

LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA DE LOS POETAS CESÁREOS PRE-METASTASIANOS

PEPA CASTILLO*

Resumen.-

La ópera es en Viena, la “nueva Roma”, el componente indispensable de toda celebración imperial (cumpleaños, onomásticas, enlaces, nacimientos, etc.) y eso explica la presencia en la corte del poeta cesáreo, el libretista que recurre a hechos y personajes memorables de la Historia, en este caso de la Antigüedad clásica, para proporcionar coordenadas espacio-temporales a la intriga amorosa de su poema dramático. Pero en el proceso creador, el poeta debe seguir las directrices de la propaganda imperial, porque son las que marcan la elección y el tratamiento del tema y de sus protagonistas.

Abstract.-

The Opera is in Vienna, “the new Rome”, the essential component of every imperial celebration (birthday, onomastics, marriages, births, etc.) and that explains the presence of the Court poet, the librettist who takes advantages of events and memorable characters of History, in this case of Classic Antiquity, in order to provide time-space references to the romance intrigue of its dramatic poem. Nevertheless in the process of creation, the poet must follow guidelines of the imperial propaganda due to the fact they mark the choice and treatment of the subject and their characters.

Palabras clave: Poeta cesáreo, Ópera, Antigüedad clásica, Dinastía Habsburga.

Keywords: Caesarean poet, Opera, Classic Antiquity, Habsburg Dynasty.

La responsable del primer *dramma per musica* que se representó en la corte vienesa de los Habsburgo fue una italiana, la esposa del emperador Fernando II, Eleonora Gonzaga (1598-1655), hija de Vincenzo I de Gonzaga de Mantua y de Eleonora de Médici¹. Este matrimonio fomentó aún más el influjo cultural italiano en Austria, que continuó con Fernando III, casado en terceras nupcias con otra italiana de la casa

* Universidad de La Rioja, Departamento de Ciencias Humanas, Área de Historia Antigua. Correo electrónico: mariajose.castillo@unirioja.es

¹ El evento tuvo lugar el 27 de febrero de 1631, en ocasión del enlace del futuro emperador Fernando III (1608-1657) con la infanta María Ana de España (1606-1646), la ópera elegida fue *La Caccia felice*, escrita por César Gonzaga, príncipe de Guastalla.

Gonzaga². Sin embargo, la época dorada de la ópera en la corte vienesa comenzó con el emperador Leopoldo I (1657-1705) y abarcó unos ochenta años, hasta el reinado del emperador Carlos VI (1711-1740). Durante todo este tiempo Italia dominaba en la escena vienesa, italianos eran los libretistas, los compositores, los arquitectos teatrales, los cantantes y, por supuesto, se cantaba en italiano³.

La ópera en la corte de Viena durante este periodo era el componente indispensable en las celebraciones cortesanas que daban origen a los “días de gala”, se trataba de los cumpleaños u onomásticas de los miembros más destacados de la familia imperial, enlaces matrimoniales, coronaciones, nacimientos de los futuros herederos del trono, etc.⁴. Además de estos “días de gala”, el programa musical vienés se completaba con los espectáculos que tenían lugar en Carnavales, Adviento y Navidad.

En las festividades de carácter no religioso se ponían en escena bien *drammi per musica* o *feste teatrali*, es decir, “grandes óperas”; o bien *serenate* o *componimenti da camera* o *per musica*, “pequeñas óperas”. La principal diferencia entre ambas categorías de óperas era el número de actos: primero tres y más tarde cinco para las primeras, y uno tan sólo para las segundas. Ni a los *drammi per musica* ni a las *serenate* asistían los ciudadanos, y en las excepcionales ocasiones en las que se permitía su entrada, debían ocupar siempre las peores localidades. Por encima de todo, eran espectáculos para la corte y la nobleza, un distintivo más de su posición de privilegio. Tampoco faltaban representaciones operísticas restringidas al círculo más cercano a la pareja imperial.

Todas estas representaciones conocían por regla general únicamente “premières”, sólo se ponían en escena una única vez porque su objetivo principal era homenajear a un miembro de la familia imperial, que hasta el momento del estreno nada sabía del contenido de la ópera⁵. Pero a partir de Carlos VI habrá un cambio, la ópera se ponía en escena en más de una ocasión y el homenajeado asistía a los ensayos, nunca faltaba al ensayo general, ni tampoco a las sucesivas reposiciones; de este modo podía revivir varias veces “su fiesta”.

² Eleonora Gonzaga, hija de Carlos IV Gonzaga, duque de Rethel, y de Eleonora de Médici.

³ El periodo de máxima influencia italiana es el reinado de Leopoldo I, su imagen de reconquistador católico y defensor de la Cristiandad frente a los turcos, así como su interés por las artes, la música y los artistas justifican sobradamente la atracción que el emperador austriaco ejerció sobre los artistas italianos, que se convirtieron en sus más fieles servidores, al mismo tiempo que adquirían riquezas y rango social. Sobre esta cuestión, *vid.* Thiriet, J.-M., “Les italiens au service de Leopold I^{er}”, en: Stoltwitzer, G. (ed.), *Le Baroque autrichien au XVIII^e siècle*, Rouen 1989, 43-51.

⁴ Era habitual que la representación no se realizase el mismo día que tenía lugar el evento a celebrar, a veces se esperaba a la llegada de un invitado ilustre, o bien una indisposición o enfermedad del homenajeado, así como la muerte de un miembro de la familia imperial, la guerra o la peste, obligaban a posponer la celebración días, semanas o meses e incluso años.

⁵ Una excepción eran las óperas de carnaval, que solían representarse varias veces.

Desde Leopoldo I, la ópera italiana fue en Viena, sin lugar a dudas, el espectáculo musical por excelencia. Acompañaba a la familia imperial en todas sus celebraciones, el propio emperador supervisaba personalmente el calendario anual de las representaciones y, en algunos casos, intervenía en la composición de la música. Su importancia se ve claramente reflejada en el número de óperas que se escribían y componían anualmente y, sobre todo, en el nacimiento de una figura que gozó de un elevado prestigio en la corte vienesa de estos momentos, nos referimos al “poeta cesáreo”, el poeta que recibía el encargo de escribir el *dramma* y que formaba parte de la *Hofkapelle*, al mismo nivel que el compositor. Con Leopoldo I y José I, el engranaje operístico era muy sencillo desde el punto de vista artístico: un poeta escribía el texto, un compositor le ponía música y un arquitecto teatral montaba la escena; con Carlos VI se complicó algo más al aumentarse el número de figuras: tres poetas, dos compositores y tres ingenieros teatrales. Sin embargo, de todo este sistema sólo nos interesa un personaje, el que tiene la primera oportunidad de definir la estructura de la ópera y que es el verdadero artífice del drama que los espectadores verán en la escena acompañado por la música. Nos referimos al libretista, pero a un libretista que escribe su obra poética en un ambiente muy concreto y en unas circunstancias muy diferentes a las habituales en esta profesión; es el libretista de la corte, en este caso la de Viena.

LOS “POETAS CESÁREOS” VIENESES.

Los libretistas no formaron nunca un grupo homogéneo. Por un lado estaban los libretistas aficionados, en su mayoría miembros de la aristocracia para quienes escribir un drama lírico era una forma de materializar sus inclinaciones literarias; por otro lado, los libretistas de carrera, quienes empezaron escribiendo libretos primero por vocación y después como profesión; muchos de los cuales eran hombres de leyes. Y, además, estaban los poetas y dramaturgos de profesión, a quienes ocasionalmente se les encargan tales trabajos; así como los actores, cantantes y compositores con vocación literaria. Los que pertenecían a los dos primeros grupos habían recibido en su mayoría una excelente formación humanística y literaria, explicándose así sus conocimientos sobre la Antigüedad y las fuentes clásicas.

La composición de un libreto no siempre aseguraba el sustento, y muchos libretistas tenían que buscarse una segunda actividad. Sólo aquellos que en numerosas ocasiones habían alcanzado el éxito sobre la escena, y que, por lo tanto, recibían continuos encargos, podían vivir de ello e incluso permitirse ciertos lujos⁶. La posición de los poetas cesáreos era en este sentido privilegiada, la corte suponía para ellos prestigio, una vida de lujo y comodidad, así como una pensión vitalicia para

⁶ Apostolo Zeno, por ejemplo, llegó a ser propietario de varios palcos en el teatro y de una muy bien nutrida cuenta bancaria.

su retiro. Por eso, todos aquellos que malvivían con sus *drammi per musica*, veían en Viena la “Tierra prometida” para su poesía. Sin embargo, no todos llegaban tan lejos.

La corte vienesa ofrecía el puesto a afamados libretistas, cuyos dramas se representaban en los más prestigiosos teatros líricos italianos, principalmente en Venecia, donde casi todos ellos había comenzado su carrera (Minato, Bernardoni, Pariati, Zeno); muchos de ellos pertenecían a familias prestigiosas e incluso aristocráticas (Sbarra, Minato, Zeno), lo que les garantizaba una buena formación humanística; también era habitual que compaginasen la jurisprudencia con su vocación literaria, sustituyendo muy pronto la primera por la segunda (Minato, Stampiglia, Pariati); su dedicación literaria les convertía en célebres miembros de academias italianas como la *Accademia degli Illustrati* (Sbarra), *Accademia degli discordanti* (Minato), *Accademia degli Animosi* (Bernardoni, Zeno) y la prestigiosa *Accademia della Arcadia*, fundada en Roma en 1690 como reacción al abigarrado estilo Barroco (Bernardoni, Stampiglia, Pariati, Zeno).

Pero quizá, la peculiaridad más destacable de los libretistas que escribieron las óperas para festejar las grandes ocasiones de Leopoldo I y de sus hijos José I y Carlos VI, y que es el criterio que hemos seguido para acotar este estudio, es que fueron los primeros en introducir ciertos cambios en los libretos, con la única finalidad de que el *dramma per musica* alcanzase un puesto de prestigio en la historia de la poesía dramática. Dejaron preparado el camino para el triunfo de Metastasio, para una de las etapas más brillante de la literatura italiana; sin libretistas como Minato, Bernardoni, Stampiglia o Zeno, a los que otorgamos el calificativo común de “poetas pre-metastasianos”, no se puede comprender el esplendor de la obra de Metastasio.

Antes de presentar a nuestros protagonistas con los escasos datos que conocemos de su vida, dedicaremos unas líneas a sus logros reformistas.

La ópera perfecta exige un equilibrio entre poesía, música, danza y escenografía, se trata de que ninguno de estos componentes predomine sobre los demás. Sin embargo, este equilibrio es difícil de conseguir, la presencia de un compositor genial, de una voz privilegiada, el capricho del que financia el espectáculo, o el gusto del público inclinan la balanza hacia uno u otro componente. En la Venecia de la segunda mitad del siglo XVII, la preocupación por no alterar esta armonía había desaparecido: el libreto, carente en muchos casos de verdadera poesía, pasa a un segundo plano, y todo se supedita a la puesta en escena y a la música. Esta nueva concepción del drama lírico hace que dejen de observarse las tres unidades de Aristóteles (lugar-tiempo-acción); que el hilo argumental se pierda ante la sucesión de episodios desligados y fragmentarios; que se abuse de los recursos escénicos; que se mezclen sin un sentido claro escenas dramáticas con cómicas; o que se introduzcan personajes totalmente desvinculados del argumento. La ópera se había convertido en un

espectáculo redundante con demasiada escenografía, la coherencia dramática había dejado paso a la variedad visual y sonora⁷.

En el seno de esta nueva coyuntura nacen voces de reforma que proceden del sector más perjudicado, la libretística. Pero, claro está, no serán los libretistas mediocres los artífices del cambio, sino los que poseen un espíritu cultivado y una profunda formación humanística, como era el caso de los que eran miembros de la *Accademia dell'Arcadia* o de los poetas cesáreos⁸. Es dentro de estos círculos donde nace la necesidad de recuperar la grandeza de los clásicos, de acabar con los abusos de la música y de la escenografía, y, por último, de buscar la manera de poner fin al desorden literario. Los portavoces de la nueva era que comienza para la libretística todavía están apegados al pasado, pero son más correctos en el estilo, más coherentes en la sucesión de actos y de escenas, y, en suma, no tan aficionados al despliegue redundante de recursos escénicos. Su mérito ha sido el haber aligerado y simplificado el texto dramático del libreto y haber vuelto a las fuentes clásicas. Un representante de estos primeros “reformadores” fue el poeta cesáreo Nicolò Minato.

Pero los aires de reforma no se quedaron aquí. Otro poeta cesáreo, además de arcade, da un paso más en este proceso de depuración, se trata de Silvio Stampiglia, que fue el primero en eliminar del melodrama lírico la mezcla de lo trágico y lo burlesco, los acontecimientos demasiado intrigantes y el excesivo aparato escénico. El siguiente reformador fue Apostolo Zeno, también poeta cesáreo y arcade, a quien la tradición le ha adjudicado como logro personal la reforma del libreto de finales del XVII, pero que en realidad no fue más que una pieza más de este acontecimiento literario que supuso la renovación de la estructura formal y los contenidos poéticos del drama lírico⁹.

Sin embargo, quien marcó un antes y un después en el drama lírico fue Pietro Metastasio, considerado por muchos como la encarnación más elevada del literato de una nueva época¹⁰. Sin dejar a un lado la tradición poética del pasado ni los éxitos reformistas de sus predecesores, el libretista romano consigue adaptar con un lenguaje sencillo y esencial los valores de la Antigüedad a la sensibilidad y expectativas del hombre de su tiempo. Fue, sin duda, el mejor poeta dramático del siglo XVIII, que consiguió para el libreto una forma más seria, elegante y espontánea, sin precedentes hasta el momento. Devolvió a la poesía su lugar fundamental en el drama lírico.

⁷ Vid. Gallarati, P., *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino 1995, 7.

⁸ Algunos de ellos eran “arcades”, como Silvio Stampiglia, que fue uno de los catorce miembros fundadores, o Apostolo Zeno.

⁹ Sobre los puntos concretos de su reforma, vid. *infra* not. 58.

¹⁰ Vid. Lanfranchi, A., “La librettistica italiana del settecento”, en: Barblan, G./ Basso, A., *Storia dell'opera. Volume terzo: Aspetti e problema dell'opera*, v. II, Torino 1977, 64.

El primer poeta cesáreo propiamente dicho fue **Aurelio Amalteo** (?-1690), del que muy poco más sabemos. Apostolo Zeno, uno de los más grandes libretistas de este momento, lo definió como un poeta muy fructífero y fascinado por su época¹¹. Amalteo desempeñó el cargo entre los años 1660 ó 1661 y 1669, aunque ya en el año 1659 escribió su primera ópera para Viena (*Il rè Gelidoro*); al retirarse y hasta su muerte recibió anualmente una pensión de la corte vienesa.

Durante su etapa de poeta cesáreo produjo ocho textos entre óperas y oratorios; de sus dramas líricos sólo uno se centra en la Antigüedad, *Il Ciro Crescente* (1661), tres *intermezzi* para *Il Pastor fido*, que juntos forman esta pequeña ópera sobre la infancia como pastor del fundador del imperio persa, y con la que el 14 de junio de 1661 se festejó el cumpleaños del emperador Leopoldo I en el barco imperial de Laxemburgo.

El siguiente poeta cesáreo es **Francesco Sbarra** (1611-1668), que nace en Luca el 19 de febrero de 1611 en el seno de una familia aristocrática y fallece en Viena el 20 de marzo de 1668. Desde el año 1633 era miembro de la *Accademia degli Oscuri* en Luca y más tarde de la *Accademia degli Accessi* y de la *Accademia degli Illustrati*. Desde 1636 componía ya poesía para los espectáculos musicales de las ceremonias estatales, lo que no dejó de hacer cuando diez años más tarde fue ordenado sacerdote. A partir de 1659 reside en la corte de Innsbruck como consejero de Fernando Carlos, archiduque del Tirol, hasta que en 1665 se extingue la línea tirolesa de los Habsburgo; es entonces cuando es reclamado por la corte de Viena donde desempeñará las mismas funciones. El encargo más importante que recibe del emperador Leopoldo I es colaborar en la organización de los festejos que celebrarán su enlace con la infanta Margarita Teresa de España, festejos que duraron dos años y que fueron uno de los momentos claves de la propaganda política de los Habsburgo.

Escribe seis textos para óperas y oratorios, de los que sólo uno se centra en la Antigüedad clásica, se trata de *La Generosità d'Alessandro*, que bajo el título *La Magnanimità d'Alessandro* se representó en el mismo año en la corte de Innsbruck ante la reina Cristina de Suecia, con música de Antonio Cesti. Por primera vez, se echa mano de la historia de Grecia para celebrar el cumpleaños del emperador en el año 1662, relacionando tanto en el prólogo como en la *licenza* final la “magnanimidad” de ambos monarcas.

Tras la muerte de Francesco Sbarra, la corte vienesa ofrece el puesto a uno de los libretistas más prolífico de su época, primero en Venecia y después en Viena, se trata de **Nicolò Minato** (1627-1698), que nace en Bérgamo en el seno de una familia noble¹². Su profesión de jurista y su fama de poeta le convertirán en miembro de la *Accademia degli Imperfetti*, dedicada al estudio de la jurisprudencia, de la historia y

¹¹ Weilen, A. von, *Zur Wiener Theatergeschichte: die vom Jahre 1629 bis zum Jahre 1740 am Wiener Hofe zur Aufführung gelangten Werke theatralischen Charakters und Oratorien*, Wien 1899, 71.

¹² En su primer libreto (*Orimonte*, 1650), aparece con el título de conde.

de los clásicos¹³; y también de la *Accademia degli Discordanti*. En 1650 escribe su primer libreto y en torno al 1665 abandona por completo la jurisprudencia para dedicarse por entero al teatro, en la doble faceta de empresario y poeta¹⁴.

Su fama trasciende los muros venecianos y en el año 1669 es reclamado por la corte vienesa para ocupar el puesto de poeta cesáreo, vacante tras la muerte de Sbarra el año anterior. Su salario inicial era 1.000 florines anuales, que sin tardar mucho se incrementaron en 500 florines más. Residió en Viena hasta su muerte en 1698 y durante este periodo escribió más de 150 libretos, siempre con Antonio Draghi como compositor. Sus trabajos no sólo tuvieron éxito en la Viena leopoldina, sino también en la corte de los duques de Braunschweig, en Leipzig y en Nuremberg. Sin embargo, durante su periodo vienés nunca se olvidó de Venecia y siguió escribiendo libretos para los teatros venecianos; además, sus obras más heroicas se escucharon también en Roma, gracias a la implicación de la Santa Sede en la “cruzada anti-turca” del emperador austriaco.

Era el prototipo de poeta cesáreo que la Viena leopoldina necesitaba: entendía de representaciones, de efectos escénicos, dejaba al compositor situaciones para lucirse o para introducir un ballet¹⁵. En sus argumentos mezcla los dos temas de moda desde mediados del XVII, la historia y la mitología, aglutinando episodios y subargumentos basados en la intriga amorosa; y siempre parte del material que le proporcionan las fuentes históricas para construir sus *accidenti verosimili*¹⁶. Un breve repaso al conjunto de su obra es suficiente para comprobar la especial predilección de Minato por los protagonistas y acontecimientos de la Antigüedad, especialmente en su etapa vienesa, siendo en su tratamiento un “maestro de las analogías”¹⁷. Sus temas favoritos son, por este orden, los grandes hombres de la Roma republicana (30%), como Lucio Junio Bruto, que expulsó a los Tarquinios y fundó la República; el joven Publio Cornelio Escipión o Tito Quinto Flaminio, que pasó a la Historia como el liberador de los griegos del yugo macedonio. Un segundo lugar ocupan la Grecia Arcaica y Clásica (19%), con personajes como Quilonis, ejemplo de fidelidad y amor conyugal; el héroe mesenio Aristómenes que exhortó a sus conciudadanos a luchar contra el yugo espartano; o grandes estadistas y generales como Temístocles y Pelópidas. Después siguen en importancia los hechos de algunos monarcas helenísticos (19%), como Pirro y Seleuco; y Alejandro Magno (12%). El mundo persa y la Roma mo-

¹³ Otros libretistas miembros de esta academia son: Aurelio Aureli y Giovanni Francesco Busenello.

¹⁴ Esta doble dedicación era muy habitual por entonces, la misma combinación encontramos en Aurelio Aureli.

¹⁵ Vid. Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte...*, 71.

¹⁶ Vid. Rutschman, E., “Minato and the Venetian Opera Libretto”: *Current Musicology* 27, 1982, 85.

¹⁷ Sobre esta cuestión, vid. Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte...*, 72.

nárquica e imperial son, con diferencia, los menos representados en este elenco, tan sólo el 6%.

A continuación y dada la extensa producción de Minato y de los libretistas que le sucedieron en el cargo de poeta cesáreo, adjuntamos de cada uno de ellos un listado de las óperas que escribieron en Viena, en el que figura el compositor, la ocasión que celebraban y la fecha de su puesta en escena.

Óperas¹⁸ (1669-1698):

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Leonida in Tegea</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I. Carnaval.	09.06.1670 11.02.1694
<i>La Prosperità di Elio Sejano</i>	A. Draghi	Onomástica de Leopoldo I.	15.11.1670 ¹⁹
<i>Aristomene Messenio</i>	F. Sances Leopoldo I	Cumpleaños de Leopoldo I.	22.12.1670
<i>Sulpitia</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonora. Onomástica de Leopoldo I.	18.11.1672 ²⁰ 15.11.1697
<i>La Tessalonica</i>	A. Draghi	Cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonora.	18.11.1673
<i>La lanterna di Diogene</i>	A. Draghi		05.02.1674
<i>Il Ratto delle Sabine</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1674 ²¹
<i>Il fuoco eterno custodito dalle Vestali</i>	A. Draghi Leopoldo I	Nacimiento de la Archiduquesa Ana María.	23.10.1674 ²²

¹⁸ Las fechas de estreno y de las sucesivas representaciones que figuran en el cuadro de Minato y en el que sigue de Cupeda se han tomado de Hiltl, N., *Die Oper am Hofe Kaiser Leopolds I mit besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit von Minato und Draghi*, Diss. Wien 1974, 86 ss. En notas se recogen las variaciones que sobre las mismas aparecen en los trabajos de Bauer, A., *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*, Graz-Köln 1955; Hadamowsky, F., “Barocktheater am Wiener Kaiserhof”: *Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung*, 1951/ 52 (1955), 7-96; y Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte...*

¹⁹ La representación se repitió el 9 de junio de 1671, *vid.* Neuhaus, M., “Antonio Draghi”: *Studien für Musikwissenschaft* 1, 1913, 104-192.

²⁰ Para la primera, Hadamowsky propone el 21 de noviembre; para la segunda, el 27 de noviembre, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 77/ 94.

²¹ Según Hadamowsky la representación se desarrolló a lo largo de dos días 9 y 10 de junio: el primer día se representó el acto I y el acto II hasta las escena 9; el segundo día, el acto II desde la escena 9 y el acto III, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 78.

²² La archiduquesa nace el 11 de septiembre, la ópera se estreno poco después, y no el 5 de febrero como apunta Bauer, *Opern...*, 37.

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Pirro</i>	A. Draghi	Cumpleaños de la emperatriz Claudia Felicitas.	30.05.1675
<i>Zaleuco (= Seleuco)</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1675
<i>Turia Lucretia</i>	A. Draghi	Cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonora.	18.11.1675
<i>Chilonida</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonora.	21.02.1677 ²³
<i>Adriano sul monte Casio</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1677
<i>Rodogone</i>	A. Draghi	Cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonora.	18.11.1677
<i>Creso</i>	A. Draghi	Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	06.01.1678 ²⁴
<i>La Monarchia latina triunfante</i>	A. Draghi	Nacimiento del heredero José I.	10.10.1678
<i>Il vincitor magnanimo in Tito Quinto Flaminio</i>	A. Draghi Leopoldo I	Onomástica de Leopoldo I. Onomástica de Leopoldo I.	15.11.1678 15.11.1692
<i>Curzio</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1679 ²⁵
<i>La forza dell'amicitia</i>	A. Draghi	Carnavales. Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	13.02.1681 13.01.1694
<i>Temistocle in Persia</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1681
<i>Gli strategemi di Bianta</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa	15.01.1682
<i>Tullo Hostilio aprendo il Tempio di Giano</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1684
<i>La più generosa Spartana</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	10.06.1685
<i>Il Nodo gordiano</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	11.06.1686
<i>La Vendetta dell'Honestà</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1687
<i>La Vittoria della Fortezza</i>	A. Draghi Leopoldo I.	Onomástica de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	22.07.1687

²³ En Hadamowsky, "Barocktheater...", 80/ 98, el 20 de febrero y se repetirá en los carnavales de 1710 (14 de enero). En Neuhaus, "Antonio Draghi...", 164, el 20 abril de 1709 y en carnavales del año 1710 con música de Ziani.

²⁴ En Hadamowsky, "Barocktheater...", 80, los días 9 y 10 de enero, repitiéndose los días 12 y 13 del mismo mes.

²⁵ El 1 de junio en Neuhaus, "Antonio Draghi...", 165.

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Il Marito ama più</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	19.01.1688
<i>La Moglie ama meglio</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	10.06.1688
<i>Tanisia</i>	A. Draghi Leopoldo I	Carnaval.	1688
<i>Fedeltà e generosità</i>	A. Draghi Leopoldo I	Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	12.01.1692
<i>La Varietà di fortuna in L.J. Bruto</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1692 ²⁶
<i>Pelopida Tebano in Tesalia</i>	A. Draghi	Onomástica de Leopoldo I.	16.11.1694 ²⁷
<i>La Tirannide abbatuta dalla Virtù</i>	A. Draghi Leopoldo I	Onomástica de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	22.07.1697 ²⁸
<i>Il delizioso ritiro di Lucullo</i>	A. Draghi	Onomástica de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	07.08.1698

Durante casi una treintena de años escribe Minato libretos para la corte vienesa, pero su capacidad productiva empieza a descender a medida que su edad avanza, por esa razón en el año 1694, **Renato Cupeda** (c. 1663–1704), un libretista de origen napolitano que ya encontramos en Viena en 1689, es vinculado como poeta a la corte. Sin embargo, no será nombrado oficialmente poeta cesáreo hasta la muerte de Minato, en marzo de 1698.

La temática de sus libretos está en la línea de la de los anteriores: relatos mitológicos, hechos y hazañas de personajes memorables de la historia antigua de Grecia y de Roma, así como del medioevo.

Pero si en Minato la Roma republicana empieza a destacar como base argumental, en Cupeda ya su triunfo es evidente. Del total de doce óperas centradas en la Antigüedad Clásica, más de la mitad giran en torno a hechos y personajes memorables de la república (58%): el noble comportamiento de Marco Fabricio (*La Magnanimità di Marco Fabricio* 1695); la defensa que Tito Manlio hace de su padre, el dictador Lucio Manlio Imperioso (*La Forza dell'amor filiale* 1698); el amor a la patria de Perolla que le lleva a planear el asesinato de Aníbal (*Gli affetti più grande, vinti dal più giusto* 1701); Cornelia, la madre de los Gracos (*Le Finezze dell'amici-zia e dell'amore* 1699), y su padre, Publio Cornelio Escipión Africano (*I gloriosi presagi di Scipione Africano* 1704); el cónsul romano Cayo Popilio Laenas (*Caio*

²⁶ El 18 de junio en Hadamowsky, "Barocktheater...", 90.

²⁷ El 25 de noviembre en Hadamowsky, "Barocktheater...", 92.

²⁸ El 11 de agosto en Hadamowsky, "Barocktheater...", 94.

Popilio 1704); y, por último, el genio militar de Julio César (*Il ritorno di Giulio Cesare, vincitore della Mauritania* 1704). La historia de Grecia y la Roma monárquica e imperial, ocupan un lugar anecdótico.

Óperas (1695–1704):

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>La finta cecita di Antioco il Grande</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.07.1695 ²⁹
<i>La Magnanimità di Marco Fabricio.</i>	A. Draghi	Onomástica de Leopoldo I.	15.11.1695 ³⁰
<i>L'Arsace fondatore del regno de'Parthi</i>	A. Draghi	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1698 ³¹
<i>La Forza dell'amor filiale</i>	A. Draghi	Onomástica de Leopoldo I.	27.11.1698
<i>La Fede publica</i>	G. Bononcini	Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	06.06.1699 ³²
<i>Le Finezze dell'amicizia e dell'amore.</i>	A. Draghi	Onomástica de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	01.08.1699
<i>Il Gordiano Pio.</i>	M.A. Ziani	Cumpleaños del heredero José I.	26.08.1700
<i>Gli Affetti più grande, vinti dal più giusto.</i>	G. Bononcini	Cumpleaños del heredero José I.	30.08.1701
<i>Il Romolo.</i>	M.A. Ziani	Cumpleaños de Leopoldo I.	20.08.1702
<i>I gloriosi presagi di Scipione Africano.</i>	A. Ariosti	Onomástica del heredero José I.	31.03.1704 ³³
<i>Caio Popilio</i>	M.A. Ziani	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1704
<i>Il ritorno di Giulio Cesare, vincitore della Mauritania</i>	G. Bononcini	Regreso de José I desde Landau.	17.12.1704 ³⁴

La actividad operística es tan intensa, que la corte pronto va a necesitar un segundo poeta cesáreo. Gracias a las recomendaciones del marqués de Orsi, de Muratori

²⁹ El 6 de julio en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 92.

³⁰ El 22 de noviembre en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 93.

³¹ El 3 de julio en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 95.

³² El 18 de enero en Hadamowsky, “Barocktheater...”, 95.

³³ El 19 de marzo en Bauer, *Opern...*, 41.

³⁴ El 19 de marzo en Bauer, *Opern...*, 84.

y de Zeno, **Pietro Antonio Bernardoni** (1672-1714) es elegido para el puesto en julio de 1701³⁵ y partirá para Viena en el mes de septiembre.

El nuevo poeta nace en Vignola el 30 de junio de 1672 en el seno de una prestigiosa familia. Muy pronto, llevado por su pasión por la poesía, comienza a escribir versos, así se ganó el ingreso en la *Accademia degli Animosi* de Venecia y el nombramiento como arcade en 1691. Dejó Vignola para probar suerte en Módena y después en Boloña, allí encontró la protección del marqués Juan Josefo Orsi. Sin embargo, ante la necesidad de ingresos fijos, se vio obligado a marcharse de Boloña y aceptar el empleo de secretario del duque Sforza en Piacenza, a cuyo servicio no permaneció mucho tiempo. Cambió de nuevo de ciudad y de patrón, y a finales de 1689 encontró un señor de su agrado, el conde Vernón en Torino, a quien acompañó a París en mayo de 1699, cuando fue nombrado embajador del duque de Saboya. La vida de la capital francesa no debió ser de su agrado porque la abandonó a finales de septiembre de ese año, para comenzar un peregrinaje que le devolvió a Boloña. Es por aquellas fechas cuando llega a Italia la noticia de que la corte vienesa busca un segundo poeta cesáreo, por entonces el primero era Cupeda.

Aunque la belleza de la capital imperial y el esplendor de su corte le entusiasmaron desde el primer momento, no olvidó su querida Boloña y por eso en 1703 la corte vienesa le permitió marchar a Italia para encontrarse de nuevo con sus amigos, regresando al año siguiente. Es en este año cuando fallece Cupeda y se queda como único poeta cesáreo, pero no por mucho tiempo. El 5 de mayo de 1705, tras una larga enfermedad, muere el emperador Leopoldo I, le sucederá su hijo José I que pronto verá la necesidad de un segundo poeta. El puesto es ofrecido a Apostolo Zeno, quien recientemente había contraído matrimonio y por eso rechaza el nombramiento; el siguiente en la lista será Silvio Stampiglia, un famoso autor de melodramas que aceptará de buen grado este honor. Pero la nueva adquisición de la corte vienesa no es del agrado de Bernardoni, no sólo porque éste hubiese preferido a Zeno, sino también porque el recién llegado ejercía el puesto a su mismo nivel y no como segundo poeta. Quizá fue este el motivo, además de la nostalgia, lo que le llevó a ausentarse de nuevo de Viena para marchar a Boloña en 1706, regresando al año siguiente.

Sus últimos años en la corte fueron muy productivos e intensos, por entonces ganaba 3.000 florines anuales y eso le permitía tener varios criados, carruaje y caballos. Esta vida tan agitada pudo ser la causa de su deseo de abandonar definitivamente la corte en 1710 para volver a Boloña y formar una familia. El emperador así se lo per-

³⁵ A este respecto podemos leer en una carta de Zeno: “*La elezione del nostro Bernardoni in poeta di S.M. Cesarea non poteva cadere in persona più a proposito per quell’impiego. Egli è giovane, ha del talento, della prontezza e dell’esercizio, e vi riuscirà fuor di dubbio*”, *Lettere di A. Zeno*, v. I, Venecia 1785, 50 (texto citado en Nava, M.L., “P.A. Bernardoni e il melodramma”, *Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Province Modenesi*, Módena 1928, 97).

mite y con una pensión y el título de poeta cesáreo vitalicio regresa a Italia, allí se casa en 1711. Cuando ya el poeta ha visto cumplidos sus sueños y lleva una vida familiar tranquila y sosegada, muere repentinamente el 19 de enero de 1714 a la edad de 42 años.

Sus dramas son típicos de la corte, son dramas aristocráticos, en los que la historia de amor es fundamental. En el argumento se deja influir más por los trágicos franceses que por los griegos, abandonando las tramas complicadas y jugando con la oposición entre el deber y el placer; intenta mantener las tres unidades aristotélicas, especialmente la de acción; y se preocupó de la distribución racional de recitativos y arias. En definitiva, colaboró en gran medida en devolver al melodrama una estructura más simple, más equilibrada y digna³⁶.

Óperas (1701–1710)³⁷:

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>La Clemenza di Augusto</i> *	J.J. Fux	Onomástica de Leopoldo I.	15.11.1702
<i>La Zenobia</i>		Cumpleaños de la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa.	06.01.1703 ³⁸
<i>Numa Pompilio</i> *	G. Bononcini	Cumpleaños de Leopoldo I.	09.06.1703
<i>Arminio</i> *	A. Bononcini	Cumpleaños de José I.	26.07.1706
<i>Tigrane re d'Armenia</i>	A. Bononcini	Cumpleaños de José I.	25.07.1710

La muerte de Cupeda y el reciente matrimonio de Zeno, propiciaron el nombramiento de **Silvio Stampiglia** (1664-1725), como poeta de la corte de Viena por el nuevo emperador José I en el año 1706.

El libretista italiano nace el 14 de marzo de 1664 en Civita Lavinia, estudia leyes y matemáticas en el Colegio Nazareno de Roma, pero no tarda en dedicarse al teatro, y en 1690 fue uno de los catorce miembros fundadores de la *Accademia dell'Arcadia*.

En 1696 se traslada de Roma a Nápoles para entrar al servicio del virrey, el duque de Medinacelli, y después de su sucesor. Fue allí donde escribió sus primeros libretos de ópera, hasta entonces sólo había hecho revisiones de los textos escritos por otros libretistas. La Guerra de Sucesión española le obligó a regresar a Roma, donde trabajó para el príncipe Fernando de Médici hasta que ocupó el puesto de poeta cesáreo. Sin embargo, la temprana muerte del emperador truncó muy pronto su

³⁶ Para un tratamiento más detallado de su vida, *vid.* Nava, M.L., “P.A. Bernardoni...”, 88 ss.

³⁷ Hemos marcado con un asterisco (*) sus *poemetti drammatici*, que han sido incluidos en este listado porque aunque son composiciones de un solo acto, su desarrollo y rima son iguales a los dramas musicales.

³⁸ Es posible que se representase en 1704 o en 1705.

carrera, a Carlos VI no le entusiasmaba demasiado su obra poética y fue cesado en 1714. De Viena marcha a Roma y después a Nápoles, donde muere en 1725.

Era un hombre de profunda cultura e intuición histórica. La mayor parte de sus óperas vienesas son escritas con ocasión de los carnavales, eso explica quizá la mezcla que hace en ellas de lo dramático y lo cómico. La Antigüedad Clásica en sus óperas se limita casi por completo a la antigua Roma, y la realidad histórica de la que parten no es más que un marco para la intriga amorosa y está a su servicio, por eso la modifica o la minimiza a su antojo. En este sentido, es el más caprichoso de los libretistas.

Óperas (1706-1714)³⁹:

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Etearco</i>	G. Bononcini	Carnaval.	1707
<i>Turno Aricino</i>	G. Bononcini	Cumpleaños de José I.	26.07.1707
<i>Il Mario fugitivo</i>	G. Bononcini	Carnaval.	08.02.1708
<i>Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma</i>	G. Bononcini	Cumpleaños de José I.	26.07.1708
<i>L'Abdolomino</i>	G. Bononcini	Carnaval.	03.02.1709
<i>Caio Gracco</i>	G. Bononcini	Carnaval.	16.02.1710
<i>Alba Cornelia</i>	F. Conti	Carnaval.	05.02.1714

La muerte de Bernardoni y la marcha de Stampiglia habían dejado a la corte imperial de Viena sin poeta para las composiciones musicales de la nueva temporada teatral. Zeno sigue siendo la primera opción, pero el afamado historiador y poeta está ahora demasiado ocupado con su nueva profesión de periodista y atendiendo a las peticiones de los ducados italianos. La segunda opción será **Pietro Pariati** (1665-1733)⁴⁰, quien después de todo era la mano derecha de Zeno y de quien ya Viena conocía su valía como poeta.

Pariati nace en Reggio el 26 de marzo de 1665, tras concluir su doctorado en leyes será secretario del marqués de Módena, a quien acompañará a Madrid en misión diplomática. En la capital española sus escándalos, sobre todo amorosos, le harán famoso y no quedarán sin castigo, debe regresar a Módena y en 1697 es encarcelado, primero en la cárcel de Rubiera y después de Módena. En noviembre de 1699 queda en libertad, pero es expulsado del ducado. Su primer destino será Venecia, allí no pue-

³⁹ Hemos incluido aquí sus *poemetti drammatici* por tratarse de composiciones de un solo acto pero con un desarrollo y rima igual al de los dramas musicales.

⁴⁰ Para una completa biografía de este libretista, *vid.* Campanini, N., *Un precursore del Metastasio*, Firenze 1904.

de dedicarse a la jurisprudencia pues su doctorado en leyes por la universidad de Regio de poco le servía en otro estado, y es entonces cuando decide ganarse la vida como escritor. Su talento fue reconocido por Zeno, con quien colabora en muchos libretos a partir del 1705⁴¹. Sin embargo, esta situación de dependencia no le aseguraba el porvenir, la fama de Zeno eclipsaba su trabajo en los libretos venecianos. Su oportunidad llegó cuando la corte de Viena, conocedora de los dramas suyos que se habían representado en el teatro ducal de Milano, le encarga un oratorio (*Il voto crudele*, 1712) y una serenata (*Ercole in cielo*, 1713)⁴². Consigue así darse a conocer en un importante centro operístico, al margen de Zeno y lejos de Venecia.

Es por eso que la muerte de Bernardoni, la marcha de Stampiglia y la segunda negativa de Zeno al puesto, le convirtieron en 1714 en el nuevo poeta cesáreo de los Habsburgo vieneses. En ese mismo año es nombrado también miembro de la *Accademia degli Arcadi*.

Hasta 1718 es el único responsable de los libretos de tema histórico y mitológico que se presentan en la corte, pero esta situación cambia cuando en septiembre de ese año Zeno acepta por fin el puesto de poeta cesáreo, pero con dos condiciones: no recibir nunca el encargo de escribir un ópera cómica y contar con la colaboración de Pariati⁴³.

En el año 1724 Pariati escribe su último libreto, las grandes óperas van a ser a partir de ahora obra de Zeno. Hasta su muerte el 13 de octubre de 1733, permanece en la corte pero sin escribir nada, sus dramas se reponen una y otra vez, y los nuevos dramas musicales son de Zeno o de Pasquini.

Para sus óperas, que son propias de la corte, prefiere la temática mitológica a la histórica, y en ellas la intriga amorosa desempeña un importante papel. Por otra parte, son principalmente tragicomedias en las que los sirvientes forman parte de la trama e introducen el elemento cómico en la historia, por eso la mejor ocasión para su representación eran los carnavales, y así ocurre con cinco de las óperas en torno a la Antigüedad clásica; las otras celebran la onomástica o el cumpleaños de la emperatriz, y, curiosamente, ninguna de ellas está destinada a homenajear al emperador. Serán los poemas dramáticos de Zeno, los elegidos para conmemorar el natalicio o la onomástica de Carlos VI (*vid. infra*).

⁴¹ Es posible que la relación entre Pariati y Zeno no se basase sólo en el mutuo interés por el teatro, Zeno, era también un humanista y jurista exiliado del ducado de Módena, *vid.* Gronda, G., “Per una ricognizione dei libretti di Pietro Pariati”, en: Davoli, S., *Civiltà teatrale e settecento Emiliano*, Bologna 1985, 115-136.

⁴² El oratorio se representó en Barcelona, en la capilla imperial, ante Carlos III (futuro Carlos VI) y la ópera en la corte vienesa, con ocasión del cumpleaños del emperador.

⁴³ *Lettere di A. Zeno*, v. II, Venecia 1785, 402-403 (texto citado en Seifert, H., “Pietro Pariati poeta cesareo”, en: Gronda, G., *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Regio di Lombardia*, Bologna 1990, 60).

Óperas (1714-1733):

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Il Ciro</i> ⁴⁴	F. Conti	Carnaval.	09.02.1715 ⁴⁵
<i>Il Finto Policare</i>	F. Conti	Carnaval.	11.02.1716 ⁴⁶
<i>Il Costantino</i> ⁴⁷	A. Lotti J.J. Fux A. Caldara	Onomástica de la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick.	19.11.1716 ⁴⁸
<i>Cajo Marzio Coriolano</i> ⁴⁹	A. Caldara	Cumpleaños de la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick.	28.08.1717 ⁵⁰
<i>Alessandro in Sidone</i> (con A. Zeno)	F. Conti	Carnaval.	06.02.1721 ⁵¹
<i>Archelao re di Cappadocia</i>	F. Conti	Carnaval.	29.01.1722 ⁵²
<i>Creso</i>	F. Conti	Carnaval.	26.01.1723 ⁵³
<i>Costanza e Fortezza</i>	J.J. Fux	Cumpleaños de la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick.	28.08.1723 ⁵⁴

Por fin, en el año 1718, **Apostolo Zeno** (1668-1750) acepta el cargo de poeta cesáreo, que había rechazado ya en varias ocasiones⁵⁵. Ahora su esposa había fallecido y la corte acepta su petición de más sueldo y de ser reconocido como “historiador imperial”; además, recibe el encargo de crear una academia literaria en Viena. La oportunidad que se le ofrecía era demasiado atractiva como para no aceptarla.

Zeno nace en Venecia el 11 de diciembre de 1668 en el seno de una familia de buena posición social lo que le posibilitó recibir una buena preparación humanística.

⁴⁴ Es fruto de la reforma de un trabajo suyo anterior, *Il Ciro* del Carnaval de Venecia del año 1709.

⁴⁵ Se repone los días 12, 17 y 25 de este mismo mes y el 4 de marzo, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 101.

⁴⁶ Se repone los días 13, 16, 18, 22 y 25 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 101.

⁴⁷ El texto es el resultado de una revisión de Pariati del drama escrito con Zeno que se representó en otoño de 1711 en Venecia.

⁴⁸ Se repone los días 22 y 28 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 102.

⁴⁹ Este libreto lo escribe siguiendo su *Cajo Marzio Coriolano* de Boloña (1707).

⁵⁰ Se repone los días 4 y 18 de septiembre, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 102.

⁵¹ Se repone los días 10, 22 y 25 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 104.

⁵² Se repone los días 10 y 16 de febrero, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 104.

⁵³ Se repone los días 4 y 8 de febrero, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 105.

⁵⁴ Se repone el 2 de septiembre, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 105.

⁵⁵ En 1696 rehúsa por no estar de acuerdo con el salario, *vid.* Negri, F., *Vita di A. Zeno*, Venice 1816, 59; en 1705, por causa de su reciente matrimonio; y en 1714 porque tenía demasiados compromisos en Italia a los que no podía responder con una negativa.

No siguió una carrera universitaria y optó desde muy temprano por una carrera literaria en la escena veneciana, donde no tardó en alcanzar el éxito. Su fama como poeta y su interés por recuperar el buen gusto literario para su tiempo, le llevaron a ser miembro fundador de la *Accademia degli Animosi* y de la *Accademia dell'Arcadia*.

Pero el veneciano fue más que un poeta cesáreo, en sus largas charlas con el emperador le aconsejaba sobre cómo dirigir la Biblioteca o la colección de monedas; el emperador era para él “su amigo, su pariente, su protector”⁵⁶. Y aunque regresa a Venecia en septiembre de 1731 con una pensión vitalicia de 1.000 florines, hasta 1737 siguió enviando algún texto a la corte vienesa.

La mayoría de sus dramas están estructurados en tres o cinco actos y en ellos se observa un mayor interés por la acción que por los momentos contemplativos de los protagonistas, así se explica la importancia del recitativo y que sus libretos estén concebidos más para ser leídos que para ser cantados. Es el menos músico de los libretistas, para él la música impide que la ópera se acerque al objetivo catártico de la tragedia; es para el poeta, en palabras de Gallarti “*un addobbo necesario all'edonismo mondano dell'opera ma contrario alla serietà ed al rigore estetico del dramma (...). La vera tragedia non può sopportare i fronzoli decorativi della musica*”⁵⁷.

Otro rasgo a destacar es la fidelidad a las fuentes que utiliza, principalmente a las históricas, entre las que destacan Heródoto, Tucídides, Procopio, Cornelio Nepote, Plutarco y Livio; además, echa mano de dramaturgos franceses como Quinault, Rotrou, Corneille y Racine, así como de los libros de viajes y memorias. No hay que olvidar que es un erudito de la historia, de la filología, de las antigüedades y de la numismática, además de poeta y crítico literario; ni tampoco que era propietario de una gran biblioteca.

De gran importancia es también su famosa reforma del libreto, con la que Zeno continuó un proceso que ya había comenzado con Aureli (1652-1708) y que prosiguieron otros libretistas, entre los que ocupan un lugar destacado los de la corte de Viena⁵⁸.

⁵⁶ Weilen, *Zur Wiener Theatergeschichte*..., 83.

⁵⁷ Gallarati, *Musica e maschera*..., 18.

⁵⁸ Sus puntos principales son los siguientes: eliminación de las partes cómicas del drama, así como del aparato alegórico y mitológico que propiciaba la dispersión argumental y multiplicaba los cambios de escena; la reducción del número de personajes, todos ellos interconexionados por la relación amorosa; un único tema principal siempre acompañado por uno secundario de temática amorosa; la división del drama en tres, cuatro o cinco actos con escenas dramáticas donde tendrá lugar la confrontación de los personajes, que irá elevándose hacia el clímax y el desenlace bajo la forma de una escena final triunfal; disminución del número de arias, sólo una al final de cada escena con el fin de no romper la unidad de la acción; desarrollo más riguroso de la *liaison des scènes*, técnica consistente en que en todas las escenas permanezca un personaje de la escena precedente. Para más detalles sobre el contenido de esta reforma, vid. Fehr, M., *Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes*, Zürich 1912; Freeman, R., “Apostolo Zeno’s Reform of the Libretto”: *Journal of American Musicological Society* 21, 1968, 321-341; Smith, P.J., *The Tenth Muse: a Historical Study of the Opera Libretto*, New York 1970.

En este proceso de renovación, Zeno, que es todo un moralista, contribuye en gran manera a que el drama lírico sea un instrumento para incitar a su público a la piedad y a la virtud; sus personajes, excepto el “villano”, estarán movidos por valores nobles y éticos, son héroes ejemplares de la historia, que anteponen el deber a sus deseos. Es el momento de esplendor de la ópera heroica, los altos ideales y los nobles sentimientos de los protagonistas otorgan al drama lírico la función educativa y social que habían descuidado los libretistas anteriores, demasiado preocupados por el efectismo escénico y sonoro. Y así se explica que más de la mitad de sus óperas en torno a la Antigüedad clásica se construyan a partir de “hechos memorables” y “grandes hombres” de la República romana.

Óperas (1718-1729):

Título	Compositor	Festividad	Fecha
<i>Lucio Papirio Dittatore</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1719 ⁵⁹
<i>Alessandro in Sidone</i> (con P. Pariati)	F. Conti	Carnaval.	06.02.1721
<i>Meride e Selinunte</i>	M. Porsile	Cumpleaños de la emperatriz Isabel Cristina de Brunswick.	28.08.1721 ⁶⁰
<i>Ormisda</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1721 ⁶¹
<i>Scipione nelle Spagne</i> ⁶²	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1722 ⁶³
<i>I due Dittatori</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1726 ⁶⁴
<i>Ornospade</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1727 ⁶⁵
<i>Mitridate</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	04.11.1728 ⁶⁶
<i>Cajo Fabbricio</i>	M. Caldara	Onomástica de Carlos VI.	13.11.1729

En 1729 la corte de Viena, por recomendación de Zeno, ofrece el cargo de poeta cesáreo a Pietro Metastasio (1698-1782), quien viaja a la capital austriaca en abril de 1730 donde permanecerá diez años, hasta la muerte del emperador Carlos VI.

⁵⁹ Se repone los días 11 y 22 del mismo mes y el 2 de diciembre, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 103.

⁶⁰ Se repone los días 6 y 18 de septiembre, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 104.

⁶¹ Se repone los días 9, 22, 25 y 29 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 104.

⁶² Puesta en escena por primera vez en Barcelona, 1710, y después en Milán (1711) y Nápoles (1714), *vid.* Sartori, C., *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, v. V, Cuneo 1992, 154.

⁶³ Se repone los días 8, 17, 22 y 26 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 105.

⁶⁴ Se repone los días 10, 25 y 30 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 107.

⁶⁵ Se repone los días 9 y 16 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 108.

⁶⁶ Se repone los días 10, 22 y 25 del mismo mes, *vid.* Hadamowsky, “Barocktheater...”, 109.

LAS ÓPERAS HEROICAS.

El tema central es siempre una historia de amor en la que se cruzan los sentimientos de dos o tres parejas de amantes, siguiendo un esquema muy similar, del tipo A debe casarse con B, pero B ama a C, quien a su vez está enamorado de D, y éste de A. En la construcción de esta trama amorosa no faltan disputas por el trono, odio a los progenitores, infidelidades reales o fingidas, el habitual enfrentamiento entre el deber y el placer, parientes de sangre que no se reconocen hasta el final, cartas que llegan al destinatario menos adecuado, castigos desmesurados, hombres que se disfrazan de mujeres o a la inversa, sirvientes y nodrizas como intermediarios de la relación amorosa, etc. De esta manera, lo que se vaticina como sencillo en la escena primera del primer acto, se va complicando tanto que resulta a veces difícil comprender el rápido final feliz de la escena que cierra la ópera. Y todo esto *che si finge*, se construye sobre el argumento histórico que el libretista encuentra en las fuentes grecolatinas, bien a través de su consulta directa, como con toda seguridad haría Zeno; bien sirviéndose de traducciones o resúmenes versionados; o utilizando antiguos libretos, algo habitual entre muchos libretistas.

Autores como Heródoto, Virgilio, Estrabón, Valerio Máximo, Plutarco, Tácito, Pausanias, etc. proporcionaban a los libretistas el punto de partida para escribir su drama y las coordenadas espacio-temporales que necesitaba su intriga amorosa. Además, con la autoridad de un clásico justificaban la estructura de la obra, al mismo tiempo que conseguían la protección erudita. Esta dualidad entre historia y ficción estaba presente en el “argumento” del libreto: primero se exponían los hechos reales, en muchos casos con la mención de la fuente clásica; y después lo *che si finge*, que debía ser verosímil.

Para nuestro objetivo, la historia de amor no deja de ser algo anecdótico, lo que sí nos interesa es la base histórica sobre la que se apoya toda la ficción, así como los personajes históricos que intervienen en la misma. Veamos entonces qué momentos y protagonistas de la Antigüedad servían para celebrar los acontecimientos más relevantes de la familia imperial austriaca.

Desde 1661 hasta 1729, el marco cronológico de los poetas cesáreos pre-metastasianos, la Antigüedad clásica fue el contexto elegido para festejar los natalicios de la pareja imperial y de su familia en 44 ocasiones. Por ejemplo, bajo Leopoldo I, algunos de los cumpleaños de su segunda esposa Claudia Felicitas (1653-1676) y principalmente de la tercera, Eleonora Magdalena Teresa (1665-1720); de la emperatriz viuda Eleonora II Gonzaga (1630-1686), casada con su padre en terceras nupcias; de Mariana de Austria (1634-1696), su hermana y madre de su tercera esposa; de su hijo José I; y principalmente los del emperador (20 natalicios). El segundo acontecimiento más celebrado con este tipo de drama lírico, fueron las onomásticas (19), pero en este caso sólo las de la pareja imperial o las de los príncipes herederos. Le siguen los carnavales, principalmente bajo José I y Carlos VI; los nacimientos, el de la

Archiduquesa Ana María, hija de Leopoldo I y Claudia Felicitas, que murió el mismo año (1674), y el del heredero al trono, José I (1678). Y, por último, el regreso triunfante de una aventura militar, la del príncipe heredero José I tras la conquista de Landau (1704).

Los poetas cesáreos pre-metastasianos escribieron un total de setenta y cinco óperas heroicas ambientadas en la Antigüedad Clásica, concebidas a partir de hechos y personajes memorables de la Grecia arcaica y clásica, del Imperio persa, del reinado de Alejandro Magno y de sus sucesores, y, por último, de la Roma monárquica, republicana e imperial. En su actividad creadora no sólo les influyó su más que probada formación humanística, sino también su condición de “cesáreos”, que marcaba, sin lugar a dudas, una estrecha relación entre el libretista oficial de la corte y el emperador o los miembros de la familia imperial que, como reza en los libretos, eran quienes directamente encargaban el trabajo; este vínculo sería mucho más estrecho cuando el propio emperador participaba activamente en la composición de la música, como era el caso de Leopoldo I. Bajo estas circunstancias, no es disparatado imaginarse al homenajeado y/o a quien había solicitado el libreto, discutiendo con el libretista tanto la elección del tema, como muchos de los detalles del argumento. Y aunque esto no ocurriese, no hay que olvidar que para un libretista la corte era como el “Jardín del Edén”, que la protección imperial le garantizaba prestigio social y que, al finalizar su servicio, regresaba a casa con una pensión vitalicia y como un individuo honorable. En esta coyuntura, difícilmente se permitía alguno de ellos no ensalzar al emperador y a su familia, no cumplir con las expectativas de la propaganda imperial.

La historia de la Grecia arcaica y clásica adquiere un principal protagonismo con Minato y Cupeda, libretistas de Leopoldo I. Minato se sirve de un modelo de fidelidad conyugal, *Chilonis*, la esposa del rey espartano Teopompo, para celebrar el cumpleaños de la emperatriz viuda Eleonara (*Chilonida*, 1677); el natalicio de Eleonora Magdalena Teresa, la tercera esposa del emperador, se celebra con uno de los siete sabios de Grecia, *Bias*, gobernador de Priene y arquetipo de hombre justo e ingenioso (*Gli stratagemmi di Bianta*, 1682). Para los natalicios de Leopoldo I, elige un ejemplo de amor a la patria, Aristomenos de Mesenia (*Aristomene Messenio*, 1670); a Zaleuco, un legislador semilegendario de la ciudad de Locros, prototipo de legislador justo y de padre clemente (*Zaleuco*, 1675); y en 1681 a Temístocles, el militar y estadista griego por excelencia (*Temistocle in Persia*). Para su onomástica opta por Pelópidas, insigne general tebano que ayuda a las ciudades de Tesalia en su lucha contra el tirano Alejandro de Feras (*Peopida Tebano in Tessaglia*). En 1699 Cupeda es el encargado de escribir el libreto para la ópera del cumpleaños de Eleonora Magdalena Teresa, el argumento es el amor y la valentía de una joven caria, gracias a la cual los melios pudieron salvar su vida (*La fede pubblica*).

Los libretistas de José I y Carlos VI, sólo escriben dos óperas “griegas”, que en ambos casos forman parte del programa operístico de los carnavales; aquí no se pla-

nifica su puesta en escena como un homenaje directo al emperador o a algún miembro de su familia en ocasión de cumpleaños u onomástica⁶⁷.

Del Imperio persa los poetas cesáreos sienten una especial predilección por la figura de Ciro II, que con la conquista de Media, Lidia y Babilonia fundó el imperio más grande conocido hasta ese momento. Su legendaria infancia y el trato amable hacia los monarcas sometidos (Creso, rey de Lidia), son temas que se repiten bajo Leopoldo I y Carlos VI⁶⁸.

Pero, sin duda, el mayor conquistador de la historia y el monarca absoluto por excelencia fue Alejandro Magno, y si ya fue un modelo a imitar para los grandes generales y emperadores romanos, la libretística no lo pasó por alto. Es retratado como un monarca magnánimo cuando devuelve la libertad a la hija del rey persa Darío y a éste su trono (*La generosità d'Alessandro* de Sbarra, 1662); como un hombre de sentimientos nobles y altruista en *La lanterna di Diogene* (Minato, 1674); o bien como un monarca magnánimo y justo que indulta a la mujer tebana que haciendo justicia mata al capitán de Alejandro que la violó (*La vendetta dell'Honestà* de Minato, 1687); o como un rey defensor de las causas justas, cuando destituye del trono de Sidón al usurpador Estratón, un esclavo de la lujuria, devolviéndoselo a Abdolomino (*L'Abdolomino* de Stampiglia, 1709; *Alessandro in Sidone* de Pariati y Zeno, 1721). Sólo en una ocasión es señalado como un tirano, cuando no libera a un filósofo que no le era grato, teniendo que luchar Lisímaco con un león para conseguir la libertad de su amigo (*La vittoria della Fortezza* de Minato, 1687).

El periodo de luchas dinásticas que siguió a la muerte de Alejandro Magno y los diferentes reinos helenísticos que se constituyeron sobre la herencia alejandrina, forman también parte del repertorio operístico de estos momentos. En 1673 Minato elige como tema para celebrar la onomástica de la emperatriz viuda Eleonora, las luchas por el poder en el seno de la casa de Macedonia que capitaneó Casandro (*Tessalonica*). Dos años más tarde la ópera del cumpleaños de la segunda esposa de Leopoldo I tendrá como argumento la expulsión de Eácides, rey de Épiro, y la salvación de su hijo Pirro, todavía un bebé, gracias a Androcleón y a Glaucias, rey de los ilirios, en este reino crece el joven Pirro que acabará recuperando el trono del Épiro (*Pirro* de Minato, 1675). Para la onomástica de la tercera esposa en 1697, el tema elegido es la crueldad de Aristotimo, tirano de Elis, con las mujeres eleas y sus hijos, y la valentía y coraje que mostraron en su desgracia (*La tirannide abbatuta dalla virtù* de Minato, 1697). En cinco ocasiones, el cumpleaños de Leopoldo I se celebra con este tipo de argumentos: en 1670 el protagonista será Leónidas II, rey de Esparta, exiliado en

⁶⁷ Stampiglia, *Etearco* (1707) y Pariati, *Il finto Policare* (1716).

⁶⁸ Ambos temas son tratado por Amalteo (*Il Ciro crescente*, 1661) y Minato (*Creso*, 1678) bajo Leopoldo I y por Pariati (*Il Ciro*, 1715; *Creso*, 1723) bajo Carlos VI. Con José I no se pone en escena ninguna ópera de argumento persa.

Tegea y seguido hasta allí por su esposa Almira (*Leonida in Tegea* de Minato); en 1685, *La più generosa Spartana* de Minato, que recrea la lucha entre Pirro y los espartanos, destacando el valor de las mujeres de Esparta, como Arquidamia, y el de Acrótato, hijo del rey Areo y amante de Quilónide, esposa de Cleónimo, el espartano que ha alentado a Pirro a la lucha; en 1688, el argumento de la ópera es el exilio de Cleombroto II, rey de Esparta, mientras Leónidas II estaba en el exilio, que será acompañado voluntariamente por su esposa Cleónima, hija de Leónidas (*La moglie ama meglio* de Minato); en 1695, el monarca helenístico es Antioco el Grande de la dinastía selúcida, que se finge ciego para descubrir qué ministros le son traidores (*La finta cecita di Antioco il Grande* de Cupeda); y, por último, la historia de la fundación del reino de los partos por Arsaces en *L'Arsace fondatore del regno de Parthi* de Cupeda (1698).

La última ópera de este periodo histórico es el *Tigrane re d'Armenia* de Bernardoni, con la que se festejó el cumpleaños de José I en 1710. Es la época en la que Tigranes se une a Mitrídates VI del Ponto para luchar contra Roma, la alianza se sella con su matrimonio con Cleopatra, hija del rey del Ponto. Sin embargo, el libretista finge una grave enemistad entre ambos y por eso Tigranes, que todavía no es rey, enamorado de la belleza de Cleopatra, se traslada de incognito a la corte de Mitrídates donde se convierte en un general prestigioso.

Sin embargo, la gran protagonista de los argumentos heroicos va a ser Roma, principalmente la República. Para el periodo monárquico sólo contamos con media docena de libretos, cuyos principales protagonistas son Rómulo (*Il Ratto delle Sabine* de Minato, 1674; *Il Romolo* de Cupeda, 1702; *Li sacrifici di Romolo per la salute di Roma* de Stampiglia, 1708) Numa Pompilio (*Numa Pompilio* de Bernardoni, 1703), Tulo Hostilio (*Tullo Hostilio aprendo il Tempio di Giano* de Minato, 1684) y Turno Herdonio (*Turno Aricino* de Stampiglia, 1707). Por un lado tenemos a tres reyes semilegendarios, hombres fundadores responsables directos o indirectos de la grandeza que alcanzará Roma, y que por eso mismo han permanecido en la memoria colectiva de generación en generación, convirtiéndose desde sus orígenes en puntos de referencia para las generaciones futuras. El primero como fundador de una ciudad que estaba destinada a convertirse en la dueña y señora del mundo conocido; el segundo como autor del calendario religioso, los sacerdocios y los cultos, como un gobernante piadoso y pacífico⁶⁹. El tercero, por el contrario, era violento y belicoso, el rey que destruyó Alba Longa. Ambas imágenes encajan perfectamente con la de Leopoldo I, un monarca que fomentó el catolicismo a la vez que era tolerante con el protestantismo, y que tuvo que hacer frente al peligro otomano y a la poderosa influencia de la Francia de Luis XIV. Bajo su reinado las puertas del templo de Jano se

⁶⁹ En Tito Livio, su reinado viene definido por palabras-clave como *iustitia religioque* (1.18.1), *ius* (1.19.1), *virtutes* (1.18.4), *pax* (1.19.1-4; 1.21.5) *pietas*, *fides*, *iusiurandum* (1.21.1).

abrieron en frecuentes ocasiones, como hizo Tulo Hostilio al tomar las armas contra los albanos.

En el *Turno Aricinio* (1707), Stampiglia nos relata la venganza de Tarquinio el Soberbio sobre la persona de Turno Herdonio, un príncipe de Aricia contrario a la política del rey de Roma, un obstáculo para los planes de Tarquinio de reforzar las alianzas entre Roma y los latinos. Herdonio es el símbolo del valor guerrero al servicio de la independencia de los pueblos itálicos; por el contrario, Tarquinio representa al perfecto tirano, al otro sol que brilla en Europa.

Como ya hemos apuntado en varias ocasiones, la República romana ocupa en la trama operística de finales del XVII y principios del XVIII un lugar de excepción. Un total de 27 libretos, en su mayoría compuestos a partir de relatos de Tito Livio y de Plutarco, nos ofrecen un panorama bastante completo de este periodo de la historia de Roma. Sus protagonistas son un modelo de virtudes, excelentes militares y estadistas conscientes de sus deberes para con el estado. Veamos algunos de los ejemplos más significativos: Lucio Junio Bruto, que liberó a Roma de la tiranía de Tarquinio el Soberbio (*La varietà di fortuna in L. J. Bruto* de Minato, 1692); Marco Curcio que para salvar a su patria se arrojó dentro de una sima (*Curzio* de Minato, 1679); los planes de Perolla de matar a Aníbal mientras era huésped de su padre, incumpliendo así las leyes de hospitalidad (*Gli affetti più grande, vinti dal più giusto* de Cupeda, 1701); Tito Quinto Flaminio, que vengó a Roma de intrigas de Filipo y fue el gran liberador de Grecia, llegando a tener un poder sin paralelos desde Alejandro Magno (*Il vincitore magnanimo in Tito Quinto Flaminio* de Minato, 1678/ 1692); Cayo Popilio, que gracias a su ingenio y pericia diplomática evitó un conflicto entre el rey seleúcida Antioco IV y el rey de Egipto Tolomeo VI (*Caio Popilio* de Cupeda, 1704); Lucio Licinio Lúculo, un gran político y excelente militar, que al ser injustamente tratado tras su regreso de Asia y al ver la corrupción que reinaba en Roma, se retiró de la vida política para convertirse en un protector de las artes y de las letras (*Il delizioso ritiro di Lucullo* de Minato, 1698). Y muchos otros que ya eran vistos por sus propios conciudadanos como los líderes romanos por excelencia, eran grandes militares, excelentes hombres de estado, justos y magnánimos, moderados, serenos ante las adversidades, defensores de los oprimidos, piadosos, etc. Eran, en definitiva, hombres ejemplares.

No faltan tampoco ejemplos de piedad filial, como la de Tito Manlio Torcuato, que defendió a su padre, el dictador Lucio Manlio Imperioso, cuando el tribuno Marco Pomponio le obligó a comparecer ante el pueblo por los malos tratos que propinaba a su hijo, a quien retenía en el campo tratándole como un esclavo (*La forza dell'amor filiale* de Cupeda, 1698). El modelo romano de mujer casta, modesta, magnánima y generosa lo encarna la vestal Claudia en *Il fuoco eterno custodito dalle Vestali* (Minato, 1674), ópera encargada por Leopoldo I para celebrar lo que el pensó que iba a ser el nacimiento del heredero al trono, y cuya finalidad era homenajear a Claudia Felicidad,

la mujer que podía poner fin a las preocupaciones dinásticas de los Habsburgo austriacos.

Tampoco lo libretistas olvidan manifestaciones ejemplares de amor conyugal, con las que celebrar los cumpleaños de insignes mujeres de la familia imperial, como la emperatriz viuda Eleonora y la emperatriz Eleonora Magdalena Teresa: el amor de Tiberio Graco y su esposa Cornelia en *Il marito ama più* de Minato (1688); la fidelidad de Sulpicia y Turia Lucrecia, esposas de dos proscritos por los triunviros, que expresan el apoyo a sus esposos bien siguiéndole en el exilio (*Sulpitia* de Minato, 1672), o bien escondiéndole en casa arriesgando así su vida (*Turia Lucrecia* de Minato, 1675).

Sin embargo, para los libretistas pre-metastasianos la presencia de la Roma imperial es casi anecdótica. En *La clemenza di Augusto* (Bernardoni, 1702), se utiliza el descubrimiento de un complot contra el emperador comandado por Claudia, la hija de Marco Antonio, y el perdón final de Augusto, para ensalzar la clemencia de Leopoldo I. Una virtud a la que se había asociado la familia de los Habsburgo y que garantiza un buen gobierno por ser el rasgo distintivo del “rey justo” y del “rey sabio”⁷⁰. Con *La prosperità di Elio Sejano* (1670), Minato avisa sobre las consecuencias de un ejercicio desmesurado del poder. La visión de la Roma imperial se completa con los emperadores Adriano (*Adriano su monte Casio* de Minato, 1677), Gordiano III (*Il Gordiano Pio* de Cupeda, 1700) y Constantino (*Il Costantino* de Pariati y Zeno, 1716)⁷¹.

* * *

La ópera ocupaba en la corte vienesa un lugar de primer orden y no se comprendía una celebración imperial, como onomásticas, cumpleaños, enlaces matrimoniales o nacimientos, sin la puesta en escena de un drama lírico. Y así, las nuevas costumbres protocolarias entrañaron el nacimiento de una nueva figura cortesana, la del “poeta cesáreo”. A partir de este momento, la familia imperial tiene a su servicio a un afamado libretista de origen italiano, miembro en la mayoría de los casos de las más prestigiosas academias literarias italianas y dotado de una excelente formación humanística. Él es quien recibe el encargo de escribir el drama lírico al que después el compositor pondrá música, él es el interlocutor principal del que encarga el trabajo, habitualmente la pareja imperial; y son patrono y cliente quienes deciden el tema y su desarrollo, siempre respetando las directrices de la propaganda imperial.

⁷⁰ Sen., *De Clem.*, 2.3.1.

⁷¹ En *Il Costantino* el tema es también “clemencia imperial”, aquí quien recibe el perdón es Maximiano, padre de Fausta, la esposa de Constantino, que promueve un complot para asesinar al emperador y hacerse con el trono. Otro motivo es la lucha entre el amor filial y el amor conyugal, que en este caso es razón de estado.

Bajo estas circunstancias se escriben las óperas heroicas en las que el poeta da vida a un enredo amoroso, construido a partir de un marco prestado por la Historia, en el caso que nos ocupa por la Antigüedad clásica. Heródoto, Tito Livio, Virgilio, Estrabón, Valerio Máximo, Plutarco, Tácito, etc. son las principales fuentes de estos poetas cortesanos, sus relatos les proporciona la base argumental a su drama, los “hechos memorables” y los “personajes ejemplares” necesarios para celebrar los éxitos del emperador, glorificar la paz y la conservación del orden, legitimar la posición del privilegio del monarca y de su dinastía, garantizar la continuidad del “buen gobierno” y de la propia dinastía. Los comportamientos ejemplares de la Antigüedad en clave de ópera, eran el mejor instrumento para mostrar a la corte que el monarca estaba en posesión del canon de virtudes que le convertía en el único capaz de proteger a sus súbditos del peligro exterior, de asegurar la paz y, principalmente, de garantizar la *salus publica*. La ópera era en la “nueva Roma” un instrumento más en manos de una política propagandística cuya máxima era mostrar que el monarca y su dinastía, ofrecían “el mejor de los mundos para vivir”. Y todo este despliegue publicitario tenía lugar dentro de la corte, ante la nobleza austriaca y, en ocasiones, europea.

