

## LA MÚSICA Y EL PENSAMIENTO DE LA ILUSTRACIÓN

FRANCISCO SÁNCHEZ-BLANCO

Universidad de Bochum

Al hablar de “Ilustración” se suele pensar casi exclusivamente en el progreso de las ciencias naturales y económicas o en los artilugios mecánicos que se introducen en la producción industrial y agraria. El progreso moral se pone entre paréntesis, cuando no se niega taxativamente haciendo alusión al libertinaje del que hacen gala muchos personajes de la época, extranjeros y también nacionales. Por otro lado, las premisas nacionalistas, que durante tanto tiempo han determinado la historia cultural de los países europeos, han sido la causa de que gocen de escasa consideración manifestaciones poco castizas por estar relacionadas con personas que nacieron fuera de las propias fronteras. Debido a eso no se valoró adecuadamente la música y, muy especialmente, la ópera en la historia del pensamiento ilustrado.

Los primeros Borbones dieron un gran impulso en España a la vida musical, si bien la tradición nacional de las zarzuelas estaba plenamente afirmada en los escenarios, pero, comparada con la de los Austrias, la Corte borbónica y la vida urbana, adquieren mayor fastuosidad, desempeñando en ellas la música un papel sobresaliente. En iglesias y casas particulares también se oyen nuevos instrumentos y melodías, mientras que en plazas y calles la música popular sigue su propia andadura.

En el siglo XVIII, la relación musical con Italia es muy estrecha. Las dos primeras reinas vienen de esa región y, con ellas, afamados artistas. En las artes decorativas, el gusto italiano compite con el francés, y en la música la hegemonía italiana es abrumadora. En 1727 Domenico Scarlatti se incorpora a la Corte que, debido a la peste, se trasladará por unos años a Sevilla. Felipe V, o, mejor dicho, Isabel de Farnesio, llama en 1737 a Carlo Broschi, llamado Farinelli, para que mediante sus cantos calme las ansiedades, melancolías y depresiones del rey. Por lo visto, creía en la virtud curativa de la música como muchos de sus contemporáneos. A partir de ese momento, un cantante, un hombre de la farándula, se introduce en las habitaciones reales y se convierte en amigo y confidente de los soberanos, con la consiguiente envidia y resentimiento del resto de los áulicos. Todos los biógrafos del italiano coinciden en resaltar que se comportó con gran discreción. Pero no faltaron los rencorosos que criticaron el poder psicológico que ejercía sobre el rey y la intimidad que este personaje gozaba con la pareja real. El flanco de los ataques fue, evidentemente, su condición de castrado, menudeando las correspondientes burlas y chistes.

Cuando sube al trono el segundo Borbón, Fernando VI (1745-1759), la posición de Farinelli se ve incluso realzada, ya que es nombrado director de espectáculos, con capacidad de administrar grandes sumas de dinero y de contratar personalmente a numerosos artistas (cantantes, músicos y pintores) o artesanos (tramoyistas, sastres, cereros y carpinteros) para montar las costosas puestas en escena en Madrid o Aranjuez. De tales actividades, Farinelli dejó puntual testimonio en un libro de cuentas que se conserva entre los manuscritos de la Biblioteca de Palacio.

Durante el reinado de Fernando VI, la vida musical en Madrid alcanza una calidad insospechada. La reina Bárbara de Braganza, mujer muy aficionada a la música, tocaba el violonchelo. Su maestro fue Domenico Scarlatti. A Madrid no solo vienen los mejores cantantes del momento, sino que allí viven grandes compositores y virtuosos, entre los cuales destaca Luigi Boccherini, que muere en Madrid en 1805.

Del carácter excepcional de aquellos años y del extraordinario placer estético se acuerda en el exilio con añoranza el jesuita estudioso de la música Antonio Eximeno Pujades:

“Figurémonos, pues, un espectáculo, cual si hubiera podido representar en este siglo, esto es, la *Olimpiada* de Metastasio puesta en música por Pergolesi, cantada por Farinelli, Raff, Cafarello, Gizziello, Guarducci y Guadagni, suponiendo en éstos, además de la habilidad de cantar, las más excelentes cualidades cómicas, con una orquesta compuesta de los más célebres instrumentistas y con la magnificencia de escenas, vestidos, iluminaciones, bailes y comparsas, que hizo gozar a los españoles Fernando VI de gloriosa memoria en el teatro de su Corte; a mí me parece que un espectáculo semejante nos haría ver verificada la fábula de Anfión, que con la música conmovía las piedras” (*Del origen y reglas de la música*. Ed. de F. Otero, Madrid, 1978, pp. 293 s.).

Esteban de Arteaga (*Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Bologna, 1783-1788; *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de la imitación*, Madrid, 1789) y Antonio Eximeno (*Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione*, Roma, 1774, trad. esp., Madrid, 1796) confirman el lugar de excepción que se concedía a la ópera. Por ejemplo:

“La belleza mayor en este género sería la unión perfecta de la música, de la poesía, de la danza y de las perspectivas en el espectáculo teatral que los italianos llaman *opera*, último esfuerzo del ingenio humano y complemento de perfección en las artes imitativas, si una multitud de causas no contribuyera a estorbar los progresos del drama músico y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión” (*Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*. Citado por la edición de Miguel Batllori, Madrid, 1972, p. 98).

En el Siglo de las Luces, el fenómeno de la ópera italiana tiene dimensiones continentales, puesto que la ópera se convierte en un acto imprescindible de la vida cortesana. Los príncipes se disputan la contratación de compositores y cantantes, que en su mayoría provienen de Italia. Entre estos últimos existe una comunicación bastante fluida por encima de las fronteras. Ellos difunden por todo el continente el gusto y la sensibilidad que han adquirido en la propia patria, pero también, como en el caso de España, incorporan en sus composiciones melodías y ritmos tomados de la música popular. Se produce el paradójico fenómeno de que el lenguaje musical hace más universal y cosmopolita

al público español, mientras que compositores extranjeros exportan a Europa el folklore que descubren en España. Las poéticas páginas que Kant dedica al fandango en su *Anthropologie* solo se explican teniendo en cuenta la música como mediadora.

Se mire por el lado que se mire, el fenómeno cultural ni responde a ningún tipo de casticismo ni puede captarse con las categorías históricas nacionalistas que nos legó el siglo XIX. Por otra parte, el público cortesano y diplomático, con su carácter cosmopolita, hace posible la simultaneidad y la homogeneidad de una misma influencia en las más distintas ciudades del continente. Se utilizan los mismos temas, ya sea en Madrid o Londres, así como en Nápoles, Viena o Estocolmo. La ópera ocupa lugar preferente en las diversiones de la clase alta, pero también pertenece a la población urbana por encima de las diferencias estamentales. Era un espectáculo total que halagaba todos los sentidos. En él se une la palabra a la melodía, mientras danzas, tramoya, vestuario y luces completan las sensaciones que capta el espectador.

Los libretos para las óperas y serenatas son en gran parte variaciones sobre mitos o sobre personajes históricos de la Antigüedad. No faltaron los críticos. Algunos clasicistas de finales del XVII y principios del XVIII criticaron tanto las aparatosas escenificaciones como la falta de propiedad que significaba, por ejemplo, que un señor se dirigiera a su criado cantando, o un general se detuviera soltar un aria en medio de una batalla. No obstante, tales amonestaciones no consiguieron mermar el favor que le prestaba el público, y la ópera siguió su camino triunfal durante todo el siglo. La crítica racionalista, entonces y ahora, se ceba precisamente en la inverosimilitud de los libretos operísticos, pero comete el error de suponer que existe interés en los autores y en el público por asistir a un espectáculo en que se les refleje la verdad histórica o la vida real. En la ópera no se representa una anécdota verídica, con su lógica correspondiente. Los autores de libretos se apartan conscientemente de las categorías aristotélicas y crean un espectáculo destinado a expresar y evocar afectos, y estos se salen de la lógica empírica. La esencia de las pasiones del alma consiste en que son extremas y contradictorias y que están reñidas con el sentido común, la objetividad científica y la sensatez burguesa. Los textos no están en función del desarrollo de una acción, sino para que los actores expresen sus sentimientos.

Mientras corrieron a cargo de Farinelli las puestas en escena de óperas en la Corte madrileña, los textos de Pietro (Trapassi) Metastasio<sup>1</sup> (1698-1782) fueron preferidos, casi con exclusividad, a los de otros autores. A pesar de la distancia y de la diferencia de edad, a estos dos italianos les unía una estrecha amistad. Incluso, a petición de Farinelli, Metastasio escribe o adapta obras expresamente para representaciones en la Corte madrileña (*La Dido*, 1752; *La isla desierta*, 1754). Más que como autor meramente dramático de gusto neoclásico, Metastasio pertenece al mundo cultural español como libretista. La presencia de sus obras en los escenarios españoles es constante a partir de los años treinta del siglo XVIII. Todavía bien entrada la centuria siguiente continúan traducándose y adaptándose sus obras. Es fácil demostrar la magnitud meramente cuantitativa o la continuidad temporal de este fenómeno siguiendo el índice onomástico de la *Bibliografía de Autores Españoles* de Francisco Aguilar Piñal. Decenas de autores españoles, entre los que se encuentran Ramón de la Cruz o Tomás de Iriarte, hacen de traductores. Feijoo tuvo gran aprecio por él y le calificó de “príncipe” de los modernos poetas dramáticos. Solamente durante el reinado de Fernando VI, Farinelli pone en escena en Madrid los siguientes libretos para ópera de Metastasio: *La clemenza di Tito* (1747), *Angelica e Medoro* (1748), *Artaserse* (1749), *Armida aplacata* (1750), *Demetrio* (1750), *Didone* (1752), *Siroe* (1752), *Semiramide* (1754), *L'Eroe cinese* (1754), *Nice e Tirsi* (1755), *La Ninetti* (1756), *Il re pastore* (1756) y *Adriano in Siria* (1757), y además una serie de serenatas con textos del mismo autor: *L'asilo d'amore*, *La festa cinese*<sup>2</sup>, *Il nascimento di Giove*, *L'isola deserta*.

En Madrid componen Nicolás Conforto, Juan Bautista Mele, Francisco Coradini, Francisco Corselli (Courcelle), Baldassare Galuppi (?), Nicolás Jommelli, Cayetano Latilla. Quizá en algunos casos, el compositor sólo inventaba la música para un aria particular, mientras que los recitativos o, simplemente, el plagio de otras versiones, lle-

(1) Algunos de ellos como *Il Demetrio* (1751), el de *Didone* (1752), *Il Demofonte* (1755) e *Il re pastore* se imprimieron también en Madrid.

(2) De este libretto existe una edición bilingüe (Madrid, 1757), bajo los auspicios del Marqués de Estepa, en donde las arias están destacadas en cursiva y con acotaciones escénicas para el canto y las danzas.

naban el resto del espectáculo. Sorprende que puedan existir, como existen, tantas variaciones sobre un mismo libreto en tantos lugares de Europa y en tan corto espacio de tiempo.

En gran medida, pero no de forma exclusiva, el éxito de Metastasio está unido al del género operístico. Las compañías italianas se instalan en las cortes europeas y el italiano se convierte en lengua franca de los espectáculos musicales, aunque siempre compitiendo con las lenguas nacionales y dando origen a conocidas polémicas en Francia y Austria. Hay óperas en francés e inglés, lo mismo que zarzuelas en castellano. Pero estas alternan con las compuestas y cantadas por italianos en Londres, Dresde, Viena, París, Lisboa y Madrid.

### **La música y la teoría del lenguaje**

La estética descubre progresivamente la connaturalidad de la palabra con la música. Al principio del siglo XVIII, desde un punto de vista racionalista, Pedro de Ulloa habla de una *Música universal o Principios universales de la música* (Madrid, 1717). Antonio Ventura Roel del Río (*Institución armónica, o doctrina musical, teórico y práctica...*, Madrid, 1748) le quita a la música –piensa evidentemente en la instrumental– todo valor significativo: es asemántica y, por tanto, indiferente moralmente. Sin embargo, en los tiempos siguientes se presta cada vez más atención a sus relaciones con el cuerpo y con el alma.

Feijoo, observador de los cambios que se están produciendo en la sociedad española, da su opinión sobre la calidad de la música, especialmente, la que se emplea en los templos. Aunque muestra un gusto conservador, es plenamente consciente tanto de los progresos técnicos que se han dado en ese arte como del poder de la música sobre las almas para inclinarlas a virtudes o vicios. Los aspectos éticos pasan a primer plano. Los acordes modernos –dice– pintan los contenidos de las palabras con mayor viveza que en tiempos pasados. Define la música como valiente expresión de los afectos. Por eso, Feijoo cuestiona en sus primeros escritos sus repercusiones sobre la juventud, ya que las melodías inducen en el ánimo diversas disposiciones: unas buenas y otras malas. A él le parece que los virtuosismos de la música italiana predisponen a una blanda y lasciva delicadeza, que afemina el carácter. Para evitar tal consecuencia recomienda mayor gravedad

en los compases. Sobre todo critica que en las composiciones que se ejecutan en las iglesias entre ritmos propios de bailes mundanos que evocan fantasías eróticas en los oyentes, en lugar de esos sentimientos de respeto y devoción que conducen al raptó extático, una especie de antesala del cielo. No cabe duda de que el repertorio sentimental en el fraile benedictino es bastante reducido. Aunque hable de la música en los templos, parece que, para él en este momento, todo lo que se aparte del respeto y la devoción pervierte el carácter. Otras conmociones del corazón tienen algo de sospechoso y por eso las tacha de blandas y afeminadas. La fineza y ductibilidad sentimental no es el fuerte de un teólogo como Feijoo. Sus textos, desde luego, no contribuyen a la educación sentimental de los lectores. La pedagogía del corazón sensible –categoría imprescindible para entender la Ilustración– hay que buscarla en otro lugar.

No obstante, el pensamiento de Feijoo sobre la música se modifica con el tiempo. En el primer tomo de las *Cartas eruditas y curiosas* inserta una (n. 44) con el epígrafe “Maravillas de la música y cotejo de la antigua con la moderna”. En ella recoge las teorías antiguas sobre los efectos de la música, rememorando aquellas leyendas que exaltan su capacidad para encender o apagar grandes pasiones y las que incluso le atribuyen cualidades terapéuticas<sup>3</sup>. De todos es conocido el mito de Orfeo, hijo de la musa Calíope y del rey de Tracia, que con su voz y su lira amansaba las fieras, calmaba tempestades, hacía llorar a las piedras y cambiaba el carácter de los hombres, ya que aplacaba la ira de los violentos, mitigaba el dolor de los tristes y alimentaba el fuego interno en los enamorados. El poder de su música se comparaba al de los dioses.

Feijoo, monje escéptico, echa de menos en la música de su tiempo los efectos que producía en la Grecia clásica. Esto le lleva a pensar que quizá hubiera bastante exageración en los prodigios que cuentan los antiguos<sup>4</sup>, pero no cree que por eso la música moderna sea peor. Que, entre otros, muchos efectos tenga el de aliviar los males, hacer

---

(3) Esta opinión se defendía todavía a finales de siglo. Cf. *Miscelánea instructiva, curiosa y agradable*, t. IV, 1800, n. 10.

(4) La *Enciclopedia* francesa también tomará a broma esos efectos de la música y recuerda el ejemplo de aquel marido que puso a la esposa un músico al lado para que este con su arte le infundiera las virtudes de la castidad y de la fidelidad.

llevar a las tristezas y enardecer los ánimos, no lo pone en duda. La observación cotidiana le ofrece suficientes pruebas. No obstante, se muestra algo indeciso acerca de si los modernos han alcanzado en ese arte una perfección que no gozaron los antiguos, superiores desde luego en otras, como la pintura o la escultura. Pero él no se interesa demasiado por el aspecto técnico. En su opinión, la perfección de la música radica en que lleva a una “extática suspensión del ánimo en que consiste lo más intenso del deleite”, vertiendo lágrimas de placer o ternura, encogiendo el corazón y causando otros efectos corporales. No se trata de un éxtasis místico, a pesar de que la considere “antesala del cielo”, sino de un placer unido a la corporalidad. Reconoce que la complejidad de los tonos, que ha logrado la música en los últimos tiempos, puede ser un síntoma de superioridad, en cuanto que la hace apta para producir “más variedad de afectos”. Tiene, pues, ya ante los ojos otros sentimientos además de los de respeto y devoción, y, sobre todo, el arte y la belleza ya no los relaciona con los múltiples objetos y formas que ofrece la naturaleza física, sino con la diversidad que ofrece el mundo interior del hombre.

Su amigo y defensor en la campaña a favor del escepticismo, el cisterciense Antonio José Rodríguez, también comparte la opinión del gran poder de la música sobre las almas, pero se queda en sus aplicaciones médicas. A su virtud paliativa le dedica el discurso primero del tomo quinto de su *Palestra crítico-médica, en que se trata de introducir la verdadera Medicina y desaloxar la tyrana intrusa del Reyno de la Naturaleza...*, (6 vols., Pamplona, 1734-1749). Cree que la música ayuda a curar algunas enfermedades y opina que no es indecoroso utilizarla en el momento de la agonía, dando a la expresión feijooniana “antesala del cielo” un significado más macabro.

De los aspectos médicos se pasa pronto a considerar la música en el campo de la comunicación lingüística. Martín Sarmiento opina que las palabras, al menos en su primer momento, tuvieron su origen en la imitación de sonidos naturales. Los hombres primitivos articularon sonidos onomatopéyicos para designar a los animales. Llega a decir, con cierto humor, que los peces, como no hacen ruido alguno, fueron los últimos en ser nombrados. Indudablemente con la evolución histórica de los grupos humanos, las lenguas se fueron haciendo progresivamente convencionales y abandonaron el factor imitativo. Tuvieron



que obedecer a criterios que permitieran una descripción sistemática y científica del mundo, como ocurría en aquellos momentos con la nomenclatura en botánica y mineralogía.

También se habla de que la lengua primitiva consistió en interjecciones, es decir, en gritos que reflejan mecánicamente las impresiones causadas por factores exteriores, y también comunican a otros interlocutores el estado de ánimo del que los emite: gritos de triunfo, de satisfacción, de pena, dolor, etc., que a su vez son captados en cuanto tales por sus semejantes. Se da en el lenguaje una comunicación sentimental diferente a la mera información sobre el mundo exterior. Ese carácter de expresar y compartir los afectos lo conserva todavía la lengua moderna, la cual –utilizando una comparación actual– no es solamente un modo de comunicarse por telégrafo, un mensaje vacío de cualquier elemento emocional. La lengua humana va acompañada de tono y también de melodía. En la comunicación, al margen del contenido meramente semántico de las palabras interviene la prosodia. Las mismas cosas se pueden decir en tonos distintos. La evolución posterior de las lenguas artificiales hizo que se perdiera la memoria de ese fenómeno, el cual se vuelve a repetir gracias a la música.

Los hombres del XVIII fueron plenamente conscientes de que la música tenía que ver con la expresión de las pasiones.

“En efecto, con los dramas de Metastasio, Vinci, Pergolesi, Leo, Pérez, Sásson, Buranelli, Jommelli, Picini, Anfosi y otros han reducido la música en este siglo a su verdadero objeto, que es la expresión de los afectos más tiernos y de las pasiones más violentas del corazón humano. Las dulzuras de las expresiones de Metastasio han sido también la causa de formarse aquella divina escuela de cantores que ya comienza a faltar, según el gusto de la cual han cantado Raff, Farinelli, Cafarello, Gizziello, Guarducci, Mazzanti y Guadagni” (Eximeno, Antonio, *Del origen y reglas de la música*. Citado por la edición de Francisco Otera, Madrid, 1978, p. 293).

Con Rousseau, lo más tarde, la teoría del lenguaje se desarrolla en íntima conexión con la teoría de la música. La lengua tiene un componente musical y la música es, por su parte, también una lengua, ya que, al igual que los idiomas modernos, ha ido desarrollando de una forma convencional dentro de cada sociedad un código de sonidos y melodías con los que expresar sentimientos. No reproduce solo el mundo exte-

rior de los objetos. Indudablemente la música puede copiar el canto de un pájaro, el rebuzno de un burro, el galope de un caballo, el bramido del viento o el estallido de los truenos, esto lo oímos frecuentemente en las composiciones de Charpentier, Vivaldi, Rameau, etc., pero lo más característico es su capacidad de revelar la interioridad del hombre, de dar expresión a los afectos. La música vocal pasa a primer plano.

La evolución intelectual, que en gran parte dependió de la palabra escrita, hizo que se olvidara o se desconociera el componente sonoro del lenguaje, y que con ello se perdiera el sentido musical. El goce de la música implica un retorno hacia experiencias básicas instintivas.

“Es indispensable, pues, que el hombre tenga dentro de sí mismo el origen de la música, que como se demostrará en este libro, procede del instinto lo mismo que del lenguaje” (Eximeno, *Del origen y reglas de la música*. Ed. F. Oter Madrid, 1978., p. 165).

El instinto humano, es decir, una facultad anterior a la razón origina tanto la música como el lenguaje. Por instinto entiende Eximeno las sensaciones más primitivas, las cuales dejan en el cerebro impresiones materiales que, al ser renovadas, evocan las causas y objetos que las produjeron por primera vez. Es ya una forma de conocimiento en el que todavía no ha intervenido la reflexión.

“...es necesario distinguir en el lenguaje las palabras de los tonos de voz; aquéllas se dirigen a la mente de los que escuchan para hacerles comprender las propias ideas, y éstos van directamente al ánimo para imprimir en él los afectos correspondientes a las ideas” (Eximeno, *Del origen...*, o. c., p. 166).

“El primer objeto de la música es el mismo que el del habla, esto es, expresar con la voz los sentimientos y afectos del ánimo: por esto nos deleita el canto sin la armonía, con tal que exprese algún afecto” (Eximeno, *Del origen...*, o. c., p. 167 s.).

Son dos lenguajes hasta cierto punto independientes, pero que al unirse producen en el ánimo una impresión más viva.

Tomás de Iriarte, en su poema *La música* (Madrid, 1779) coincide en algunas ideas con Eximeno. Para él, la música expresa los sentimientos basándose en un lenguaje universal innato, y, por tanto, anterior al de las lenguas particulares artificiales, creadas por el arbitrio de los hombres. Las leyes de la armonía están impresas en la naturaleza

e incluso las poseen otros seres vivos que no pertenecen a la especie humana. Iriarte también analiza los diferentes contextos en los que se utiliza la música: el religioso, doméstico, cortesano y el de los espectáculos dramáticos.

Estamos desde luego ante una antropología y una psicología influida por la filosofía de Locke y Condillac, que permite un análisis de los procesos anímicos a partir de las primeras impresiones que recibe el organismo. Los metafísicos quedan insatisfechos porque aquí se introducen gratuitamente categorías relativas a facultades e instintos para resolver determinadas funciones del entendimiento humano que, además, ponen ciertos límites a la intelectualidad. Antes del lenguaje basado en conceptos está la expresión sonora de sentimientos primarios. En resumen: lo primero fueron gritos, más o menos articulados, que expresaban el estado de ánimo: satisfacción, miedo, agresividad, etc. Ese lenguaje primitivo se conserva en el lenguaje actual en forma de interjecciones y sobre todo en la modulación de las palabras.

La teoría de la comunicación sentimental permite relacionar la música con la ética. Eximeno funda esta recurriendo “a la sensación primitiva de humanidad, o amor de toda la especie humana” (p. 179), un instinto anterior e independiente al análisis de las representaciones mentales. Esto lo puede decir un jesuita, porque admite un orden natural que no ha sido invalidado por la gracia o destruido completamente por el pecado. Los axiomas básicos son dos: procurarse la mayor felicidad posible y hacer a los demás partícipes de ella. La antropología del XVIII, la preliberal, no olvida nunca que el individuo tiene la capacidad de percibir la interioridad de sus interlocutores. El egoísmo no excluye el hecho de conocer a sus semejantes y sus necesidades. Una felicidad individual, que excluya a los demás, es un absurdo. Un hombre rodeado de desgraciados y expoliados no puede ser feliz ni sentirse seguro y mucho menos participar del deleite de la comunicación específicamente humana.

La ética ilustrada tiene desde Shaftesbury una base sentimental. La beneficencia y la compasión son elementos de un instinto social que consiste en la capacidad de identificarse con el otro, con sus necesidades y con sus sentimientos. Sin un corazón sensible no puede haber altruismo. Una sensibilidad exquisita es la premisa para una conducta más de acuerdo con los principios de humanidad. La ética, como el

lenguaje, se basa en un sentimiento primario de comunicación con el otro. En consecuencia, los poetas descubren la necesidad de entregarse al estudio del corazón humano y de desarrollar la sensibilidad en sus lectores. En esa labor educadora del corazón, la música del siglo XVIII ejerce una importante función.

Farinelli, en España, se convierte en el representante eximio de la “música afectuosa”, es decir, desarrolla un código musical de los estados de ánimo, basándose en textos de Metastasio. Las arias distribuidas en el libreto están dispuestas de modo que cada una exprese una distinta agitación del alma: remordimiento, deseo, resignación, fidelidad, amistad, piedad filial, horror, miedo, orgullo, rabia, desesperación. El paisaje del alma tiene una variedad comparable al de la naturaleza física. La música y, sobre todo, el canto amplía y matiza enormemente la diversidad de sentimientos en registros inteligibles a cualquier europeo, con independencia de su nacionalidad. La música se convierte en una especie de lenguaje universal, de raíces humanas más profundas que las lenguas que resultan después de la Torre de Babel. La música italiana, concretamente, se muestra en el siglo XVIII la más internacional y la más comprensible, pero apenas se puede hablar de nacionalidad. Las melodías pasan de unos a otros, los libretos son comunes a casi todos y todos también se muestran bastante libres a la hora de utilizar unas y otros. Esa música, de manera un tanto inexplicable, gusta en todos los países, superando la barrera de las lenguas históricas. La traducción de los libretos de óperas no es imprescindible, aunque ayuda a entender la acción. Broschi y Metastasio se consideraban hermanos gemelos y coinciden en el objetivo de conmover el alma de sus contemporáneos con esa síntesis de todas las artes que era la ópera. El espectáculo reunía elementos para la vista y para el oído; en él se contemplaban el movimiento de los bailarines y los colores y figuras en la decoración creada por los pintores junto a los virtuosos sonidos producidos por músicos y cantantes. Se trataba de colmar, primero, al espectador de impresiones para emocionarlo lo más posible, y desarrollar así su sensibilidad para que este experimentara en sí mismo sentimientos hasta entonces apagados dentro de su alma y aprendiera a conmoverse con las pasiones ajenas. La educación del corazón sensible se lleva a cabo, en gran medida, por medio de la música. Los textos escritos por el poeta imperial Metastasio atraen a compositores y cantantes, porque son especialmente adecuados para expresar la vida anímica de los personajes, que es la que se traduce en notas musicales.

Metastasio se entendió más como educador del corazón y evocador de sentimientos que como predicador de moral o profesor de conocimientos generales. Poesía y música se unen para una educación sentimental, cuya meta es aprender a sentir con el otro, a introducirse en el alma ajena. Su teatro no es, por tanto, un teatro narrativo en el que predominen los hechos o las acciones. La peripecia queda reducida a un mínimo. El drama tiene lugar en el interior de los personajes, los cuales se detienen en verbalizar sus emociones, su mundo interno, en el que luchan sentimientos encontrados. En cierto modo, esos monólogos ponen en tela de juicio los diferentes principios morales o las normas heredadas y buscan la solución más virtuosa, esto es, la más humana. No desarrollan un discurso lógico ni racionan abstractamente sobre algún asunto político o filosófico. Los protagonistas hablan de su sentido del deber, articulan temores, dudas, alegrías y penas. Son pasiones y no conceptos lo que traducen en palabras. No se contentan con los tópicos del amor o del honor, sino que su introspección abre paso a una amplia gama de sentimientos que participan a los espectadores. Tanto por parte del autor como por parte del receptor del drama se requiere un esfuerzo para reflejar o percibir la psicología de los personajes, facilitado, subrayado y ampliado con las notas musicales. Arteaga opina que el canto es superior a la música instrumental porque la palabra da concreción y determinación a lo que la sola melodía deja completamente indeterminado. No obstante se opone a la opinión de Metastasio, según la cual, la música se inventó para suplir las deficiencias del lenguaje natural, sobre todo en lo concerniente a la expresión de los sentimientos íntimos del alma.

El espectáculo operístico, en el que la palabra y la música se unen íntimamente, no se reduce a una moda o diversión pasajera. El asunto es más complejo y profundo. Cuando algunos dicen que el siglo XVIII fue un siglo sin poesía olvidan que la música y, especialmente, la ópera cumplía la función lírica. A la ópera se va para experimentar sensaciones inefables. No se trata de hacer pedagogía de las costumbres, sino del corazón. Los sentimientos de los personajes sobre el escenario afectan tanto al espectador que este se inclina a repetir esas mismas melodías tomándolas como expresión de la propia interioridad. Es decir, la sensación no se reduce al momento de la percepción, sino que se la apropia el espectador y la hace parte de un repertorio íntimo.

Compositor, intérprete y espectador coinciden en la intención de expresar y escuchar el lenguaje del alma. Las acciones externas y su lógica pasan a segundo término. De ahí que no se conceda especial atención a la verosimilitud histórica. Basta con que la interacción entre los personajes dé pie a sentimientos con los que el espectador se puede identificar.

La estética, por muy racionalista que desee ser en el siglo XVIII, admite esa dimensión anterior e independiente a las palabras y también reconoce que el arte no se dirige sólo al intelecto. Afecta directamente a la sensibilidad de una forma muy distinta a como la concebía la estética barroca de la visualidad. Se trata de sentir, pero de sentir con el alma o con el corazón, y no con los sentidos exteriores.

Aunque la música sea un lenguaje universal, inteligible por todos, lo cierto es que, como la capacidad del lenguaje, también se diversifica en formas nacionales. Cada pueblo crea una música distinta y sus melodías evocan sentimientos distintos, ya que los oyentes tienen que estar iniciados en ese código. La “sensibilidad” que da origen a la música está unida a la constitución física y a la historia de las comunidades humanas. No es algo desligado de la realidad material del hombre y que provenga de su pura capacidad intelectual. Las lenguas nacionales tienen musicalidad distinta, debido a la distribución o abundancia de vocales y consonantes junto con las modalidades prosódicas o de entonación. Es lógico, pues, que a causa de tal dependencia y de otros muchos factores ambientales y culturales también se pueda hablar de músicas nacionales. Los hombres de las distintas comunidades lingüísticas muestran preferencias por instrumentos y melodías muy diferentes. Pero esto no quiere decir que la humanidad haya perdido el vínculo primitivo que le permitía captar las emociones de sus semejantes. Las discusiones que a lo largo del siglo XVIII tienen lugar en Viena, París y Londres entre los partidarios del estilo italiano o de otras tradiciones nacionales fueron frecuentes, pero no cabe duda de que esos gustos excluyentes se relativizan con el tiempo. Purcell, Vivaldi, Pergolesi, Gluck, Salierie y Mozart pertenecen hoy al patrimonio común europeo.

Quizá merezca la pena comparar la música y libretos procedentes de Italia con los espectáculos musicales que parecen más acordes con la tradición nacional española: tonadillas, sainetes y zarzuelas. Que tras la subida al trono de Carlos III, la ópera pierde el favor real es un dato

incontestable. También es evidente que por las mismas fechas adquiere mayor presencia pública el gusto llamado “nacional”, con las correspondientes connotaciones xenóforas, especialmente antifrancesas. Pero de ahí se pasa a decir que ahora es cuando empieza a expresarse el auténtico espíritu patrio, abandonando postizos traídos por modas o mistificaciones ajenas a la esencia del pueblo español. Esa interpretación del casticismo es, además de superficial, inexacta. En primer lugar, porque la música, canto y baile cortesanos, ya sea obra de compositores nativos como venidos de fuera, ya ha incorporado numerosas melodías y ritmos propios del país, sin que ahí surgiera necesariamente esa contradicción entre lo propio y lo extraño. En segundo lugar, tampoco se puede decir que los espectadores mostraran un gusto tan unívoco que solo tuvieran oídos para una u otra clase de espectáculos.

Si se observa la música de los compositores que habitan en Madrid en los años centrales del siglo, no se puede decir que fueran partidarios de una cesura total entre lo culto y lo popular o entre lo secular y lo religioso. Esto si acaso se dará en el reinado siguiente, donde el sentimiento nacionalista se fomenta desde el Gobierno de Floridablanca y se refleja en el desarrollo del género de la zarzuela con las aportaciones de Ramón de la Cruz. En tiempos de Fernando VI, los espectáculos preparados para la diversión de la pareja real y de los embajadores llegan también al público en general. Había sesiones destinadas al gran público lo mismo que conciertos en casas particulares. Del mismo modo, la música de los compositores dieciochescos entra a formar parte de los cultos religiosos en forma de misas y oratorios. Son famosos los que cuentan la creación, la venida del Mesías, o las versiones del *Stabat mater*, del *Requiem*, del *Miserere*, etc. Los intérpretes que cantan en las iglesias son los mismos que actúan en los teatros.

Habría que reconsiderar la distinción entre ópera y zarzuela, ¿era simplemente una diferencia si los textos estaban en italiano o en español? Los temas de las zarzuelas no se centraban exclusivamente en tipos populares y en escenas costumbristas. También había zarzuelas mitológicas y la música no tenía que inspirarse en melodías del folklore. La contradicción de lo culto y lo popular, de la ópera y la zarzuela, de las serenatas italianas y de las tonadillas españolas hay que buscarla en la naturaleza de la música y de los textos y en la inclinación de un tipo de público por una cosa u otra, demostrando el talante intelectual o la cali-

dad anímica del receptor, pero, como la crítica literaria y la historia ha querido ver por todos lados, las manifestaciones del carácter e idiosincrasia nacional, merece la pena detenerse un momento a reflexionar si, también en la música, el casticismo tenía que vencer sobre lo foráneo.

Lo nacional parece que deja ese horizonte amplio de la humanidad y lo reduce a las propias fronteras. La diferencia solo empieza a ser significativa cuando se le añade una connotación política. Cuando, por razones que tienen poco que ver con la estética, se empieza a decir que no se quiere ser francés, italiano o europeo. En ese contexto se pasan por alto las diferencias entre baturros, flamencos, payos y gitanos.

La oposición musical en el siglo XVIII no tiene exclusivas raíces nacionalistas. Si nos fijamos en las letras de las tonadillas o de las zarzuelas, salta a la vista que lo autorreferencial es mucho más frecuente. Si la copla es una seguidilla, el texto es muy probable que hable de que se está cantando una seguidilla; si el que lo canta es un majo o una vendedora, las palabras describirán de alguna forma ese tipo social; si la canción tiene lugar en Sevilla o en un barrio de Madrid, también, de alguna forma, saldrá el panegírico local en el texto. Y cuando el localismo se mitiga, el texto describe la calle, la casa o el paseo en que tiene lugar su mínimo argumento. Los textos, pues, presentan a los tipos mismos que cantan o que bailan. Repiten en la letra lo que hacen o lo que son, cómo van vestidos, los movimientos que ejecutan, los gestos que hacen y la figura que componen. Ya no son caracteres universales, representados por arquetipos de pasiones humanas y tomados de cualquier historiador clásico, sino clichés o tipos de regiones ibéricas. Junto al baturro o al gallego salen a escena representantes de oficios: sastres, abogados, aguadores, vendedoras de mercados, arrieros, etc. Más que las pasiones son los gestos, esquemas de conducta más o menos canonizados, lo que atrae al público. Interesa más el lenguaje corporal que las palabras; corporal, en tanto que la semántica, el mensaje, interesa menos que la pronunciación, que el acento regional, que el movimiento de manos o caderas, que acompaña a la música. El majo y el petimetre no se caracterizan apenas por lo que piensan, sino por sus ademanes y atuendos. El remedo es el recurso más frecuente en este género.

El repertorio de gestos es bastante reducido. Se da preferencia a la exhibición corporal femenina y masculina del majo o de la maja, como forma de autopresentación o de incitación al sexo contrario. Las



respuestas displicentes o de consentimiento, según el caso, están más o menos estereotipadas. Cuando una casada joven es cortejada por un presuntuoso majo o petimetre, se encontrará con el gesto despectivo de la joven o la salida airada del marido con la estaca en la mano. Suficientes ejemplos del casticismo textual los recoge José Subirá en su obra *La tonadilla escénica* (Madrid, 1930).

“Yo, señores míos,/ soy un tuno tal,/ que tuno más tuno/ no lo encontrarán./ A todas las niñas/ me gusta embromar;/ unas con pimienta/ y otras con sal. Pero la que en todo/ más gracia me dan,/ son las que más saben/ gorgoritear. ¡Ah!” (Subirá, III, 5, 54).

El ritmo, la instrumentación y el mismo texto están al servicio del gesto o de una danza, en la que obviamente domina la mímica. En cuanto a las melodías y a los ritmos —dejando a un lado la técnica y la instrumentación—, no hay fosos insalvables en la música cortesana y popular del siglo XVIII, sobre todo en España. Pero indudablemente, si la primera es una escuela de afectos y una expresión de una interioridad atormentada por las pasiones y las reflexiones, la segunda presenta personajes unidimensionales, salidos de un molde. No estamos tanto ante una contraposición de esencias nacionales, como ante estructuras psicológicas y niveles de cultura. Ese género “popular” tiene poco que ver con esencias patrias y es la forma que lo “popular” muestra en cualquier país: referencia a lo inmediato y próximo (colorido local) y permanencia en lo externo y aparente. Psicologías complejas y no razones profundas desentonan en este género. Lo popular ya empieza a ser diferente en el barrio o en el pueblo de al lado, simplemente porque solo es válido lo que estamos acostumbrados a ver todos los días. Lo lejano, lo anímico o lo extraño se rechaza por sistema, no porque sea francés o italiano.

### **El pensamiento social en los textos operísticos**

El periodo cumbre en el que reina la ópera en Madrid termina con la muerte de Fernando VI y con la llegada de Carlos III. La aversión de éste último hacia la ópera la explican algunos por el temor a caer en la melancolía de su padre. Quizá la repulsa del rey hacia los espectáculos teatrales, en general, y operísticos en especial se debiera también a que los sentimientos e ideas que allí se difundían no cuadraban bien con

su mentalidad absolutista. En los dramas de Metastasio, la inclinación amorosa espontánea se pone por encima de la razón de estado, mientras que Carlos III se declara a favor de la autoridad paterna en asuntos de casamientos. *El rey pastor* prefiere renunciar a la corona que faltar a la promesa hecha a su amada. También allí la clemencia y la humanidad, y no la severidad, soluciona los conflictos con los súbditos. *La clemenza di Tito* no le sirvió de modelo para solucionar las algaradas de 1766.

El nuevo rey, apenas tomar el cetro, despide a Farinelli en 1760. Aunque venga de Nápoles, cuna de la ópera moderna, no es hombre aficionado a la música y prefiere divertirse andando por el monte disparando a diestra y siniestra. A pesar de la pérdida del favor real, el gusto por la música y por la ópera en especial no se diluye en un momento y continúa siendo uno de los exponentes del gusto ilustrado. Algunas casas nobiliarias prosiguen el mecenazgo, pero no se debe inferir que la ópera propagara la mentalidad aristocrática. Sus orígenes en Nápoles y Venecia eran populares. La ópera requiere un contexto urbano, pero no necesariamente cortesano. También en ciudades alejadas de la Corte tienen lugar representaciones al amparo de promotores locales. Grandes oratorios entran a formar parte de celebraciones religiosas organizadas por gremios o cofradías. La ópera no articuló los intereses o la ideología de los estamentos de la nobleza y el clero, así como tampoco fue siempre un espectáculo solemne y serio al servicio del esplendor del Trono. Tanto en Nápoles como en Venecia o Londres tuvo raigambre popular y no tiene nada extraño que en las acciones representadas en el escenario se borren muchas diferencias de clase. Evidentemente la “*opera buffa*” o cómico-burlesca respondía al gusto de un amplio público. De ahí que no se deba hablar de la ópera sólo como espectáculo elitista. Sería absurdo suponer una división absoluta entre los espectadores de ambos subgéneros, sobre todo, teniendo en cuenta que se trata de los mismos compositores e intérpretes.

Siendo así que en el oído de los espectadores españoles sonaron durante tanto tiempo las expresiones de Metastasio en una institución como el teatro, que se consideraba escuela de costumbres, está justificada la cuestión acerca del lugar que este italiano, residente en Viena, ocupa en la historia de las ideas de nuestro país. Se puede hablar de un duradero y profundo magisterio metastasiano sobre la sensibilidad de los españoles.

Hemos de prestar también atención a los textos a los que se pone música. ¿Por qué algunos servían más que otros a la inspiración de los compositores? ¿Era la musicalidad del italiano o el ritmo de algunas versificaciones? ¿Qué ideario estaba predispuerto el público a recibir? ¿Qué ideas circulaban por los escenarios cortesanos y urbanos de tantos países? ¿Difundía la teoría absolutista del poder? ¿Era el espectáculo operístico una consagración de la realeza, una manifestación exclusiva del esplendor del Trono donde se sentaba un soberano absoluto? ¿Reflejaba la ideología del estamento nobiliario, si es que esta todavía existía?

La cuestión resulta aun más interesante porque a primera vista parece que estamos ante un autor cortesano y palaciego, del que la lengua malévola de Voltaire ya dijo que sus obras eran solo adecuadas para coronaciones de reyes. Los superficiales críticos del germano *Kindler Lexikon* las tacharon precipitadamente de inverosímiles o ridículas. De hecho, muy temprano, Metastasio fue llamado por el Emperador a la Corte de Viena, y en cuanto poeta cesáreo se le pedían obras para ceremonias oficiales. Por lo tanto, estas debían ser lo suficiente solemnes y adecuadas a la sacralidad del poder absoluto de los monarcas. Pero también está documentado que mantuvo una cierta distancia e independencia hacia sus reales mecenas y que los compositores hicieron uso de sus textos con independencia de cualquier vinculación política.

Pese al marco cortesano en el que se desarrolla la actividad poética de Metastasio, su obra no fue la de un mero adulador áulico. El mismo hecho de su aceptación internacional indica que estamos ante un mensaje que no se identifica con su circunstancia inmediata o con el amo de turno, sino que su pensamiento denota clara universalidad. Su público no se redujo a la nobleza palaciega y a los diplomáticos. Sus obras se representaron en teatros populares, gozando de un éxito y de una devoción que impiden identificarlas como una manifestación exclusiva del gusto de aquellos empolvados estafermos que deambulaban por salones y gabinetes de grandes palacios.

Los críticos literarios (Albert Gier, *Das libretto - Theorie und Geschichte*, Darmstadt, 1998) son proclives a colocar el sambenito de “absolutista” a ese poeta cesáreo. Sin embargo deberán tenerse en cuenta algunos aspectos que pueden relativizar ese calificativo. La

figura del rey o del soberano nos la ofrece Metastasio totalmente idealizada de modo que quedan difuminados los rasgos de tiranía o de despotismo. Es un personaje que no persigue fines egoístas o dinásticos, ni defiende contra viento y marea sus privilegios; no se siente apegado al poder, ni aferrado a sus preeminencias. Encarna la virtud heroica al servicio de la felicidad pública y, por eso, se pone como meta respetar las inclinaciones naturales, la libertad y la dignidad de los ciudadanos. Ese rey virtuoso y filósofo sabe distinguir la ley general del capricho individual, y por eso se somete a aquella. Su figura coincide con una moralidad exquisita y con el puro imperativo ético. El espectador no identifica los reyes de la fábula con un príncipe reinante. Precisamente por esa idealización, a ningún lector o espectador de Metastasio se le ocurre pensar que el poeta exalta una dinastía o propaga la política concreta de gobiernos absolutistas en un momento en que los monarcas se ocupan exclusivamente de defender o imponer sus “regalías”. Representa, más bien, la convicción de los reformadores ilustrados de que la razón se manifiesta antes en la mente y en las acciones de un individuo, que no en una multitud enfrentada por intereses particulares. La perspectiva del soberano se identifica con la del que tiene los ojos puestos al bien general por encima de egoísmos estamentales. De ahí que resulte natural e incluso verosímil que se deje iluminar por la razón y sea capaz de una magnimidad y de una clemencia improbables a niveles más bajos.

La figura del gobernante se democratiza en cuanto que su mundo interior se mueve en las mismas coordenadas que la de sus súbditos. No piensa ni en el esplendor del Trono ni en la extensión de su poder territorial. Sin duda, Metastasio significa un gran avance sobre la literatura precedente, tanto sobre la narrativa como sobre el drama, en lo que se refiere a la psicología de los personajes. Metastasio verbaliza la interioridad, expone las reflexiones internas y hace salir a la superficie las pasiones encontradas que desgarran a los individuos. Estamos ante una antropología de los sentimientos. Sus personajes no tienen caracteres unidimensionales, cincelados por una pasión dominante. En sus corazones laten sentimientos de amor a la patria, a la familia, a los amigos y a la mujer. Se debaten entre la alegría, la desconfianza, el dolor, el temor, los celos, la fidelidad, el rencor y la ternura. El abanico de pasiones se abre en múltiples matices de acuerdo con el cambio de situaciones que experimenta la persona a lo largo de la vida.

Si la mística del siglo XVI significó un descubrimiento de la presencia divina dentro de la propia alma, el siglo XVIII aprende a comunicar al otro sus sentimientos y, viceversa, a contemplar y compadecer la interioridad del otro. El drama participa de esa propensión general a la autoepifanía de tipo rousseauniana porque supone la curiosidad o predisposición por parte del interlocutor o del espectador para sentir con el otro. La novela sentimental de esos años es una manifestación semejante. Si se la ha llamado lacrimosa es porque las lágrimas son el síntoma más aparatoso de un afección profunda, que antes estaba prohibida por los conceptos barrocos de virilidad y de honra. Poetas, lectores, cantantes y espectadores del siglo XVIII no reprimen las lágrimas. Todos forman parte de una escuela sentimental que tiene por objeto la educación del corazón para que este sea “sensible”.

En un momento, la protagonista de *L'olimpiade* dice:

Caro, son tua cosi,  
 Che, per virtù d'amor,  
 I moti del tuo cor  
 Risento anch'io.  
 Mi dolgo al tuo dolor,  
 Gioisco al tuo gioir,  
 Ed ogni tuo desir  
 Diventa mio. (III, 2)

La ruptura con el mundo escénico barroco es doble. En primer lugar, está el predominio del diálogo y el monólogo sobre la acción o los efectos escénicos; y, en segundo lugar, se observa cómo la problematización de la interioridad supera el esquematismo y automatismo con el que actuaban los personajes de la ética barroca de la fama y el honor. El análisis de los sentimientos desbarata la creencia en el mundo jerárquico creado por el Trono, los honores y el reconocimiento social. Los sentimientos nobles crean otro mundo distinto, presidido por la virtud. Ahora ocupan el primer plano la rectitud en el obrar, la clemencia en el trato con los enemigos o la fidelidad con los amigos. El individuo afirma su propio canon de valores a despecho de lo que sostenga la autoridad política o la voz pública. La presión social se experimenta como un corsé que obliga a actitudes forzadas y artificiales. Una apariencia de rectitud que nada tiene que ver con el corazón humano. En la propia interioridad encuentran los personajes la brújula para orientar la conducta.

La música y el canto contribuyen a que la Ilustración no sea exclusivamente un asunto que atañe al conocimiento científico del mundo exterior, sino, sobre todo, una modificación anímica de ese ámbito que, metafóricamente, se sitúa en el corazón. Y el tener un corazón “sensible” es una de las mayores aspiraciones del hombre ilustrado, de donde saldrán las categorías de amistad, fraternidad y filantropía, que se convierten en guía orientadora de la actividad política y social de las generaciones que preludian la Gran Revolución.

La antropología de Metastasio es fundamentalmente optimista. Los hombres adquieren conciencia de los motivos anímicos y se inclinan por la actitud más generosa y noble, y esta es el altruismo. Logran dominar los impulsos primarios del egoísmo, la venganza o el rencor. Son virtuosos porque saben sobreponerse a las primeras inclinaciones y sopesan los motivos y circunstancias. Se inclinan a la bondad, un sentimiento que en los gobernantes hace que antepongan la clemencia al rigor y en los particulares, la fidelidad a la traición o el amor al odio.

El teatro de Metastasio se pone como meta provocar grandes sentimientos. El corazón es el órgano que permite conocer y comprender a los semejantes. La función de la música es potenciar ese proceso. La expresión del dolor o de la felicidad se hace más próxima. Los personajes pulsán todas las cuerdas del alma. En los escenarios de Europa se escuchan los lamentos y la desesperación de Dido o los diálogos amorosos entre Orfeo y Eurídice. Compositores de todos los países compiten en poner música a las palabras de Metastasio. Existen decenas de variaciones. Los sentimientos, transformados en melodías, desarrollan y educan la sensibilidad de una época. Es una música que expresa los conflictos anímicos, los impulsos contrapuestos que anteceden a la decisión. “Un alma grande es teatro de sí misma”, dice uno de los personajes.

Lo curioso es que los personajes, en su casi total mayoría, son paganos. No tienen relación alguna con el cristianismo. La religión en general, a excepción de un deísmo impersonal, no parece influir en las acciones humanas. Metastasio expone una ética basada en sentimientos naturales, débiles sí, pero latentes en su pureza. Las narraciones sobre hechos antiguos o en países remotos las aprovecha para dramatizar la

introspección al margen de categorías dadas por directores espirituales o por una ascética monástico-cristiana, ya que se refiere a la norma de actuación del hombre público o a las relaciones con sus semejantes en todo lo que no tiene que ver con las obligaciones de religión. Quizá esa falta de confesionalidad fuera una de las razones que permitieron que las obras de Metastasio se representaran en países lo mismo católicos que protestantes. El clima de sus obras principales es plenamente secular.

No vamos a encontrar una colección de sentencias generales o un código de conducta. Si algo aprende el espectador, es a escuchar a alguien que habla de sus sentimientos, a sintonizar con el otro y a padecer los mismos afectos de felicidad, de pena, de arrepentimiento o cansancio.

Fra tanti pensieri  
 Di regno e d'amore,  
 Lo stanco mio core,  
 Se tema, se spero,  
 Non giunge a veder.  
 Le cure del soglio,  
 Gli affetti rammento:  
 Risolvo, mi pento;  
 E quel che non voglio  
 Ritorno a voler. (*Demetrio*, I, 3)

En la *Olimpiada* entran en conflicto la inclinación del amor y el deber de la amistad. ¿Tiene que llegar la promesa a un amigo, hecha con desconocimiento de algunas circunstancias, hasta tener que renunciar en su favor a la amada? Esta es una cuestión de ética profana, de unos personajes que se debaten en problemas de conciencia que surgen en circunstancias concretas. Aquí, en un ambiente pagano, no se habla de providencia sino del hado y de la virtud.

En la misma obra, otro conflicto de suma actualidad también se dramatiza en el escenario: el de los hijos con los padres a la hora de elegir cónyuge. En la obra, aunque los hijos no pierdan nunca el respeto a sus progenitores y estén dispuestos a acatar sus órdenes, se despiertan simpatías en favor de la libertad de los jóvenes para seguir sus inclinaciones espontáneas. Una vida sin libertad ya no tiene valor.

Metastasio escribe *La Ninetti* para que Farinelli la ponga en escena en la corte de su Majestad Católica. El asunto que aquí se concreta es el del amor espontáneo y virtuoso entre personas de distinto rango y la elección del cónyuge por parte del padre y rey siguiendo la lógica de la razón de Estado. Ese tema, bajo diversas constelaciones, se asoma continuamente en los dramas para música escritos por el poeta cesáreo. Sin duda alguna, Metastasio no es todavía un romántico que se ponga el mundo por montera y se tire al monte sin ningún tipo de consideraciones, pero por mucho que los personajes se esfuerzen por mostrar comprensión hacia las intenciones del progenitor, queda en pie el problema, y a veces se escapan expresiones muy del día. *Ninetti* se pregunta por los “derechos naturales” del amor (III, 1). Sin necesidad de hacer alusiones filosóficas, se presenta también el problema de la movilidad y permeabilidad entre las clases y estamentos. Sobre la escena, una feliz casualidad puede hacer que el problema de los matrimonios desiguales desaparezca sin que realmente se haya solucionado: la pastora es realmente hija de un rey. Ese arreglo casual no hace más que ayudar a creer que tales transformaciones son posibles en la sociedad real.

La rigidez social del Antiguo Régimen se difumina en un mundo medio heroico, medio arcádico. Los personajes son humanos, sin aditamentos de una clase particular o de una nacionalidad. En la ópera no se presta atención a las diferencias típicas de la sociedad moderna. Son inexistentes. Interesan los individuos con sus dilemas internos. Si acaso, se presenta la cuestión del deber en aquellos que tienen responsabilidades políticas excepcionales, pero que el público ya no puede trasponer a la nobleza. Los reyes han perdido ese aura sacral y se disfrazan de pastores prefiriendo la sencillez de la vida bucólica. Allí, sin las distinciones y símbolos de la vida cortesana, encuentran los verdaderos sentimientos. Estos no dependen del origen aristocrático, sino de una sencillez más primitiva. Como es lógico, abundan más los argumentos en favor del amor, y aunque este no gane en la contienda, sí obtiene la comprensión y la compasión del público, que para el efecto de la historia de las ideas es casi más importante.