e “Il melodramma como arte privilegiata”, en E. Fubini, *op. cit.*, § V.4 y § V.5, pp. 199-208.

³¹ Escrito en 1752 aunque publicado póstumo en Ginebra, 1781.

género “moderno”, desconocido para los antiguos, y sobre el cual, lógicamente, no podían tener vigencia las prescripciones de la poética aristotélico-horaciana.

Según la poética clasicista, historia, ficción y maravilla son tres estadios a través de los cuales gradualmente el mundo poético diverge del mundo empírico. La historia, en tanto que reproduce lo que ya ha sucedido, identifica plenamente ambos mundos. La ficción mantiene las mismas coordenadas espacio-temporales que lo histórico, lo cual la hace verosímil, aunque ya no verdadero. Aristóteles, en la *Poética*, no sólo acepta este estadio, sino que incluso lo recomienda como el más idóneo para la poesía: “no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil o necesario” (IX, 1451b). Por último, lo maravilloso es inverosímil, en el sentido que se produce en unas circunstancias extrañas al mundo empírico. Los autores antiguos dieron a esta tercera posibilidad un tratamiento escueto: Aristóteles, en su censura del *deus ex machina* (“los desenlaces de las fábulas deben producirse de y con la fábula misma, y no como en *Medea*, que tiene origen en una máquina”, XV, 1454b) lo condena explícitamente, pero concedió más importancia a la coherencia interna de un poema o de un drama que a la relación del mundo poético con el mundo empírico; igualmente Horacio rechaza el *deus ex machina*, pero a excepción de los vv. 151-2, no hace más referencias a la cuestión.

Pero fue también en el seno del clasicismo donde se expresaron, de forma velada, las primeras defensas de lo maravilloso, como aplicación de las defensas de lo verosímil no verdadero. La finalidad didáctica de una obra podía justificar detalles de inverosimilitud, siempre y cuando la obra fuera verosímil en su conjunto. Como una de sus premisas fundamentales para la composición de la *Gerusalemme liberata*, Tasso mostró que lo maravilloso es compatible con lo verosímil si trata argumentos de la religión verdadera, la cristiana, pues ésta, a diferencia de la religión pagana, infunde verosimilitud; entonces lo maravilloso no sólo es aconsejable sino incluso necesario en la poesía³². También Bouhours afirmó que “está permitido y aun es motivo de gloria para un poeta, mentir tan ingeniosamente”³³. Igualmente Boileau afirmaba:

Rien n'est beau que le vrai: le vrai seul est aimable;
Il doit régner partout, et même dans la fable:
De toute fiction l'adroite fausseté
Ne tend qu'à faire aux yeux briller la vérité³⁴.

³² “Attribuisca il poeta alcune operazioni, che di gran lunga eccedono il poter degli uomini, a Dio, a gli Angioli suoi, a' demoni, o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è concessa questa podestà, quali sono i santi, i maghi e le fate. Queste opere, se per se stesse saranno considerate maravigliose parranno; anzi miracoli sono chiamati nel commune uso di parlare. Queste medesime, se si avrà riguardo alla virtù ed a la potenza di chi l'ha operate, verisimili saranno giudicate, perché, avendo gli uomini nostri bevuta nelle fasce insieme co 'l latte questa opinione, ed essendo poi in loro confermata da i maestri della nostra santa Fede: cioè che Dio e i suoi ministri e i demoni ed i maghi, permettendolo lui, possono far cose sovra le forze della natura maravigliose, e leggendo e sentendo ogni dì ricordarne novi esempi, non parrà loro fuori del verisimile quello che credono non solo esser possibile, ma stimano spesse fiate esser avvenuto e poter di novo molte volte avvenire” (*Discorsi dell'arte poetica*, Venecia 1587. Cito de *Prose*, a cargo de E. Mazzali, Milán-Nápoles 1959, 355).

³³ Cito por M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 475.

³⁴ *Épître IX* (1675), vv. 43-6. Cito por *Oeuvres complètes de Boileau Despréaux* (París 1819) I, 274. Al contrario de

Esta posición es análoga a la ya citada de Metastasio con su “imitar il vero col falso”.

El clasicismo del siglo XVIII aceptó la solución de Perrault como mal menor, considerando que de esta forma la ópera quedaba arrinconada en un campo temático reducido y los géneros consagrados por la preceptiva no sufrirían alteración ninguna. Es la posición que expresa Montesquieu:

les Italiens, qui ont tiré de l'histoire les sujets de leur opéra, ont montré moins de goût que nous, qui les avons tirés de la fable ou des romans. A force de merveilleux, l'inconvénient du chant diminue, parce que ce qui est extraordinaire paraît mieux pouvoir s'exprimer par une manière plus éloignée du naturel³⁵.

También el jesuita español expulso Juan Andrés, aunque declina entrar a fondo en la cuestión remitiendo a la inminente publicación de *Le Rivoluzioni* de Arteaga, sugiere que la inverosimilitud puede disimularse si los personajes de los melodramas son seres sobrenaturales, tales como héroes y dioses:

[...] riguarderemo l'opera come un componimento, che a' pregi drammatici comuni alla tragedia dèe unire i lirici suoi proprj, e che dèe far pensare ed esprimersi di guisa i suoi eroi, che compariscano superiori agli altri uomini, e simili agli dei, onde inverisimile non riesca il canto nel naturale loro parlare³⁶.

Pero a lo largo de todo el siglo XVIII, como fruto de las reflexiones que se hicieron en torno al concepto de *imaginación*, lo maravilloso había sufrido una importante renovación teórica, pasando de ser la simple reiteración de los argumentos mitológicos paganos o cristianos a lo maravilloso-imaginario, un maravilloso sin finalidad práctica alguna y sin respeto del principio de la verosimilitud. En la base de este revolucionario concepto de lo maravilloso está la llamada concepción prometeica de la poesía, teorizada por Shaftesbury, en deuda con los platónicos florentinos del Renacimiento, así como con dos corrientes de su siglo. Tales corrientes fueron el empirismo inglés, que, como ya dijimos antes, interesándose en el efecto que la obra de arte producía sobre el espectador, ahondó en el concepto de la *imaginación*, cuya expresión más cabal se encuentra en *Los placeres de la imaginación* de Addison (1712), y por otra parte, los estetas suizos Johann Breitinger y Jacob Bodmer³⁷, más interesados en el poema ya creado y su relación con el mundo empírico, que llevaron a cabo la aplicación al campo de la crítica literaria de la teoría leibniziana de los *mundos posibles*.

Aquella solución ideada por Perrault de asociar la ópera a lo maravilloso, además de crear toda una tradición en la ópera francesa, hizo ver a los estetas de finales del siglo XVIII que

Tasso, Boileau condenó explícitamente el uso de lo maravilloso cristiano por razones morales en su *Art poétique* (1674), canto III.

³⁵ *Essai sur le goût* (1757). Cito por *Oeuvres complètes*, a cargo de D. Oster (París 1964) 851.

³⁶ *Dell'origine, progressi e stato attuale di ogni letteratura* (Parma 1782-99) II, 385.

³⁷ J. Breitinger, *Critische Dichtkunst* (Poética crítica), 1740; J. Bodmer, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* (Tratado crítico de lo maravilloso en la poesía y su relación con lo verosímil), 1740.

ninguna disciplina artística se prestaba mejor que la ópera para aplicar todas estas teorías renovadas. La defensa del melodrama alcanza así la ruptura total con la poética clasicista. Si hasta comienzos de siglo la poética clasicista era reticente a dar legitimidad teórica a la ópera, en el giro de años que podemos localizar aproximadamente entre 1725 y 1775, es la ópera la que renuncia a aspirar a dicha legitimidad, demostrando que ni siquiera el clasicismo más flexible puede abrazar las infinitas posibilidades expresivas y artísticas que aún el género estaba por producir y a las cuales no estaba dispuesto a renunciar. La inverosimilitud del melodrama es ensalzada como la mayor virtud del género, y el melodrama es ensalzado como el arte más grandioso. Ya desde los años 60 son frecuentes las declaraciones abiertas de rechazo de las viejas categorías, como en este fragmento de Justus Möser:

la ópera es una representación tomada de un mundo posible que el poeta puede crear según sus propias ideas si consigue que el espectador crea en él [...]. Por consiguiente, *la mejor alabanza que se puede hacer de la ópera o de un poema épico [...] es que es completamente antinatural en comparación con nuestro mundo*³⁸.

Más elocuente si cabe es esta afirmación de Schiller:

En la ópera se abandona la imitación servil de la naturaleza y, aunque fuera en nombre de la indulgencia, el Ideal podría introducirse de soslayo en el escenario. A través del poder de la música y de una estimulación armoniosa y más libre de los sentidos, la ópera pondría la mente en armonía con una sensibilidad estética más sutil³⁹.

Si he dejado para el final un breve comentario sobre la obra del jesuita español expulso Esteban de Arteaga, *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*⁴⁰, es precisamente ateniéndome al criterio cronológico que, en líneas generales, he seguido en este artículo. Como se dijo antes, en el último cuarto del siglo la verosimilitud ya no constituía un dogma incuestionable en la teoría de las artes; por todo ello, siendo *Le Rivoluzioni*, primordialmente, un intento desde la óptica clasicista de reformar el melodrama sin renunciar a la primacía de la poesía, puede considerársela una obra epigonal. El eje de la obra está constituido por los capítulos XII a XVII, donde, una vez terminado el recorrido histórico del melodrama desde sus orígenes hasta Metastasio (caps. I-XI), Arteaga denuncia pormenorizadamente el estado decadente del género en la segunda mitad del siglo, sus causas y sus posibilidades de reforma⁴¹.

³⁸ "Harlequin oder Verteidigung des Groteske-Komischen" (1761). El subrayado es mío. Cito por Neubauer, *op. cit.*, 210-3, quien recoge citas afines de otros autores.

³⁹ Carta a Goethe del 29 de diciembre de 1797. Cito por Neubauer, *op. cit.*, 212.

⁴⁰ Esta obra en tres volúmenes fue editada en Bolonia entre los años 1783 y 1788, mientras que en 1785 tuvo una 2ª edición "accresciuta, variata, e corretta dall'Autore" en Venecia. En este artículo la figura de Arteaga es mencionada como un autor más al hilo de la cuestión que estamos tratando. Una edición crítica de *Le Rivoluzioni*, que actualmente estoy elaborando, pondrá de manifiesto a través de un estudio preliminar de la obra el valor de las ideas estéticas y literarias de Arteaga.

⁴¹ Dicho análisis se distribuye a lo largo de seis capítulos de la forma siguiente: cap. XII (causas generales de la decadencia), cap. XIII (primera causa particular: defectos en la música), cap. XIV (segunda causa particular: defectos en el canto), cap. XV (tercera causa particular: defectos en la poesía), cap. XVI (cuarta causa particular: defectos en la pantomima). Arteaga no anuncia explícitamente que el contenido de este capítulo constituya una cuarta causa, aunque dado que mantiene el tono crítico de los capítulos anteriores puede inferirse que con este capítulo satisface la

No falta entre los pasajes iniciales de la obra una refutación de la acusación de inverosimilitud de la ópera:

L'unione della musica colla poesia è dunque il primo costitutivo, che distingue codesto componimento dalla tragedia, e dalla commedia. Nè da tale unione risulta un tutto così inverosimile come pretenderebbero alcuni, a cui pare stravaganza che gli eroi, e l'eroine s'allegriño, s'adiriño, e si dicano le loro ragioni cantando (cap. I).

También procede a revisar desde un punto de vista teórico, en los capítulos iniciales, algunos conceptos estéticos claves en la justificación de la verosimilitud de la ópera (imitación, naturaleza, medio o instrumento, etc...), en la línea de Martello y el Metastasio del *Estratto* citado, y anticipando, además, contenidos que posteriormente constituirían el tema central de otra obra suya, *La belleza ideal*⁴². No obstante, y pese a que la amplitud de *Le Rivoluzioni* permitió a Arteaga hacerse eco de las nuevas ideas que sobre la teoría literaria y de las artes en general circulaban por Europa, gracias, en buena parte, a la *Encyclopédie*, Arteaga se muestra totalmente impermeable a afirmaciones que, situándose en abierta confrontación con el principio clasicista de la verosimilitud, hicieron de la inverosimilitud y lo maravilloso la bandera de la reivindicación de una teoría literaria fundada sobre nuevas bases. Una defensa de la verosimilitud del melodrama en unos años en los que empezaban a abundar las defensas del género empleando los mismos términos que el clasicismo empleaba para su defenestración: inverosimilitud, irracionalidad, ilogicidad, hibridismo, etc..., evidencia por parte de Arteaga, en definitiva, una postura innegablemente epigonal.

En conclusión, la ópera contribuyó decisivamente a descubrir la relatividad del principio de la verosimilitud, al reconocer que, efectivamente, “dialogar cantando” puede considerarse, en rigor, algo inverosímil; pero tal reconocimiento se hizo a cambio de extenderlo a todas las demás disciplinas artísticas o “artes de imitación”, para emplear una expresión típica de la época: la ópera no era más inverosímil que, por ejemplo, la tragedia, donde los personajes hablan en verso, o la escultura, donde un ser humano tiene la piel tan blanca y fría como el mármol, o la pintura, donde un espacio tridimensional es reducido a dos dimensiones. Al mostrar su excesiva relatividad, se puso en evidencia la fragilidad de un principio mantenido dogmáticamente durante veinte siglos como eje de la creación artística. Correspondió a la ópera, sus autores, sus teóricos y su público, buena parte de esta innovación en la historia de la teoría de las artes.

necesidad de cubrir una parcela que hasta entonces no había sido tocada, tanto desde los puntos de vista histórico-general como crítico), y cap. XVII (conclusión).

⁴² “El imitador se propone imitar su original no con una semejanza absoluta, sino con la semejanza de que es capaz la materia o instrumento en que trabaja. Por eso lleva la imitación hasta donde llega la flexibilidad del instrumento; y cuando éste por su naturaleza no alcanza a más, no procura, como el copista, ocultarle, antes bien le manifiesta, para que, observándose la dificultad de la imitación y la indocilidad del remedio, se admire más y más el talento de quien pudo llegar a tanto” (*Investigaciones filosóficas sobre la Belleza ideal, considerada como objeto de todas las Artes de imitación*, Madrid 1789, § I. Cito por ed. a cargo de M. Batllori, Madrid 1972, 12).

