



UNIVERSIDAD DE MURCIA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

Los Dramas Heroicos Romanos
de Metastasio

D. Francisco Ramón Solano Hernández

2015

A mis padres
et magistris caris

AGRADECIMIENTOS

Toda mi vida estaré agradecido a las directoras de esta tesis, la Dra. M^a Teresa Beltrán Noguera y la Dra. Ángela Sánchez-Lafuente Andrés. Les agradezco en primer lugar la confianza que depositaron en mí desde el primer momento para llevar a cabo este para mí tan ilusionante trabajo. No faltaron nunca sus palabras de ánimo, su solicitud y su disponibilidad, así como sus pertinentes observaciones, y sus expertos consejos.

Gracias por el interés mostrado y ánimo transmitido por amigos y compañeros. Y sobre todo gracias al apoyo de mi familia; a la asistencia técnica de mi hermano Fulgen y Alejandra; pero gracias especialmente a mis padres, que siempre han estado junto a mí con su abnegado sacrificio, comprensión, ánimo y atenta escucha.

Y también gracias a José Manuel, que ha sabido comprender tantas horas de trabajo durante tanto tiempo; gracias por escucharme cuando tantísimas veces me sentía por los *sogni e favole* de Metastasio *trasportar*.

FRANCISCO RAMÓN SOLANO HERNÁNDEZ

**LOS DRAMAS HEROICOS ROMANOS
DE METASTASIO**

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR LAS DOCTORAS
DOÑA MARÍA TERESA BELTRÁN NOGUER Y
DOÑA ÁNGELA SÁNCHEZ-LAFUENTE ANDRÉS

ÍNDICE

EL MELODRAMA. PIETRO METASTASIO.....	1
<i>CATONE IN UTICA</i>	75
<i>La libertà latina, o Catón y Roma</i>	87
<i>E solo in queste d'Utica anguste mura, o Catón Uticense</i>	97
<i>Fra le mura nemiche io porto il piede, o Julio César, entre el Julio melodramático y el César histórico</i>	113
<i>L'anima grande a cui, fuor de la sorte d'esser figlia di Roma, altro non manca, o Arbace, el príncipe Juba</i>	128
<i>Il padre irato vuol la mia morte, o la heroica Marcia</i>	131
<i>L'ombra errante del gran Pompeo, o el ausente Pompeyo</i>	137
<i>Finché non vegga la tua testa recisa, e terre e mari scorrerò disperata, o Emilia, una Cornelia trágica</i>	143
<i>Estinto mira l'infelice Catone, o el suicidio de Catón</i>	149
<i>LA CLEMENZA DI TITO</i>	165
<i>Fra le memorie antiche trova l'egual se puoi, o Tito, el más virtuoso de los emperadores romanos</i>	193
<i>Oh patria! Oh sconoscenza! Oh Roma ingrata! O Tito decepcionado</i>	220
<i>Me gli scordo, t'abbraccio e ti perdono, o el triunfo de la clemencia</i>	223
<i>L'onor di nostra età, o el público afecto a Tito</i>	224
<i>L'unica del mio cor fiamma adorata, o Berenice</i>	227
<i>Ah mio clementissimo prence, o los nombres de Tito</i>	234
<i>Che inaspettato accidente funesto! O la conjura</i>	240
<i>Questo eroe clemente un soglio usurpa dal suo tolto al mio padre, o Vitelio, Vespasiano y Tito, y los gobiernos de estos</i>	260

<i>ATTILIO REGOLO</i>	273
<i>Ah come chi quest'aure respira può Regolo obbliar! O Marco Atilio Régulo</i>	304
<i>Fra' nemici rimase prigioner, o el infortunio de Régulo</i>	311
<i>È giunto l'africano orator... Regolo è seco, o Régulo en Roma</i>	312
<i>Penso qual partii, qual vi trovo, o la embajada cartaginesa</i>	316
<i>Ricusar l'una e l'altro è il mio consiglio, o Régulo ante el Senado</i>	322
<i>Il tuo padre morì, quando fu vinto, o Régulo y sus hijos</i>	330
<i>Sul cammin de' grandi eroi incomincia a comparir, o el heroico contagio</i>	336
<i>Regolo a conservar, o Amílcar y Licinio</i>	344
<i>Oh qual fiamma di gloria, e d'onore, o la virtud de Régulo</i>	349
<i>Sì barbare pene, o la cruel muerte de Régulo</i>	360
<i>Quei ceppi, quell'ire, quel morir... saran trionfi, o el triunfo de Régulo</i>	361
<i>Ah dunque ha vinto il fortunato alfin genio romano, o la romana virtud</i>	366
<i>Padre di Roma, addio, o un final épico, trágico y glorioso</i>	372
EL DRAMA HEROICO ROMANO DE METASTASIO, O LA NUEVA <i>FABVLA PRAETEXTA</i>	381
Referencias bibliográficas.....	395

EL MELODRAMA
PIETRO METASTASIO

El amor y la admiración que el hombre ha sentido por la Antigüedad, lo ha llevado a estudiarla, admirarla, imitarla, reproducirla, recrearla. La arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la literatura, el cine han sido los medios que el hombre ha utilizado para tal fin. Entre las manifestaciones culturales de la recreación de la Antigüedad destaca lo que comúnmente es conocido con la denominación de ópera. Se puede considerar la ópera como el espectáculo más completo y total; en él cooperan simultáneamente diversos registros o artes imitativas como en ninguna otra manifestación artística sucede: la literatura, la música, el arte dramático y la escenografía, en la cual se incluiría la arquitectura, la pintura y la escultura, e incluso la indumentaria. Es, pues, tamaña concurrencia de artes la que hace de la ópera lo que se podría llamar un espectáculo total. Por lo tanto, de las manifestaciones artísticas cuyo propósito ha sido la recreación de la Antigüedad, ninguna como la ópera presentaría esta recreación tan seductora, tan verosímil, en definitiva, tan viva.

El término de ópera es relativamente moderno: este, tomado del italiano y este a su vez del plural del latino *opus*, avalaría nuestro argumento de entender tal género como la obra por antonomasia, la obra de las obras. Pero no siempre se denominó así; son sus denominaciones más antiguas las de *favola in musica* o *dramma per musica*, mediante las cuales se alude separadamente a sus dos componentes fundamentales, a saber, la poesía y la música. Otra denominación, que vendría a expresar de una forma unitaria estos dos componentes básicos del género, y que pasaría a designar una fase más madura del mismo, sería la de melodrama.

El melodrama hunde sus raíces en los madrigales dramáticos y en el género pastoral de finales del siglo XVI. Ambas manifestaciones consistirían en ora recitados, ora declamados, ora cantados diálogos sobre una historia relativamente sencilla, en los cuales predominaba el lamento y la exaltación amorosa, así como el componente bucólico. El clasicismo imperante en la cultura europea desde el Humanismo, quiso hacer de estas manifestaciones la pervivencia de la misma tragedia clásica griega, de manera que se afaná todo lo posible en acercar el género a la misma.

Razones pragmáticas fueron las que confirieron al nuevo género vigor: efectivamente, la novedad, el atractivo y la buena acogida del mismo hizo que fueran requeridas por nobles y aristócratas tales representaciones para ornato de sus celebraciones, de modo que no había evento palaciego que se preciara, que no se

adornara con una *favola in musica*. Los artífices, poetas y músicos, que auspiciaban tan sugerente género, en su propósito de resucitar en este la antigua tragedia griega, lo dotaron de la ejecución musical y los argumentos pertinentes. Musicalmente la tarea no pareció difícil: como se conoce que sucedía en las tragedias griegas antiguas, los personajes solían declamar y excepcionalmente cantaban, y el coro siempre cantaba.¹

La intención de proveer al nuevo género de argumentos propios de la tragedia antigua fue, en cambio, algo más difícil, por no decir imposible. Las funestas historias que reinaban en la tragedia griega, chocaban con la tradición del incipiente género y con la finalidad del mismo: por una parte, madrigales y pastorales habían ofrecido historias amorosas, en las que lo más trágico solía a ser el lamento por el amor no correspondido; y, por otra parte, si la finalidad de tales *favole in musica* era festejar un evento jubiloso de palacio, no procedía en modo alguno representar una acción funesta. Poetas y músicos tuvieron, por lo tanto, que ingeniárselas para representar argumentos clásicos, que confirieran el tono trágico pretendido, y para evitar al mismo tiempo los finales trágicos. Se recurrió entonces, por esa necesidad de dulcificar lo trágico, a pasajes idílicos de Ovidio y Virgilio, de manera que se recrearon leyendas mitológicas como la de Orfeo y Eurídice, Apolo y Dafne, o Baco y Ariadna. Estas, por una parte, respondían perfectamente a la demanda del género de ofrecer una historia amorosa en un entorno idílico; y, por otra parte, satisfacían a los intelectuales al recrear episodios de la Antigüedad clásica.

No obstante, el problema en este aspecto no estaba del todo resuelto, puesto que tales historias míticas a veces ofrecían finales aciagos: Orfeo perdía a Eurídice para siempre, incapaz de dominarse a sí mismo, Apolo a Dafne, a quien por su violento deseo obliga a abandonar su humana existencia, o la ominosa infelicidad de una unión tan desigual como la de Baco y Ariadna. Los poetas debían, pues, buscar un subterfugio en la trama para que el triste final del mito deviniera un *lieto fine*, y estuviera así en consonancia con la tradición del género y el festejo para el que se destinaba la representación. Un ejemplo muy claro es el de *L'Orfeo* de Monteverdi: Orfeo, incapaz de contenerse, incumple la ley por Plutón impuesta, y se vuelve a mirar a Eurídice antes de abandonar los infiernos, de manera que la pierde para siempre; hasta ahí el mito; sin embargo, mientras Orfeo deplora con lastimero lamento su impío error, aparece el dios Apolo cual *deus ex machina*, quien lo invita a ascender con él a los cielos, y desde allí consolarse de la irreparable pérdida de Eurídice con la contemplación de los astros. Así pues, los argumentos solían presentar a un varón enamorado que perdía a la amada, y

¹ Metastasio se ocupa en su obra *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima*, de dejar bien claro que poesía y música en la Antigüedad iban siempre unidas, y que, por lo tanto, la poesía dramática era toda cantada o declamada; distingue, pues, una música más simple, la declamatoria, que poseería los elementos básicos para ser música, pero que carecería de melodía, de una más compleja, provista de melodía. Tras dejar bien claro, con abundantes y rigurosos argumentos de autores antiguos extraídos, que los personajes en el teatro antiguo siempre declamarían o recitarían, y que también a veces cantarían, y que el coro solo cantaría, justifica entonces la genuina y digna naturaleza cantada del melodrama de su tiempo, en el cual los personajes o recitan o cantan, y el coro siempre canta. Así explica y demuestra siempre que viene al caso a lo largo del *Estratto*, pero sobre todo en el capítulo IV dedicado a la poesía y al canto. *Estratto*: 41-70. (Las citas del *Estratto* corresponderán si no se indica lo contrario a la edición de 1782 de Hérissant.)

cuyo estado de desdicha se acababa reinterpretando en dicha por algún subterfugio de la trama.² Ketterer³ apunta la importancia del neoplatonismo en los orígenes de la ópera. De esta manera, el amor platónico es el medio transfigurador a una más elevada existencia, esto es, con la apoteosis del afligido Orfeo, con la transformación de Dafne en laurel o la deificación de Ariadna, se alcanzaba el requerido final feliz. Estos *drammi per musica* pronto se extendieron por toda Italia de norte a sur. En Roma, bajo el auspicio de los Barberini, fueron convertidos en religiosos, asumiendo historias relativas a vidas de santos y mártires, las cuales, aunque pudieran asimismo conllevar muertes, estas se resolvían, como en el caso de los dramas profanos en transfiguraciones y en espiritual beatitud.

Volviendo al drama profano, es patente cómo desde su origen estarán presentes sus elementos definitorios. Estos serán cuatro: el contenido amoroso, el final feliz, el componente trágico-heroico y el argumento clásico. Estas cuatro características se pueden a su vez organizar en dos grupos: las dos primeras, por un lado, y las dos segundas, por otro. De este modo, por una parte, el contenido amoroso y el final feliz eran elementos inherentes a la misma naturaleza del género desde sus orígenes como se ha visto, así como congruentes y necesarios por el contexto en el que tenían lugar las representaciones; por otra parte, el elemento trágico o, -mejor dicho-, para-trágico, y heroico, y la elección de argumentos clásicos respondían al afán de los intelectuales por restaurar la tragedia antigua griega. Así pues, se puede afirmar rotundamente que a lo largo de toda la historia del melodrama se asiste a una continua tensión entre dichos elementos: lo amoroso y el *lieto fine*, por una parte, y el propósito de clasicización, por otra. Se ve cómo a veces se suele imponer el elemento amoroso, y aquella parte más erudita del melodrama sucumbe a la tiranía de este; otras, cómo los argumentos clásicos y lo trágico-heroico se deben reelaborar para no forzar en demasía la tensión que siempre existió entre los componentes del melodrama. Así las cosas, se puede también de hecho afirmar que todas las reformas que se llevaron a cabo a lo largo de la historia del melodrama, fueron dirigidas a establecer un justo equilibrio entre todos sus componentes.

Queda, pues, explicada la continua presencia de argumentos clásicos en el melodrama por el erudito deseo de los teóricos de recrear en este el teatro antiguo. De este modo, desde sus orígenes y durante todo el siglo XVII y XVIII, el contenido del melodrama será casi exclusivamente el mundo clásico, griego y romano; no obstante, hubo, de hecho, otros argumentos con protagonistas como Jerjes o Montezuma, pero su presencia es anecdótica si son comparados con los argumentos de tema clásico, amén de que, aun siendo argumentos no tomados del mundo antiguo, estos aparecían adaptados totalmente a las estructuras, modelos y valores que dictaba la Antigüedad clásica.

Empero, resulta curioso que, aunque el afán de los padres intelectuales del melodrama era hacer de este la versión actual de la tragedia clásica griega, sin embargo, los argumentos propios de la misma están prácticamente ausentes del melodrama, al

² Hanning 1974: 485-513.

³ Ketterer 2009: 6.

menos hasta las reformas llevadas a cabo por Gluck en la segunda mitad del siglo XVIII. Así pues, aunque concibieran los teóricos el melodrama como la manifestación ideal del teatro antiguo, en la práctica no recurrieron a los argumentos de las antiguas tragedias griegas, de manera que se aprecia, al menos, como se ha dicho, hasta mitad del siglo XVIII, un distanciamiento entre teoría y práctica. Ketterer⁴ explica tal incongruencia argumentando que el melodrama como fenómeno cultural, social y político de un determinado momento histórico, está realmente conectado no con la literatura clásica y su contexto político democrático, sino con la literatura postclásica, helenística y romana imperial, y su contexto político autocrático. Argumenta que tras Alejandro Magno se produce en el Mediterráneo Oriental un cambio estético, y cómo de ahí surge una nueva literatura, que se aleja de los cánones clásicos, y que responde a un nuevo régimen político autocrático. Así pues, aparecen nuevos géneros como el epigrama, los himnos panegíricos, la historiografía dramática, los cuales llegarán a ser modelos de la literatura romana.⁵ De hecho, se podría afirmar que ya la literatura romana nace en sus orígenes helenizada: recuérdese la traducción de la *Odisea* de Livio Andronico, o el proceso de *contaminatio* que se esconde tras las comedias plautinas. Asimismo, Roma, a pesar de su acérrimo odio a la monarquía, y a todo aquel que durante la república hubiese querido, bajo el nombre de *dictator* imponer un régimen similar, acabó abrazando un sistema de gobierno propio que ya floreciera en los estados helenísticos, esto es, un régimen de gobierno monárquico en el que incluso se consideraba la divinización del monarca, como también pretendiera hacer el mismo Alejandro Magno. El resultado, por lo tanto, será una literatura que se ajustará tanto en el mundo helenístico cuanto en Roma a un sistema de gobierno autocrático.

Así pues, esta literatura será realmente la que estará en consonancia con la ideología política vigente en las monarquías y aristocracias europeas a lo largo del siglo XVII y la mayor parte del XVIII. De esta manera, la recepción de la historia antigua es debida a autores como Livio, Plutarco, Dión Casio, Tácito, Suetonio, etc., los cuales, cambiados los argumentos míticos de los inicios de los *drammi per musica* por argumentos históricos, proveyeron de inagotables historias al melodrama. Continúa explicando Ketterer que la idoneidad de tales autores antiguos se comprende en la medida en que, así como estos tuvieron que desenvolverse en un mundo de patronazgo autocrático, como fue el Imperio Romano, también los escritores, músicos y demás intelectuales de los siglos XVII y XVIII se vieron en la tesitura de tratar con reyes, emperadores y papas. Por consiguiente, concluye que el fenómeno del melodrama tendría realmente más que ver con los períodos autócraticos helenístico e imperial romano, que con los períodos democrático ateniense y romano republicano. De ahí se explicaría, pues, la divergencia entre teoría y práctica en el melodrama: la teoría aspiraba al teatro clásico griego, pero los argumentos se inspiraban en el literatura helenística e imperial romana.

⁴ *Ibidem*: 3-5.

⁵ Ketterer 2003: 1-4.

El *dramma per musica* se desarrolló en sus inicios en un ámbito muy definido, a saber, las cortes y palacios de la aristocracia, y siempre al servicio de contribuir al boato de una celebración palaciega, como una boda, un cumpleaños, una onomástica, etc. El melodrama adquirió un público más amplio cuando la República Veneciana decidió a lo largo del siglo XVII ofrecerlos para dar mayor fasto a sus famosos carnavales. Esto supuso al mismo tiempo para el género un gran auge y una evolución, que no fue precisamente hacia una mayor calidad. Se aprecia un menor peso sobre el melodrama de teóricos y preceptistas, y una mayor libertad en su realización, para dar así respuesta a los caprichos de los cantantes, a los requerimientos del público y a la especulación de los empresarios teatrales, músicos y poetastros. Los argumentos seguían siendo preceptivamente clásicos, pero los elementos heroicos y trágicos habían sido prácticamente sustituido por cómicos, -más en consonancia con la fecha y el lugar donde estas representaciones se celebraban-, y las historias amorosas habían adquirido un casi absoluto protagonismo, las cuales tenían que resolverse siempre felizmente. La trama era sencilla y repetida, con peripecias ampliada, en todos los melodramas: una pareja de amantes sufren una serie de vicisitudes que impiden que estén juntos, hasta que finalmente una oportuna peripecia propicia la suspirada y definitiva unión de los amantes. Nótese que la trama no es otra que la presente en las comedias latinas o en la novela antigua. Por su parte, estudiosos y escritores eran conscientes del alejamiento de la preceptiva literaria que estaba sufriendo el melodrama. De este modo reflexiona Vincenzo Nolfi en el prefacio de su drama *Il Bellerofonte*, representado en Venecia en 1642:

Questo è vn genere di poema, che ritornato alla primiera natura del drama quanto al canto, ma ridotto quanto al resto à diuersa coltura, secondo il compiacimento del seculo dagl'ingegni de nostri tempi, non riconosce hoggi più ne Epicarme per padre, ne Sicilia per patria, ne Aristotile per legislatore. Tutte l'vsanze si mutano, e piacciono le nouità anco deprauate, disse lo Scaligero, in proposito dell'Anfitruone de Plauto. S'hoggi viuessero i Crati, gl'Aristofani, i Terenzij cangerebbero forse pensiero. Delli dui fini che insegnò Oratio, non è rimasto alla poesia, che il diletto; in questa età non han bisogno gl'huomini di imparare il viuere del mondo con gl'altrui componimenti.⁶

En las primeras décadas del siglo XVII los argumentos de los melodramas venecianos, fieles a los orígenes y como continuadores de la tradición, se siguen inspirando en míticas parejas de la Antigüedad. De este modo, se ofrecía una aventura amorosa a la vez que se mantenía el prestigio del referente clásico, de raigambre, como se ha visto, culta. Por lo tanto, era posible encontrarse en los venecianos teatros con parejas como Perseo y Andrómeda, Peleo y Tetis, Apolo y Dafne, Baco y Ariadna, Eneas y Lavinia, Jasón e Hipsípila.⁷ Y por supuesto, a todas estas historias, aunque no lo tuvieran, se debía, sin embargo, en consonancia con los orígenes también del género y con el festivo acontecimiento para el que iban destinadas, esto es, los carnavales venecianos, buscar siempre un final feliz. En algunos casos la leyenda ya ofrecía el desenlace feliz exigido, como la salvación de Ariadna por parte de Baco, en la *Arianna*

⁶ Nolfi 1642: 3-4.

⁷ Vid. Rosand 1991.

de Monteverdi, o como el suspirado encuentro entre Ulises y Penélope, en *Il ritorno d'Ulisse in patria* del mismo autor; sin embargo, en otros mitos era menester alterar el final para dejar así satisfechos a público y crítica, como en *Il Giasone* de Cavalli, en el cual Jasón acaba casándose con Hipsípila, y no con Medea, o como en *Il repudio d'Ottavia* de Polarollo, en el cual Nerón defiende y restituye en el trono imperial a Octavia.

Hacia mitad del siglo XVII, bien con el fin de renovar los argumentos, bien en busca de una mayor verosimilitud y cercanía en lo representado, comenzaron a aparecer melodramas inspirados en la historia antigua. Nótese que en ningún caso se abandona la Antigüedad clásica; tan solo se produce un paulatino traspaso del mito a la leyenda, y a la historia. Se puede afirmar que desde un punto de vista intelectual, a pesar de que existía la asunción, como se ha visto, de cuánto el melodrama distaba del teatro antiguo, todo el siglo XVII y XVIII se mantuvo en la idealizada convicción de que el género melodramático era la manifestación contemporánea de lo que había sido el teatro entre griegos y romanos. La estructura de estos melodramas de asunto histórico era prácticamente la misma: una pareja que encontraba dificultades para estar juntos y ser entonces felices. Sin embargo, en estos melodramas históricos aparecía como novedad una figura autoritaria y poderosa, que suponía un obstáculo para la felicidad de los amantes, pero que, finalmente, gracias a una ejemplar virtud demostrada, y a una oportuna peripecia, propiciaba la unión de los amantes. Un claro ejemplo es el melodrama *Alessandro vincitor di sé stesso*, escrito por Francesco Sbarra y musicado por Marco Antonio Cesti en 1651, en el cual Alejandro Magno, como figura poderosa y de autoridad, es quien dará lugar al *lieto fine*, al servirse de su posición y haciendo gala de sus virtudes. El éxito de este nuevo esquema argumental, a saber, amantes infelices que alcanzan la felicidad por intercesión de un personaje de célebre autoridad, fue enorme, de manera que fue tan repetido que acabaría constituyendo el modelo arquetípico de melodrama hasta mitad del siglo XVIII; y cuyo ejemplo por antonomasia, el cual corona toda la trayectoria del mismo, por su perfección y calidad literaria, ha sido considerado *La clemenza di Tito* de Pietro Metastasio.

Ketterer⁸ afirma que todos los melodramas creados a lo largo del siglo XVIII se ajustan a dos modelos básicos, a saber, al modelo que denomina del mito del príncipe clemente, y al modelo del mito de la libertad. El modelo del mito del príncipe clemente presenta a un gobernante ideal que preside un gobierno de justas leyes, y que es amparo, protección y benefactor de sus súbditos, y de cuyo ideal gobierno y virtudes dependerá la felicidad de aquellos que lo rodean. El modelo del mito de la libertad describe la oposición a un régimen tirano o a un poder opresor foráneo, que se verá en cierta manera vencido por una heroica gesta en pro de la libertad. Si bien se pueden encontrar ejemplos de ambos tipos a lo largo de todo el siglo, e incluso ya tempranas muestras en el siglo XVII, y pervivencias de los mismos ya entrado el siglo XIX, se podría, sin embargo, precisar que, por obvias razones históricas y políticas, el mito del príncipe

⁸ Ketterer 2009: 2, 11-15.

clemente alcanzará un mayor desarrollo en la primera mitad del siglo XVIII, y el mito de la libertad en la segunda.

Como era costumbre del melodrama el inspirarse en el mundo griego o romano por las causas aducidas, correspondía ahora buscar un personaje histórico de la Antigüedad que se adecuara en mayor o menor medida o bien al mito del príncipe clemente, o bien al de la libertad. El personaje histórico que en primer momento representa el modelo de príncipe clemente será Julio César. Ya desde la Antigüedad el personaje de César se había transmitido como ejemplo de clemencia, por magnanimidad de este ante sus enemigos.⁹ Los historiadores se han preguntado hasta qué punto sería sincera la cesariana clemencia; hasta qué punto no constituía esta una estrategia política.¹⁰ Sea como fuere, Julio César supo servirse de esta su clemencia, llegando incluso a elevarla al rango de alegoría divina, y haciendo así que el Senado erigiera un templo a la *Clementia Caesaris*.¹¹ Tras Julio César, fue Augusto quien, pasado un primer período de gobierno poco ejemplar, se convirtió en el modelo de príncipe clemente, adoptando la clemencia como una de las virtudes oficiales.¹² El mismo Séneca tomará a Augusto como modelo de clemencia en su tratado *De clementia*, al narrar el perdón por el príncipe dado a Gneo Cornelio Cinna, quien había conspirado contra él. Este episodio será recreado por Corneille en su drama *Cinna ou la clémence d'Auguste*, el cual será tomado a su vez como modelo por Metastasio para componer *La clemenza di Tito*, emperador romano que se venía ya configurando como modelo de emperador clemente. Otros ejemplos históricos de príncipes clementes a los que comúnmente recurrieron los melodramas, fueron Alejandro Magno y el general Escipión: del primero se prestó atención a la clemencia y la continencia para con la familia de Darío tras la batalla de Issos; del segundo se ensalzarán las mismas virtudes en relación a una princesa indígena, entregada como botín, tras la conquista de Qart Hadasht, la actual Cartagena.

Si el melodrama en sus orígenes se ve influido de una manera determinante en su desarrollo argumental por el neoplatonismo, este dará paso en el siglo XVIII al neoestoicismo. El mítico personaje de Hércules es desde la Antigüedad tomado como modelo estoico. Destaca al respecto el episodio en el cual el héroe debe elegir en una encrucijada entre la Virtud y el Placer, decantándose por la primera, pues es el verdadero camino para alcanzar el honor y la excelencia.¹³ En el neoestoicismo y en la figura de Hércules, pues, estará la razón de ser de todos los príncipes clementes que poblarán los melodramas dieciochescos, en tanto en cuanto, como Hércules hiciera, eligen la virtud y la clemencia en su conducta, en lugar de satisfacer egoístamente sus

⁹ Así en el *Catone in Utica*.

¹⁰ El mismo Cicerón recelaba de la *insidiosa clementia* de César: *Huius insidiosa clemnentia delectantur...* (Cic. Att. 8.16.2. (1912)).

¹¹ Plu. *Caes.* 57.4; App. *BC.* 2.106; D. C. 44.6.4. Vid. Konstan (2005).

¹² Cf. Verg. *Aen.* 6.851-853 (1969): '*tu regere imperio populos, Romane, memento / (hae tibi erunt artes), pacique imponere morem, / parcere subiectis et debellare superbos*'. Vid. Fears 1981.

¹³ X. *Mem.* 2.21.34; Cic. *Off.* 1.32.118.

propios deseos.¹⁴ Así pues, si con el neoplatonismo una transfiguración o una intervención divina venía a propiciar el esperado final feliz, ahora, en cambio, reyes, generales, y emperadores de la Antigüedad se presentarán como *dei ex machina* para resolver felizmente la trama. Aunque ya hay claros ejemplos de este tipo de dramas, que se ha convenido en denominar como melodramas del mito del príncipe clemente, ya en la segunda mitad del siglo XVII, como el *Scipione affricano* de Cavalli en 1664, no será hasta la última década del mismo siglo cuando bajo los Habsburgo triunfe este tipo de melodrama. La generalización de este modelo neoestoico del mito del príncipe ha de entenderse de una manera gradual; efectivamente, son comunes a principios del siglo XVIII los melodramas que, normalmente adaptados de obras del siglo anterior, se centran en ensalzar el triunfo del varón enamorado como se hiciera bajo el neoplatonismo; tal es el caso del famoso *Giulio Cesare* de Nicolò Haym. No obstante, el modelo argumental que se va imponiendo es el del príncipe virtuoso que sabe dar un paso atrás a favor de la felicidad de sus súbditos. Este tipo argumental casa perfectamente con el contexto melodramático, esto es, una obra *ad hoc*, realizada por encargo de y para un personaje importante y poderoso. De este modo, en este contexto, la obra cumplía una doble función: por una parte, fomentaba y consolidaba al gobernante y su gobierno, en tanto que enseñaba a este cuál era su deber ideal, a la vez que hacía que el público viera reflejado en el virtuoso personaje melodramático a su real gobernante; y, por otra parte, la representación festejaba y entretenía. Este tipo de melodrama alcanzará en Metastasio su más perfecta y paradigmática expresión, siendo, como se ha dicho y se verá, *La clemenza di Tito* el ejemplo más representativo.¹⁵

Si Tito será el que finalmente encarne el mito del príncipe clemente, quien representará el otro mito presente en el melodrama del siglo XVIII, a saber, el de la libertad, será Catón el Joven. El mito de Catón como mártir estoico ya se difundió durante la República Romana, a pesar de la voluntad de César de acabar con tal fama en su *Anticato*. En el Alto Imperio Catón era visto como representante de la lucha por la libertad contra la tiranía. Catón se convierte en Séneca en una recurrente y frecuente referencia de admirado y ejemplar modelo de conducta.¹⁶ El neoestoicismo imperante en el siglo XVIII conllevaba el sacrificio, el entregarse o el dar la vida por unos ideales, por y para la virtud, lo cual podía incluso entrañar lo trágico. Como a Hércules, que eligiera la virtud, se buscarán personajes en la historia antigua que, cuales baluartes de la misma, la defiendan hasta sus últimas consecuencias.¹⁷ Mientras que en los melodramas del siglo XVII el personaje del mártir estoico está presente como un personaje secundario, como el personaje de Séneca en *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, el de Catón en el *Scipione affricano* de Cavalli, o el de Marco Bruto en *La prosperità infelice de Giulio Cesare* de Busenello, en cambio, el personaje del mártir

¹⁴ El propio Metastasio compuso una acción teatral titulada *Alcide al bivio*. Se distinguirán las obras dramáticas llamadas acciones teatrales o fiestas teatrales de los melodramas, en tanto en cuanto aquellas son obras menores, y estas mayores en relación a la extensión y a las pretensiones.

¹⁵ *Librettos* (de Metastasio) *aimed at dignity and a lofty humanism in the spirit of his age, and were designed to present a standard of conduct suitable to princes, based on the classical roman virtues*. Dean 1998: 56.

¹⁶ Junto con Atilio Régulo. Séneca menciona normalmente a ambos conjuntamente.

¹⁷ He aquí el *Catone in Utica*, y también el *Attilio Regolo*.

estoico obtiene un protagonismo tal en el siglo XVIII, que ocupa el papel principal del drama. De esta manera, el personaje de Catón fue modelo para el *Scipione nelle Spagne* de Zeno en 1713, y protagonista del melodrama *Catone in Utica* de Metastasio, el cual podría ser considerado respecto al mito de la libertad, lo que *La clemenza di Tito* al mito del príncipe clemente.

No obstante, estos mártires estoicos, estos, en definitiva, hombres rebeldes que se oponen a la opresora y tiránica autoridad impuesta, y cuyos antecedentes melodramáticos podían encontrarse en los mártires cristianos de las óperas religiosas romanas de los Barberini, no adquirirán realmente consistencia hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Es fuerza, por lo tanto, entender siempre el fenómeno melodramático dentro de su contexto histórico, político y social. Así pues, el espíritu revolucionario que comienza a extenderse por toda Europa a partir de la segunda del siglo XVIII, confiere una fuerza extraordinaria al mito de la libertad en el melodrama. Se recrean entonces personajes históricos de la Antigüedad que luchan contra el régimen liberticida establecido: tal es el caso de Arminio, caudillo germano que mantuvo a los romanos al otro lado del Rin; o el de Junio Bruto, que puso fin a la monarquía e instauró la república; o el de Julio Sabino, líder de una revuelta gala contra Vespasiano. Así pues, se producen melodramas radicales antimonárquicos como *La congiura pisoniana* de Tarchi en 1797, inspirado en dramas revolucionarios franceses, pero otros también más moderados, como *Gli Orazi e i Curiazi* de Cimarosa, del mismo año, en el cual no aparece la radical oposición al régimen establecido. Se ha llegado hablar de secuestro político de la ópera, en relación a este momento de la historia del género, en el cual es tan claramente usada como arma política revolucionaria.¹⁸

Por lo tanto, ambos mitos, a saber, el del príncipe clemente y el de la libertad constituirán los dos únicos argumentos básicos del melodrama del siglo XVIII. Cada uno, como se ha visto, se caracterizará por predominar en un determinado momento histórico, a saber, el mito del príncipe clemente la primera mitad de siglo, el mito de la libertad la segunda, estando a su vez ambos en parte condicionados por las circunstancias históricas, políticas y sociales de cada momento. Con todo, y habida cuenta de lo dicho, ambos tipos y su inseparable referencia clásica estuvo vigente hasta las primeras décadas del siglo XIX, cuando tales argumentos, en parte por manidos y agotados, pero sobre todo por no responder a los nuevos gustos, ya hacía tiempo que se iban abandonando.

El texto del melodrama es lo que se ha conocido con el nombre de libreto, del italiano *libretto* (librito), posiblemente por el pequeño formato en que eran los textos melodramáticos publicados. En un principio era mantenida y se daba a conocer la autoría de los textos, como sucediera con las obras de Monteverdi o Cavalli, pero con el paso del tiempo el auge de la ópera fue tal, que, avanzando el siglo XVII, se había convertido en un producto de consumo, en parte efímero, por lo que se debía dar celeridad a la producción, la cual exigía contar siempre con su materia prima, el libreto.

¹⁸ Ketterer 2009: 167-181.

El libreto se convirtió, pues, en una obra por lo general anónima, compuesta por cualquier poeta, de mayor o menor talento, que, ajustándose a una estricta preceptiva argumental y estilística predeterminedada, encontraba en la composición de libretos un medio seguro para sobrevivir. La gran demanda de óperas que se produjo en Venecia e inmediatamente en Roma a lo largo del siglo XVII, unida a la cada vez más creciente tendencia de supeditar el éxito de las producciones a la escenografía, a la música y a sus intérpretes, condujo inexorablemente al descuido de los libretos, y, por ende, a una notable disminución de la calidad literaria de los mismos.

Los libretos estaban sometidos a continuas modificaciones. Si para una producción no se podía contar con un nuevo libreto, -cosa frecuentísima por lo arriba referido-, se echaba mano de un libreto ya utilizado, intentando a su vez elegir uno que hubiera cosechado cierto éxito. Un nuevo músico componía una nueva música para ese antiguo libreto, música que respondía a su gusto, a las modas del momento, y a los requerimientos de los cantantes, de manera que no mostraba escrúpulo alguno en modificar donde, cuando y como considerara conveniente, el texto; de este modo, se suprimían partes, se añadían nuevas, se introducían las modificaciones textuales oportunas, etc.¹⁹ A tal falta de consideración se había llegado en relación a los libretos, y a tal tiranía la música, los intérpretes, la escenografía, y la producción.

Por otra parte, a lo largo del siglo XVIII se generalizó que un mismo compositor escribiera íntegramente la música de un melodrama, pero, en el siglo XVII y también a principios del siglo XVIII, alcanzó gran profusión el procedimiento del *pasticcio*, el cual podría incluso haber contribuido a introducir una mayor cantidad de alteraciones en un texto. Un solo autor podía recurrir a la técnica del *pasticcio* reutilizando músicas de otras composiciones suyas anteriores para confeccionar una nueva ópera; sin embargo, lo más frecuente era que en el *pasticcio* participaran distintos músicos, de modo que cada uno escribía un acto, o se repartían las arias que debía componer cada uno.²⁰

Es de suponer cuál sería la frustración de muchos buenos poetas que no vieran reconocida la calidad literaria de sus textos, al quedar esta desatendida ante el sensorial espectáculo musical y escenográfico. Se conoce, no obstante, que era costumbre publicar los libretos; que el público gustaba de seguir el texto del melodrama al menos en el día del estreno, durante la primera representación. Se ha de tener en cuenta que las publicaciones no siempre eran realizadas con el rigor deseado; al menos, cuando el libreto era reutilizado, se solía publicar todo el texto indicando las partes añadidas o suprimidas. Gracias, pues, en gran parte a estas publicaciones el texto melodramático podía realmente cumplir su doble finalidad, a saber, el servir de materia prima al espectáculo, y el ser considerado como una obra literaria. Efectivamente, tales publicaciones constituían un reconocimiento a la labor del poeta, que veía cómo su

¹⁹ Vid. *mutatis mutandis* *La clemenza di Tito*, donde se verá cómo el texto metastasiano es modificado por Caterino Mazzolà a finales del siglo XVIII para adaptar el libreto especialmente a los nuevos gustos musicales, estilísticos y teatrales.

²⁰ Se tiene constancia de un *pasticcio* creado por Haendel sobre el metastasiano *Catone in Utica*, en el cual incluyó música de Vivaldi, Hasse, Leo, Porpora y Vinci.

obra, adquirida y seguida por el público, ocupaba su merecido espacio junto a las entonces omnipotentes música y escenografía. Apostolo Zeno, poeta dramático, antecesor de Pietro Metastasio en el puesto de poeta cesáreo en la corte de Viena, se congratula en una de sus cartas de que su obra *Ifigenia* haya sido publicada, de manera que, pese a la pésima producción de la misma, podrá ser apreciada su calidad literaria:

Questa sera va in iscena la mia *Ifigenia*. Non vi potete immaginare la congiura fatta per gittarla a terra. Le scene non sono finite; gli abiti o sono vecchi, o non forniti; i musici poco la sanno; le decorazioni non sono state eseguite giusta la mia intenzione: ma con tutto questo, e con quanto ne può succedere, due cose assai mi consolano; l'una che l'Augustissimo Padrone la gradisce sommamente, e l'altra che il mio libretto letto da tutta la corte è grandemente piaciuto: onde se sopra il teatro non farà l'effetto che dovrebbe, la colpa non sarà mia.²¹

Hasta mediados del siglo XVIII se generalizó la costumbre de que los personajes principales masculinos fueran interpretados por castrados, o en su defecto por una soprano, o bien por un contratenor. Al tratarse de teatro secular, los personajes femeninos eran interpretados por actrices cantantes, que solían ser sopranos. Los personajes masculinos secundarios eran interpretados por voces masculinas más graves. Hasta aproximadamente mediados del siglo XVII los cantantes se expresaban en una especie de recitado declamado que no alcanzaba a exponer una melodía completa y determinada; en ciertos pasajes, en cambio, de cierta expresión de afectos, la declamación se tornaba más elaborada pudiéndose acercarse a lo que sería un canto melódico. Esto es precisamente lo que posiblemente habría sucedido en la antigua tragedia griega, de lo que la métrica es un claro indicio; lo cual explica y defiende, justificando así la naturaleza cantada del melodrama, Metastasio en el *Estratto*.²²

Así pues, de estas partes más elaboradas musicalmente de la declamación de los distintos personajes, habrían devenido las arias. El aria será pues la máxima y casi única expresión musical del melodrama. La importancia que adquiere es tal, que se puede afirmar que todo en el melodrama, desde el punto de vista musical, se reduce al aria, llegando a ser esta el principio y el fin del melodrama, su gloria y su ruina. Desde mitad del siglo XVII hasta incluso los albores del siglo XIX, los melodramas se dividían cuantitativamente en recitativos y arias: en los recitativos los personajes declamaban el texto, y era en ellos en los que se desarrollaba realmente la acción; con los años fue también proliferando con gran éxito el recitativo *accompagnato*, que se situaba entre lo recitado y lo cantado;²³ tales recitativos, monológicos o dialógicos, llegados a un cierto momento, se interrumpían, y un personaje comenzaba solo a cantar; he aquí el aria, en la que la acción se detenía para dar lugar, mediante ahora sí un elaborado canto, a la expresión de los más variados estados del ánimo.

²¹ Zeno 1785: II 443.

²² *Estratto: passim*. Vid. nota 1.

²³ Vid. *Attilio Regolo*, en relación al cual se ve cómo Metastasio valora tales recitativos *accompagnati*, que ofrecían la posibilidad de tratar de una forma más eficiente la expresión de los afectos en el mismo recitativo.

Por consiguiente, la particular naturaleza del aria, en tanto que ajena al desarrollo mismo de la acción, y como expresión de los universales estados que pueda experimentar el alma humana, amén del atractivo de su elaborada música, hizo que esta deviniera una manifestación independiente dentro del melodrama, y, por ende, que, en virtud de su lenguaje sencillo, estilo sentencioso, carácter moral y llana doctrina, siendo no pequeño auxilio su seductora y repetitiva melodía, llegara a constituir un elemento autónomo, de manera que era aprendida, conocida y requerida. La estandarización del aria, operada en su contenido, fue pareja a la que se produjo en su forma: se generalizó la llamada aria *da capo*, de estructura ABA', compuesta por dos estrofas, A y B; estaba, pues, constituida por una exposición principal (A), a la que seguían una exposición secundaria, comúnmente como argumento contrapuesto (B), y finalmente se cerraba con la repetición de la exposición principal (A'), en la que el intérprete solía hacer gala de su destreza vocal. Así las cosas, se daba el caso de que muchos cantantes poseían sus propias *arie di baule*, arias propias de su repertorio que les habían otorgado renombre, las cuales, por el grado de estandarización que había alcanzado el aria, aun no perteneciendo obviamente al melodrama para el que habían sido contratados, se satisfacían en incluirlas en sus representaciones, lo cual conllevaría nuevas modificaciones en los sufridos libretos.

La gloria de la que disfrutó el aria a lo largo del siglo XVII, hizo que el melodrama no fuera otra cosa que el aria, que todo en él se desatendiera excepto el aria, su mayor gloria, su triunfo, pero también su ruina, porque casi aniquilaba la acción dramática, la cual no era más que un necesario pretexto para la saludable gloria del aria. Se conoce que el público acudía al teatro en su mayor parte a escuchar a cierto cantante de renombre, de modo que, salvo a contadas arias, poca era en general la atención prestada al melodrama. Las arias eran, de hecho, el principal argumento que los detractores del melodrama esgrimían contra el mismo: que no había nada más inverosímil que alguien comenzara de repente a cantar, además de producirse a veces en algunas circunstancias, en las cuales nadie se entregaría al canto.²⁴

Metastasio, al respecto, en el *Estratto*, tras explicar la necesaria distinción entre la verosimilitud y la copia,²⁵ se aventura más ingeniosa que acertadamente a explicar el

²⁴ Cf. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Módena, 1706, en Basso 1986: 161-164.

²⁵ El *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile e considerazioni su la medesima* es una obra de madurez del poeta, valiosísima para comprender la creación literaria metastasiana, pues además de comentar la obra de tan insigne filósofo, contrastándola con las opiniones extraídas del *Arte Poética* horaciana, y ampliarla con numerosísimos ejemplos de autores antiguos griegos y latinos, así como de aportar el parecer de críticos y comentaristas modernos, Metastasio se sirve de ella para desarrollar su propia teoría de la creación literaria, y manifestar la justificación de su obra, siempre guiado por lo razonable, el sentido común, y, por supuesto, su larga experiencia. Él mismo lo explica en sus cartas: *Ho detto in esso, a seconda delle occasioni, i miei pareri sopra vari punti drammatici, combinando gli esempi de' tragici greci con le regole d'Aristotile, con quelle de' dotti ma inesperti critici, e con quei lumi che la pratica di più di mezzo secolo ha pur dovuto somministrarmi a dispetto de' miei corti talenti.* (*Lettere*, 811 (Las cartas serán siempre citadas, si no se indica lo contrario, por la edición de las obras de Metastasio de Ricciardi 1968.)) En el *Estratto*, pues, pretende dejar bien clara la diferencia entre la verosimilitud y la copia: la copia sería una reproducción exacta de un objeto. Así pues, en la creación literaria no cabría hablar de copia, sino de verosimilitud; como en sus dramas, donde no se pretende ofrecer una recreación de lo que realmente sucedió, -pues sería una copia-, sino de algo que es parecido a lo que sucedió

origen del aria. El poeta, llevado por su afán de justificar y otorgar razón de ser a tan artificiosa parte del melodrama, y como convencido y avezado continuador de la convicción intelectual de considerar el melodrama como heredero del teatro antiguo, afirma que el aria es la evolución directa del coro de las tragedias griegas. Argumenta, pues, que el coro en el drama antiguo era la parte íntegra y exclusivamente cantada, tal cual sucedería con el aria en el melodrama; que los coros asimismo presentaban una estructura tripartita, esto es, estrofa, antistrofa y epodo, la cual a su vez se correspondería con la estructura tripartita del aria *da capo* (ABA'); y que, como en las estrofas y antistrofas, y en el melodrama en las arias, manteniéndose la misma estrofa y la misma métrica, solo cambiaría el texto. Añade además que es una estructura que ha permanecido incluso en las canciones populares. Efectivamente, no le falta parte de razón a Metastasio en su tesis, en relación a la cual, si bien es arriesgado afirmar una conexión genética entre la estructura de los coros de la antigua tragedia griega y las arias del melodrama, sus reflexiones no resultan en modo alguno ni descabelladas ni peregrinas.²⁶

El referente del teatro antiguo siempre estuvo presente, con mayor o menor lealtad, a lo largo de la historia del melodrama. Fue quizá en su nacimiento cuando más fiel se intentó mostrar la tragedia griega. Por esta razón, se consideró que el coro debía ser un elemento fundamental del melodrama. De nuevo es de esto un clarísimo ejemplo *L'Orfeo* de Monteverdi: en esta *favola in musica* el coro tiene una notable presencia; participa y comenta la acción; suele cerrar los actos a modo del estásimo en la tragedia griega respecto al episodio; incluso de él parecen destacarse solistas a modo de corifeos. Sin embargo, tras los intentos de otorgar protagonismo al coro de principios del siglo XVII, este es prácticamente eliminado de los melodramas. Son muchos los que prescindieron del mismo, resolviendo los finales con *tutti* de todos los personajes, que solían ser aproximadamente seis. El mismo Metastasio en su *Estratto* reflexiona sobre la pertinencia del coro, expone su parecer y explica la utilización del mismo. Metastasio es en su parecer continuador de la tendencia de dar una exigua participación al coro en el melodrama. Critica el coro de la tragedia antigua: que es inverosímil que un grupo de desocupados estén continuamente presentes como mudos espectadores de todo lo que sucede en escena, sobre todo en situaciones que se dan en la intimidad y no a la vista de todos; que es asimismo inverosímil que cuando hablen tantas personas, se hayan puesto de acuerdo para expresar una misma opinión. Metastasio aporta numerosos ejemplos del teatro griego, con los cuales demuestra que el coro era un elemento inverosímil, a la vez que se muestra convencido de que de mala gana los autores del teatro griego antiguo se sentían obligados a hacer uso de él por la tradición y por las razones religiosas en el origen del teatro en Grecia presentes; que fue, por lo tanto, conveniente la evolución del teatro en Roma al eliminarse los coros. Por consiguiente, el poeta propone un uso verosímil del coro. No condena en modo alguno su uso, sino que aconseja un empleo del mismo oportuno y verosímil: el coro, pues, no es lógico que esté continuamente

ampliado con elementos que podrían haber sucedido, donde todo es, por lo tanto, verosímil. Metastasio acostumbra en los *Argumenti* que preceden a sus dramas, tras referir el episodio histórico elegido, indicar que el resto es *verisimile*. *Estratto*, 41-70.

²⁶ *Estratto*, 222-224.

presente en escena, sino solo cuando la acción dramática lo requiera; y que intervenga solo cuando desde el sentido común se espere que un grupo de personas puedan expresar un parecer unánime, como en un momento de común alegría ante un triunfo o victoria, en una pública despedida o recibimiento, ante un compartido sentimiento de dolor que afecta igualmente a toda una comunidad, etc.²⁷ La opinión de Metastasio respecto del coro es la imperante en la primera mitad del siglo XVIII. Sin embargo, a partir de la reforma gluckiana, mediante la que se intenta acercar el melodrama a sus supuestos orígenes clásicos, y probablemente por la influencia del teatro musical francés,²⁸ los coros retoman un notable protagonismo, que no abandonará ya el melodrama nunca, manteniéndose durante todo el período romántico y postromántico.

El texto melodramático, cuyo fin principal no era otro que obviamente la representación, nacía dividido en actos. Metastasio en su *Estratto* reflexiona sobre tales divisiones: tras recordar la inexistencia de actos en el teatro antiguo y explicar clara y rigurosamente cómo estos surgieron, defiende la pertinencia, justificada con ejemplos de la Antigüedad, de dividir el melodrama en tres actos frente a la tradición francesa, de marcado corte clasicista, de dividir los textos dramáticos en cinco actos.²⁹

Se conoce que el evento festivo de la representación del teatro musical, venía acompañado de danzas. Con el tiempo, estas danzas constituyeron ballets que pasaron a representarse en los entre actos del melodrama: estos ballets presentaban su propia línea temática, a saber, mitológica, histórica o pastoral principalmente, la cual podía estar en relación o no con el argumento del melodrama en cuyos entre actos eran representados. Se percibe cómo el ballet a lo largo del siglo XVIII va adquiriendo cada vez más importancia. Metastasio en una carta de 1771 dirigida a Saverio Mattei lamenta con motivo de su último drama el *Ruggiero o vero l'eroica gratitudine*, cómo el ballet está arruinando el melodrama desplazándolo; acusa de esto a los cantantes, que se habrían contentado con deleitar el oído de los espectadores sin preocuparse de llegar hasta el corazón de los mismos; cosa que, en cambio, sí que habían sabido hacer los bailarines:

Ma qualunque sia cotesto mio povero dramma, non crescerà certamente di merito fra le mani de' presenti cantori, ridotti per colpa loro a servir d'intermezzi ai ballerini, che avendo usurpata l'arte di rappresentare gli affetti e le azioni umane, meritamente hanno acquistata l'attenzione del popolo, che hanno gli altri meritamente perduta: perché, contenti d'aver grattate le orecchie degli ascoltanti con una sonatina di gola nelle loro arie, il più delle volte noiose, lasciano il peso a chi balla d'impegnar la mente ed il cuore degli spettatori, ed han ridotto il nostro teatro drammatico ad un vergognoso ed intollerabile miscuglio d'inverisimili...³⁰

²⁷ *Estratto*, 199-211, 278-280.

²⁸ El teatro musical francés siempre había presentado sus particulares características. Era denominado *tragédie en musique* o *tragédie lyrique*. En este los personajes declamaban continuamente, y era tal esta declamación que era difícil distinguir en la misma lo que era propiamente recitado de lo que era cantado, al menos para el oído italiano, tan acostumbrado a la marcada distinción entre recitativos y arias. Además, en el teatro musical francés siempre habían sido muy frecuentes los coros y los ballets.

²⁹ *Estratto*, 211-217.

³⁰ *Lettere*, 804. Como se ha ya precisado, los textos de las cartas metastasianas serán siempre citadas por la edición de Ricciardi (1968) si no se indica lo contrario.

Efectivamente, la reforma de Gluck estaba ya propiciando en esos años la introducción del ballet en el melodrama, en la cual ciertamente tuvo bastante que ver la influencia del teatro musical francés, donde el ballet había disfutado de una considerable importancia. Metastasio, por lo tanto, siempre tan reacio a cualquier cambio, y enemigo por principios intelectuales a la mezcla de géneros, lo considera *un vergognoso ed intollerabile miscuglio d'inverisimili*.

Desde el siglo XVI el lugar destinado para el espectáculo teatral era una construcción en forma de herradura alargada, dispuesta en vertical en varios pisos que ofrecían balcones o palcos orientados al recinto central. En los extremos de lo que sería la forma de herradura se encontraba el escenario, frente al que se destinaba un espacio para la orquesta, compuesta fundamentalmente de cuerda pulsada y frotada, y de un teclado. El escenario se construía con bastante profundidad, para lograr así la perspectiva escenográfica requerida. A dicha perspectiva contribuían en gran medida los decorados, simples telas pintadas, móviles para producir los oportunos cambios de escena, dispuestos a derecha, a izquierda, y al fondo del escenario. No faltaba la necesaria tramoya y maquinaria vertical para conseguir la espectacular aparición o desaparición de ciertos personajes. La convención a la que había llegado el melodrama, propiciaba que los decorados pudieran ser reutilizados prácticamente en todas las obras. Ciertamente, se había producido una convencionalización de los espacios físicos, los cuales procedía que se mostraran en un melodrama, a saber, salones palaciegos, jardines, campamentos militares, pórticos, escalinatas, públicos espacios clásica y elegantemente ornamentados, etc.³¹ Del mismo modo, la indumentaria se convirtió en algo totalmente convencional: alejada del rigor histórico, se conoce por pinturas y grabados que era una amalgama de elementos antiguos y modernos, fijados por la tradición.

El espectáculo teatral tenía lugar en unas circunstancias totalmente distintas a las que hoy día se dan en la representación de cualquier ópera. Es a partir de la generalización del teatro musical en la Venecia del siglo XVII cuando se va configurando una distribución del público en el espacio físico donde se celebra el espectáculo: los palcos dispuestos en pisos en torno al patio son destinados a aristócratas y nobles, el patio, donde no había asientos, a burgueses y aquellos que se pudieran permitir entrar; de haber espacio de sobra, se conoce que se permitía entonces el acceso, en el caso de Venecia, a los gondoleros, principales responsables de la difusión popular de la música de los melodramas. Había burgueses que por su posición económica se podían permitir el alquiler de un palco, así como nobles que por ciertos intereses gustaban de ocupar también el patio; esto lo podían hacer siempre y cuando mantuvieran por su dignidad el rostro oculto con una máscara.

Como se ha de suponer, el comportamiento de este público distaba muchísimo del público que hoy día asiste a óperas y conciertos. Según Roselli,³² se ha de tener en cuenta que el público no asistiría a una representación operística con el único propósito

³¹ Vid. *Catone in Utica*, en el cual Metastasio se atreve a experimentar con nuevos espacios físicos.

³² Roselli 1996: 304-321.

de disfrutar de la misma nada menos que hasta finales del siglo XIX. Se presupone que las representaciones más reducidas de la nobleza y la realeza, caracterizadas por un menor y distinguido público, serían más serias, disciplinadas y protocolarias. Muy distintas serían posiblemente de las representaciones públicas, en las que la puesta en escena de un melodrama solo constituiría una circunstancia más entre muchas a la cual los asistentes podían dirigir su atención. Se ha de pensar en un público que no llegaría puntual, que no estaría quieto, que se movería de un sitio a otro, que no guardaría silencio, y que posiblemente no se quedaría hasta el final. Se presume, no obstante, que cierto orden habría al menos el día del estreno del melodrama, donde la novedad concitaría una mayor atención.³³ En el resto de representaciones del mismo melodrama, aproximadamente una treintena como mucho, a las cuales en gran parte asistiría el mismo público, y poco sería el nuevo, los focos de interés de diversificaban, la representación se convertía en una excusa para el encuentro social, para ver y dejarse ver, para conocer y ser conocido; el fenómeno operístico daba cabida a todos los intereses sociales, públicos y privados, amorosos, comerciales,³⁴ políticos, etc. Era también la asistencia misma al teatro un signo de distinción: se conoce que en Roma notables familias mantenían el alquiler de los palcos, en modo alguno por interés en los melodramas, sino por el mero prestigio que confería estar presentes en tan importantes eventos sociales. Además, había que contar con que durante la representación se pudiera producir en cualquier momento alguna discusión, enfrentamiento o tumulto, a veces incluso violento, de la más diversa índole, en no pocas ocasiones provocado por las desavenencias entre partidarios y detractores de un determinado intérprete o músico. De este modo, la representación del melodrama pasaba a ser casi un acompañamiento que propiciaba esa efervescencia social que alcanzaba su punto álgido en el evento melodramático, a cuya representación solo se prestaría realmente atención cuando se cantara un aria conocida, o cuando se quisiera escuchar a un determinado intérprete; sobre los cantantes, pues, recaía la responsabilidad de aportar en cada puesta en escena algo nuevo que sorprendiera al público habitual, y a la vez atrajera a nuevo público a subsiguientes representaciones. Según Ketterer,³⁵ estas representaciones eran tales que un asistente podía afirmar que conocía un determinado melodrama, no porque lo hubiese seguido atentamente de una vez en una sola representación, sino porque habría asistido a varias representaciones y lo habría ido siguiendo en partes.

Es, pues, lógico que en tales circunstancias la calidad del melodrama se hubiera deteriorado. Efectivamente, se puede afirmar que el melodrama desde sus nobles orígenes, como resurrección de la antigua tragedia griega, sufre a lo largo del siglo XVII un proceso de degeneración. Entre sus elementos intrínsecos, a saber, el componente amoroso, el *lieto fine*, los argumentos clásicos y los elementos heroico-trágicos, se produjo un considerable desequilibrio: las historias amorosas con su *lieto fine* habían ocupado una posición predominante; los argumentos clásicos eran recurridos una y otra

³³ Recuérdese la costumbre mencionada de seguir el día del estreno el libreto del melodrama, el cual habría sido impreso y puesto a la venta.

³⁴ En Venecia la prohibición legal de admitir en las viviendas particulares a extranjeros, hacía de los teatros lugares idóneos para realizar tratos comerciales.

³⁵ Ketterer 2009: 18-19.

vez sin preocupación por cierto rigor alguna, como un contenido necesario, mas indiferente; los elementos trágicos y heroicos, reducidos a una estereotipada expresión huera, aparecían amalgamados con elementos cómicos.

Por otra parte, en las tres artes básicas que constituían en su integridad el melodrama, esto es, la poesía, la música y la escenografía, existía también un notable desequilibrio. Desde el origen del melodrama había existido cierta tensión entre poesía, música y escenografía, sin embargo, esta se había ido agudizando a lo largo del siglo XVII. Ciertamente, música y escenografía habían ido desplazando a la poesía, esto es, al texto dramático, a un segundo plano, como algo necesario en tanto que materia prima del melodrama, pero desatendido artísticamente, y, por ende, en gran medida mermado en su calidad.

La música vocal polifónica del Renacimiento alcanzó tal grado de complejidad, que fue preciso imponer una simple y desnuda monodia para que fuera inteligible el mensaje que se transmitía. Es esta, pues, la situación que se encuentra en los albores del teatro musical. En cambio, con el paso del tiempo, al ser considerada esta monodia demasiado sencilla se fue adornando; ese ornamento, que fue cada vez a más, la hizo complicada, hasta el punto de que en la música vocal todo era virtuosismo, un espectáculo de fuegos de artificio. Es esta, pues, la situación que se da a finales del siglo XVII. Esa estupenda exhibición vocal encandilaba por sí sola al público, llegando entonces a constituir prácticamente el único valor apreciado del melodrama.³⁶ Por otra parte, a esta acompañaba desplazando también a la poesía, la escenografía. La espectacularidad visual era lograda no solo con el continuo cambio de decorados, sino con el considerable desarrollo técnico de la tramoya teatral, que dejaría a aquel público maravillado, y a cuyo profuso empleo contribuiría la elección de argumentos mitológicos y elementos fantásticos, frecuentes en el melodrama a lo largo del siglo XVII. Así pues, en muy gran medida desequilibrado el melodrama en sus elementos intrínsecos, y en la concurrencia de sus distintas artes en su realización, fue la poesía, esto es, lo literario del melodrama, su materia prima, aquello sin duda más perjudicado.

Era, pues, unánime y manifiesto para intelectuales y artistas que las distintas artes precisaban una renovación que les devolviera la calidad y la dignidad de la que otrora habían disfrutado. Nace en Roma para tal fin en 1690 la Academia de la Arcadia, cuyo principal propósito era combatir los excesos del Barroco con una nueva estética, el clasicismo. La idea partió del jesuita, jurista y crítico literario Giovanni Mario Crescimbeni, quien consiguió el apoyo y el patronazgo de la reina Cristina de Suecia y del papa Clemente IX. Pronto se le unió Giovanni Vincenzo Gravina, además de otros escritores, artistas y eruditos. Los miembros de la Academia de la Arcadia, los árcades, tenían la costumbre de adoptar pseudónimos relacionados con el idílico mundo bucólico de la Arcadia, o bien de grecizar sus propios apellidos. Los árcades, evocando la

³⁶ Esta hegemonía musical tenía como medio de manifestación por supuesto el aria.

sencillez de lo pastoral, reivindicaban reconducir el buen gusto hacia lo natural y lo clásico, frente a los excesos barrocos y culteranos del marinismo.³⁷

Enseguida, dentro de la Academia se originaron dos tendencias: una, representada por Gravina, la cual se nutría de los modelos de Homero y Dante, y otra, representada por Crescimbeni, más moderna, que hallaba su principal referente en Petrarca. La Academia de la Arcadia no solo pretendía prestar atención a los principios teóricos clásicos, sino también dar respuesta a la acusación francesa de que la poesía italiana se había degenerado cayendo en el mal gusto. Así pues, respecto al teatro y al melodrama, se toman como admirada referencia los padres del teatro clásico francés, Racine y Corneille, y se revisa el cumplimiento de las unidades de acción, lugar y tiempo aristotélicas; hay una deliberada pretensión de elevar el tono de las obras, eliminando los intrusos elementos cómicos y potenciando los trágicos y heroicos; se busca asimismo verosimilitud, coherencia y unidad argumental; entre otras cosas, para conseguir esto, se procura dar cohesión a las partes de cantidad del melodrama, sobre todo privando al aria de la libertad e independencia que se había arrogado, y procurando que forme parte natural del desarrollo de la representación melodramática. El componente amoroso, elemento intrínseco del melodrama desde sus orígenes, exigido en parte por razones pragmáticas, si bien es limitada su tiránica hegemonía frente a lo heroico y lo trágico, sin embargo, avalado además por la presencia del mismo en el teatro francés, es indiscutiblemente mantenido. De igual modo sucede con el *lieto fine*, característica también intrínseca del melodrama desde sus orígenes, y también exigido en parte por la pragmática del evento melodramático; *lieto fine* que, a pesar del deliberado propósito de tragicizar el melodrama por los árcades, se mantendrá a lo largo del siglo XVIII, y no será hasta finales del mismo siglo cuando, como resultado de nuevos cambios estéticos e ideológicos, que anunciarán el Romanticismo, no se contará con finales realmente trágicos. Por otra parte, la Academia de la Arcadia propugna una clara distinción de géneros, y de los objetos por estos imitados. La poesía es considerada algo sublime, por lo que no puede en modo alguno descender a imitar acciones banales, cotidianas y superfluas, sino que debe ocuparse de lo idílico y alejado de la mundana realidad. Esto se verá a su vez reflejado en el lenguaje empleado: este ha de ser egregio, distinto del lenguaje coloquial, a la vez que sencillo y natural, con un léxico asimismo selecto, distinguido, áulico, sancionado por la tradición literaria, en la cual los áureos poetas renacentistas se erigen como seguro referente. La Academia de la Arcadia dio lugar a la aparición por toda Italia de academias satélites llamadas *coloniae*, que contribuirían de manera determinante a asentar las bases de un nuevo movimiento estético, el Neoclasicismo.

La reforma del melodrama que proponía la Academia de la Arcadia, no habría alcanzado la trascendencia que tuvo, de no haber sido gracias a la corte de Viena. Se había creado en esta el cargo oficial de poeta cesáreo, un muy honorable puesto de

³⁷ *È verissimo che s'incominciò allora fra noi a perder la misura e la proporzione delle figure, e applicati unicamente a far cornici ci dimenticammo di far quadri: (...) Ed è poi palpabile che da un mezzo secolo in qua non v'è (...) che non detesti, che non condanni, che non derida questa peste che si chiama fra noi secentismo. Lettere, 685.*

funcionario imperial, provisto de unos comúnmente pingües honorarios, que podía llegar a ser vitalicio. El gusto italianizante de la corte vienesa aseguró que uno tras otro los poetas que ocuparon tal puesto fueran italianos. Estos,³⁸ imbuidos del espíritu reformista arcádico, y siendo además muchos miembros de tal institución, supieron perfectamente aprovecharse de su muy privilegiada posición para llevar a cabo la reforma del melodrama. Si en Italia Venecia y Roma habían sido los centros de cultura a lo largo del siglo XVII, Nápoles se alzaría ahora como principal centro cultural italiano. La ciudad del Vesubio importará artistas de toda índole a una Viena deseosa de la estimulante cultura italiana, que atesoraba al mismo tiempo en su esencia las admiradas antigua Grecia y la antigua Roma; y así desde la pujante Viena será proyectada la cultura italiana, y su melodrama a toda Europa. En verdad, no habrían encontrado los árcades un más fuerte y mejor apoyo e impulso a sus reformadoras propuestas que la entonces omnipotente imperial corte de Viena.

Fue el poeta cesáreo Nicolò Minato el primero en introducir reformas en los libretos. Silvio Stampiglia, cesáreo también y árcade, separó los elementos burlescos de los trágicos, simplificó las intrigas de los argumentos, y redujo el entonces excesivo aparato escénico. Pero quien realmente destaca como gran reformador del libreto melodramático de finales del siglo XVII, es el árcade Apostolo Zeno. Cuando este inicia su carrera hacia 1695 el melodrama pasaba por un momento crítico: músicos, cantantes y empresarios eran los que imponían su parcial y egoísta criterio en el montaje del melodrama, con un trato vejatorio y casi violento del libreto. Empero, Zeno, desde su poderoso y privilegiado cargo de poeta cesáreo, puesto que confería una reputada autoridad literaria y artística, el cual ocupó entre 1718 y 1729, supo en tamaño desorden poner orden, y conceder al melodrama en todos sus aspectos la coherencia y la armonía debidas. Zeno dio coherencia, verosimilitud y unidad al argumento del melodrama, que se había convertido en una sucesión de escenas convencionales mal trabadas, sometidas al despótico imperio del aria. Estructura, pues, bien las escenas, de manera externa, para que formen parte lógica de un todo, e internamente, de manera que el desarrollo de las mismas es cerrado por un aria, que se integra así en la escena ocupando su lugar correspondiente, y que es engarzada así conveniente y coherentemente en el desarrollo argumental de la escena; es la llamada aria-salida, en tanto en cuanto cierra el desarrollo de la acción de la escena, formando una unidad con esta. Zeno elimina los considerados impertinentes elementos cómicos que habían llegado a formar parte del melodrama, y que se amalgamaban con otros de carácter trágico o heroico; limita considerablemente el empleo de los coros; observa la unidad de acción y de tiempo, mientras que desatiende la de lugar, pues por costumbre grande era la exigencia por parte del público de presenciar en el melodrama una escenografía cambiante; se determina que el número de actos sea tres; se aporta ágil información en los libretos, como propósito de reivindicar su merecido lugar, acerca del argumento tratado, de los personajes, de la decoración, de la puesta en escena, etc.; así como se aprecia ya una predilección clara por los argumentos históricos de la Antigüedad, los

³⁸ *Vid.* Castillo 2008.

cuales coadyuvarían a proporcionar la verosimilitud perdida y el elevado tono pretendido.³⁹

Tanto en los orígenes del melodrama, como en la reforma arcádica a principios del siglo XVIII, y en la reforma de Gluck y Calzabigi en la segunda mitad de este mismo siglo, ideológicamente se pretende un claro acercamiento al teatro clásico antiguo. Efectivamente, se puede percibir por parte de los intelectuales cierta nostalgia por la tragedia antigua en todos estos afanes reformistas. Por los árcades era admirada no sin cierta envidia la tragedia clásica francesa raciniana y corneliana; en verdad, se lamentaba en parte que las letras italianas no pudieran alardear de unas producciones trágicas como las francesas. Se consideraba, pues, pendiente crear una tragedia nacional italiana. Italia, ciertamente, no contaba con tales tragedias, pero poseía, en cambio, el melodrama: la tarea consistía, por lo tanto, en tragicizar el melodrama. Eliminados definitivamente los elementos cómicos que lo habían contaminado en el siglo XVII, y que a partir de ahora conformarán independientemente lo que se llamará ópera cómica o bufa, el melodrama había devenido serio, esto es, una ópera seria, que es como se ha venido denominando al melodrama dieciochesco.

Obtenido por fin un tono serio, más elevado, adecuado para lo trágico y lo heroico, había dos elementos que se presentaban a los poetas dramáticos como intocables, a saber, lo amoroso y el *lieto fine*: ambos debían permanecer en el melodrama, ambos suponían la salud y supervivencia de este. Por mucho que teóricos y escritores quisieran a veces evitarlos, debían de una forma u otra siempre mantenerlos. El mismo Zeno reflexiona en una carta sobre la importancia del componente amoroso en el melodrama, que podría ir en perjuicio de lo trágico y heroico: que es el público femenino, que en mayor proporción asiste a las representaciones, el que menos entiende y el que más demanda las historias de amor; de donde también vendrían las exigencias de los empresarios privados, que tienen que correr con los costes tan altos del montaje.⁴⁰ Y es que el fenómeno del melodrama es algo complejo, para cuya comprensión no nos hemos de quedar solo en lo literario.

Así pues, esa historia amorosa que debía concluir felizmente chocaba frontalmente con la concepción clásica de tragedia, de manera que era menester reinterpretar la concepción de la misma, con el fin de que la ópera seria, esto es, el melodrama, deviniera realmente la tragedia nacional italiana. Realmente, en la ópera seria lo trágico se hallará en el carácter de sus personajes, y no en un desenlace funesto. Strohm⁴¹ ha reflexionado sobre la peculiar naturaleza trágica que se confirió a la ópera

³⁹ *Ma non posso però tacere che, quando mancasse ancora al signor Apostolo Zeno ogni altro pregio poetico, quello di aver dimostrato con felice successo che il nostro melodrama e la ragione non sono enti incompatibili, come con tolleranza anzi con applausi del pubblico pareva che credessero quei poeti ch'egli trovò in possesso del teatro quando incominciò a scrivere, quello, dico, di non essersi reputato esente dalle leggi del verisimile, quello di essersi difeso della contagione del pazzo e turgido stile allor dominante, e quello finalmente di aver liberato il coturno della comica scurrilità del socco, con la quale era in quel tempo miseramente confuso, sono meriti ben sufficienti per esigere la nostra gratitudine e la stima della posterità... Lettere, 773.*

⁴⁰ Basso 1986: 84.

⁴¹ Strohm 1997: 209.

sería. Lo trágico residiría en el terror y la compasión que suscitaría un personaje afecto al público. Una tragedia clásica acabaría con la ruina de ese personaje, como culminación del terror y la compasión inspirada, sin embargo, en la ópera seria, aunque contamos con el terror y la compasión que suscitan los tremendos sufrimientos de sus personajes, finalmente, quien es la causa de tales sufrimientos, será vencido y castigado, o habrá un cambio de fortuna que propiciará que el héroe triunfe en su felicidad, manteniendo así el deseado *lieto fine*. De esta manera, en la ópera seria lo trágico está en sus personajes, y no en la acción con su funesta catástrofe, como sucedería en una tragedia clásica. Se produce, por lo tanto, en el melodrama del siglo XVIII la personalización de lo trágico, convirtiéndose esto en una de las principales características de la ópera seria. Ciertamente, esta reinterpretación de la concepción de tragedia, ajustándose a la tradición y pragmática del melodrama, habría hecho que teóricos y poetas estuvieran en la convicción de haber hecho del melodrama la auténtica tragedia nacional italiana.⁴²

Así pues, convertido el melodrama del XVII en la llamada ópera seria del siglo XVIII, los textos de Apostolo Zeno mantuvieron su vigencia hasta principios del siglo XIX. Sin embargo, a pesar de que Zeno es considerado el padre de la ópera seria, no fue él quien la llevó a su perfección, sino su sucesor en el cargo de poeta cesáreo, Pietro Metastasio. Este superó con creces a su antecesor, llegando a ser considerado por Leopardi el mejor poeta nacido en Italia después de Tasso.⁴³ La obra dramática de Metastasio, a pesar de ser solo veintiséis dramas, acumula, sin embargo, más de ochocientas versiones. Este supo en la ópera seria conseguir el equilibrio perfecto entre todos sus componentes; una coherencia argumental junto a un real interés en el desarrollo de la trama; escenas verosímiles y bien construidas; un lenguaje claro y elegante; un rechazo del artificio frente a lo razonable y natural. Se ha llegado hablar incluso, por la perfección estructural y argumental de sus dramas, de que utilizaría algún método compositivo, basado en algún cálculo o sistema racional, algún método de composición teatral.⁴⁴ Fueron, pues, sus dramas las manifestaciones ideales de la ópera seria⁴⁵. La posición que ocupaba de poeta cesáreo en Viena, le valió para que sus dramas fueran rápidamente conocidos y aplaudidos por toda Europa. Era,

⁴² Ciertamente, el mismo Metastasio transmite esta convicción en el *Estratto*. En varios lugares del mismo, partiendo de la finalidad de instruir y deleitar, critica los crímenes presentes en el teatro griego antiguo, en tanto que no son nada ejemplares. Reconoce no entender realmente el concepto aristotélico de catarsis, puesto que no ve dónde está la purgación o liberación del sufrimiento en ofrecer algo tan deplorable y vitando como adulterios, incestos y parricidios; al respecto propone que cual fuere a lo que se refiriere en verdad la catarsis, esta debería ampliarse a otros más nobles afectos del alma humana, como, entre otros muchos y sobre todo, al amor; y que esa catarsis ha de conducir a través del deleite a instruir al público solo con elevadas y nobles acciones. Argumenta a su vez que la catástrofe de una tragedia es el cambio de fortuna de su protagonista, sin necesidad de que sea funesta. Se deduce, pues, que Metastasio reconocía en sus dramas la peculiar interpretación de lo trágico en la ópera seria, al explicar siempre sabia y razonadamente, y atendiendo a su sentido común, el texto aristotélico, de tal manera que fácilmente persuade de que aquella tragedia de Aristóteles son ahora sus melodramas.

Estratto: passim.

⁴³ *Si può dire che (...) un uomo degno del nome di poeta (se non forse il Metastasio) non sia nato in Italia dopo il Tasso.* Fubini 1968: 11.

⁴⁴ Basso 1986: 85.

⁴⁵ *La clemenza di Tito* es la obra tenida como la más paradigmática.

efectivamente, Viena una corte que entonces era árbitro de gusto y estilo en toda Europa, de modo que, debido al italianizante gusto imperante, constituía un foco de difusión de cultura italiana; a esto se unía el hecho de que el melodrama se había convertido ya en una manifestación artística convencional, de carácter supranacional, de validez y asegurado éxito allá donde fuere.

Apreciados en tan gran medida los textos metastasianos, en todas partes todos los compositores querían musicarlos. La autoría de Metastasio era una garantía de éxito, de tal manera que se procuraba que quedara patente el autor del texto. Eran muchos los que se acercaban a la lengua italiana a través de la natural y sencilla expresión de sus elegantes versos, mucho más asequibles que los de Tasso o Ariosto. No obstante, víctima como solía ser el melodrama de un uso venal, sus obras caían a veces en manos de poetrastos que arruinaban sus textos con supresiones, adiciones, u otras reelaboraciones, tras las cuales Metastasio no reconocía sus versos, y de las que prefería ser desconocedor.⁴⁶

En verdad, Metastasio no solo había dado una forma definitiva al género de la ópera seria, sino que había creado un estilo poético que inspirará y servirá de modelo a coetáneos y futuros escritores. Asimismo, numerosas fueron las traducciones de su obra; también aquí en España, donde, bien conocido en la corte a través del cantante Farinelli,⁴⁷ los jesuitas se sirvieron de la traducción de muchos de sus dramas con fines didácticos.⁴⁸ La misma historia del melodrama testimonia la duradera valía de sus dramas, que estuvieron vigentes prácticamente un siglo, pues fueron utilizados hasta principios del siglo XIX; resulta curioso ver cómo a lo largo del siglo XVIII la música resulta algo efímero, mientras el texto permanece; es decir, se mantiene vigente mientras hay una continua necesidad de ofrecer una nueva versión musical sobre un mismo texto.⁴⁹

Sorprendentemente de una manera unánime se halla una manifiesta sorpresa en algunos estudiosos⁵⁰ del poeta en relación al tremendo éxito que cosecharon sus textos. Les resulta sorprendente que unas obras tan convencionales, tan estereotipadas, de una estructura argumental tan similar, con unos personajes de carente desarrollo psicológico, pudieran disfrutar de tan buena acogida y pervivencia a lo largo del tiempo. La causa parece bien sencilla y en modo alguno sorprendente: en Metastasio se unió un singular y eximio ingenio y destreza poética a la perspicacia de saber ofrecer precisamente lo que se demandaba. La ópera seria es un género que ha de ser entendido en un determinado

⁴⁶ Metastasio fue muy exigente en relación a la publicación de su obra, con la fin de que saliera de imprenta la más perfecta posible edición.

⁴⁷ Metastasio y el cantante Carlo Broschi, llamado Farinelli, estaban unidos por una estrecha amistad. Durante el reinado de Felipe V, tiempo en que Farinelli residió en Madrid, fueron numerosas las obras metastasianas representadas en la corte española. Cf. Beltrán 2007.

⁴⁸ Vid. Martín.

⁴⁹ Esto se podría también explicar a la inversa: la música es algo que está vivo y cambia, en cambio, el libreto es algo descuidado como un mal necesario, sin que exista en principio preocupación por que sea algo ya obsoleto. Sea como fuere, es lógico que llegara un momento, principios del siglo XIX, que esto sucediera incluso con los textos metastasianos.

⁵⁰ Fubini, Ronga y Sala di Felice.

momento histórico, con unos condicionantes políticos, sociales y culturales determinados. La ópera sería no era otra cosa que lo que la sociedad demandaba y Metastasio supo ofrecérsela en su forma más ingeniosa y perfecta. Y así pues, su genial obra estuvo vigente mientras se mantuvieron los condicionantes históricos para los que y en los que había sido creada. ¿Acaso no triunfan en nuestros días las cinematográficas comedias románticas estadounidenses, que una y otra vez repiten la misma estructura argumental, con unos personajes muy similares, y en una idealizada cotidianeidad? ¿O el género de películas en que unos policías o detectives buenos buscan a un delincuente o criminal, al cual, tras entretenidas peripecias, descubren y castigan erigiéndose como modélicos héroes? Películas también en las cuales no debe faltar el componente amoroso. Los paralelismos están bastante claros. Así pues, el producto demandado en el siglo XVIII era la ópera seria, y, como las compañías cinematográficas estadounidenses saben hacer, así supo lo más perfecta posible Metastasio ofrecerla.

Pero, dicho lo cual, aparte de que Metastasio fuera un excelente poeta, y de que supiera crear el ideal modelo de ópera seria, ¿qué ofreció realmente en esta para que alcanzara tamaño éxito? Ciertamente son muchas las virtudes que presiden la obra del poeta, pero sobresalen cuatro aspectos de la misma que parecen haber puesto sus textos por encima de cualquier otro. En primer lugar, Metastasio tuvo siempre presente el clásico principio de que si quería con su obra instruir, debía al mismo tiempo deleitar. Para ello debía escuchar al público y ofrecerle aquello que realmente le gustara. El poeta reflexiona en el capítulo XVII del *Estratto* sobre la importancia para la composición poética de tener en cuenta los gustos del público, al cual considera el mejor garante de la inmortalidad de un poeta.⁵¹

En segundo lugar, la musicalidad de sus versos. Metastasio tiene de su parte que no es solamente un poeta, sino que es un poeta-músico. Metastasio sabía música, la había estudiado nada menos que con Porpora. Él mismo había compuesto la música de algunas de sus composiciones menores. De esta manera, parece que cuando compone sus versos, prefigura ya en su mente la música ideal que deberá acompañarlos, de tal manera que en su discurso poético nace ya la música como algo inherente, esto es, sus composiciones son musicales *per se*. De esto era consciente el mismo autor, quien afirmaba que sus composiciones no necesitaban en verdad de la música, demostrándolo con alusión a representaciones de sus dramas, las cuales se habían realizado sin música, y que habían obtenido gran éxito. Por consiguiente, los musicales versos metastasianos resultaban del todo atractivos para los compositores, que veían facilitada su tarea al proveerlos los mismos versos del libreto de sugerente inspiración para la creación de la música.

En tercer lugar, y unida a la musicalidad, fue el aria un elemento de gran importancia para el éxito de los textos metastasianos. El aria metastasiana se caracteriza por su naturalidad, sencillez y concisión, por su aguda sentencia y su tono moralizante. Esto, añadido a la gloria que iba a seguir popularmente detentando tal forma poético-

⁵¹ *Estratto*: 260-272.

musical, hizo que rápidamente fueran aprendidas y difundidas; y que así sus arias fueran apreciadas por sus dramas, pero también sus dramas por sus arias.

Y en cuarto y último lugar, el aspecto que parece haber sido más relevante en su contribución a la vigencia de los dramas de Metastasio, es la tierna expresión de la sensibilidad. Es unánime la coincidencia de que este fue el gran logro metastasiano. Todo en el melodrama de Metastasio es decoro; todo lo atempera la razón y la medida. De este modo, no es un autor de fuertes pasiones. Estas pasiones aparecen atenuadas en sus personajes mediante la aceptación por parte de estos de las mismas. En consecuencia, esta pasión aceptada, atenuada, se convierte en un sentimiento melancólico expresado como un lamento. Esta tierna sensibilidad, esta melancolía, presente comúnmente en sus personajes femeninos, fue en verdad el gran éxito del drama de Metastasio, precisamente porque esta era la novedad que aportaba, la cual la sociedad ya demandaba, y no podía en dramas de otros autores encontrar.⁵² De hecho, uno de los melodramas metastasianos que cosechó más éxitos fue *L'Olimpiade*, que es tenido como el más relevante en este aspecto.⁵³ Han sido muy comentados los versos de un soneto escrito por Metastasio en ocasión de la composición de susodicho melodrama:

Sogni e favole io fingo; e pure in carte
mentre favole e sogni orno e disegno,
in lor, folle ch'io son, prendo tal parte,
che del mal che inventai piango e mi sdegno.⁵⁴

Tales versos parecen atestiguar y revelar esa sentida implicación del poeta en la acción dramática inventada y en la melancólica sensibilidad que a él mismo alcanza (*piango e mi sdegno*).⁵⁵ En verdad, este parece ser el rasgo que mantuvo vigente la poesía de Metastasio tanto tiempo. El propio Rousseau afirmó que *Métastase est le seul poète du coeur*⁵⁶. En consecuencia, los textos de Metastasio disfrutaron también de una calurosa acogida durante la segunda del siglo XVIII, durante la Ilustración, *nell'epoca della 'sensiblerie'*.⁵⁷ Metastasio nunca se vio interesado en las nuevas ideas filosóficas, sociales o políticas que estaban invadiendo Europa, y que anunciaban la Ilustración; a su

⁵² Metastasio ideológicamente se mueve entre el cartesianismo y la Ilustración: si bien ha sido educado en considerar el imperio de la razón, su alma ya lo impulsa en reconocer el poder de la pasión; lo cual explicaría esta novedosa expresión de los sentimientos en sus personajes. Vid. Giarrizzo 1985: 43-77.

⁵³ Hay que tener en cuenta que esta tierna sensibilidad melancólica es una característica más de la obra de Metastasio. Que resultó genial, original y exitosa, es cierto, pero no ha de ser considerada como algo deliberadamente pretendido por el autor para que sus textos alcanzaran el triunfo. De hecho, el drama del cual se sentía más orgulloso, era el *Attilio Regolo*, en el cual, como se verá, la expresión de esa sensibilidad no es realmente el aspecto más significativo.

⁵⁴ Metastasio 1832: 741.

⁵⁵ Esa es la actitud correcta que debe adoptar el poeta al componer, como el mismo Metastasio recuerda en el *Estratto* parafraseando a Horacio: *Essendo certissimo che chi vuol commovere altri, conviene che abbia prima messo su moto se stesso. Estratto: 261.*

⁵⁶ Fubini 1968: 11.

⁵⁷ Sic Sala di Felice 1965: 56. Cf. Como se ha apuntado, la tesis de que la ideología metastasiana se hallaba entre el cartesianismo del Barroco y las nuevas consideraciones de la Ilustración, habría posibilitado su peculiar expresión de la sensibilidad y, por ende, su vigencia ante la demanda de los distintos públicos a lo largo del siglo XVIII.

vez, la sociedad de la segunda mitad del siglo XVIII no estaba por su parte interesada ya en las heroicas gestas sobrehumanas que ofrecían los dramas metastasianos; sin embargo, estos sí, en cambio, ofrecían a esta nueva sociedad algo que buscaba continuamente, a saber, el sentirse emocionada, y esto lo seguía proporcionando perfectamente la tierna sensibilidad melancólica del drama metastasiano, su gran posiblemente involuntario acierto y, al mismo tiempo, la auténtica clave de su éxito.

El equilibrio entre cartesianismo e Ilustración que se manifiesta en el carácter del poeta, es el que confiere en toda su obra una perfecta armonía entre todos sus elementos, sobre todo entre lo heroico y lo amoroso; Ketterer⁵⁸ habla acertadamente de la presencia del deber virgiliano frente al amor ovidiano en la obra metastasiana, cuya presencia, pese a veces el predominio de uno sobre el otro, es siempre bien avenida. Precisamente un aria también de *L'Olimpiade* parece expresar claramente la actitud ante la vida y el carácter de Metastasio, el cual se mueve entre la recta razón y un contenido y tímido deseo de querer al mismo tiempo dejarse llevar:

Siam navi all'onde argenti
lasciate in abbandono;
impetuosi venti
i nostri affetti sono;
ogni diletto è scoglio;
tutta la vita è mar.

Ben, qual nocchiero, in noi
veglia ragion; ma poi
pur dall'ondoso orgoglio
si lascia trasportar.⁵⁹

Recurriendo al clásico símil de la nave, hace ver que nosotros somos como las naves, que navegamos en el mar, que es nuestra vida; que somos llevados por nuestros sentimientos, que son los vientos, que nos empujan hacia los escollos, que precisamente son, -y esto es lo más llamativo-, todo aquello que suministra placer. He aquí el deseo cautamente sugerido, la pasión contenida. Pero a continuación, como buen cartesiano, nos recuerda que, como timonel que dirige por buen rumbo la nave, está el imperio de la razón que nos sabrá por buen camino conducir, aunque a veces a la nave, esto es, a nosotros mismos, -y aquí es donde aflora el genio ilustrado metastasiano-, nos plazca dejarnos llevar por nuestro propio deseo, que es irracional. He aquí, pues, el equilibrio perfecto en la expresión contrarios posicionamientos del alma humana; he aquí, en esta aria sola, el más claro ejemplo entre el deber y la pasión, entre el cartesianismo y la Ilustración, que hizo de Metastasio un poeta en su momento sin par.

Este equilibrio se alcanza magistralmente entre los componentes intrínsecos del melodrama, especialmente entre lo amoroso y lo heroico. Todos sus dramas poseen

⁵⁸ Ketterer 2009: *passim*.

⁵⁹ *L'Olimpiade*, II 5, 602-611. Los textos de los dramas de Metastasio serán siempre citados por la edición de Marsilio a cargo de Bellina, A. L. Metastasio 2002. En caso contrario, se especificará.

ambos componentes; siempre sabe Metastasio obtener una perfecta trabazón entre ambos. Sin embargo, en ese siempre justo equilibrio, se puede apreciar cierto predominio de uno u otro elemento en sus dramas, de modo que se ha venido hablando de dramas propiamente amorosos y dramas propiamente heroicos, estando siempre los elementos de uno y otro tipo presentes. Se podría afirmar *grosso modo* que los dramas heroicos son más debidos a su formación, mientras que los amorosos por su notable componente sentimental más a su naturaleza; esa naturaleza que le brindó ese modo genial de expresar esa sensibilidad tierna y melancólica que bien le valió tanto éxito a lo largo de todo el siglo XVIII. De hecho, estos dramas más sentimentales fueron los que más larga vida disfrutaron, mientras que los heroicos suscitaban bastante menos interés en la segunda mitad del siglo XVIII. En cambio, de estos dramas heroicos, como *La clemenza di Tito*, el *Temistocle*, o, especialmente, el *Attilio Regolo*, vistos por el propio Metastasio como la más perfecta materialización de la empresa a la que había sido destinado, era de los que parecía sentirse más orgulloso.

Cualquier manifestación cultural ha de ser comprendida en un contexto histórico, político y social; de esta manera la ópera seria ha de ser vista como la manifestación cultural del absolutismo, y la corte de Viena, la nueva Roma, el lugar idóneo para que esta alcanzara su realización más perfecta. A Metastasio, pues, el cual compartía totalmente la ideología del régimen absolutista, el puesto de poeta cesáreo, como sucediera a su antecesor Zeno, le procura la situación idónea para llevar a cabo su empresa. Metastasio había sido formado por Vincenzo Gravina con la firme finalidad de que fuera él quien creara la tragedia nacional italiana.⁶⁰ Supo entonces Metastasio, siguiendo los pasos de Zeno, elevar la categoría del teatro musical, que mantenía una marcada impronta popular debida a su reciente y coetánea profusión en las celebraciones carnavalescas, fusionándolo con el elevado teatro de corte, de manera que la ópera seria se tornaba regia, áulica, con nobles personajes que en su heroicidad y ejemplar conducta serían trasunto de los gobernantes. Metastasio, pues, que se sentiría en Viena como heredero de los poetas y músicos de las cortes renacentistas, compone sus poemas dramáticos como cantos celebratorios de los eventos reales, de bodas, bautizos, cumpleaños, onomásticas, etc. Todo está en sus manos, en manos del poeta, como precisamente él piensa que debe ser en la creación de un melodrama, pues él dirige todo y a todos: he aquí también el pretendido equilibrio entre las artes que conforman el melodrama bajo el arbitrio del poeta: poesía, música y escenografía. Con todo, en su parecer, siempre defenderá, -y así hará ver-, la debida hegemonía de la poesía. He aquí, en definitiva, las circunstancias idóneas para llevar a cabo su ideal de melodrama perfecto.

Se aprecia en los dramas que Metastasio compone tras ocupar el cargo de poeta cesáreo en Viena, una pretendida elevación respecto de los dramas que había venido componiendo en Italia. Efectivamente, el áulico entorno propiciaba la creación de unos dramas más sublimes, y, por ende, más cercanos a la concepción que se tenía de tragedia. El poeta, fiel a los principios arcádicos en su propósito de no mezclar géneros

⁶⁰ Es Sala di Felice quien más claramente expone y defiende esta tesis. Sala di Felice 1965: 10-57.

y estilos, defendió siempre un estilo elevado para el melodrama, que le debe ser propio para que mantenga su dignidad; y así será ya se trate tanto de asuntos sublimes cuanto de más llanos, cuyo tratamiento a veces viene exigido por el desarrollo de la misma trama:

Io credo che chi monta sul coturno non debba mai scordarsene la dignità, e che debba anzi evitar sempre lo stile pedestre, anche nella talvolta inevitabile espressione di circostanze base e comuni, necessaria alla spiegazione ed alla condotta della sua favola.⁶¹

Ese, pues, estilo elevado debe ser acompañado de una lengua adecuada. Metastasio lleva a cabo un proceso de depuración lingüística cuyo resultado será una nueva lengua poética, límpida, pura, sencilla, elegante, decorosa, galante y sutil, inevitable e imprescindible referente de la poesía italiana post-metastasiana, tanto dieciochesca cuanto decimonónica. Metastasio, pues, lleva a la perfección el ideal de lengua arcádico, que combatía el amaneramiento, la oscuridad y los excesos de la lengua del Barroco. Los poetas renacentistas, y sobre todo Petrarca son ahora los modelos a seguir. Mientras que en la comedia Goldoni recurre a los dialectos italianos para caracterizar la lengua de la misma, la lengua del melodrama,⁶² con una manifiesta pretensión conservadora y arcaizante, toma como referencia las lenguas clásicas, de manera que, en aras del extrañamiento en esta lengua poética deliberadamente buscado, abundan las enclisis y las proclisis pronominales, las apócope, los hipérbatos, etc. En relación a la sintaxis y al léxico, la lengua metastasiana se percibe como el resultado de un concienzudo proceso de depuración sintáctica y léxica. Parece en verdad como si de todas las construcciones sintácticas hasta entonces posibles de la lengua italiana, se hubiesen escogido solamente aquellas naturales y claras, reduciendo así en gran medida las posibilidades sintácticas de la lengua. En cuanto al léxico parece haber sucedido algo similar: de todo el léxico italiano son escogidos aquellos términos que presentan un marcado sabor poético, en tanto en cuanto vienen sancionados por una prestigiosa tradición literaria.⁶³ Así como el objeto de la imitación poética ha de ser algo no cotidiano, algo alejado de la realidad, esto es, lo idílico, el léxico no ha de ser cotidiano, ha de proveer el exigido extrañamiento de ese fabuloso mundo poético.⁶⁴ De esta manera es preferido *duolo* a *dolore*, *brando* a *spada*, *talamo* a *letto*, etc. Así Metastasio reprende a Francesco Algarotti por el empleo en un texto supuestamente poético de ciertas palabras que el poeta considera de errónea elección:

Desiderei che alcuna volta aveste un poco più di condescendenza per la ritrosia dell'orecchio italiano, avvezzo come quelli de' Greci e de' Latini a distinguere la lingua

⁶¹ *Lettere*, 756. Nótese que para referirse a sus melodramas utiliza el término de *coturno*; para Metastasio y sus coetáneos los *drammi in musica* que este componía, parecen ser consideradas auténticas tragedias.

⁶² Esto es, lo que en contraposición a la comedia era para ellos la tragedia.

⁶³ Sala di Felice aduce que un posible motivo por el que Metastasio se limitó a emplear un léxico tan reducido, fue el hecho de que sus dramas fueran destinados al público europeo en general, el cual no poseía un profundo conocimiento de la lengua italiana. Sala di Felice 1965: 41. Dudo de que Metastasio atendiera a tales criterios lingüísticos y docentes para crear la lengua poética de sus melodramas.

⁶⁴ Cf. *supra* soneto citado: *Sogni e favole io fingo...*

della poesia da quella della prosa: legame che non hanno i Francesi.⁶⁵ Voi talvolta, benché non frequentemente, pur che una parola esprima la vostra idea e goda la cittadinanza fiorentina non avete repugnanza a valervene, ancorché sia essa straniera a' poeti, como *imbriacare, rinculare, banderuole, molla* o altre simili. Sono parole ottime e sonore; ma, non impiegate fin ora affatto, o pochissimo, ne' lavori poetici, fanno una tal dissonanza dal tenore di tutto rimanente, e presentano i pensieri non rivestiti di tutta quella decenza che, come appunto nelle vesti, dipende in gran parte del costume.⁶⁶

Así pues, el italiano y la expresión poética del mismo a Metastasio debida se había convertido en la realidad lingüística de la ópera seria. El poeta, convencido de la superioridad y natural idoneidad de tal lengua y su expresión poética para tal fin, considera el empleo de otras lenguas como osados experimentos que merecerían un detenido estudio, a la vez lo estima un testimonio más de la perdición del melodrama:

Ed in fatti in molti teatri di Germania odo che si rappresentano drammi tedeschi in musica con pubblica approvazione. Ma che questa musica (...) possa conservar tutti intieramente i suoi pregi quando è costretta a conformarsi alle modificazioni d'un linguaggio straniero, è proposizione che ha bisogno di molte prove prima d'essere annoverata nell'ordine de' possibili. Ma non si vada beccando il cervello, mio caro signor Verazi,⁶⁷ per sostenere le ragioni del povero nostro eroico teatro armonico: esso è già guasto, malconcio e sfigurato a tal segno che non merita più le nostre sollecitudini.⁶⁸

Otro procedimiento en su propósito de elevar el tono de sus dramas, de tragicizarlos, acercándolos así a su ideal por su formación concebido, y poniéndolos a la altura de la excelsa corte vienesa, fue la observancia de las unidades aristotélicas dramáticas. Metastasio fue bastante crítico al respecto. Como profundo conocedor de la preceptiva aristotélica y horaciana,⁶⁹ censuró a todos aquellos teóricos y escritores que no supieron interpretar con juicio la enseñanza de tan insignes maestros, confundiendo la justa consideración con la idolatría:

Quanto io disapprovo le affettate pedantesche idolatrie per gli antichi, tanto ne abborrisco il disprezzo...⁷⁰

Metastasio siempre recurrirá a su sentido común y a su experiencia como dramaturgo, para interpretar juiciosamente los textos de tan reputadas autoridades. De las tres comúnmente admitidas como aristotélicas unidades dramáticas, a saber, de tiempo, de acción, y de lugar, la primera la cumple, la segunda la interpreta adecuadamente, la

⁶⁵ El poeta siempre defenderá la superioridad de la lengua italiana, principalmente por haber genuinamente conservado el genio latino, que la predispone ante las demás lenguas en su capacidad de expresión, y por su grata sonoridad musical. De nuevo en otra carta se compara el italiano con el francés, lengua bien conocida por Metastasio: *Il genio latino, che questa lingua ha fedelmente conservato, non soffre la concisa e chiara per altro semplicità del francese...* *Lettere*, 696.

⁶⁶ *Lettere*, 622.

⁶⁷ El poeta Mattia Verazi fue autor de la *Europa riconosciuta*, que con música de Salieri inauguró el Teatro de la Scalla en 1778.

⁶⁸ *Lettere*, 826. Nótese cómo curiosamente denomina al melodrama *eroico teatro armonico*.

⁶⁹ Metastasio no solo es autor del ya citado *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile*, sino también de una traducción de la *Arte Poetica di Q. Orazio Flacco* y unas *Note all'Arte Poetica d'Orazio*.

⁷⁰ *Lettere*, 824.

tercera rotundamente la niega.⁷¹ Respecto de la unidad de tiempo, la cual considera más claramente explicada por Aristóteles, y tras enumerar muy numerosos ejemplos de la literatura griega y romana que precisamente la incumplían, estima apropiado cumplirla. Así pues, todos sus dramas se ajustan al tiempo comprendido al recorrido del sol en el firmamento desde la aurora al ocaso.

En cuanto a la unidad de acción, coincide con Aristóteles con que ha de ser una y acabada; sin embargo, añade que el texto aristotélico ha de ser estudiado e interpretado acertadamente en su integridad, explicando que si bien la acción ha de ser una, esto no es óbice para que esta contenga elementos que, sin ser necesarios para la acción, constituyan partes verosímiles de la misma que coadyuven determinadamente a dar belleza a la obra poética.⁷² Metastasio lo explica magistralmente recurriendo, como suele hacer, a las artes plásticas: cuenta que cuando a un pintor se le manda representar un árbol, no suele representar al árbol solamente, sino que, como elementos dadores de similitud, le pinta flores, frutos, pájaros, etc; que así mismo cuando un poeta representa una acción, es decoro poético acompañarla de episodios verosímiles.

La tercera unidad, esto es, la de lugar, que muchos hicieron pasar por aristotélica, el poeta se afana a lo largo de todo el *Estratto* en denodadamente demostrar, no solo que en modo alguno es un precepto aristotélico, de la que Aristóteles no profirió más que el más absoluto silencio, sino que de ninguna manera era cumplida por los autores de la Antigüedad. De esta manera, la dramaturgia griega y latina avalaría la mudable escenografía del melodrama, que por supuesto Metastasio mantiene:

Non si trova né in Orazio né in Aristotile una parola sola intorno all'unità del luogo... (...) Se dobbiamo regolarci con gli esempi, è facile di dimostrare che quasi tutte le tragedia o commedie greche e latine han bisogno di mutazione di scena, perché sia ragionevole il discorso degli attori. Cornelio⁷³ ha osservata questa incontrastabile necessità nell'*Aiace* di Sofocle: io mi ricordo d'averla nelle *Nuvole* d'Aristofane, nell'*Ippolito* e nell'*Oreste* d'Euripide, ecc. E se io non fossi affatto privo di libri in questa campagna,⁷⁴ potrei accennarvi i luoghi e di queste e d'altre tragedia e commedie nelle quali è indispensabile o mutare scena o supporla mutata, o creder pazzo l'autore.⁷⁵

Es obvio que Metastasio poseía una vastísima formación literaria e histórica, tanto de los antiguos autores como de los modernos. Gravina vio en su eximio talento el futuro creador de la tragedia nacional italiana, y a tal fin dispuso su formación. Amén del preceptivo estudio de los autores clásicos griegos y latinos, y de sus teóricos, del que son fruto las citadas obras en relación a Aristóteles y Horacio, Gravina antepuso el

⁷¹ Este es un asunto al que dedica especial atención en su *Estratto*, aclarando la errónea interpretación que se ha hecho en no pocas ocasiones del texto aristotélico, desvelando aquello que se ha hecho pasar por aristotélico, y aportando numerosísimos ejemplos de las literaturas griega y romana. *Estratto*: 71-141, 161-169, 260-273, & *passim*.

⁷² Cita al respecto como ejemplos el catálogo de las naves o los funerales de Patroclo en relación a la *Ilíada*.

⁷³ Así llama Metastasio a su admirado y defendido Corneille.

⁷⁴ El poeta se halla, cuando escribe esta carta al poeta Calzabigi, pasando el otoño de 1754 en Frain, en Moravia.

⁷⁵ *Lettere*, 710.

modelo de Ariosto al de Tasso y Marino, considerados demasiado musicales y poco serios para la empresa a la que quería destinar a Metastasio. Asimismo, Gravina envió al joven Metastasio a estudiar con el filósofo Gregorio Caloprese, uno de los más afamados pensadores del momento que difundieron las ideas cartesianas en Italia. Provisto, pues, de una completa formación literaria, retórica y filosófica, una vez que se sintió libre de la rígida doctrina graviniana, es cuando comienza a manifestarse su propia personalidad. Si bien siempre mantuvo la clásica instrucción graviniana y la filosófica formación de Caloprese, sin embargo, su espíritu lo llevó a un acercamiento a Tasso y a un consecuente alejamiento de Ariosto. En una carta⁷⁶ de 1768, reflexionando sobre ambos poetas, reconoce que en un principio conoció a Ariosto, y a este prefirió, puesto que este era el modelo que se le había impuesto. En cambio, una vez que conoció a Tasso, se quedó enormemente sorprendido, por lo que pasó a reconocer el valor de cada uno. Metastasio muestra en el desarrollo de la carta su acostumbrada actitud conciliatoria en relación a la valoración de estos dos poetas, sin embargo, llegado al final, reconoce claramente decantarse por Tasso:

...ma la mia forse soverchia natural propensione all'ordine, all'esattezza, al sistema, sento che pure al fine m'inclinerebbe al *Goffredo*.⁷⁷

Y es que en realidad Tasso aportaba al poeta ese mundo idílico que casaba con su tierna sensibilidad, y el cual está claramente presente en dramas como *L'Olimpiade*, el *Pastor fido*, el *Adriano in Siria*, o incluso se percibe en esa añoranza de un ideal de vida, alejado de la agitación y los onerosos deberes, en dramas propiamente heroicos como *La clemenza di Tito* o el *Attilio Regolo*. Y así tenemos, pues, definidos conjuntamente la formación y el carácter del poeta, en el cual, presidiendo el clásico magisterio graviniano, se unía su cartesiana formación filosófica y su tierna sensibilidad manifiesta en lo idílico de su obra literaria.

Es asimismo del todo pertinente considerar a Metastasio un poeta-filólogo, en relación a su profundo estudio y conocimiento de los autores antiguos. Se conoce por sus cartas la continua dedicación de su tiempo libre al estudio de los autores clásicos:

De' tre anni di cui mi richiedete non posso dirvi altro se non che cessarono affatto in essi gli studi miei poetici (...) e i classici greci erano allora le mie prescritte occupazioni...⁷⁸

Fruto del trabajo del Metastasio filólogo clásico⁷⁹ son además de los estudios citados sobre la *Poética* de Aristóteles y de Horacio, un estudio descriptivo sobre los

⁷⁶ *Lettere*, 775-779.

⁷⁷ *Ibidem*, 779.

⁷⁸ *Lettere*, 739.

⁷⁹ Llegan a sorprender las continuas y eruditísimas referencias clásicas históricas, literarias, mitológicas, presentes en sus cartas. Un estudio aparte requerirían las mismas. Valga el presente ejemplo de una carta dirigida a su hermano, en la cual con el propósito de desmentir la máxima popular de que cualquier tiempo pasado fue mejor, aporta numerosos *paradigmata* de la Antigüedad: *Crederesti felicità il trovarvi esposto agli Antifati, ai Procusti, ai Gerioni, ai Cachi, ai Tiesti e agli Atrai? Sono forse (come meno incerte) le memorie istoriche gli oggetti della nostra invidia? Ricordatevi i mostri e le Furie ch'hanno funestati nel corso de' loro regni i viventei in Asia, in Grecia, in Egitto. Desiderate per avventura i secoli*

argumentos del teatro griego titulado *Osservazioni sul Teatro Greco*, y las traducciones de obras tales como *Epigramma Greco*, *Satira III di Giovenale*, *Satira VI del libro II di Q. Orazio Flacco*, *Invito a cena d'Orazio a Torquato*, *Risposta ad Orazio* y *Arte Poetica di Q. Orazio Flacco*.⁸⁰ Es, pues, así comprensible que su vocación de filólogo y traductor le valiera no solo para poseer una vastísima formación, sino para hacer de Metastasio un poeta de una cuidadísima y exacta expresión, redundando así en la claridad, precisión y perfección de su lengua.

Al abordar cuáles son los referentes directos de la obra dramática metastasiana, se ha de precisar que son dos. Por una parte, los autores antiguos, estos proveen de contenido a casi la totalidad de sus melodramas. La ópera seria, como se ha visto, aún durante todo el siglo XVIII, será tenida como la manifestación contemporánea de lo que fuera el drama antiguo, de manera que, para ser fiel a sus orígenes y connatural esencia, debe nutrirse de contenidos provenientes de la Antigüedad. Esto, gracias a la profunda formación literaria y filológica de Metastasio en relación a los autores clásicos, fue un aspecto realmente sencillo en la composición de sus melodramas. Metastasio acostumbra a parcamente citar en los argumentos que preceden a sus dramas, a los autores antiguos de los que se ha servido para la composición de cada uno de ellos. Metastasio, pues, cita a pocos, a veces a ninguno, y calla a muchos. Empero, para hacerse una idea de cuál era el dominio de la literatura antigua por parte del poeta, valga la enumeración de solo los autores citados por él mismo en sus argumentos como reputadas fuentes de sus dramas, a saber, Heródoto, Apolodoro, Cicerón, Diodoro Sículo, Dioniso de Halicarnaso, Higino, Horacio, Livio, Nepote, Ovidio, Pompeyo Trogo, Virgilio, Curcio, Estacio, Tácito, Valerio Flaco, Valerio Máximo, Apiano, Floro, Pausanias, Plutarco, Suetonio, Dión Casio, Justino, Aurelio Víctor, Próspero de Aquitania, y otros autores medievales y humanistas como Zonaras, Sigonio, etc.

Pero si el contenido de sus dramas es debido a la literatura antigua, el diseño y la estructura argumental en los cuales se recrea la historia antigua, son deudores de los padres del teatro clásico francés, es decir, de Racine y de Corneille. Es curioso cómo Metastasio en los argumentos de sus dramas silencia siempre estos referentes modernos, mientras que, aun siendo siempre demasiado lacónico, aporta, como se ha indicado, las fuentes antiguas, que siempre iban a conferir el prestigio requerido y a ofrecer la garantía literaria necesaria. No se ha de olvidar que la Academia de la Arcadia en su propósito de dotar de trágica dignidad al degenerado melodrama italiano, tomó como referente el elevado teatro francés del siglo anterior, el cual a la par que era en gran medida admirado, era visto con cierta envidia por los intelectuales italianos, que se dolían de que la literatura italiana no hubiese aún dado frutos similares. Del mismo

ne' quali i nostri Romani hanno tanto onorata l'umanità? Andate, vi prego, enumerando le loro vicende, e vedete se vi piacerebbe di far numero nella bella collezione di Romolo, di vivere sotto Tarquinio, di comprar la libertà con l'evidente pericolo d'esser distrutti, di soffrir la tirannia de' decemviri, di trovarvi involto nelle turbolenze dei Gracchi o notato nelle proscrizioni de' triumviri, di tremar sempre alle brutalità de' Tiberi, de' Neroni, de' Caligoli, de' Caracalli e della maggior parte degli altri Cesari? D'esser sepolto sotto le rovine dello scosso e dissipato impero romano? O sommerso dai barbari torrenti che versò il Settentrione sulle infelici nostre contrade?... Lettere, 769.

⁸⁰ Metastasio 1832: 789-889.

modo, se ha de tener en cuenta que en tal Academia Metastasio fue designado por Gravina como el futuro creador de esas tragedias que se echaban en falta en la literatura italiana. En consecuencia, la admiración y el profundo conocimiento de los dramaturgos franceses por parte de Metastasio es algo manifiesto. En una carta⁸¹ en la que el poeta es preguntado sobre quién considera que debe ocupar el primer puesto del teatro francés, responde que no está dispuesto a dirimir si este deba pertenecer o a Racine o a Corneille; el primero es comparado con Sófocles por su grandeza, hábil en llenar de luminosas ideas la mente del espectador; el segundo con Eurípides, por saber realmente conmover los corazones. Una vez más la moderada diplomacia metastasiana, su decoroso equilibrio, su templado ánimo alejado de la voluntad de suscitar cualquier controversia. No obstante, conocido ya el verdadero carácter del poeta, la afirmación que refiere a Corneille (*e questo sa agitarne il cuore con affetti più veri*⁸²), haría pensar su predilección por este. Esto parece ser corroborado tras la lectura del *Estratto*, en el cual Metastasio parece mostrarse más libre a la hora de expresar sus opiniones, y haberse desprendido de esa medrosa renuencia a suscitar la más mínima polémica, puesto que en esta obra son en gran medida frecuentes la veces que defiende, toma como buen ejemplo, y comparte opinión con Corneille.

En relación a la influencia del teatro clásico francés, Metastasio fue de hecho acusado de hacer meras versiones italianas de las tragedias francesas:

Vi⁸³ rendo in primo luogo distintissime grazie dell'amichevole impegno che avete preso di difendermi, in una lettera a' lettori, dalle accuse di coloro che mi vogliono copista de' Francesi.⁸⁴

Por su supuesto, el poeta, sirviéndose de su sólita templanza y su razonado discurso, se defiende. Metastasio expone como algo obvio que para escribir dramas hubo de conocer necesariamente el teatro que hasta entonces se había escrito en las grandes literaturas modernas:

Io ho creduto scrivendo pel teatro, di dover leggere quanto in questo genere hanno scritto non solo i Greci, i Latini e gl'Italiani, ma gli Spagnuoli ancora e i Francesi; e ho supplito alla mia ignoranza della lingua inglese con le traduzioni che vi sono, per informarmi, quanto è possibile senza saper la lingua, dei progressi del teatro fra quella nazione.⁸⁵

Y así, de ese bagaje, comparándolo en la misma carta con una semilla que germina, viene una nueva obra, en la que obviamente se pueden hallar elementos de las que la inspiraron, pero que ya es algo nuevo y propio:

⁸¹ *Lettere*, 789-790.

⁸² *Ibidem*, 790.

⁸³ Le escribe al poeta Calzabigi.

⁸⁴ *Lettere*, 703-704.

⁸⁵ *Ibidem*. La carta da además noticia de las lenguas que Metastasio conocía (griego antiguo, latín, español y francés), así como de su ignorancia de la lengua inglesa. Cf. *Catone in Utica*.

Provveduto con la lettura di tutta la merce teatrale di tutte le culte nazioni, ho sempre stabilito di scrivere originalmente cosa propria.⁸⁶

En el teatro metastasiano se asiste a la confrontación entre el deber y la voluntad; triunfa siempre lo decoroso, esto es, el deber, cuya victoria es portadora de una moralidad ideal. En Metastasio se da una clara predilección por los argumentos históricos, en tanto que contribuyen a dotar al melodrama de verosimilitud,⁸⁷ frente a argumentos de tipo legendario o mítico, de los cuales, aunque no los descarta, en menor medida se ocupa, pues tienden a darle un excesivo protagonismo a la escenografía y a la tramoya. De la historia antigua toma, pues, el poeta insignes y nobles episodios que didácticamente plasmen una clara confrontación entre el deber y la voluntad. Se procurará que el episodio histórico, que constituirá clara y definidamente el único núcleo argumental, se desarrolle de manera nítida, acompañado de comúnmente dos intrigas amorosas, una principal y otra secundaria, las cuales, aunque Metastasio redujo considerablemente la importancia de estas, por demanda del público, por la tradición del mismo género, y por su presencia en la tragedia francesa, considera del todo lícito mantenerlas. El poeta reflexiona en una carta enviada a su hermano, sobre la elección de los argumentos: es cierto que son muchos los personajes históricos, pero se ha de encontrar en la vida de estos un episodio que realmente seduzca, que sea representable, que atraiga la atención, que ofrezca la referida contraposición de afectos, y de cuya catástrofe se extraiga el debido aprendizaje moral:

Se per suggerire soggetti bastasse formare un indice di eroi romani,⁸⁸ voi me ne avreste fornito a dovizia: (...) Bisogna trovare un'azione che impegni; che sia capace di soffrire il telaio; che sia una; che possa terminarsi in un luogo ed in un giorno solo;⁸⁹ che sospenda l'attenzione (...) eventi che diano occasione al contrasto degli affetti, e campo di porre nel suo lume qualche straordinaria virtù per insinuarne l'amore, o qualche strepitoso vizio per ispirarne l'abborrimento.⁹⁰

A continuación, tomado como ejemplo el personaje de Sila, hace ver a su hermano que de nada le sirve que se le proponga un personaje histórico sin más: que no es su

⁸⁶ *Lettere*, 740. Cf. el *Catone in Utica* en relación al *Cato* de Addison, *La clemenza di Tito* en relación a al *Cinna ou la clémence d'Auguste* de Corneille, y el *Attilio Regolo* en relación al *Régulus* de Pradon o al *M. Attilio Regolo* de Noris.

⁸⁷ *Estratto*, 169 y ss.

⁸⁸ Llama la atención que Metastasio para referirse en general a los protagonistas de sus dramas, solo diga *romani*. ¿Es debido a que su hermano solo le había hablado de personajes de la historia de Roma, o a la deliberada o inconsciente propensión del poeta a preferir tales personajes, en mayor consonancia con el romántico cometido de crear la tragedia nacional italiana?

⁸⁹ Alude aquí a las tres unidades dramáticas, a la de acción, lugar y tiempo. En cuanto a la de lugar, entraña cierta paradoja tal afirmación, conocida la opinión del poeta respecto a la misma; o bien se trata de la sutil ironía de la que el poeta no pocas veces hace gala, o bien se refiere a la representabilidad de la misma acción, en la medida en que esta deba suministrar diversos espacios, cuya concomitancia a lo largo del drama esté justificada por la verosimilitud. Téngase en cuenta que si Metastasio respeta siempre la unidad de tiempo, ha de componer obras que se desarrollen en espacios cercanos, a los que se pueda ir en uno solo día. De las inverosimilitudes del teatro antiguo al respecto aporta, como se ha dicho, numerosos ejemplos en el *Estratto*.

⁹⁰ *Lettere*, 609.

intención escribir la vida de esa persona, que lo que realmente necesita es un episodio realmente válido desde el punto de vista melodramático de la vida de esa persona:

Bisogna dirmi: nella vita di Silla mi pare che si potrebbe rappresentare la tale azione, perché interessa per tal motivo; perché dà luogo a tali episodi, perché sorprende per tal ragione. Io ci ho il Silla! Oh bontà di Dio! E che vorreste voi? Che io ne scrivessi la vita? Non mi mancherebbe altro!⁹¹

Efectivamente, se toma un episodio real para la historia principal que se va a contar en el melodrama. Este episodio es mantenido en muy gran medida fiel a los datos históricos. Es el que proporciona el título del drama, en cuya elección se percibe la deliberada intención de conceder fiabilidad histórica al melodrama; el título suele designar al personaje protagonista simplemente, y a veces aportar algún dato que contribuya al rigor histórico: como por ejemplo, *Catone in Utica* o *Achille in Sciro*, porque ambos en esos lugares estuvieron realmente, y se va a contar un episodio que allí sucedió; o *La clemenza di Tito*, porque a Tito en su gobierno en verdad se le reconoció un comportamiento clemente; o la *Didone abbandonata*, puesto que ciertamente fue por Eneas abandonada, etc. Pero si el episodio elegido para la historia del melodrama es real, la trama que constituirá el desarrollo argumental del drama, tenderá a ser ficticia. La ficción de la trama se presentará en distinto grado: según el episodio elegido, este suministrará en mayor o menor medida datos históricos a la trama. No obstante, la característica principal de la trama es que será ficticia; ficticia, pero verosímil, esto es, podría haber sucedido así.⁹² El propio Metastasio se refiere al respecto con los términos de marco (*cornice*) y cuadro (*quadro*): el cuadro será la historia real (*l'istorica verità*) que otorgará razón de ser al melodrama, y el marco la trama ficticia (*favola*), que subsidiariamente acompañará a la historia principal, dotándola de verosimilitud y conformando con la misma la particular naturaleza de la creación literaria. Así en una carta en la que aconseja sobre la elección de los argumentos y el desarrollo de los mismos:

Ma questa⁹³ approvarei che fosse favoleggiata, per evitar la supina semplicità d'un secco racconto e non restringere ad un solo limitato oggetto la fantasia dell'autore; intendo per altro che il favoleggiamento non alterasse punto l'istorica verità. E come fareste voi,⁹⁴ mi direte, ad accozzar la favola e la verità? Mi varrei dell'invenzione nella cornice e della verità nel quadro.⁹⁵

Es de resaltar el propósito de que la trama ficticia tenga un desarrollo en su justa medida, de manera que no enturbie la verdad histórica, y no precipite al drama todo en lo inverosímil;⁹⁶ recuperar el rigor histórico había sido un principio de los árcades. De

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Téngase en cuenta el interés mostrado por Metastasio en su *Estratto* por diferenciar la imitación artística de la copia.

⁹³ *L'istorica verità*.

⁹⁴ El entonces capitán Cosimelli, el cual gustaba de la composición literaria.

⁹⁵ *Lettere*, 783.

⁹⁶ Cf. lo dicho en relación a la unidad de acción.

hecho, en la misma carta, advierte del peligro de que los follajes (*fogliami*) del marco arruinen el cuadro:

Anzi con questo⁹⁷ il vostro quadro⁹⁸ sarebbe miseramente soffocato da' fogliami della cornice, inconveniente contro il quale dovete voi esser sempre attentamente in guardia...⁹⁹

Otro de los logros atribuidos a Metastasio ha sido el haber sabido elegir y desarrollar argumentos que provocaran, atrajeran y mantuvieran la atención del público. Él mismo recomendaba que se debía buscar una acción que *sospenda l'attenzione*.¹⁰⁰ Se ha venido elogiando el suspense de los dramas metastasianos, cuya razón de ser es el constante mantenimiento de la tensión dramática: cada escena está construida de tal modo que sus desarrollos dialógicos ofrecen un suspense *in crescendo* que se interrumpe temporalmente en el aria que cierra la escena, en tanto en cuanto esta contribuye a la liberación de los sentimientos, en cierta medida a una distensión emotiva, a la que habría conducido la tensión dialógica del recitativo; del mismo modo, la sucesión de escenas consigue con su continua tensión dramática mantener el suspense a lo largo de todo el drama hasta la misma catástrofe. Sala di Felice habla de que el melodrama, en relación con otras formas de teatro se caracteriza por la escasez de tiempo, como si no se pudiera perder el tiempo y tuviera que siempre mantenerse la emoción. Para esto el melodrama no debe relajar nunca la tensión dramática, y sostener así continuamente el suspense, lo cual supo Metastasio perfectamente hacer. La misma autora diferencia entonces en este aspecto el melodrama de la tragedia, en el sentido de que, mientras que aquel busca continuamente la emoción con un constante ritmo en el desarrollo de la acción, esta, en cambio, con los conflictos del alma humana, procura demorar la acción con el fin de invitar a la reflexión y a la meditación. Refiere el ejemplo de cómo Metastasio, al componer *La clemenza di Tito* hubo de melodramatizar el *Cinna ou la clémence d'Auguste* de Corneille, para que no de una bella tragedia deviniera un frío melodrama.¹⁰¹

También la predilección por los argumentos históricos recibió críticas. Destaca el rechazo de los argumentos históricos por parte de Francesco Algarotti en su ensayo de ideología neoplatónica *Sopra l'opera in musica* de 1755.¹⁰² Crítica que personajes tan ilustres y respetados de la historia antigua, como César o Catón, sean representados en los escenarios, cantando de modo indigno, que es algo impropio e impropio. Argumenta que el canto del melodrama no era adecuado a tales personajes, sino que solo era conveniente a aquellos personajes procedentes del mito o de la leyenda, cuya fabulosa existencia sí hace, en cambio, decoroso su melodramático canto. Algarotti sí elogia, por lo tanto, dramas metastasianos como la *Didone abbandonata* o el *Achille in Sciro*. Las tesis de Algarotti conectan con los orígenes del melodrama a comienzos del

⁹⁷ El poeta ha propuesto un posible argumento teatral como ejemplo.

⁹⁸ El destinatario de la carta tiene intención de componer un texto histórico.

⁹⁹ *Lettere*, 785.

¹⁰⁰ *Lettere*, 609.

¹⁰¹ Sala di Felice 1965: 43.

¹⁰² Algarotti 1791: 309-404.

siglo XVII, y de nuevo con el propósito de vincularlo con la antigua tragedia griega, cuyos argumentos son míticos y legendarios.

Asimismo, los principios por Algarotti defendidos coinciden con la reforma del teatro musical de la segunda mitad del siglo XVIII, debida a Gluck y a Calzabigi. Mediante la reforma de estos, otra vez se busca la pureza y una mayor dignidad del melodrama, intentándolo acercar a sus supuestos orígenes griegos: en verdad, por vez primera, y de una manera más clara y decidida que nunca, son los mitos, leyendas, y los tremendos conflictos familiares de la antigua tragedia griega, la inspiración del melodrama, en el cual el ideal conyugal desplaza a las contrariadas intrigas amorosas.¹⁰³ La reforma de Gluck, mientras que, por una parte, procura de una manera más fiel revivir el teatro antiguo, por otra, acerca el melodrama italiano al teatro musical francés, otorgando un notable protagonismo a los coros y a los ballets, dando así ya respuesta a los nuevos ideales estéticos del Neoclasicismo. Metastasio nunca compartió tales ideales, de los que se apartó, y a los que criticó, como lo hizo en relación a la música y a la reforma de Gluck. No obstante, se aprecia en los últimos dramas del poeta una tendencia a la búsqueda de cierta innovación en los argumentos. Así pues, en la línea de las tesis de Gluck, y coincidiendo con los años en que este empieza a poner en práctica su reforma, Metastasio compone en 1765 su *Romolo ed Ersilia*, el cual, aunque continúa inspirándose en la primitiva Roma, toma, sin embargo, su argumento del mito y de la leyenda. Otros de sus últimos dramas buscan escenarios más exóticos y menos acostumbrados, quizá en respuesta a los nuevos gustos que comenzaban a proliferar entre el público: de este modo, China y el antiguo Egipto son los lugares en los que se desarrollan sus dramas *L'eroe cinese*¹⁰⁴ de 1752, y *Nitteti* de 1756, respectivamente; y finalmente, su último drama *Il Ruggiero o vero l'eroica gratitudine* de 1771, donde, inspirado en el *Orlando furioso* de Ariosto, recrea el mundo medieval, cual curioso avance de los gustos estéticos prerrománticos de finales del siglo XVIII. Con todo, a pesar de estas aparentes y externas innovaciones, meros cambios escenográficos, se puede afirmar que en general la naturaleza del melodrama metastasiano fue siempre una, ajustada a la forma, estructura, contenidos y principios establecidos.

A la convención presente en los argumentos corresponde la convención en relación a los personajes que los pueblan. Se ha hablado de caracteres estereotipados que se repiten en cada uno de los dramas metastasianos. En correspondencia con el episodio histórico real está el protagonista, en un segundo nivel se hallan los personajes deuteragonistas, históricos o ficticios, sobre los cuales recae el desarrollo de la trama (*favola*), en un tercer nivel se encuentran unos escasos personajes ficticios, los

¹⁰³ Cf. los melodramas de Gluck *Orfeo ed Euridice*, *Alcestes*, *Paride ed Elena*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, etc. Vid. Sánchez-Lafuente 1977.

¹⁰⁴ En este caso se podría pensar que la elección de un lugar exótico habría estado condicionada por cuestiones pragmáticas. Ciertamente, este drama fue escrito para que fuera representado por damas y caballeros de la nobleza, de manera que, siendo la costumbre que, en los dramas al uso, inspirados normalmente en la antigua Grecia y en la antigua Roma, las cantantes aparecieran ataviadas con guardainfantes, el cual dejaba parte de las piernas al descubierto, la indumentaria requerida en este caso, con el fin de que las nobles damas aparecieran de manera decente sobre el escenario, exigía vestidos largos que les taparan las piernas enteras. Así, la elección de este argumento predeterminaba una indumentaria oriental que, al ser más larga y ocultar las piernas de las damas, evitaba la indecencia.

realmente secundarios, cuya existencia favorece y propicia la natural evolución de la trama. Como se apuntó, cuando la Academia de la Arcadia quiso devolverle al melodrama la dignidad perdida durante el siglo XVII, estimó que uno de los aspectos que debían reforzarse, era el entonces debilitado y amalgamado componente trágico. Como se explicó, ante la imposibilidad por parte de teóricos e intelectuales de convertir el melodrama en tragedia *sensu stricto*, al tener tanto peso la tradición del género mismo y la demanda del público, se convino, como se ha referido, en la reinterpretación del concepto de tragedia para hacer del melodrama la añorada tragedia nacional italiana. De esta manera, en el melodrama lo trágico finalmente acabó residiendo realmente en los personajes, esto es, se produjo la personalización de lo trágico. Así hizo, pues, Metastasio con sus personajes, a los cuales, en un tono heroico que reviste con mayor o menor intensidad todos sus melodramas, a veces de elevada resonancia épica u oratoria,¹⁰⁵ no descuidó presentar ocasionalmente con las oportunas caracterizaciones puramente trágicas. No obstante, la indómita pasión que en la tragedia suele arrebatarse el alma humana, poquísimas veces se atisba en Metastasio. Cabe reseñar el caso excepcional del personaje de Dido en la *Didone abbandonata*, en el cual, su primer drama, quizá de una manera experimental quiso, siguiendo fielmente la preceptiva graviniana, hacer del melodrama una tragedia convencional; o el caso del personaje de Emilia en el *Catone in Utica*.¹⁰⁶

El tono, pues, heroico, más que trágico, de los héroes protagonistas metastasianos se ve engrandecido por su *auctoritas*. Esta, claramente discernible en los dramas que se ajustan al modelo del mito del príncipe clemente, ejerce su potestad comúnmente para entorpecer primero la felicidad, y finalmente para propiciarla y garantizarla. Esa *auctoritas* suele adoptar a veces una dimensión social, y devenir un paternalismo a veces afectuoso y comprensivo, a veces también rígido y severo, siempre justo y decoroso: así Catón con Marcia, así Tito con Sexto, así Régulo con Publio y Atilia.

Parece el héroe metastasiano alejarse del héroe aristotélico, esto es, del modelo de hombre medianamente bueno, identificado con los espectadores, cuya fortuna ha sufrido un revés por haber cometido una *ἀμαρτία*, y acercarse, en cambio, al héroe de Corneille, a quien ensalza por haber mostrado en su *Polieucte* un héroe de perfectísima bondad con gran aplauso del público.¹⁰⁷ Así pues, los héroes metastasianos constituyen ideales modelos de vida, virtud, y recto proceder, de donde se extraerá la idealizada enseñanza moral que resuena tras sus dramas. Y si estos héroes se ven abocados al infortunio, no es debido a *ἀμαρτία* alguna por ellos cometida, sino precisamente a la firme decisión de estos de obrar de la manera más adecuada, justa y virtuosa.

Si en la naturaleza de sus héroes se acerca Metastasio a Corneille, no es así a la hora de solucionar los conflictos planteados en la trama. Mientras Corneille deja en

¹⁰⁵ Lago llama la atención sobre la presencia de elementos de la oratoria, en concreto del discurso retórico jurídico y deliberativo, en las alocuciones de muchos personajes de Metastasio. Lago 2010: 19. Vid. también Lattarico 2008: 99.

¹⁰⁶ Vid. *infra* *Catone in Utica*.

¹⁰⁷ *Estratto*, 225 y ss.

manos de sus personajes la resolución final, Metastasio parece abandonar a los suyos a una especie de paralizante estado provocado por una profusión emotiva generada por el conflicto, de modo que no se produce la resolución de la catástrofe directamente por estos, sino por la intervención de un agente externo: así en el *Adriano in Siria* el emperador Adriano adopta la decisión más decorosa gracias a la generosidad de Sabina, o así en *La clemenza di Tito* de Tito triunfa la clemencia gracias al sincero arrepentimiento y confesión de Vitelia, o así también en el *Attilio Regolo*, donde a pesar de la firme determinación de Régulo de volver a Cartago, todo parece depender de las autoridades romanas.

Pero, como ya se ha apuntado, el éxito del melodrama de Metastasio vino del particular tratamiento de sus personajes, como medios de expresión de una tierna y melancólica sensibilidad. La fuerte pasión de afectos que se puede encontrar en Metastasio muy excepcionalmente, es en sus dramas mitigada mediante la razonada aceptación de la misma por parte de los personajes, de tal manera que se convierte en un melancólico y evocador lamento de identificación personal. Se ha hablado de la dimensión social de su heroísmo o del desfase entre la tensión heroica y lo idílico.¹⁰⁸ Con tales expresiones se ha venido aludiendo a que sus personajes se mueven entre un registro heroico, propio de la tragedia, y un registro humano, social, en tanto que se acercan a la realidad social, en un principio más propia de la comedia: Catón se erigirá como defensor de la libertad y de las auténticas virtudes romanas, pero al mismo tiempo será un padre que se preocupará por el futuro de su hija Marcia; Tito no dejará de ser el más justo emperador romano, mas a la vez sufrirá enormemente la decepción de la amistad en su amado Sexto; Régulo, siempre firme en su determinación de dar la vida por la salvación de la patria, velará finalmente por hacer menor el sufrimiento de sus hijos; como se ha dicho, se ve cómo la *auctoritas* de los héroes metastasianos deviene realmente mixta, es decir, es *auctoritas* de quien es al mismo tiempo rey y padre. Esta fue la genialidad que dio la gloria a Metastasio, el siempre perfecto equilibrio entre lo heroico, sublime, trágico e ideal, y lo idílico, social, melodramático y real. En aquello estaba más su maestro Gravina, en esto su interés por Tasso y Guarini; aquello es debido al cartesianismo, esto más bien a la Ilustración.

Por este, por así decir, mixto tratamiento que da Metastasio a sus personajes, esto es, heroicos a la vez que humanos, recibió no pocas críticas de aquellos puristas que querían ver un Catón de inmutable carácter heroico-trágico, o que consideraban grotescas o improcedentes situaciones el hecho de que la hija de Catón llegara a enamorarse del propio César, o de que el emperador Adriano se debatiera entre su trono y los amores hacia una esclava.¹⁰⁹ Sea como fuere, lo cierto es que Metastasio supo dar con el tono justo del melodrama, dignificándolo con elementos heroico-trágicos, pero al mismo tiempo sabiéndolo acercar al público. Y era con la expresión de los sentimientos, y con las requeridas historias amorosas el modo en que esto debía hacerse.

¹⁰⁸ Lago 2010.

¹⁰⁹ *Ibidem*, 43-44.

Efectivamente, la intriga amorosa estará siempre presente en el drama metastasiano, con mayor o menor presencia, pero siempre presente, compartiendo su correspondiente espacio con lo heroico, dado por el episodio histórico. Son tres las razones por las que la intriga amorosa es algo justificado en el melodrama: la primera por ser un elemento intrínseco del género desde sus orígenes, la segunda porque es un elemento avalado por su presencia en la tragedia francesa, y la tercera y no menos importante, porque el público la demanda. No obstante, es digno de consideración hasta qué punto era para Metastasio la intriga amorosa un elemento por la tradición y el público a la fuerza impuesto, de una manera similar a como *mutatis mutandis* él argumenta que sucedía a los antiguos autores griegos con el coro.¹¹⁰ La hipótesis vendría del reconocimiento por el mismo poeta de que el drama del que más orgulloso se sentía, era el *Attilio Regolo*, el cual de entre todos sus dramas es en el que menos presencia tienen las intrigas amorosas, llegando a ser en el mismo algo anecdótico.

Sea como fuere, lo que realmente sedujo a la inmensa mayoría del público del drama metastasiano fue su componente sentimental, recibiendo una extraordinaria acogida dramas como *L'Olimpiade* o el *Demofonte*; y así, como se ha visto, continuó siendo en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando, abandonados por obsoletos sus dramas heroicos, siguieron cosechando éxitos los amorosos o más sentimentales. Y es que el genio de Metastasio brilló realmente en sus intrigas amorosas, cuyas protagonistas principales eran sus personajes femeninos, que se debatían entre el decoroso deber y el sentimiento amoroso. Y es precisamente en esos personajes femeninos, desprovistos de las convenciones y del atuendo histórico de los estereotipados héroes masculinos, donde aflora su más sincera, convincente y conmovedora sensibilidad. El amor metastasiano agita y turba a sus heroínas sin arrastrarlas nunca a desmesurada pasión, sino que, bajo el imperio de la razón, son conducidas a la aceptación del sufrido estado, que concluirá con la final aceptación del decoroso deber.¹¹¹ Lago en relación a la expresión del sentimiento de los personajes femeninos metastasianos, habla de lo que él denomina la *immediatezza di sentimento*, la cual recuerda a las heroínas ovidianas de las *Heroidas*, las cuales suelen prorrumpir en imprecaciones contra el amante ausente.¹¹² Lago afirma que ese trágico apasionamiento, esbozado solo en los dramas de Metastasio, siempre acaba por desvanecerse en la mesura y contención de sus comedidos personajes.¹¹³ En definitiva, lo cierto es que Metastasio, deliberada o fortuitamente, acertó al ofrecer al público del siglo XVIII las emociones que realmente buscaba cuando acudía a los teatros; emociones de las cuales

¹¹⁰ *Estratto*, 199 y ss. Recuérdese que Metastasio defendía que los antiguos dramaturgos griegos se veían obligados a componer tragedias y comedias con la presencia incómoda e inconveniente de un personaje colectivo, el coro, impuesto por originarias razones religiosas en la tradición teatral griega. ¿Habrían sido, por lo tanto, también para Metastasio las intrigas amorosas una ineludible exigencia por el género impuesta?

¹¹¹ Siempre triunfará la razón, el decoro, el deber, la pública conveniencia frente al interés particular: Marcia renunciará a amar a César por respeto a los patrios principios; Vitelia se arrepentirá de sus deseos de venganza; Atilia pospondrá sus amores para atender a su padre, y finalmente cejará en el egoísmo de querer retener junto a sí misma al padre.

¹¹² Cf. Moya del Baño 1969.

¹¹³ Lago 2010: 20-21.

fueron instrumento sus heroínas, que mostraban los más diversos estados a los que el amor somete los corazones humanos: así de la fatal e infeliz Dido al heroico sacrificio de Marcia, de la despechada y vengativa Vitelia a la ternura filial de Atilia, o a la roma sencillez de Barce.

Y si el componente amoroso constituía un elemento intrínseco del melodrama, también lo era que se cerrara con un final feliz. Desde sus orígenes así había sido, en parte debido a cuestiones, como se ha visto, pragmáticas, y así seguirá siendo a lo largo del siglo XVIII, hasta finales de siglo, cuando, como respuesta a los nuevos gustos y estética, el melodrama deviene paulatinamente una auténtica tragedia.¹¹⁴ Sin embargo, el público en general del siglo XVIII no iba precisamente al teatro con el deseo de presenciar finales funestos. El propio Carlos VI de Habsburgo se conoce por Francesco Milizia que desaprobaba los finales aciagos; que deseaba que sus súbditos abandonaran el teatro serenos, felices y tranquilos.¹¹⁵

No obstante, la presencia de muertes no había sido algo ajeno al melodrama. Valga como claro ejemplo el famoso *Giulio Cesare in Egitto*, en el cual primero Aquilas, confidente de Ptolomeo, muere en escena, y luego el mismo Ptolomeo es asesinado también ante la vista de todos; también serían ejemplos el *Tamerlano* o el *Mitridate re del Ponto*, en los cuales respectivamente Bajazet y Mitridates se suicidan. Sí es cierto, en cambio, que las muertes no habían sido por lo común tratadas de una manera explícita; que eran atenuadas, reinterpretadas, en cierto modo disimuladas, ocultadas entre bastidores.

Los dos primeros dramas de Metastasio, a saber, la *Didone abbandonata* y el *Catone in Utica*, considerados en parte como experimentales, nacen como melodramas cuya resolución se podría ajustar a la noción de tragedia clásica: Dido se suicida precipitándose sobre las incendiadas ruinas de su palacio,¹¹⁶ Catón se quita la vida ante la llegada victoriosa de César a Útica y la desolación de todos.¹¹⁷ Efectivamente, estos primeros dramas parecen confirmar la intencionalidad con que Metastasio había sido formado, y que no era otra que crear la hasta entonces ausente tragedia italiana. Fiel a la doctrina graviniana habría querido imponer al melodrama un final trágico de corte clásico. Si bien ese final parece ser que fue más tolerado en la *Didone abbandonata* por haber sido de entrada disimulada la muerte de Dido,¹¹⁸ o por tratarse de este argumento de un referente más legendario que histórico, no lo fue, en cambio, en el *Catone in Utica*, cuyo final se vio obligado a reelaborar para decorosamente ocultar el suicidio de héroe. Al mismo tiempo, junto al peso de las enseñanzas de Gravina, podría

¹¹⁴ La más conocida ópera decimonónica es en su práctica totalidad desde el punto de vista literario tragedia romántica.

¹¹⁵ Sala di Felice 1965: 40.

¹¹⁶ Solano 2015: 755-766.

¹¹⁷ Metastasio, tras haber ofrecido una primera versión del drama en la que se contemplaba en escena a Catón moribundo, se vio obligado, más por el público que por la crítica, a hacer una segunda versión en la que el suicidio de Catón era disimulado, llevado fuera de la escena y era solo referido

¹¹⁸ La Dido metastasiana recoge la tradición en que la reina de Cartago muere precipitándose sobre las ruinas de su palacio en llamas, en lugar de la tradición virgiliana en la que se da muerte con la espada de Eneas. *Vid.* Solano 2015: 755-766.

haber influido en estos inicios del poeta la tradición melodramática del siglo anterior, en el cual el melodrama había ofrecido una amalgama de elementos, entre los que se encontraban las trágicas muertes.

Con todo, aunque Metastasio se viera obligado a cambiar el final del *Catone in Utica*, y no volviera a ofrecer final funesto en sus dramas, atendiendo así a la misma tradición del género melodramático, y satisfaciendo los deseos del público, en no pocos *lieti fini* de sus dramas se aprecia cierta insatisfacción, una felicidad aparente que intenta ocultar una pena, un resentimiento, un dolor. Esa pseudo-felicidad es quizá más patente en algunos de sus dramas heroicos. Parece como si el poeta no hubiese querido claudicar totalmente a la tradición del género y a la exigencia del público, y se hubiese negado a ofrecer un *lieto fine* puro, absoluto y sincero; como si hubiese deseado mantenerse fiel a su cometido y principios literarios, y mostrar, por consiguiente, de un modo sabia y astutamente disimulado, los clásicos finales trágicos.¹¹⁹

Como firmes y definidos eran los principios de Metastasio en relación a la composición literaria, así lo eran también en relación a la música. Además de ser Metastasio un poeta-filólogo, se puede perfectamente considerar un poeta-músico; tal se puede afirmar a partir de cómo, conocedor de la música, parecía concebir sus textos asociados a una musicalidad virtual; y de cómo esto en gran medida pudo contribuir a su éxito, en tanto que los versos metastasianos, por su innata musicalidad podrían haber facilitado la tarea compositiva a los músicos. Richard Wagner afirmó que el éxito de Metastasio residía en que no ofrecía embarazo, dificultad u obstáculo alguno a la creación artística del músico, hasta el punto de convertirse en el más devoto y útil servidor del compositor. Asimismo, Stendhal ensalzaba la composición metastasiana en la medida en que había sabido aportar la claridad necesaria para que la música, vago lenguaje, pudiera acertadamente concretarse.¹²⁰

De tal manera se acercaban sus composiciones a la música, que estas eran ya música *per se*. Desgraciadamente no se han conservado la supuestamente escasa música que escribiera el poeta para sus composiciones dramáticas; sí, en cambio, se han conservados treinta y seis cánones a tres voces, de los que se deduce, como pretendiera en su poesía, que su música era sencilla y natural. Como se ha dicho, Metastasio poseyó un gusto musical muy definido, el cual, considerado el verdadero buen gusto, se fundamentaba en los principios de sencillez y naturalidad. Esa definición y firmeza al respecto lo llevó a ser en gran medida exigente con los compositores que ponían música a sus dramas; de hecho, esa musicalidad virtual con la que él ya componía sus textos, y que le habría otorgado no poca fama, se convertía en un inconveniente a la hora de

¹¹⁹ Vid. *infra*. Así en los dramas heroicos objeto de la presente tesis: en el *Catone in Utica* las futuras bodas de Marcia y Arbace se proyectan entre la tristeza y desolación provocadas por el suicidio de Catón; en *La clemenza di Tito* la aparente felicidad que provoca el clemente perdón que a todos da el emperador, se ve restada por el mortificador sentimiento de arrepentimiento con el que quedan Sexto y Servilia; y en el *Attilio Regolo* no hay realmente en su final ni siquiera aparente alegría, sino admiración y resignación, al despedir todos, cuya profunda desolación ocultan bajo la estoica virtud romana, a Régulo, que se dirige inexorablemente a una terrible muerte.

¹²⁰ Ronga 1968: xxvi-xxvii.

considerar adecuada la música que era creada para sus dramas, en el caso de que no coincidiera con la que Metastasio hubiese en su mente prefigurado. Efectivamente, de haberle sido posible, el mismo Metastasio habría compuesto toda la música de sus dramas. Así pues, esa cierta frustración, ese rígido gusto musical, y su alta exigencia para con los compositores, habría llevado a Riccardo Bacchelli a afirmar que Metastasio poseía una *innata disposizione misomusicale*.¹²¹ Metastasio defendía la independencia que de la música sus dramas poseían, afirmando que era posible llevarlos a escena sin la compañía de esta:

I miei drammi in tutta l'Italia, per quotidiana esperienza, sono di gran lunga più sicuri del pubblico favore recitati da' comici che cantati da' musici, prova alla quale non so se potesse esporsi la più eletta musica d'un dramma, abbandonata dalle parole.¹²²

Refería orgulloso que con aplauso del público de esta guisa había sido representado su *Artaserse*, por una compañía de actores, que así hizo obligada por la mala situación económica que atravesaba.

Sin embargo, esa independencia de la poesía podría resultar contradictoria con el hecho de que la música es parte fundamental del melodrama. Metastasio pone mucho interés en justificar frente a sus detractores el teatro musical con testimonios claros y fehacientes de la Antigüedad. Para el poeta que el melodrama es musical, es algo indiscutible, no solo porque no entiende la poesía separada de la música, y esta es esencia del melodrama en tanto en cuanto este proviene del teatro antiguo, que sin duda era musical, sino también porque el canto es un recurso necesario, empleado en parte con fines prácticos: argumenta que el canto era utilizado como un procedimiento para ampliar y proyectar la voz humana, y poder llegar así a tan vastos auditorios como eran los teatros de la Antigüedad; que precisamente por esta razón, en ausencia de canto, se hubo de inventar la declamación.¹²³ Destaca al respecto una carta en que, al pedirle al poeta una versión de sus dramas sin sus arias, se ocupa inmediatamente de eliminar tan despropositado deseo de la mente de su destinatario:

Ella¹²⁴ vorrebbe da me alcuni drammi senza arie, ed io per toglierle questo desiderio dovrei spiegarle il sistema teatrale che dalla letteratura degli antichi e dalla lunga esperienza ho creduto dovermi formare in mente (...). Le dirò solo sucintamente ch'io non conosco poesia senza musica; che nostre arie non sono inventate da noi; che i Greci cambiavano anch'essi di tratto in tratto la misura de' versi e mescolavano le strofe, le antistrofe e gli epodi; che a seconda delle passioni davano occasione a quella musica periodica che distingue le arie dal resto: onde si sono sempre distinti i *cantici* da' *diverbi*, come si distinguono ora le arie da' recitativi.¹²⁵

¹²¹ *Ibidem*, ix.

¹²² *Lettere*, 750. Aunque Metastasio reconozca la grandísima e ineludible importancia de la música en el melodrama, sin embargo, siempre abogará por la defensa de la superioridad de la poesía sobre la música. Vid. texto de la nota 125.

¹²³ *Estratto*, 41-71.

¹²⁴ Daniele Shiebler.

¹²⁵ *Lettere*, 770-771. Recuérdese la tesis de Metastasio sobre el origen de las arias y sobre la oposición entre estas y el recitativo.

Ya se ha aludido al desajuste entre las artes que conforman el melodrama, a saber, poesía, música y escenografía, con el cual se encontró Metasasio en los inicios de su carrera. Ha de tenerse en cuenta la continua tensión existente entre estas artes, la cual, si bien pudo ser atenuada en virtud a la labor metastasiana, fue siempre algo común a lo largo de la historia de la ópera. El poeta, aunque propugnará un equilibrio entre estas artes, se mostrará, sin embargo, siempre totalmente convencido de que el arte que debe prevalecer sobre las demás ha de ser sin duda la poesía; se entiende entonces que Metastasio afirmara que sus dramas tenían por sí solos, sin música, completa validez. Haciendo un símil con la República Romana, en la que en momentos de crisis se elegía un dictador, Metastasio tiene claro, haciendo gala de su sutil ironía, que este, en el caso del melodrama, ha de ser la poesía:

Io, per confessare il vero, non sono *repubblicista*;¹²⁶ (...) Eccomi dunque, già che ella¹²⁷ così vuole, eccomi *repubblicista*; ma ella sa che i *repubblicisti* medesimi i più gelosi, quali erano i Romani, persuasi del vantaggio dell'autorità riunita in uno solo, nelle difficili circostanze eleggevano un dittatore, e che quando sono incorsi nell'errore di dividere cotesta assoluta assoluta autorità tra Fabio e Minucio han corso il rischio di perdersi.¹²⁸ L'esecuzione d'un dramma è difficilissima impresa, nella quale concorrono tutte le belle arti, e queste, per assicurarne, quanto è possibile, il successo, convien che eleggano un dittatore. Aspira per avventura la musica a cotesta suprema legislatura? Abbiala in buon'ora, ma s'incarichi ella in tal caso della scelta del soggetto, dell'economia della favola; determini i personaggi da introdursi, i caratteri e le situazioni loro; immagini le decorazioni; inventi poi le sue cantilene, e commetta finalmente alla poesia di scrivere i suoi versi a seconda di quelle. E se ricusa di farlo perché di tante facoltà necessarie all'esecuzione d'un dramma non possiede che la sola scienza de' suoni, lasci la dittatura a chi le ha tutte, e sulle tracce del ravveduto Minucio confessi di non saper comandare, ed ubbidisca. In altro modo, se in grazia del venerato suo protettore non avrà il nome di *serva fuggitiva*, non potrà evitar l'altro di *repubblicista ribelle*.¹²⁹

Metastasio al no querer la música obedecer a la poesía la llama ingeniosamente *serva fuggitiva*, y cuando esta persiste en su insurrección, tomando el símil del episodio histórico de Minucio y Fabio, deberá ser llamada la *repubblicista ribelle*. La música ha de ser, por lo tanto, subsidiaria de la poesía; debe estar a su servicio, reforzando y embelleciendo todo aquello que la poesía por sí sola es ya capaz de decir:

Quando la musica, (...), aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa. È un assurdo troppo solenne, che pretendano le vesti la principal considerazione a gara della persona per cui sono fatte. (...) ...o converrà che

¹²⁶ Palabra creada en sentido irónico. Metastasio, monárquico convencido, disentiría de las ideas republicanas.

¹²⁷ Francesco Giovanni di Chastellux.

¹²⁸ Como se ha visto, toda obra de Metastasio, sea de la índole que fuere, contará siempre con su abundante y pertinente referencia clásica cual la que aparece en la presente carta: en la Segunda Guerra Púnica, siendo dictador Quinto Fabio Máximo, el *magister equitum* de este, Marco Minucio Rufo, obtuvo en contra de lo establecido, poderes equiparados a los del dictador, de modo que se produjo entre los romanos división entre las facciones representadas por cada dictador; finalmente, la disensión acabó cuando, caído en una emboscada de los cartagineses Minucio, Fabio lo salvó.

¹²⁹ *Lettere*, 759-760.

ben presto cotesta serva fuggitiva si sottoponga de bel nuovo a quella regolatrice che sa renderla così bella, o che separandosi affatto la musica della drammatica poesia, si contenti quest'ultima della propria interna melodia, di cui non lasceran mai di fornirla gli eccellenti poeti, e che vada l'altra a metter d'accordo le varie voci d'un coro, a regolare l'armonia d'un concerto, o a secondare i passi d'un ballo, ma senza impacciarsi più de' coturni.¹³⁰

En la misma denominación que Metastasio da a sus obras dramáticas está clara la defendida sumisión de la música a la poesía. Llama a sus obras *drammi*; *dramma* es un término de significación genérica, cuya etimología griega (*δρᾶμα*) hace referencia simplemente a la acción de 'hacer', de 'representar'.¹³¹ En primer lugar los llama *drammi*, en segundo lugar añade *per musica*; con lo cual debe entenderse que está expresada secundariamente no la finalidad de esos dramas, sino el medio, esto es, estarán escritos no para ser musicados, sino que estarán escritos de tal manera que serán susceptibles de ser puestos en música, mediante la cual se remarcará, se reforzará, se embellecerá, siempre subsidiariamente aquello que ya habrá por la poesía sola sido perfectamente expresado. Será, pues, la música la que se deberá ajustar a lo dicho por la poesía, y no esta a la melodía, adorno o forma que aquella quiera mostrar.

Cuando Metastasio comenzó su carrera en el mundo del teatro musical imperaban los dictámenes sobre todo de compositores y cantantes, de manera que el texto podía verse modificado a instancias de estos. Metastasio quiere poner fin radicalmente a ese nocivo y degenerado vicio. Así responde al cantante Farinelli, quien le pide la modificación de cierto dueto:

In proposito del duetto vi dico che voi siete troppo compiacente a voler secondare tutti i capricci de' nostri cantori: io che non son di molte miglia così buono come voi siete, da che ho cominciato a scrivere poesia per musica ho chiusa e inchiodata, anzi murata la porta de' cambiamenti di parole.¹³²

Es algo innegable que Metastasio amaba la música, pero detestaba (*sic*) la música dramática de su tiempo. Su referida actitud misomusical se concretaba en los compositores que musicaban los *drammi per musica*. El poeta estaba en total desacuerdo con el modo en que lo hacían: desatendían lo que el texto contaba y expresaba, y, arrogándose una absoluta potestad de hacer todo aquello que les apeteciere cuando les viniere en gana, ignorando y despreciando a la poesía, subvertían la música haciendo de ella esa *serva fuggitiva* o esa *repubblichista ribelle*:

Conveniamo dunque perfettamente fra noi¹³³ che sia la musica un'arte ingegnosa, mirabile, dilettevole, incantatrice, capace di produrre da sé sola portenti, ed abile, quando voglia accompagnarsi con la poesia e far buon uso delle sue immense ricchezze

¹³⁰ *Lettere*, 750-751.

¹³¹ No empleará el poeta el término 'tragedia', aunque cuando se refiere a sus dramas de una manera literaria suele hablar de *coturni*.

¹³² *Lettere*, 720. Finalmente, el poeta, tratándose de su *gemello amatissimo*, -así llamaba a Farinelli-, accede a las modificaciones solicitadas: *...vi accludo il duetto cambiato non solo in una, ma in due maniere: non v'è cosa che non mi piaccia, quando piace al mio caro gemello. (Ibidem)*

¹³³ Dirige esta carta a Francesco Giovanni di Chastellux.

(...). Ma non possiamo non confessar concordemente nel tempo stesso l'enorme abuso che fanno per lo più a' giorni nostri di così bell'arte gli artisti, impiegando a caso le seduttrici facoltà di questa, fuor di luogo e di tempo, a dispetto del senso comune, ed imitando bene spesso il frastuono delle tempeste, quando converrebbe esprimere la tranquillità della calma, o la sfrenata allegrezza delle *Bassaridi* in vece del profondo dolore delle *Schiave troiane* o delle *Supplici argive*,¹³⁴ onde il confuso spettatore spinto nel tempo stesso a passioni affatto contrarie dalla poesia e dalla musica, che in vece di secondarsi si distruggono a vicenda, non può determinarsi ad alcuna, ed è ridotto al solo meccanico piacere che nasce dall'armonica proporzione de' suoni o dalla mirabile estensione ed agilità d'una voce. (...) Or ella vede che io sono parziale al par di lei della musica, e che quando detesto la presente musica drammatica, non intendo di parlar che di quei nostri moderni artista che la sfigurano.¹³⁵

Quedaba, pues, claro que la oposición de Metastasio no iba contra la música en sí, sino contra todos aquellos músicos que erraban profundamente a la hora de componer música dramática. Esta se olvidaba de que era precisamente dramática y se tornaba un fin en sí misma, convirtiéndose en una sorprendente exhibición de todas sus facultades, que obviamente seducía al espectador, que sucumbía a sus encantadores placeres alejándolo, por el notable desajuste entre las distintas artes, de la correcta percepción de un melodrama. Metastasio aprovecha cualquier ocasión en sus cartas para arremeter contra la impropia forma de componer la música melodramática de sus días. De igual modo, reprueba el tratamiento que se le da a la música vocal, alejado de toda sencillez y naturalidad, el cual equivocada y precisamente redundaba en marcar aún más las diferencias entre recitativos y arias:

È vero che i nostri compositori di musica si scordano oggidì molto spesso che gli attori sono uomini e non violini, onde fanno nascere una troppo disforme distanza fra il tenore de' recitativi e delle arie.¹³⁶

Efectivamente, Metastasio tenía también una idea muy definida de cómo debía ser el canto en el melodrama: este debía ser cercano al natural hablar de la voz humana; al mismo tiempo, el virtuosismo no tenía por qué estar reñido con este canto natural y sencillo, siempre y cuando este fuera significativo, y no gratuito y estéril, esto es, aquel virtuosismo o adornado pasaje cuya presencia viniera justificada por el texto y la expresión de afectos en este presentes. Pero difícilmente encontraba esto entre los cantantes italianos, cuyo canto se había alejado de la naturalidad que el poeta reivindicaba:

A parlar sinceramente, gl'Italiani, in parte per far soverchiamente pompa dell'abilità del canto della quale a distinzione delle altre nazioni gli ha forniti la natura, si sono solo dimenticati d'imitarla, ma trascorrono assai spesso sino ad opprimerla.¹³⁷

¹³⁴ Alude a las tragedias euripídeas respectivamente de *Las bacantes*, llamadas aquí *Las basárides* por la piel de zorro (*βασάρα*) que solían las ménades llevar, *Las troyanas* y *Las suplicantes*. Cf. el estudio metastasiano *Osservazioni sul teatro greco* en Metastasio 1832: 871-889.

¹³⁵ *Lettere*, 758.

¹³⁶ *Lettere*, 771.

¹³⁷ *Lettere*, 700.

Se presume, por lo tanto, que como con los compositores, así también con los cantantes la relación de Metastasio debió de ser difícil. Es de suponer que el henchido *ego* de muchos de ellos los arrastrara a querer hacer solo alarde de sus extraordinarias habilidades vocales; que estos, aliados con los compositores, solo buscaran mediante la maravilla de un fatuo virtuosismo, fascinar y encandilar al espectador, olvidándose del debido sometimiento a la natural y conmovedora representación del drama:

Pure non posso, caro gemello,¹³⁸ trattenermi di dirvi che voi siete troppo buon cristiano: e che date troppo peso alle follie dell' nostre ninfe tragicomiche, che non meritano se non riso: o al più compassione.¹³⁹

Con ocasión de una puesta en escena del *Re pastore*, Metastasio hace comentarios a Farinelli acerca de qué cantantes la representarán; de las palabras del poeta, al hablar de estos, se desprende cierta indiferencia al respecto, desencanto, disgusto, desaprobación y resignación. En definitiva, el poeta les reprochaba a los cantantes que se contentaran con deleitar el oído del espectador, cuando en verdad debían ir más allá, y llegar hasta el corazón, para cumplir plenamente su función en la representación del melodrama:

Io quando sento cantare non son contento di stupir solamente, ma voglio che il cuore entri a parte de' profitti dell' orecchie. Ma questa è una sciezza conceduta a pochi: e la natura non fa frequentemente lo sforzo di produr Farinelli.¹⁴⁰

Efectivamente, sí que estuvo de acuerdo con el modo de cantar de Carlo Broschi, llamado el *Farinello*, a quien mucho admiró, y con quien compartió una íntima y sincera amistad. De su relación con los cantantes, destaca también su estrecha amistad con la cantante Marianna Bulgarelli, llamada la Romanina, la cual, a modo de mecenas, propició los comienzos de Metastasio en el mundo del teatro, y para quien escribió *ex professo* su primer drama, la *Didone abbandonata*.

Pero si tan enemigo era Metastasio de la música y del modo de cantar de su tiempo, ¿qué tipo de música proponía él? ¿A qué tipo de música se refiere realmente cuando habla de que esta ha de ser sencilla y natural? ¿Cuál era su modelo ideal de música? La respuesta es en gran medida previsible: así como para su composición literaria sus más excelsos modelos son los antiguos escritores griegos y latinos, su ideal de música será la música de la Antigüedad. Sorprende conocer cuán gran interés y formación tenía el poeta al respecto. Reconoce en primer lugar cuánta conjetura y cuántos datos de difícil interpretación hay en relación a este asunto. Preguntado por Saverio Mattei su opinión acerca de la música antigua y de la moderna, el poeta responde:

Ch'io le dica il mio sentimento sul merito dell'antica e della moderna musica? (...) Quale ragionevol comparazione potrà mai farsi fra oggetti che non si conoscono?¹⁴¹

¹³⁸ Farinelli.

¹³⁹ *Lettere*, 726.

¹⁴⁰ *Lettere*, 722.

¹⁴¹ *Lettere*, 791-792.

Asegura, no obstante, que se ha documentado bien al respecto:

Dopo avere letto in Plutarco tutta la noiosa enumerazione degl'inventori d'ogni novità musicale,¹⁴² dopo aver imparato da lui e da' greci maestri, illustrati dall'erudito Meibomio,¹⁴³ (...) sarò illuminato? Saprà io formare allora una chiara definizione..?¹⁴⁴

Dicho lo cual, concluye que la música antigua destaca por dos cualidades en relación a la moderna, a saber, la sencillez y la eficacia:

A me pare, riveritissimo amico,¹⁴⁵ che la musica degli antichi fosse molto più semplice, ma molto più efficace della moderna; e che la moderna all'incontro sia di quella più artificiosa e più mirabile. Quando io sento che Platone vuol che nella sua repubblica sia la musica universal estudio d'ognuno, come necessario fondamento d'ogni scienza e d'ogni virtù;¹⁴⁶ quando leggo che in Grecia non solo tutti i poeti, ma i filosofi tutti, i condottieri degli eserciti ed i regolatori stessi delle repubbliche eran musici eccellenti, concludo che la musica allora dovesse esigere molto minore studio della nostra, nella quale per divenir mediocre artista convien che altri impighi la metà della vita, e che fosse per conseguenza più semplice.¹⁴⁷

Trata a continuación sobre la mayor eficacia de la música antigua, y se detiene en cuáles son las razones y en qué sentido las voces de los cantantes antiguos serían distintas:

L'essere stata poi più efficace l'antica della moderna musica, pare a me che debba esser nato dalla direttamente opposta istituzione de' moderni e degli antichi cantori. Il teatro è il trono della musica.¹⁴⁸ Ivi spiega essa tutta la pompa delle incantatrici sue facultà, ed indi il gusto regnante si propaga nel popolo. I teatri degli antichi eran vastissime piazze: i nostri, limitatissime sale; onde per farsi udire in quelli dagl'innumerabili spettatori che li occupavano, bisognava quella *uox tragoedorum* che Tullio desiderava nel suo oratore,¹⁴⁹ e per conseguirla conveniva che le persone, destinate a far uso della lor voce in così ampî teatri, incominciassero dalla più tenera età a renderla grande, ferma e vigorosa, con esercizio ben dal presente diverso. I nostri cantori all'incontro, ai quali l'essere uditi costa ora sforzo tanto minore, hanno abbandonata quella laboriosa specie di scuola, ed in vece di affaticarsi a render ferme, robuste e sonore le voci loro, studiano farle divenir leggiere e pieghevoli.¹⁵⁰

Tan congruente y juiciosamente explica Metastasio la diferente naturaleza de las voces antiguas y modernas, de cuya diversa naturaleza devendrían sus distintas características

¹⁴² Se refiere al tratado *Περὶ μουσικῆς* atribuido a Plutarco.

¹⁴³ Se refiere a un tratado sobre los músicos de la Antigüedad, citado por él mismo en su *Estratto*: "Antiquae Musicae scriptores septem Graec. et Lat. cura Marci Meibomii, Amstelod. Apud Elzev. 1652, in quarto." Metastasio 1953: II, 964.

¹⁴⁴ *Lettere*, 792.

¹⁴⁵ Saverio Mattei.

¹⁴⁶ Pl. R. 3. 7. 401b ss.

¹⁴⁷ *Lettere*, 793-794.

¹⁴⁸ Tal afirmación ha de ser puesta en relación con los orígenes vocales de la música y con la supremacía de la poesía sobre esta. Solo el teatro, morada de la poesía dramática, será el lugar donde la música adquirirá en virtud del mismo fuerza para desplegar sus facultades, para reinar.

¹⁴⁹ Cic. *De orat.* 1. 28. 128.

¹⁵⁰ *Lettere*, 794-795.

en el canto. El poeta, unos meses después,¹⁵¹ escribe otra carta a Saverio Mattei en la que vuelve a incidir sobre el mismo asunto: aborda prácticamente con los mismos argumentos la razón por la que la música antigua debía ser clara, sencilla, natural, y, en consecuencia, eficaz, y la música moderna, en cambio, ha devenido algo difícil, complejo, desprovisto de naturalidad, y, por ende, menos eficaz:

Ora il teatro per tutta l'antichità drammatica ch'io conosco, incominciando dai primi palchi di Eschilo, o s'ella vuole dai plaustri di Tespi coetaneo di Solone fra' i Greci, e da Livio Andronico fra' Romani, il teatro, dico, è stato sempre un luogo all'aria aperta, capace d'un popolo spettatore sino alla moderna invenzione delle nostre anguste, coperte e limitatissime sale, che or noi onoriamo del nome di teatri. Queste, a creder mio, han promosso, favorito, e reso possibile il compostissimo sistema della nuova musica tanto dall'antica diferente.¹⁵²

A Metastasio lo seducía la hipótesis de que en la música gregoriana hubiese pervivido la esencia de la música melodramática antigua. Argumentaba que en un momento de la Antigüedad tardía habrían convivido los dramas en los teatros con los cantos e himnos religiosos; que es de todos conocido cómo siempre la música religiosa se ha nutrido de la profana:

Ho sperato altre volte che il nostro canto ecclesiastico potesse darci qualche idea dell'antico, considerando che, quando nel fine del sesto o nel principio del settimo secolo regolò san Gregorio la musica della nostra liturgia, erano aperti ancora i pubblici teatri, e parendomi naturale che qualunque musica in quel tempo composta dovesse risentirsi dello stile, che in essi regnava...¹⁵³

En la segunda carta citada, enviada también a Saverio Mattei, partiendo de la idea de que la música alcanzó su desarrollo y éxito gracias al teatro, vuelve a reflexionar sobre cómo esta se extendió del teatro a otros ámbitos, aportando una interesantísima cita de Ovidio:

Io ne stabilii per fondamento, come supposto incontrastabile, che il teatro sia l'arbitro della sorte della musica.¹⁵⁴ Nel teatro il popolo l'ascolta, e, imitator per natura, ne ritiene e ne va ripetendo ciò che più l'ha commosso nell'adunanze, ne' conviti, per le pubbliche vie, e tutto se ne riempie in guisa che ne sono finalmente anche occupati i tempii.¹⁵⁵ Questa è verità da noi giornalmente sperimentata: e non l'hanno ignorata né taciuta gli antichi. Ovidio nel terzo libro de' *Fasti*, descriuendo le diverse allegre occupazioni, con le quali si tratteneua il numeroso popolo romano ne' prati di là del Tevere, nelle feste di Anna Perenna, dice:

Illic et cantant quidquid didicere theatris,

¹⁵¹ La primera es del 5 de abril de 1770, la segunda del 9 de julio del mismo año.

¹⁵² *Lettere*, 800.

¹⁵³ *Lettere*, 795.

¹⁵⁴ Cf. 149. De nuevo se alude a la supremacía de la poesía sobre la música, y de cómo desde siempre la música ha debido todo a esta. Recuértese la afirmación de que el teatro era el trono de la música.

¹⁵⁵ Tal afirmación conectaría con la seductora hipótesis, explícita en la primera carta a Mattei, de que la música melodramática antigua podría haber influido en la primitiva música religiosa.

Sea como fuere, ya porque la música antigua con su supuesta sencillez y eficacia se ajustase al ideal de música metastasiano de canto natural, ya porque esas características eran debidas a que la música antigua se mostraba subordinada a la poesía, y siempre al fiel servicio de esta, ya por esa actitud misomusical de Metastasio para con los compositores de su tiempo, provocada quizá por ciertas frustraciones nunca confesadas, el poeta afirmaba la superioridad de la música antigua frente a la música de su tiempo, elevándola a la categoría de música ideal para el melodrama, y referente incontrastable y fundamental en la creación de nuevas músicas. Así pues, se entiende que para el poeta la música coetánea sea toda degeneración, que desnaturalizada se haya convertido en un fin en sí misma, llena de afectados excesos, y, por ende, alejadísima de su ideal de música, la música antigua:

Riguardo poi al principale argomento della moderna musica, son del suo¹⁵⁷ parere e convengo che a confronto dell'antica la nostra è sterile di quegli effetti prodigiosi che quella produceva secondo la testimonianza di Platone.¹⁵⁸ Di fatti la nostra musica stempera gli animi, essendosi così eccessivamente alterata che non si riconoscono più in lei le tracce della verisimilitudine e della naturale espressione. Eppure in oggi presso quasi tutte le nazioni è idolo dominante per la forza dell'uso ch'è insuperabile, e perché si giudica più cogli orecchi che colla ragione. Le modulazioni di voce cotanto sminuzzate e il concerto de' vari strumenti solleticano il senso a tal segno che resta ammolito e quasi ammaliato da quei lunghi e rapidissimi trilli, i quali non son differenti da' gorgheggi di Filomela,¹⁵⁹ ma diletano meno perché son meno naturali.¹⁶⁰

Como suele suceder en el melodrama, en este aspecto la teoría se presenta bastante alejada de la práctica. Metastasio se queja de la música contemporánea de los melodramas, critica en general la música de su tiempo y elogia la música antigua, en la cual se hallarían las pautas para una correcta música melodramática. Sin embargo, habla siempre en general y deja bastante sin concretar; necesitaríamos las propias composiciones metastasianas para hacernos una idea más precisa de su propuesta. Si se atiende a la evolución musical del melodrama desde sus orígenes a la época de Metastasio, se hace manifiesto que el tipo de música que el poeta reivindica para el melodrama, se acercaría más a la música de los orígenes del género, esto es, a las *favole in musica* monteverdianas;¹⁶¹ en estas el recitado del texto es un declamado continuo, sencillo, llano, en el cual todo está al servicio de detenerse si prisas en la justa y clara declamación de cada palabra, casi sin adornos, y empleando ajustadamente solo estos y la melodía en los pasajes solamente en que son realmente requeridos; la música, pues,

¹⁵⁶ *Lettere*, 799-800. Ov. *Fast.* 3. 535-536. El propio Metastasio traduce tales versos en el *Estratto* de la siguiente manera: *Là tutto ciò che ne' teatri appresero / cantando vanno: e delle molli, ai detti, / docili braccia accompagnato i moti.* Metastasio 1953: II, 979.

¹⁵⁷ Antonio Eximeno y Pujades.

¹⁵⁸ Pl. *R.* 3. 12, 401b.

¹⁵⁹ No podía faltar el referente erudito clásico: *Filomela* es aquí obviamente el ruiseñor.

¹⁶⁰ *Lettere*, 823.

¹⁶¹ *L'Orfeo, Il ritorno d'Ulisse in patria* y *L'incoronazione di Poppea*.

ya no *serva fuggitiva* ni *ribelle*, sino obediente y dócil, concedora de su totalmente asumido segundo papel, se muestra abosultamente sumisa a lo que la acción dramática, la misma semántica y fonética de las palabras le dicten; solo la música se atreve a alzar un poco su vuelo en los coros y, por supuesto, en las partes exclusivamente instrumentales. Esta realidad musical de los dramas monteverdianos, de los orígenes del género, momento en el que más pura podría considerarse la conexión con el teatro de la Antigüedad clásica, es la que se podría considerar más cercana, por lo que es conocido, a la de la tragedia antigua; y es, por lo tanto, la que en verdad parece responder al ideal de música melodramática que Metastasio defiende.

Empero, el ideal musical de Metastasio, no era más que un ideal, una utopía, algo alejado de la práctica musical de su tiempo. El poeta respecto a la música, como hiciera en relación a sus ideales literarios y a la práctica realización de sus obras, se vio obligado a hacer algo en lo que él era un genio, a saber, buscar un justo equilibrio, buscar aquellos compositores coetáneos que más se ajustaran a sus ideales musicales. Y efectivamente, en ese desierto de válidos músicos que era para él Italia, algunos encontró, probablemente suavizando su nivel de exigencia a la vez que dando con preclaros talentos, que satisfactoriamente pusieron música a sus dramas. De entre todos, Metastasio manifiesta predilección por tres:

Ho trovato in lui¹⁶² tutta l'armonia del Sassone¹⁶³, tutta la grazia tutta l'espressione e tutta la fecondità di Vinci.¹⁶⁴

Compara a Jomelli, por cuya música fue gratamente sorprendido al trabajar este con sus textos en Viena, con sus dos grandes referentes, Hasse y Vinci. Igual que elogia el poeta a los compositores cuando saben proveer de manera acertada a un melodrama de su correspondiente música, del mismo modo no evita reprenderlos cuando considera que se alejan del buen gusto y de ofrecer una música adecuada, llevados quizá por los nuevos estilos. Así al mismo Jomelli:

Ah non abbandonate, mio caro Jomella, una facoltà nella quale non avete e non avrete rivale! (...) È vero che, anche scrivendo in questo nuovo stile, voi non potete difedervi di tratto in tratto dall'espressione della passione che il vostro felice temperamento vi suggerisce; ma obbligandovi l'immaginato concerto ad interrompere troppo frequentemente la voce, si perdono le tracce de' moti che avevate già destinati nell'anima dell'ascoltante, e per quella di gran maestro trascurate la lode di amabile e potentissimo mago.¹⁶⁵

En otras ocasiones no disimula la total desaprobación de algún maestro, como es el caso de Gluck, cuya música sutil e irónicamente critica:

¹⁶² Jomelli.

¹⁶³ Hasse.

¹⁶⁴ *Lettere*. Metastasio 1953: III, 44.

¹⁶⁵ *Lettere*, 748.

Il libro è il mio *Re pastore*, la musica è del Gluck maestro di cappella boemo, a cui la vivacità, lo strepito e la stravaganza ha servito di merito in più d'un teatro d'Europa appresso quelli ch'io compatisco, e che non fanno il minor numero de' viventi.¹⁶⁶

Pero si hubo un compositor que pudiera identificarse con el drama metastasiano, este fue Adolf Hasse. Hasse fue el tercer gran músico, tras cronológicamente Scarlatti y Haendel, y antes de Gluck y Mozart, del melodrama italiano.¹⁶⁷ Hasse fue discípulo del mismo Scarlatti y Porpora; toda su vida estuvo vinculado al mundo de la ópera, hasta el punto de contraer matrimonio con una de las cantantes más afamadas del momento. Él mismo fue cantante, llegando incluso a interpretar su primera ópera, *Antioco*. Está considerado por antonomasia el músico que representa el melodrama metastasiano. Como se conoce por las cartas de Metastasio, entre ambos siempre hubo una cordial amistad; el poeta profesa por él una sincera amistad, y admiración y respeto por su labor compositiva. Entre Metastasio y Hasse se produjo el ideal en la creación de un melodrama, es decir, la bien avenida colaboración entre poeta y músico.¹⁶⁸ Hasse escribió la música de treinta y dos obras de Metastasio.¹⁶⁹ La música de Hasse era de una gran perfección formal, solemne y decorosa, de técnica impecable; destaca la expresión vocal y el virtuosismo, frente a la instrumentación, siempre buscando cierta naturalidad y evitando la afectación; se echa en falta, en cambio, una completa comunión con la situación dramática y sentimental, como la que perfectamente alcanza la música haendeliana.¹⁷⁰

Conciliado, pues, Metastasio, al menos a través de Hasse, con la música de su tiempo, con la otra arte con la que tenía que lidiar la poesía, era la escenografía. En este caso, no parece que Metastasio hubiese tenido problemas al respecto. Como ya se ha dicho, el poeta no estaba dispuesto en modo alguno a cumplir la rígida y absurda unidad de lugar, y esto por dos razones, a saber, porque no dice nada de ella Aristóteles, y porque el teatro antiguo, griego y romano, no seguía unidad de lugar alguna, cambiando en función de las necesidades de la acción dramática, y con la frecuencia que fuera precisa, un lugar por otro, y eso en virtud sobre todo del mismo texto dramático y de la cómplice imaginación del espectador.¹⁷¹ En esta ocasión la teoría le viene a Metastasio

¹⁶⁶ *Lettere*, 721-722. Desde nuestro punto de vista sorprende la desaprobación de la música del Gluck, *maxime* cuando Gluck junto a Calzabigi dirigió la segunda reforma del melodrama del siglo XVIII, en cuya esencia su principal propósito no era otro que dar pureza y dignidad al género, así como reforzar los elementos que lo vinculaban con sus atribuidos orígenes clásicos. No obstante, es cierto que cuando Metastasio expresó tal opinión de Gluck (1756), su música aún no era claro ejemplo de sus ideas reformistas, que empezaría a aplicar años más tarde. Con todo, el conservador espíritu de Metastasio se mostrará reacio a todo tipo de innovación, evolución y nuevos gustos, por lo que puede ser que desaprobara el sinfonismo que se pudiera apreciar ya en la música de Gluck..

¹⁶⁷ Nótese cómo los grandes músicos del melodrama italiano, salvo Scarlatti, todos son extranjeros. Esto explicaría la universalidad del género, que, aun manteniendo la lengua con que se inició, así como una forma de hacer música al estilo italiano, convertido en una convención, no presentó problema alguno para ser exportado y triunfar allí donde fuere.

¹⁶⁸ *Vid. Attilio Regolo*.

¹⁶⁹ El número es grande en proporción a la producción metastasiana: veintiséis dramas y treinta y cinco fiestas teatrales.

¹⁷⁰ *Vid. Basso* 1986: 91-95; y *Sala di Felice* 1965: 32-33.

¹⁷¹ *Cf. supra. Estratto*, 71 y ss. y *passim*.

como anillo al dedo: el público estaba acostumbrado en el melodrama a continuos cambios de decorado y a la maravillosa intervención de la entonces ya bastante desarrollada maquinaria escenográfica. El poeta, no obstante, defenderá un comedido y decoroso equilibrio en el cambio de escenas, el cual se producirá no de manera gratuita, sino solo cuando venga exigido por el natural desarrollo de la acción dramática; asimismo, evitará por la propia elección de argumentos históricos el empleo de la tramoya, que, común en los dramas mitológicos y fantásticos, tanta verosimilitud restaba. En la variedad de escenarios mostrados, el melodrama también se presenta como algo convencional, ajustado a la tradición, a la crítica y al gusto del público. De esta manera, en los dramas metastasianos se contemplan pórticos, escalinatas, salones palaciegos, etc. Esto parecía algo totalmente ya fijado por el género, tan intocable como las historias amorosas, el final feliz, o la elección misma de un argumento de la Antigüedad. Como sucedía con la música, así también con la escenografía: Metastasio no tiene ninguna duda de que esta debe estar al servicio de la poesía. Prueba de ello son sus mismos textos dramáticos, en cuyas didascalias se da pormenorizada cuenta de cómo han de ser los decorados, qué se ha de representar, qué es lo que debe verse, qué en primer plano, qué en segundo, etc. Incluso en una carta, preguntado sobre cómo sería la edición ideal de sus textos, entre irónico y serio, afirma que incluso la posición de los actores debería ir ya indicada en el mismo texto:

Ed esigerebbe¹⁷² finalmente che in ogni mio dramma si trovassero assegnati i luoghi che debbono occupar sul palco gli attori nel tempo della rappresentazione: e dove, e quando, e come debbano essi cambiarli, se il verisimile ed il comodo dell'azione il richiede: scienza tanto necessaria quanto ignorata da tutta la schiera canora, e che oscura e deturpa negletta (como egregiamente ella osserva) qualunque più ordinato e più splendido dramma.¹⁷³

Si hay una característica que se puede afirmar de la evolución de la obra poética de Metastasio, es que carece precisamente de evolución, esto es, el inmovilismo. Metastasio hizo suyo un modo de componer, fiel a unos estáticos principios, y lo mantuvo a lo largo de toda su vida. Toda aparente novedad que se pueda intuir en su obra será superficial, manteniéndose siempre la misma esencia formal y de contenido. Fue, por lo tanto, totalmente reacio a los nuevos gustos y movimientos, los cuales criticó con cierto desprecio. El conflicto se aprecia a partir especialmente de la segunda mitad de siglo: el poeta cesáreo, ya con síntomas de cansancio y falta del estro poético que otrora le asistió, desatiende y menosprecia todo lo que de nuevo sobreviene alrededor: la reforma gluckiana, el sinfonismo, los nuevos gustos literarios, el incipiente prerromanticismo, las nuevas ideas políticas y sociales, la Ilustración, etc.

Ese rechazo de lo nuevo es en parte así porque la obra metastasiana es el resultado último de un movimiento cultural clasicista, que responde a unos ideales aristocráticos de equilibrio, serenidad y compostura formal, cuyas raíces se hunden en el

¹⁷² El destinatario es Michele Sarcone, quien pediría al poeta la edición perfecta e ideal de sus obras.

¹⁷³ *Lettere*, 814.

Renacimiento. Todo esto se veía plasmado en la creación de un mundo, de refinada y elegante estética, poblado de héroes y reyes, que respondían a los más elevados ideales humanos de virtud, haciendo real lo sublime. Era comprensible que ese mundo que representa la poesía de Metastasio, perviviera mientras estuvieran vigentes los ideales del movimiento en que había su obra nacido. De este modo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII el interés por la obra metastasiana empieza a decrecer, y, al mismo tiempo, Metastasio, que solo creía en ese mundo cuyo más excelso, pero también postrer poeta le tocó ser, no entendía qué sucedía a su alrededor, de manera que acabó por encerrarse cada vez más en sí mismo, y por rechazar todo aquello que era ajeno al mundo donde tan bien se había sentido, tanto había recibido, y tanto había dado.

Es, no obstante, cierto, como se ha dicho numerosas veces, que la vigencia de los dramas metastasianos perduró hasta inicios del siglo XIX, sin embargo, se ha de considerar que, tras los universales cambios de mentalidad que se producen en la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII, las en otro tiempo nobles y ejemplares gestas de héroes metastasianos como Tito o Adriano, habrían devenido acciones caducas, y perdido su significación, convertido todo ya en mero fasto formal. Así las cosas, se ha de reconocer que muchos, sobre todo los heroicos,¹⁷⁴ de sus dramas habrían seguido reutilizándose probablemente más por prestigiosa convención que por sincera convicción. No habría, en cambio, pasado tanto así con los dramas amorosos o más sentimentales, gracias a la tierna y melancólica expresión de sentimientos en ellos presente, que, de modo convincente y sincero, se ha estimado el más original y genial logro metastasiano, y que era algo que se había mostrado del todo indiferente a los nuevos cambios de gustos, de estilos y de mentalidades.

Ciertamente, el tiempo de Metastasio fue la primera mitad del siglo XVIII: en esta tiene lugar su niñez, su juventud y su madurez; su formación y su más feliz producción literaria. Fue un 3 de enero de 1698 cuando Pietro Trapasi vino al mundo en Roma, en el seno de una familia perteneciente a la pequeña burguesía, dedicada al comercio de grano, aceites y harina. Desde niño, Pietro destacó por una singular capacidad para la improvisación de versos, para la dramatización y el discurso. A los diez años, se formaba como aprendiz de orfebre cuando fue descubierto por el arcáde Gian Vincenzo Gravina. Sorprendido este por las innatas dotes del muchacho, lo adoptó cual hijo con el fin de instruirlo en leyes y letras, viendo materializado en este el unánime arcádico deseo de hacer de él un perfecto poeta dramático trágico. Gravina greciza, según era costumbre, en aras de una mayor dignidad, el latino apellido de 'Trapasi' en 'Metastasio', por el cual ya siempre Pietro será conocido, y lo cuenta entre sus alumnos, dotándolo de una completísima formación clásica. Así pues, a los doce años tendría ya un perfecto dominio de la lengua latina y griega, de lo que daría testimonio una traducción de la *Ilíada*. En 1712 escribe sus primeras obras literarias, una tragedia, *Giustino*,¹⁷⁵ y un pequeño poema titulado *Il convito degli dei*. Ese mismo

¹⁷⁴ Cf. *La clemenza di Tito*.

¹⁷⁵ Se trataba de una tragedia impuesta por Gravina e inspirada en el poema de Trissino *L'Italia liberata dai Goti*, y cuyo protagonista era Justino, nieto del emperador Justiniano. Es una obra de un escolar corte

año viaja con Gravina a Nápoles, donde este confía al chico a la instrucción del filósofo cartesiano, Gregorio Caloprese, en cuya casa en Scalea, en la Calabria, pasa el joven Metastasio unos meses. Ya en Roma, en 1714 recibe las órdenes religiosas menores. Al año siguiente, vuelve a viajar de nuevo con Gravina a Nápoles, donde es exhibido por última vez como improvisador de versos, en este caso sobre el tema *La magnificenza dei principi e le sue lodi*; su maestro le prohibió entonces tal práctica, pues la consideraba contraproducente para su correcta formación como poeta. En 1717 ve la luz en Nápoles su primera publicación, bajo el título de *Poesie di Pietro Metastasio*, entre las cuales se encontraba la tragedia *Giustino*. Al año siguiente muere Gravina, dejándolo heredero de gran parte de su patrimonio. Metastasio ingresa entonces en la Academia de la Arcadia con el nombre pastoral de Artino Corasio, donde, a pesar de que Gravina la había abandonado debido a ciertas desavenencias, sin embargo, desea honrar del maestro la memoria con el poema *La strada della gloria*.

Tras un frustrado proyecto de matrimonio en Roma, el poeta decide trasladarse a Nápoles. Ausente Gravina, el espíritu literario de Metastasio se siente más libre, de modo que vuela hacia poetas, de los que su difunto preceptor lo había mantenido alejado; así pues, Guarini, Tasso, Marini y el mismo Ovidio serán poetas que resonarán en estas sus primeras composiciones. De 1719 es la canción *La primavera*, y del 1720 el *Epitalamio* con motivo de las bodas del príncipe de Belmonte y Anna Pinelli di Sangro; ese mismo año también compone la serenata escénica *Endimione*. En 1721, o bien el poeta no está seguro de dedicarse a la composición poética, o bien se encuentra mal económicamente, porque entra a trabajar en el estudio del abogado Castagnola, con el fin de hacer prácticas legales. Ese mismo año, publica su *Endimione*, y es además representado. Lleva también a escena la acción teatral *Gli orti esperidi*, en la cual, con música de Porpora, debuta Farinelli, discípulo de este, e interpreta el papel de Venus, la soprano Marianna Benti Bulgarelli, la Bulgarelli o también llamada la Romanina. Esta desempeñará un papel decisivo en estos primeros años del poeta: se ocupó de él como si fuera su mecenas, lo dio a conocer a los personajes más influyentes del momento, y lo persuadió para que abandonara su carrera de jurista, y se dedicara íntegramente a la composición poética. En 1722 compone una serenata escénica titulada *Angelica*, que es representada en casa del príncipe de la Torella con música de Porpora. Escribe también el *Secondo Epitalamio*, para festejar las bodas de Filomarino-Caracciolo; y de ese año es también la acción teatral *Galatea*. En 1723 debe componer el *Terzo Epitalamio*, con motivo de las bodas Gaetani-Sanseverino.

La Bulgarelli hizo que fuera instruido musicalmente Porpora, y lo puso en contacto con toda la pléyade de músicos del momento, Sacarlatti, Pergolesi, Vinci, Hasse, Leo, Durante, Marcello, etc. Era de este cenáculo de donde le venían los encargos al poeta, y donde empezó a trabar amistades que serían para toda su vida,

clasicista, de la que el propio autor reconocerá cierto arrepentimiento; efectivamente, la rígida preceptiva del maestro no le permitió libertad alguna en la composición. Se ha de tener en cuenta que Gravina, miembro fundador de la Academia de la Arcadia, representaba el sector más conservador de la misma, que tomaba como principales modelos a Homero y a Dante.

como Hasse o Farinelli. Fue también a instancias de la Bulgarelli que escribió, inspirado por esta y guiado por los versos de Virgilio, su primer *dramma per musica*, la *Didone abbandonata*, el cual fue representado con muy buena acogida en Nápoles, en 1724, en el teatro de San Bartolomeo, con música de Domenico Sarro y, por supuesto, con la Bulgarelli en el papel de Dido. Vuelve entonces ese mismo año el poeta a Roma, siempre ya acompañado de la Bulgarelli, en cuya casa, junto con el marido de esta, se hospeda. La Bulgarelli había como adoptado a Metastasio, quizá movida a la vez por un sentimiento de admiración por su ingenio, y por algo entre lo afectivo y lo amoroso; realmente, la magnanimidad de la cantante no solo amparaba al poeta, sino al padre, a la madre, al hermano y a las hermanas de este. En el mismo año de su primer drama, se data la canción *L'estate*. Como era de esperar, las inmediatas y subsiguientes composiciones serán por y para la Bulgarelli, las cuales, no siempre con la misma acogida que la *Didone abbandonata*, fueron llevadas a los teatros de Roma, Nápoles y Venecia. Así pues, en 1725, se traslada con la Bulgarelli a Venecia, donde, durante las fiestas de carnaval, es representada la *Didone abbandonata*. Al año siguiente, también por carnaval representa en Venecia el melodrama *Siroe*, con música de Vinci; ese mismo carnaval se lleva a escena el melodrama *Siface*, un texto anónimo que había sido reelaborado por el poeta, musicado por Porpora.

En 1727 se encuentra instalado ya definitivamente en Roma, donde, a instancias del cardenal Pietro Ottoboni compone la acción sacra *Per la festività del S. S. Natale*. Al año siguiente, representa dos melodramas en Roma, en el teatro *delle Dame*, *Catone in Utica*, con música de Vinci, y *Ezio*, musicado por Pietro d'Auletta. En 1729, en el mismo teatro y con música de Vinci, son representados los melodramas *Semiramide riconosciuta* y *Alessandro nelle Indie*. El mismo año compone por encargo del cardenal Polignac la fiesta teatral *La contesa de' Numi*. Al año siguiente lleva a escena en el teatro *delle Dame* de Roma su melodrama *Artaserse*, con música de Vinci; y compone la obra sacra *La Passione di Cristo*, puesta en música por Caldara.

La fama entonces de Metastasio había ya cruzado los Alpes. De hecho, desde 1729, venía tratando con la corte de Viena el desempeño del cargo de poeta cesáreo, como sucesor de Apostolo Zeno. Se conoce que Metastasio había sido sugerido por el propio Zeno, propuesta a su vez que había sido apoyada por Marianna Pignatelli, viuda del conde de Althann, personaje de gran influencia en la corte de los Habsburgo. A Metastasio se le proponía el puesto más prestigioso que a un poeta entonces se podía ofrecer, en cuya economía y calidad de vida redundaría muy considerablemente. Se percibe en Metastasio a la vez cierta incomodidad o agobio en Roma, quizá provocado por alguna historia amorosa, o por la absorbente personalidad de la Bulgarelli. Sea como fuere, movido por la seductora expectativa laboral y por las ansias personales de cambio, en marzo de 1730, solo por su propia voluntad, sin la Bulgarelli, que, en cambio, deseaba acompañarlo, Metastasio parte para Viena.

La acogida, la estancia y la labor del poeta en Viena fueron siempre en gran medida satisfactorias. Allí contaba con el afecto del emperador, Carlos VI, de notable

sensibilidad hacia las artes, y de la emperatriz María Teresa, y su larga descendencia; también con el amoroso afecto de la condesa de Althann, la cual, distinguidamente apreciada por Carlos VI, y dama de corte de la emperatriz, protegió al poeta desde su llegada a Viena, y con la cual llegó a decirse que Metastasio había estado casado secretamente.¹⁷⁶ En Viena también disfrutó del calor y del sincero afecto de una familia italiana de orígenes españoles, los Martínez, entre quienes siempre residió. Se añadía el hecho de que nunca se sintió extranjero por la lengua, pues era tal el auge y difusión de la cultura y lengua italiana en Viena, que nunca se vio en la necesidad de aprender alemán.¹⁷⁷ Tan bien se halló Metastasio en Viena que nunca más regresó a Italia, ni tampoco, a pesar de ser invitado reiteradamente, viajó a otras cortes europeas como Madrid o Dresde, donde sí fueron, en cambio, representados dramas suyos.¹⁷⁸

Ese ambiente idóneo del que disfrutó en Viena, propició que, tras el primer período italiano de creación, viniera el período de mayor fecundidad y felicidad poética, el cual abarcó una década, desde 1730 hasta 1740, cuando se produce la muerte de Carlos VI. El poeta afirmaba que tamaña feracidad creativa en este período hizo que su inspiración se agotara prematuramente. Así pues, ya en 1731 se estrena en Viena con el oratorio *Sant'Elena al Calvario*, puesto en música por Caldara, y con la fiesta teatral *Enea negli Elisi, o vero il tempio dell'Eternità*, con música de Giovanni Fux, la cual fue representada en el jardín de la Favorita en Viena. Ese mismo año, llevó a escena en el teatro de la corte el melodrama *Demetrio*, musicado por Caldara. Al año siguiente, recibe la pública felicitación por parte del emperador, por el melodrama *Issipile*. El mismo año compone la acción sacra *La morte di Abele*, que es representada en la capilla imperial de Viena, con música de G. Reutter; la acción teatral *L'asilo d'Amore*, que es puesto en escena en Linz ante el emperador, y musicado por Caldara; y finalmente es estrenado el melodrama *Adriano in Siria*. En el año 1733, se representan los melodramas *L'Olimpiade* y *Demofonte*, ambos puestos en música por Caldara. Compone también ese mismo año el drama sacro *Giuseppe riconosciuto*, musicado por Domenico Porsile, y la canción *La Libertà*.

Mientras tanto, desde Roma la Bulgarelli había intentado que Metastasio le consiguiera algún contrato en la corte vienesa. El poeta, sin embargo, parece que prefería prescindir de la presencia de esta en Viena, por lo que continuamente procuraba disuadirla. Finalmente, cuando la cantante resuelve *motu proprio* viajar hasta Viena, y presentarse allí en la corte ante su antiguo protegido, muere en extrañas circunstancias. La Bulgarelli dejaba en su herencia a Metastasio como heredero universal de su fortuna; este, transido por el dolor y los remordientos, rechazó tal herencia, cediéndola en su

¹⁷⁶ *Questo supposto matrimonio rimase un'ombra nella vita del Metastasio. Certo è che i due furono uniti da un legame d'amicizia fedele e da una ininterrotta comunanza di vita, il Metastasio seguendo la contessa anche nelle villeggiature in Moravia, a Joslowitz e a Frain.* Metastasio 1953: I, xx.

¹⁷⁷ Metastasio consideraba el alemán una lengua poco armoniosa. Así afirma al recibir un poema en dicha lengua y su respectiva traducción al italiano: *Ho letta la gentile felicissima versione dell'anacreontica alemana; me ne congratulo col traduttore ma non con l'originale, al quale mancano tutte le veneri delle quali in un più armonioso idioma ha saputo arricchirmi i pensieri la cura di chi l'ha travestita.* *Lettere*, 822.

¹⁷⁸ Cf. Beltrán 2007.

integridad al marido aún vivo de la cantante; de esta manera, fue económicamente perjudicada la familia toda de Metastasio, que hasta entonces había vivido bajo la protección de la Bulgarelli.

Entre tanto, en Viena el poeta debía seguir cumpliendo sus deberes en la corte vienesa, donde se representa en 1734 el drama sacro *Betulia liberata*, con música de Reutter, y el melodrama *La clemenza di Tito*, musicado por Caldara. Es el año 1735 especialmente abundante la producción metastasiana: en los carnavales es representada la acción teatral *Le cinesi*, con música de Reutter; en abril en la capilla imperial tiene lugar la representación del drama sacro *Gioas re di Giuda*, musicado por el mismo compositor; en agosto se lleva a escena la acción teatral *Le grazie vendicate*, musicado por Caldara; y finalmente en octubre las acciones teatrales *Il Palladio conservato* y *Il sogno di Scipione*, con músicas de Reutter y Predieri respectivamente. Al año siguiente, la composición metastasiana se centra en tres melodramas musicados por Caldara, a saber, *Achille in Sciro*, *Ciro riconosciuto* y *Temistocle*. En el año 1738 se representan dos acciones teatrales, una en el jardín de la Favorita, *Il Parnaso accusato e difeso*, cuya música fue compuesta por Reutter, y otra en el teatro de la corte, *La pace tra la virtù e la bellezza*, con música de Predieri. Un año después, una nueva acción teatral es representada en el jardín de la Favorita, con música también de Predieri, *Astrea placata o vero la felicità della terra*.

De manera simultánea se conoce que también el poeta se dedicaría a sus tareas filológicas, puesto de que de 1739 data la traducción de la *Sátira III* de Juvenal. Y finalmente el año de 1740, el último de este fertilísimo período creativo, el denominado período de Carlos VI, es igualmente productivo: compone *La Canzonetta*, que fue musicada por Giuseppe Bonno; se representa en la capilla imperial el drama sacro *Isacco figura del Redentore*, con música de Predieri; en agosto se lleva a escena el melodrama *Zenobia*, con música del mismo compositor; y a primeros de octubre en el jardín de la Favorita la acción teatral *Il Natale di Giove*, musicado por Giuseppe Bonno. Mas el día 19 de ese mismo mes ocurría un luctuoso acontecimiento que marcaría un antes y un después en la creación literaria de Metastasio: el emperador Carlos VI, el más grande favorecedor del poeta y propiciador del contexto idóneo para su quehacer literario, fallecía. Ya estaba casi terminado el más heroico de los melodramas metastasianos, *Attilio Regolo*, cuya composición había mantenido ocupado al poeta desde 1738, y cuyo estreno había sido previsto para el 4 de noviembre de 1740, festividad de nombre del emperador, mas, este extinto, toda representación fue suspendida.

El tercer período, el denominado teresiano, tomado del nombre de la emperatriz, se caracteriza respecto al anterior por una decadencia, no tanto cualitativa, cuanto por lo que a inspiración y vitalidad compositiva se refiere. Tanto factores externos como internos parecen influir en que el poeta parezca ir apagándose creativamente poco a poco. Efectivamente, por una parte, nuevos aires soplan en Europa que no traen más que cambios en todos los ámbitos de la vida, políticos, sociales, culturales, etc.; y si había

algo que no iba con el carácter de Metastasio eran los cambios.¹⁷⁹ El poeta, no obstante, impermeable a toda novedad y ajeno todo cambio, que critica y desprecia, seguirá siempre fiel a sus principios, compondrá como siempre lo había hecho, para aquellos que representan lo mismo que él, una concepción del mundo que parece estar llegando a su fin; pero ya no encontrará, en cambio, el poeta, tras la muerte de Carlos VI, ese contexto idóneo que proveía de la atmósfera más adecuada a la composición metastasiana. Y, por otra parte, la desgana, el desánimo, el cansancio, los achaques de la edad, la falta de inspiración, son lugares comunes que empiezan a repetirse cada vez con más frecuencia en las cartas de este período.

Con todo, después de tan luctuoso suceso, si bien disminuyeron los encargos, siempre acababa sobreviniendo una fecha que alegrar con un espectáculo dramático musical. De este modo, en 1741 se representa *L'Amor prigioniero*, con música de Reutter. Este mismo año Metastasio se ve obligado con motivo de la Guerra de Sucesión austríaca, a trasladarse a Croacia, a una propiedad de la familia Althann. En 1743 se representará la acción teatral *Il vero omaggio*, musicado por Giuseppe Bonno; y se dedicará a la composición del melodrama *Ipermestra*. Este será representado en Viena al año siguiente con música de Hasse, el cual pondrá en música también el melodrama *Antigono*, representado en Dresde. Mientras, en Viena tiene lugar la representación de la cantata *La Danza*, con música de Bonno. Este mismo año sufre el poeta una larga enfermedad, a cuya recuperación contribuirán sus estancias en Moravia, en propiedades de la familia Althann, en Jolovitz y Frain.

En 1746 retoma sus ocupaciones filológicas y poéticas, concluyendo la traducción del *Arte poética* de Horacio, y componiendo la canción *Palinodia*. Finalizada la Guerra de Sucesión austríaca, tras la cual la emperatriz María Teresa había conservado salvo Silesia todos sus territorios, en 1749 escribe una de las composiciones más inspiradas de este período, la canción *La partenza*, dedicada a su *amato gemello*, a Farinelli. De este mismo año son la acción teatral *Augurio di felicità* y la cantata *Il nido degli amori*.

En este último período parece sentirse el poeta especialmente atraído por los estudios filológicos, de manera que también en este mismo año se ocupa de la traducción de la *Sátira VI* del libro II de Horacio. Al año siguiente es por fin llevado a escena su melodrama *Attilio Regolo*, con música de Hasse. Este mismo año se entrega a la composición de la acción teatral *La rispettosa tenerezza*, que es puesta en música por Reutter. En 1751 se representa el melodrama *Il re pastore*, con música de Bonno, y es compuesto el *Inno a S. Giulio*. Al año siguiente tiene lugar la representación del melodrama *L'eroe cinese*, cuya música compuso también Bonno. En Madrid es representada en 1753 la acción teatral *L'isola disabitata*, musicada por el mismo compositor, mientras en Viena se asiste a una reposición de la acción teatral *Le cinesi*.

¹⁷⁹ Vid. *Lettere*, 741-742, 765-767, 774-775.

Al año siguiente se ocupa de la composición de la acción teatral *Il trionfo di rispetto e di amore*, musicada por Reutter, y de la cantata a dos voces *Il Ciclope*.

El año de 1755 es un año especialmente triste para Metastasio, debido a la muerte en marzo de una de las dos personas a quienes más íntimamente parece haber estado unido el poeta, la condesa de Althann. La pérdida de esta fue llorada en toda la corte. Solo le quedaba ya Farinelli, pero estaba muy lejos. Así pues, el círculo social de Metastasio cada vez más disminuía, hasta prácticamente restringirse a la sincera, agradecida y cada vez más necesaria asistencia de la familia Martínez; de estos Giuseppe era su secretario, y Marianna, a quien quiso como a una hija, hizo que fuera instruida en música por el mismo Haydn, que a la sazón se alojaba en la buhardilla de la misma casa de los Martínez. Mientras la vida social del poeta era cada vez más reducida, aumentaba el desinterés por la composición literaria, la senilidad, la hipocondría, y el general desánimo vital que caracterizará la última etapa de su vida.

Mas, se debía a su trabajo, que concebía como precisamente eso, y no románticamente como un sobrenatural arrebato de inspiración, de manera que el mismo año del fallecimiento de la condesa de Althann se representa la acción teatral *La gara*, musicada por Reutter, con motivo del nacimiento de María Antonieta. Al año siguiente se representa por vez primera en el teatro de la corte de Madrid *Nitteti*, puesta en música por Nicolò Conforti; ese mismo año el poeta compone la acción teatral *Il sogno*, que será musicada por Reutter. Ya en 1759, los encargos desde Madrid continúan: la acción teatral *La ritrosia disarmata*, y las cantatas *L'aurora* y *L'estate*, musicadas por Wagenseil. Un año después tiene lugar en Viena la puesta en escena de la acción teatral *Alcide al bivio*, con música de Hasse. Ese mismo año Metastasio compondrá dos cantatas, *L'inverno* y *Quadro animato*, musicadas por Wagenseil, una acción teatral titulada *L'ape*, y dos *Complimenti drammatici*, que, musicados por Hasse, serán cantados por las archiduquesas María Antonieta y María Carolina. En 1762 compone la acción teatral *Atenaide*, a la cual había puesto música Bonno, pero que fue suspendida por el fallecimiento de Isabel, mujer del archiduque José. Dos años más tarde, es representada la acción teatral *Egeria*, musicada por Hasse. Al año siguiente, en 1765, se representan la acción teatral *Il Parnaso confuso*, con música de Gluck, y el melodrama *Romolo ed Ersila*, con música de Hasse. Ese mismo año el poeta también compone las tres acciones teatrales *La corona*, puesta en música por Gluck, *La pace fra le dee*, e *Il trionfo d'Amore*, la cual, musicada por Grassmann y encargada por la corte española, constituía una nueva versión de *L'asilo d'Amore*.

Entre 1765 y 1766, escribe la composición *I voti pubblici*, con motivo de la muerte de Francisco I, y destinada a la viuda emperatriz María Teresa; es esta obra una muestra de la implicación y prudencia política de Metastasio en el imperial gobierno de los Habsburgo: a una triste emperatriz, que siempre había mostrado un sincero afecto por el poeta, postrada y apartada de todo, superada por el dolor ante la muerte de su esposo, Metastasio dirige esta composición para exhortarla, pese al inmenso dolor, a retomar sus deberes. En 1766, el poeta se dedica también a la composición del idilio

epitalámico *Teti e Peleo*. Al año siguiente se representa la acción teatral *Partenope*, con música de Gluck; y se data también la composición *La pubblica felicità*, que celebra la curación de la emperatriz María Teresa de la varicela. En 1768 Metastasio pasa a formar parte de la Academia de la Crusca. Al año siguiente se debe la composición *L'Armonica*, que es puesta en música por Hasse.

En 1769 retoma sus estudios filológicos con la traducción de la *Epístola V* del libro I de Horacio. Un año después compone el que será su último melodrama, *Il Ruggiero o vero l'eroica gratitudine*, que será representado en Milán en 1771, con música de Hasse, con motivo del matrimonio del archiduque Fernando con María Beatriz d'Este. Los últimos años Metastasio los pasa alejado de la composición literaria, por la inapetencia y por la mala salud; tan solo consta la oda *La deliziosa imperial residenza di Shoenbrunn*, escrita en 1776. Finalmente, dos años después del fallecimiento de la emperatriz María Teresa, queda sin alma la ópera seria: el 12 de abril de 1782 muere Pietro Metastasio, *il divino, il Sofocle italiano*.¹⁸⁰

Afortunadamente se cuenta con un vastísimo *corpus* epistolar con muy variados destinatarios, que nos acercan al auténtico carácter del alma del poeta: descata su exquisita elegancia, su gran humildad y excesiva modestia, su espíritu pacífico, no exento de cierto temor, y su tierna sensibilidad, que es no pocas veces causa de sufrimiento. Metastasio tuvo la suerte de poder plenamente satisfacer su exquisitez por el modo de vida que llevó en la corte vienesa. Sus exquisitos gustos lo llevan a agradecer a Farinelli el envío de unos puros habanos que lo convirtieron en la envidia de toda Viena:

Oh che tabacco! Oh che nettare di Giove! Oh che delicata, oh che lussuriosa droga! Finalmente avanti ieri (e non prima) giunse la sospirata cassetta dopo mille inciampi, ritegni ed errori più strani di quelli d'Ulisse. (...) Appena ricevuta il mio naso impaziente ne fece il saggio: trovai tre specie di tabacco tutte ottime: m'aque quello de' due vasi sopra i quali era scritto *habana* lascia indietro le altre due sorti quanto il mio gemello ha lasciato indietro qualunque eroe dell'armonica famiglia. (...) Considerate il mio naso come vostro schiavo per tutta l'eternità.¹⁸¹

Seguramente, si Metastasio conociera de la existencia de los estudios que sobre él se han hecho, incluyendo el presente, si no odiosos, sí al menos prescindibles los estimaría. Es curiosa la modestia que siempre manifiesta el poeta, debida en parte a su tímido carácter, y en parte quizá mejor comprendida si se comparan sus humildes orígenes con cuánto su carrera lo hizo ascender, hasta ocupar el puesto más alto que un poeta pudiera alcanzar. Él mismo se denomina modestamente 'cigarra del Parnaso' o 'rana de la fuente de Hipocrene':

¹⁸⁰ Vid. Sala di Felice 1965: 57-62; y Fubini 1968: 3-24.

¹⁸¹ *Lettere*, 725-727.

E se la voce d'una povera cicala di Parnaso, qual io mi sono, potrà giungere sino all'orecchie de' posterì...¹⁸²

Che pensiero ipocondriaco è mai quello che vi va per il capo, di volermi dedicare un vostro libro? Noi altri poveri ranocchi d'Ippocrene non siam figure da frontispicio.¹⁸³

Su excesiva modestia lo llevaba a desear que su obra pasara lo más desapercibida posible. Solo quería que fuera publicado aquello de lo que realmente había quedado satisfecho, mostrándose a la vez muy exigente al respecto. Sentía vergüenza por algunas de sus obras, sobre todo de juventud, como le sucedía especialmente con la tragedia académica *Giustino*, que, aun cediendo de mala gana a editores que deseaban publicarla, sin embargo, rogaba que no ocupara una posición destacada en la edición. Si celoso era de su obra literaria, considerada pública, mucho más lo era de sus cartas, entendidas como algo privado, en las cuales se atrevía a expresar su opinión sobre los más variados aspectos, razón por la que el poeta deseaba que en modo alguno fueran divulgadas:

Con mio infinito rammarico osservo que la mia lettera (...) ha corsa senza mio passaporto una gran parte d'Italia: l'eco n'è ritornato a me e da Napoli e da Siena e d'altronde. Il pericolo che possa divenir così pubblico ciò ch'io scrivo confidentemente agli amici mi inceppa e mi dispera. Qual è quell'uomo che in tutti i momenti della sua vita possa mostrarsi con decenza indifferentemente a ciascuno? Mi costa assai d'angoscia di farlo quando mi costringono i doveri del mio stato. Sia debolezza o ragione, non moltiplicate, vi prego, ancor voi, con dar copia delle mie lettere, le occasioni di tormentarmi. A chi scriverò con franchezza, se ho da scrivere a voi con timore?¹⁸⁴

Ese carácter reservado y discreto lo hace huir de honores y elogios. Si deseaba que su obra, que su opinión pasara desapercibida, mucho más su propia persona. No está, pues, dispuesto, de ninguna manera a recibir ciertos honores que en Roma, según su hermano, pretenden tributarle:

Dalla mia risposta a quella vostra che mi annunziava misteriosamente “che costì v'era chi pensaba a promuovere distinte maniere d'onorarmi”, dovevate aver compreso ch'io andava molto lungi dal segno di figurarmi tutto quello che voi mi tacevate, ed in quella risposta generica avreste voi dovuto chiaramente intendere e quanto mi obbligava l'amorosa parzialità suggeritrice di tali idee, e quanto poco io mi sentiva disposto a secondarle. (...) Tutto ciò non iscema d'un punto la mia vera gratitudine verso chi vorrebbe pure sollevarmi. Ed è vostro debito così lo spiegar questa mia eterna riconoscenza come le solide ragioni che obbligano a deporre affatto l'affettuoso, ma inesequibile pensiero.¹⁸⁵

¹⁸² *Lettere*, 639.

¹⁸³ *Lettere*, 682. Metastasio escribe a Francesco Algarotti que tiene la idea de dedicarle un libro.

¹⁸⁴ *Lettere*, 780. Se dirige a su hermano Leopoldo Trapassi.

¹⁸⁵ *Lettere*, 781.

Por las mismas razones, escrita por Aurelio de Giorgi Bertòla una encomiástica canción a Metastasio, este le agradece que haya suprimido dos estrofas en las que parecían contener un excesivo elogio del poeta, a la vez que le pide que no la publique sola, sino entre otras composiciones confundida:

Le sono gratissimo dell'esemplare sua compiacenza che ha dimostrata nel sacrificare agli scrupoli miei le due note bellissime strofe, e se per ora il timore di non pasar per uomo che vada mendicando incensi mi fa desiderar che non si pubblichi sola tutta la nobilissima ode, di cui quelle eran parte, non mi lasci il rimorso d'averne co' dubbi miei defraudate le stampe, ma la confonda con altri suoi componimenti quando vorrà darne alla luce qualche nuova raccolta della quale, non essendo io solo l'oggetto, sarà men verisimile l'attribuire alla mia vanità la debolezza d'esserne stata la promotrice.¹⁸⁶

Y si en modo alguno deseaba destacarse entre los de su tiempo, mucho menos lo quería para la posterioridad. Celoso de su obra literaria, y mucho más de su vida privada, desaprobaba cualquier proyecto de biografía que sobre su persona se quisiera hacer:

In virtù parimenti di questi,¹⁸⁷ de' quali io la credo rigido osservatore, si compiaccia, la supplico, degnissimo mio signor priore, di togliere la restrizione del "per ora" alla grazia che con tanta gentilezza mi ha fatto rinunciando all'obligante disegno di scrivere la mia vita. Il mondo letterario abbonda di soggetti ben più degni della sua penna.¹⁸⁸

Su discreción y modestia no se limitaba solo a sus escritos, a sus opiniones, y a lo que sobre él se escribiera, sino a su propia imagen, cuyas reproducciones odiaba. Solo accederá al suplicio de posar ante un pintor por su *amato gemello*:

Dunque volete "assolutamente" il mio ritratto? Oh che dolori! La pazienza di servir di modello all'indiscretezza di un pittore è per me la virtù più difficile di conseguire: fin ora non vi sono altri ritratti miei che le satire furtive che hanno applicate gli stampatori in fronte de' libri miei; e mi muovono la bile ogni volta che me ne capita involontariamente alcuno sotto gli occhi. Ma chi può resistere alle istanze dell'amato gemello? Al ritorno dalla campagna prenderò per penitenza dei miei peccati l'esecuzione di cotesta vostra voglia di grvida, affinché non facciate qualche aborto. Non vi meravigliate per altro se avrò su la tela fisionomia ipocondriaca, perché difficilmente farò faccia ridente al pittore; se pure non mi riesce di persuader qualche driade o napea a voler assistere all'operazione ed andarmene raddolcendo l'amaro.¹⁸⁹

Ese, por lo tanto, carácter excesivamente humilde, modesto, discreto, ese continuo deseo de pasar desapercibido, parecen corresponder con cierta pusilanimidad que hacía del poeta alguien apocado, tímido y temeroso. Metastasio parece temer toda confrontación, enfrentamiento o diatriba, de modo que manifiestamente las rehúye; y de

¹⁸⁶ *Lettere*, 822.

¹⁸⁷ Se refiere a los deberes de la amistad.

¹⁸⁸ *Lettere*, 744. La carta la dirige Angelo Fabroni, que se habría propuesto escribir una biografía de Metastasio.

¹⁸⁹ *Lettere*, 640-641.

pronunciar alguna opinión que pudiese suscitar cierta polémica, el poeta da explícitamente un paso atrás, expresando su voluntad de mantenerse alejado de la misma. En cierta ocasión, al ser pretendido un enfrentamiento literario entre Apostolo Zeno y Metastasio, este rápidamente se da cuenta y se desentiende:

...si studia d'appicare una zuffa poetica tra il signor Zeno e me, per farsi poi spettatore della commedia. Il paragone (...) pare visibilmente che non tenda ad altro; ma in questa parte non mi sento punto a compiacerlo. (...) Io non ho mai scritto satire in tutta la mia vita, e non ne scriverò mai. Odio questo genere di scrivere, e non sono provveduto d'atrabile e di mal costume abbastanza per potervi sacrificare i miei sudori; onde dite pure che se ne mente chi volesse applicarmene alcuna.¹⁹⁰

Las cartas están llenas de evasiones de posibles polémicas de la más diversa índole. Son de especial interés sus tesis literarias, que desarrolla abiertamente sobre todo en el *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile*. En este el poeta expresa claramente su opinión, mas, dicha la cual y conocedor de los controvertidos asuntos que aborda, afirma irónicamente que prefiere dejar tales disquisiciones y disputas para otros más sabios y eruditos. Su proceder suele ser siempre el mismo: hace saber su opinión, e inteligentemente se retira:

Le opinioni che si oppongono alle regnanti, quantunque lucide ed incontrastabili, non prosperano mai senza contese, ed il contendere, signor cavaliere gentilissimo, è mestiere al quale io non mi trovo inclinato per temperamento, non agguerrito per uso, non atto per l'età, e non sufficiente per iscarrezza dell'ozio del quale abbisogna.¹⁹¹

El total rechazo de Metastasio al enfrentamiento, a la defensa encendida de sus principios,¹⁹² podría denotar una cierta debilidad; una debilidad que parece manifestarse también física y creativamente en la última etapa de su vida, cuando la senilidad y la hipocondría, y el agotamiento de su vena poética son lugares comunes en sus cartas. A sus 53 años, Metastasio se resiente de su falta de inspiración; él habla siempre de su relación con las musas, la cual se va convirtiendo en simple familiaridad, en amistad. Se desprende también qué concepto tenía el poeta de la creación literaria, alejado, como se ha dicho, de una sobrenatural inspiración romántica, y cercano, en cambio, a un auténtico trabajo, que obviamente requería su esfuerzo:

...il mio costante commercio di tanti anni con le Muse è ormai più tosto amicizia che tenerezza. Io conosco tutti i loro capricci, esse non ignorano alcuna delle molte mie imperfezioni. Io le lascio in pace quanto è possibile: esse non mi stuzzicano che per inavvertenza: e se talvolta ci accarezziamo, è più costume che affetto. Esse, incontentabili come la maggior parte delle belle, credono (ancorché nol dicano apertamente) ch'io non abbia fatto loro l'onore che meritavano: ed io credo all'incontro

¹⁹⁰ *Lettere*, 635. La carta va dirigida a Giuseppe Bettinelli.

¹⁹¹ *Lettere*, 761. Carta dirigida en 1766 a Francesco Giovanni di Chastellux.

¹⁹² En relación al melodrama se podría discutir sobre si sus firmes convicciones, a pesar del poderoso y privilegiado puesto que ocupó, no trascendieron en parte el marco de lo teórico, al poder quizás echarse en falta *de facto* un defensa vehemente en la práctica real de las mismas.

(benché dissimuli il mio rimorso) d'aver pagati troppo cari i loro favor coi dispendi de' quali ora mi risento, e di tempo e di salute. (...) Non è affatto vero (come si crede) che coteste fanciulle siano state meco facili e cortesi: sappia che per farle fare a mio modo ho dovuto sempre sudar moltissimo ed affannarmi: e che ormai conosco che la loro compiacenza non merita una pena sì grande.¹⁹³

Metastasio siempre alude a la creación poética con la metáfora del matrimonio con las musas: como si fuese en un matrimonio, en los primeros años hubo amor e íntimas relaciones, que dieron sus frutos, los hijos, en este caso, las obras literarias, pero con el tiempo parece haberse ese amor desvanecido, y haber devenido familiaridad, o más bien amistad; el poeta afirma finalmente que esa amistad en verdad es fingida, que, como sucede entre dos personas que han pasado mucho tiempo juntas, se conocen él y las musas sus propios defectos, y que lo que realmente hacen es evitarse:

Con le Muse poi, dopo tanti anni di matrimonio, io vivo ora in una certa familiarità, che potrebbe parere amicizia, ma a dirla così fra noi non è altro che dissimulazione. Esse conoscono i miei ed io i loro difetti. Non crediamo prudente il pubblicarli; ma ci evitiamo quanto è possibile.¹⁹⁴

La principal razón que siempre aducía Metastasio, como causa principal de su pérdida de inspiración, era el exceso de trabajo en la primera parte de su vida; era como si su talento hubiese dado de sí todo cuanto tenía, y ahora se hubiese definitivamente agotado:

Le mie Muse più pettegole che mai appena vengono a vedermi, tirate per i capelli quando ho bisogno di loro per le mie serenissime padroncine, che tutte si sono date alla musica. Per altro, s'io avess' incontrato un soggetto che mi solleticasse le farei venir malgrado loro per secondare "lo golio"¹⁹⁵ del mio gemello. Ma dopo aver tanto scritto, non è facile il trovare soggetto che non mi esponga ad incontrarmi con me medesimo.¹⁹⁶

La composición se había, pues, convertido para Metastasio en una obligación, una imposición, un deber del cargo que desempeñaba, y que sabía a la perfección cumplir (*per le mie serenissime padroncine*). Así supo hacer cuando en 1771, a los 73 años de edad, cuando había ya Metastasio renunciado a la creación poética, recibe el encargo de escribir el que sería su último melodrama:

A dispetto della giusta mia determinazione di lasciar finalmente in pace le Muse, l'adorabile mia sovrana mi ha nuovamente mandato in Parnaso a mettere insieme un nuovo dramma (...), e non è stata mai tanto meritoria la mia ubbidienza.¹⁹⁷

¹⁹³ *Lettere*, 680. La carta va dirigida a Anna Francesca Pignatelli di Belmonte.

¹⁹⁴ *Lettere*, 701. Carta dirigida a Mattia Damiani.

¹⁹⁵ El deseo.

¹⁹⁶ *Lettere*, 726-727. Escribe obviamente a Farinelli.

¹⁹⁷ *Lettere*, 806. Se refiere a *Il Ruggiero o vero l'eroica gratitudine*.

Ciertamente, sus últimos años, tras *Il Ruggiero o vero l'eroica gratitudine*, prefiere, abandonada la lírica, decididamente dedicarse a sus tareas filológicas, acabando la redacción del *Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile*:

Mi ha fatto rider di cuore la vostra esclamazione ammirativa: “Ma, caro abbate, è possibile che dopo il *Ruggiero* non abbiate dati alla luce altri parti del vostro ingegno?” Ma quanto vorreste mai che durasse, caro amico, la mia fecondità? Non vi basta che abbia emulata quella di Sara?¹⁹⁸ Se fra' miei parti voi conterete gli aborti,¹⁹⁹ troverete un numero di gravidanze che giustifica la mia avversione d'ingravidar di bel nuovo. (...) Aggiungete a questo ch'io sono infastidito dalle Muse a segno, che per far loro dispetto ho scritto ultimamente un libro in prosa, ed un libro che le tormenta. Questo è l'*Estratto dell'Poetica d'Aristotile*...²⁰⁰

Paralelo al agotamiento de su inspiración poética, es su decaimiento físico. En la segunda mitad de su vida se hacen cada vez más frecuentes sus afecciones y achaques, agravados por una reconocida hipocondría y melancolía. No obstante, se aprecia cierta predisposición a arrostrarlos y sobrellevarlos, motivada quizá en parte por su epicúrea naturaleza:

Se brama ella aver contezza di mia salute, sappia che da otto anni in circa ho contratta una scandalosa consuetudine con una impertinente legione di affetti ipocondriaci, che si sono alloggiati in questa mia tormentata macchinetta²⁰¹ in compagnia de' flati, degli acidi, delle nausee, degli stiramenti de' nervi, e di mille altri loro omonimi, diabolici satelliti. Al primo assalto fra la novità del fastidio e l'autorevole ignoranza de' medici, ho creduto di perdervi il senno e la vita: ma oggi noi siamo divenuti familiari. No so se per diminuzione di vigore in essi, o per aumento di tolleranza in me: io per altro avido di gloria sono nella seconda sentenza. Ho ragione d'esser superbo del mio trionfo, poiché quantunque al presente io soffro le indiscrete medesime, si mangia tuttavia, si bee, si dorme, s'ingrassa e s'inganna il mondo con un aspetto ben più degno d'invidia che di compatimento.²⁰²

Este sobrellevado malestar, esa manifiesta desgana en su labor como poeta, nos hacen percibir cierta insatisfacción vital en la madurez de Metastasio: es como si en su fuero interno renegara de lo que ha hecho a lo largo de su vida. Es curioso como en una carta²⁰³ intenta disuadir a un joven poeta de dedicar su vida a las Musas. Desmiente argumentando las cuatro recompensas común y falazmente a los poetas atribuidas, a saber, la fama, los honores, las comodidades y la tranquilidad. Asimismo advierte de que él no ha de ser en modo alguno tenido como ejemplo, pues su caso es el más excepcional donde los haya. Esta insatisfacción parece haber estado agravada por la inseguridad que acompañó al poeta a lo largo de toda su vida:

¹⁹⁸ Se refiere a la mujer de Abraham, la cual engendró a edad avanzada un hijo cuyo nombre fue Isaac.

¹⁹⁹ De nuevo y siempre su modestia.

²⁰⁰ *Lettere*, 811. Le escribe a Tomasso Filipponi.

²⁰¹ Así se suele referir a su cuerpo.

²⁰² *Lettere*, 700-701. Dirigida a Mattia Damiani.

²⁰³ *Lettere*, 788.

Io lo so certamente a tal segno che poche volte, nel lungo corso della mia vita, ho intrapresa opra alcuna con la fiducia d'esser atto a compirla, e senza l'invencibile necessità in cui mi sono trovato di scrivere nella mia situazione, o nulla o pochissimo di mio sarebbe comparso alla luce. Questo eccesso vizioso di dubbiezza è stato fin'ora il mio insopportabile tormento: ma con tutto ciò non so se siano da invidiarsi coloro che hanno la felicità di non dubitar mai di se stessi.²⁰⁴

Es común a un carácter inseguro, tímido y sensible, como era el de Metastasio, el ser proclive a la reflexión, a detenerse quizás a pensar demasiado, a figurarse qué de bueno, pero sobre todo qué de malo podría suceder. Ese es el pensativo carácter de Metastasio, que a veces lo lleva a una melancólica preocupación excesiva, de la cual él mismo parece reprenderse a través de sus propios versos:

Sono assiomi che non han bisogno di pruova, “che in questa valle di lagrime i malanni eccedono infinitamente il numero dei piaceri: e che i malanni imaginati sono più terribili che realmente sofferti.” Un poeta a me tanto quanto cognito, in un suo scartafaccio non ancora pubblicato, spiega così la verità di questo sentimento:

Sempre è maggior del vero
l'idea d'una sventura,
al credulo pensiero
dipinta dal timor.

Chi stolto il mal figura,
affretta il proprio affanno:
ed assicura un danno,
quando è dubbioso ancor.²⁰⁵

Con todo, cierto es que esa melancolía que encontramos en Metastasio, nunca llega a ser pesimismo. De nuevo aquí su conocido equilibrio: su epicúreo sentido de la vida arroja luz sobre sus sombras, empujándolo al deleite, a la vida, al amor. Si hay una persona con la que realmente parece iluminarse el alma del poeta, ese fue Farinelli: ante este parece cobrar fuerza su ánimo y brillar con desconocidos destellos su ilusión. El destino hizo que pasaran la vida alejados uno del otro, Metastasio en Viena, Farinelli en Madrid, mas su afecto y amor se mantuvo siempre vivo en la correspondencia de estos:

Nulla di meno voi mi state nel core: penso a voi; e quando vi dirò “ti prometto amor”²⁰⁶ sarà legge inviolabile.²⁰⁷

Ante tales palabras es inevitable pensar en el íntimo afecto que a ambos unió, y que conmovedoramente transmite la sentida y melancólica canción *La partenza*,²⁰⁸ escrita

²⁰⁴ *Lettere*, 826. Escrita en 1777.

²⁰⁵ *Lettere*, 656. Los versos son un aria del *Attilio Regolo*, I 11, 439-446.

²⁰⁶ *Catone in Utica*, I 2, 155.

²⁰⁷ *Lettere*, 727.

con motivo de la partida de Farinelli a Madrid. A pesar, pues, de la gran distancia que los separaba, tanta era, sin embargo, la íntima complicidad entre ambos, que Farinelli le envió en una ocasión a Metastasio a Viena un licor y un dulce, de los cuales, para compartirlos de la manera más real posible, ya había el cantante bebido y comido:

La (...) mia cura fu (...) quella di procurarmi il diletto d'essere in vostra compagnia almeno con l'immaginazione, continuando a bere l'ardente ma delizioso liquore della fiaschetta da voi costì incominciata ed a consumar l'intero resto della persicata ferrarese mancante della picciola porzione della quale era scemata da voi: onde abbiám mangiato e bevuto insieme in grazia della amorosa vostra invenzione, a dispetto dell'enorme spazio di terra che ci divide.²⁰⁹

En 1782 Metastasio, con 84 años, sufre una enfermedad de tipo posiblemente nervioso y degenerativo que le impide leer y escribir:

...mi trovò²¹⁰ inabile a leggere ed a scrivere per gli accresciuti dal freddo e dall'insidie degli anni antichi miei stiramenti de' nervi, specialmente della testa, che si vendica ogni giorno più crudelmente dell'abuso che la Provvidenza, decidendo del mio, mi ha costretto a farne contro la mia inclinazione. L'impazienza mi ha fatto trovare un benevolo anagnoste²¹¹ ...²¹²

De justamente un mes antes de morir es su última carta, dirigida precisamente a Farinelli. En esta el poeta cuenta a su querido amigo cómo pasa sus días en Viena, y acaba lamentándose de no poder, aunque quiere contarle más cosas, continuar escribiendo:

Oh quanto mi resterebbe da dire! Ma come si fa quando non si può?²¹³

Así se despidió el poeta, que tanto dijo, de su *adorabile Carlucciello*,²¹⁴ y de la posteridad. ¿Cuánto el discreto, el comedido, el pacífico, el morigerado Metastasio no quiso o no pudo decirnos?

Aparecía por aquel entonces en París una suntuosa edición de toda su obra, que Europa toda, cual póstumo homenaje, con admiración y reconocimiento de la inestimable aportación de Metastasio al mundo literario y musical, quiso tributarle. Destacan los ínclitos nombres de personalidades de la época, que, como contribución al homenaje editorial, respaldan la empresa, tales como Luis XVI y María Antonieta, Jorge III de Inglaterra y Sofía Carlota, José II y Caterina II, y más nombres de la más

²⁰⁸ Metastasio 1965: 889-891.

²⁰⁹ *Lettere*, 829.

²¹⁰ La llegada de la carta a la que responde.

²¹¹ Era el esclavo entre los romanos, comúnmente de origen griego, encargado de hacer de lector, escribir lo que se le dictara, transcribir libros, etc.

²¹² *Lettere*, 832.

²¹³ *Lettere*, 834.

²¹⁴ *Ibidem. Carlucciello* por Carlo Broschi, Farinelli.

alta nobleza francesa, inglesa, austríaca, alemana, además de ministros, embajadores, literatos, etc.²¹⁵

No obstante, para un buen estudio a la obra metastasiana, atendiendo a la transmisión de la mismo, hemos de tener en cuenta tres niveles de rigor: en primer lugar hay que considerar de haberlos, los textos autógrafos; en segundo lugar, las ediciones *principes* en vida del autor, especialmente las supervisadas y corregidas por él mismo; y en tercer lugar, las versiones cuya redacción final es debida terceros, y que suelen recoger modificaciones debidas a la cambiante realidad del mundo teatral. En primer lugar, se ha conservado un autógrafo de Metastasio (A-Wn 10279*) con el título de *Correzione delle opere mie sull'edizione di Torino in dieci volumi dell'anno 1757, A-Wn, codice 10279*, cc. 1-14*. Este consta de cuatro folios con correcciones del poeta sobre la susodicha edición. Si bien es un documento de gran importancia, no aporta información de especial relieve en relación a las ediciones *principes*. Estas son sin duda los textos más fidedignos para acercarnos a la obra del poeta. Cuatro son las ediciones *principes* de las obras de Metastasio (B, H, Q y R): la primera titulada *Opere drammatiche del signor abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo*, Venecia, en el *Secolo delle Lettere*, (ed.) Giuseppe Bettinelli, tomos I-III, 1733; tomo IV, 1737; y tomo V, 1745, y referida abreviadamente con la letra B; la segunda, titulada *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, en París, impresa en la Viuda de Hérisant, en la calle nueva de Nuestra Señora de la Cruz de Oro, tomos I-III, 1780; tomos IV-VI, 1780; tomo VII, 1780; tomos VIII-IX, 1781; tomos X-XII, 1782; y reconocida con la letra H; la tercera es *Poesie del signor abate Pietro Metastasio*, París, impresa en la Viuda de Quillau, 1755, y conocida por la letra Q; y por último la edición *Poesie del signor abate Pietro Metastasio, giusta le correzioni fatte dall'autore nell'edizione di Parigi, coll'aggiunta della Nitteti e del Sogno, ultimamente date alla luce dal medesimo*, en Turín, en la imprenta Real, tomos I-IX, 1757; tomo X, 1757 (1768); e identificada con la letra R. Ya se ha comentado cuán celoso era Metastasio de su propia obra; en consecuencia, se mostraba muy escrupuloso con la edición de la misma: velaba obviamente por que se publicara lo realmente por él escrito. Así escribe a Ranieri Calzabigi, que dirigía la publicación de Q en París:

Il trovarsi poi la direzione e la cura di questa impresa fra così esperte e amiche mani come le vostre, mi assicura ch'io dovrò arrossirmi in avvenire unicamente de' propri errori, e non più di quelli che mercé la vergognosa trascuratezza degl'impressori innondano le numerose edizioni con le quali mi ha finora la nostra Italia non so se perseguitato o distinto. (...) S'egli è vero che un salubre consiglio sia considerabile aiuto, io comincio utilmente ad assistervi avvertendovi di non abandonarvi alla fede delle venete impressioni...²¹⁶ (...) Sono andate queste d'anno in anno miseramente peggiorando, sino all'eccesso di presentare al pubblico sotto il mio nome, ma senza l'assenso mio, cantate e canzonette ch'io o non ho mai sognato di scrivere o che ho durata gran pena di riconoscere, tanto mi sono esse tornate innanzi storpie, malconce e

²¹⁵ Vid. Fubini 1968: 10.

²¹⁶ Se refiere a la edición B, de donde derivaron las primeras ediciones italianas de Roma, Nápoles, Milán, Piacenza, etc.

sfigureate. Le edizioni di Roma, di Napoli, di Milano, di Piacenza e tutte quelle in somma che fin qui sono uscite da' torchi d'Italia derivano dalle prime di Venezia e aggiungono al proprio tutto il limo della fangosa sorgente.²¹⁷

Hoy día, la más reputada, por rigurosa y completa, edición de todas las obras metastasianas es desde mitad del siglo pasado la llamada de Brunelli, a saber, *Tutte le opere*, vol. I-V, (ed.) Bruno Brunelli, Milán, Mondadori, 1943-1954. Recién comenzado el corriente siglo, publicó Anna Laura Bellina una actualizada, completísima y también rigurosa edición de los dramas de Metastasio, *Drammi per musica*, vol. I-III, Venezia, Marsilio, 2002-2004. Esta edición ofrece a su vez una excelente edición web (www.progettometastasio.it), en la cual pueden consultarse simultáneamente de cada uno de los dramas, verso por verso, lo transmitido por cada una de las ediciones *principes* (B, H, Q y R).²¹⁸

Sorprende ver cómo el conocido equilibrio metastasiano estuvo presente incluso a la hora de elegir el argumento de sus dramas. De un total de veintiséis dramas, ocho son de asunto romano, nueve de asunto griego, y otros nueve de asunto diverso:

	Asunto romano	Asunto griego	Asunto diverso
Período italiano (1724-1730)	<i>Didone abbandonata</i> (1724) <i>Catone in Utica</i> (1727) <i>Ezio</i> (1728)	<i>Alessandro nell'Indie</i> (1729)	<i>Siroe</i> (1726) <i>Semiramide</i> (1729) <i>Artaserse</i> (1730)
Reinado de Carlos VI (1730-1740)	<i>Adriano in Siria</i> (1731) <i>La clemenza di Tito</i> (1734)	<i>Issipile</i> (1732) <i>Olimpiade</i> (1733) <i>Demofonte</i> (1733) <i>Achille in Sciro</i> (1736) <i>Temistocle</i> (1736)	<i>Demetrio</i> (1731) <i>Ciro riconosciuto</i> (1736) <i>Zenobia</i> (1740)
Período teresiano (1740-1771)	<i>Attilio Regolo</i> (1750) <i>Il trionfo di Clelia</i> (1762) <i>Romolo ed Ersilia</i> (1765)	<i>Ipermestra</i> (1744) <i>Antigono</i> (1744) <i>Il re pastore</i> (1751)	<i>L'eroe cinese</i> (1752) <i>Nitteti</i> (1756) <i>Il Ruggiero o vero l'eroica gratitudine</i> (1771)

Los nueve dramas que no presentan ni asunto romano ni griego, se inspiran, excepción hecha de *Il Ruggiero o vero l'eroica gratitudine*, en el Oriente Próximo, Medio o Lejano: *Siroe* está inspirado en historias bizantinas referidas a Cosroe II, rey

²¹⁷ *Lettere*, 705.

²¹⁸ Este ha sido, a partir del excelente trabajo de Bellina, el procedimiento seguido en la lectura de los textos objeto del presente estudio. Para una más amplia noticia sobre las ediciones de la obra metastasiana vid. Sala di Felice 1965: 62-63.

de Persia, y la progenie de este; *Semiramide* trata sobre la agnición de Semirámide, reina de Babilonia, la cual, fallecido su esposo Nino, reina bajo viril disfraz; *Artaserse* se ocupa de las conspiraciones por la sucesión en la Persia del rey Jerjes; asimismo *Demetrio* trata de intrigas políticas y palaciegas en torno al trono Siria; *Ciro riconosciuto* se inspira en el abandono de Ciro niño por su padre temeroso de cierta profecía, y de la agnición de este a edad adulta; *Zenobia* refiere la historia de la princesa homónima de Armenia, cuya ejemplar integridad, a pesar de ser desdichada en amores, es finalmente recompensada; *L'eroe cinese* se ocupa del heroico acto de Leango, quien sacrificó la vida de su hijo para preservar la continuidad de la dinastía imperial china; *Nitteti* es también el nombre de la hija del depuesto rey de Egipto, el cual, al morir, pidió a su sucesor que, perdida esta, la encontrara y en matrimonio la uniera con su hijo; finalmente, *Il Ruggiero o vero l'eroica gratitudine*, extraído su argumento de los tres últimos cantos del *Orlando furioso* de Ariosto, trata sobre el agradecimiento de Rugiero hacia su generoso enemigo, el príncipe León, que lo salva de la muerte.

Compone un número igual de dramas inspirados en la historia, en las leyendas y en la mitología de la antigua Grecia, especialmente durante el reinado de Carlos VI: hay pues cierta descompensación entre el primer período y el segundo en relación a los dramas griegos, cosa que no sucede con el resto de dramas romanos o de tema diverso, cuyo número se mantiene similar: el drama *Alessandro nell'Indie* parte del generoso trato dispensado por Alejandro Magno al vencido rey Poro; *Issipile* trata del descuido al que los hombres de Lemnos, dedicados a guerrear en Tracia, condenan a sus mujeres; *Olimpiade* aborda genialmente intrincadas historias amorosas en el marco de la celebración de las Olimpiadas; *Demofonte* expone las intrigas amorosas y palaciegas en la corte del homónimo rey de Tracia; el drama *Achille in Sciro* se inspira en el famoso episodio mítico en que Tetis oculta a Aquiles, disfrazado de mujer, en la corte de Diomedes, temerosa de que participe en la expedición a Troya; *Temistocle* se centra en el heroico acto del homónimo general ateniense, que prefirió morir a ser un traidor a su patria; *Ipermestra* toma el nombre de su protagonista, la hija del rey Dánao de Argos, quien la conminó a matar a su esposo, condenándola así a batirse entre afectos opuestos; *Antígono* toma el nombre del homónimo rey de Macedonia, que habiendo contraído matrimonio con la princesa egipcia Berenice, se ve envuelto en políticas y en amorosas peripecias que cambiarán su destino; y por último, *Il re pastore* trata de cómo el rey de Sidón, hasta entonces desconocedor de su verdadera identidad, recupera su trono gracias a Alejandro el Macedonio.

Y finalmente son ocho y no nueve, como sucede con los grupos de dramas anteriores, los dramas de asunto romano; inapreciable variación que en modo alguno altera el equilibrio metastasiano imperante: el primero de ellos la *Didone abbandonata*, basada en el libro IV de la *Eneida*; a continuación el *Catone in Utica*, inspirado en la heroica gesta de Catón, que prefirió perder la vida por sus ideales, a perder estos y la libertad; *Ezio* se ocupa de las conspiraciones urdidas en la corte del emperador Valentiniano III; *Adriano in Siria* expone la amorosa debilidad del emperador romano en Siria por una esclava, a la cual sabrá olvidar para atender a su justo deber; *La*

clemenza di Tito se alza como un canto a la heroica virtud del gobernante clemente; *Attilio Regolo* trata del heroico sacrificio por la patria de tan insigne romano; *Il trionfo di Clelia* se ocupa de esta virtuosa romana que consiguió hacer que Porsenna cambiara de actitud hacia Roma; y en último lugar el drama *Romolo ed Ersilia*, que trata sobre los esponsales del mítico rey Rómulo con la sabina Hersilia.

Lo heroico y lo romano principalmente será el objeto del presente estudio. Tal elección se debe entre otras razones a la convicción de que ese parece haber sido realmente el ideal dramático de Metastasio: crear un melodrama noble y ejemplar, esto es, heroico, a la vez que verosímil, cercano y real, esto es, romano.²¹⁹ Dicho lo cual, de los dramas romanos el *Catone in Utica*, *La clemenza di Tito* y el *Attilio Regolo* se distinguen por su carácter heroico. Lo heroico vendrá dado por el fiel seguimiento del episodio histórico, transmitido a lo largo de la tradición literaria como un *paradigma* moral de la Antigüedad. Nuestro cometido será, por lo tanto, un estudio filológico de estos dramas, en la medida en que consideramos que responden más fielmente al ideal dramático del poeta.²²⁰ El trabajo consistirá fundamentalmente en un estudio de fuentes, prestando especial y mayor atención obviamente a las fuentes clásicas, de las cuales en verdad proviene el reputado y prestigioso aval argumental de las obras de Metastasio. Se estudiarán tanto las fuentes que parcamente reconoce haber utilizado, cuanto las muchas que silencia, para mostrar en qué medida están presentes en la obras metastasianas, confiriéndoles así el pretendido tono heroico.

²¹⁹ El argumento romano parece que se presenta ante los ojos de los árcades y de Metastasio como más verosímil que el asunto griego: aquel se estimaría más cercano, histórico y realista, este más lejano, legendario y fabuloso.

²²⁰ Por las mismas cartas de Metastasio conocemos su satisfacción respecto especialmente al *Attilio Regolo*, tenido por el más heroico de sus dramas.

CATONE IN UTICA

El *Catone in Utica* de Pietro Metastasio fue representado por primera vez en Roma con música de Leonardo Vinci en el teatro llamado de las Damas, en el carnaval del año 1727. El personaje de Catón el Joven, con todo lo que este representaba de vida estoica y lealtad a unos firmes ideales, gozó de un gran predicamento a lo largo del siglo XVIII; especialmente en Inglaterra, de donde procede el principal referente literario para la presente creación metastasiana, a saber, el *Cato* de Joseph Addison, de 1713. A ese mismo año se debe la obra de Anthony Collins *Discourse of free thinking, occasioned by the rise and growth of a sect called freethinkers*, en la cual Catón es elogiado por haber rechazado consultar un oráculo, de manera que es considerado entre los principales representantes del ‘libre pensamiento’.²²¹ Se verá que Catón es identificado con la libertad misma,²²² de modo que es congruente recordar que será este personaje histórico y el drama el *Catone in Utica*, el modelo melodramático por antonomasia del mito de la libertad, el cual daba lugar junto al mito del príncipe clemente, a los dos modelos básicos argumentales vigentes a lo largo del siglo XVIII.

La acción del drama, como su mismo título anuncia, se desarrolla en Útica, donde Catón se halla con sus hombres tras la derrota de Pompeyo en Farsalia, y tras el asesinato del mismo en Egipto. Allí se presenta también César, quien con sus fuerzas mucho mayores busca la adhesión de Catón, pues es grande la admiración que César profesa por este como modelo de virtud e ideales patrios romanos. En Útica con Catón se encuentra su hija Marcia y Emilia, la viuda de Pompeyo, a quien Metastasio da el nombre de Emilia en vez del suyo auténtico de Cornelia según él *per comodo della musica*. Con ellos está Arbace, este es, según Metastasio, el joven Juba, hijo del también Juba, rey de Numidia, a quien igualmente Metastasio cambia el nombre aduciendo la misma razón.²²³ Por la parte de César solo está Fulvio, confidente del mismo y legado romano.

Al comienzo del primer acto, Marcia y Arbace ven que Catón se halla triste y taciturno; estos temen que se hayan debilitado sus principios. Catón les hace ver que su parecer no ha cambiado, pero que es fuerza mostrarse reflexivo y prudente ante la

²²¹ Vid. Lago 2010: 23. La anécdota está en Lucan. 9. 546-604.

²²² Cf. Solano 2014.

²²³ Lago pone de relieve hasta qué punto el melodrama, la música, fue, inopinadamente en relación a la graviniana preceptiva y a las propias consideraciones del poeta respecto de la música, determinante en la etopeya de los personajes hasta el punto de cambiarles el nombre. Lago 2010: 29 y *passim*.

desesperada situación en que se encuentran en Útica. Arbace por su parte le pide a Catón la mano de Marcia, este acepta seguro de su fidelidad y lealtad, pero lo insta a esperar un momento oportuno para tales esponsales. Marcia, en cambio, intenta disuadir a su padre de tal unión arguyendo que una genuina romana no es digna de unirse a un rey bárbaro. Marcia, que en secreto ama a César y por él es correspondida, le pide a Arbace que en prueba de su amor silencie al menos por ese día todo lo relativo a su unión. Arbace entristecido acepta por el amor que hacia ella siente, y barrunta que los sentimientos de Marcia hacia César siguen vivos aún, pues colige que, ante la inminente presencia de César ese día entre ellos, no desea Marcia que tales asuntos se mencionen ante el objeto de su amor. Es entonces recibido por Catón Fulvio como legado de César: César admira en gran manera al noble Catón, pero no está dispuesto a cejar en su empresa; Catón, por su parte, ve que tras el amor a la patria de César y sus falaces palabras, se oculta el deseo de imponer en Roma un régimen tiránico. Luego del encuentro de Catón y César, Emilia monta en cólera, molesta por el cortés respeto que ambos generales se muestran, pues Emilia ve en César al asesino de su esposo Pompeyo y en Catón a su vengador; Catón la exhorta a templar sus ánimos apelando a su noble estirpe y a su difunto esposo. Fulvio, por su parte, elogia la belleza de Emilia por la que se siente fuertemente atraído. Emilia va a aprovechar el afecto que siempre le ha profesado Fulvio: le hace ver que no lo puede amar si es amigo fiel de su mayor enemigo; que como prueba de amor acabe con la vida de César, que solo así accederá a sus deseos. Sin embargo, Fulvio, al hallarse solo con César, le hace saber los planes de Emilia, y que se mostró ante ella como desleal al mismo César, para ganarse la confianza de Emilia. César se congratula de la lealtad de Fulvio y lo envía ante Catón para comunicarle que se presentará de nuevo ante él antes de mediodía. Marcia ante tan difícil situación se reúne con César para confirmarle su amor; tiene la esperanza de que, reconciliados su padre y César, Catón acceda a su matrimonio. Sin embargo, al encontrarse Marcia con su padre, este la apremia a que se reúna con Arbace para preparar las bodas. Arbace, al conocer la noticia de que ese mismo día desea Catón que se celebre su unión con Marcia, y para complacer a esta, a quien le había prometido que en tal día no se trataría de su boda, persuade a Catón de que posponga al día siguiente la celebración. La demora de los esponsales hace sospechar a Emilia que Marcia esté enamorada de César; tras interrogarla Emilia, ve confirmadas sus conjeturas.

En el segundo acto, Catón hace saber a Arbace que, a pesar de presentar sus tropas prestas al combate como muestra de lealtad al romano, sin embargo, su confianza ya no es tanta, debido a la demora de la boda con su hija. Catón a la vez que accede a que los esponsales se celebren al día siguiente, al mismo tiempo, desea posponer también su entrevista con César tras la boda. Marcia, frustrados todos sus planes, pide a su padre explicaciones por tales cambios; Catón le aclara que de esta manera se asegura el proceder de ambos hombres: la lealtad del africano tras sus vínculos familiares le será más firme, y César se encontrará con un Catón más fuerte, tras su alianza con Arbace. Marcia desespera, Arbace respira. Fulvio se presenta ante Catón para anunciarle la llegada de César. Catón desea que Fulvio le transmita a César que no pretende por ahora reunirse con él, que ya se lo hará saber llegado el momento. Fulvio se ve entonces

obligado a enseñarle un decreto del Senado que amenaza a Catón con declararlo enemigo de Roma si no depone su actitud. Catón desprecia ese decreto de un Senado de la que ya no es Roma, sino un conjunto de siervos sometidos a un tirano. Catón declara que lo único que queda de Roma son los hombres leales que hasta Útica lo han seguido. Ante tales amenazas manda orden a César de que se vaya y no vuelva. Fulvio a su vez ofendido le augura que sobre él caerá la venganza. Marcia, llevada por tan desesperada situación, le pide a Arbace que desaparezca de su vida y la olvide. Este no comprende cómo puede sentir amor por un alma tan despiadada. Emilia, por su parte, desea conocer de parte de Marcia detalles sobre lo que ha sucedido. Se presenta entonces César ofendido y enfurecido por el desaire de Catón; lo reta a medir sus fuerzas en el campo de batalla. Emilia apoya a Catón, Marcia intenta aplacar el furor de César arguyendo que su padre ha llegado a dudar de sus decisiones. Con el fin de evitar el enfrentamiento armado, Catón es obligado por sus seguidores a dialogar con César. Fulvio, tras informar de esto a César, lo insta a que de una vez oprima al rebelde Catón; César, en cambio, llevado por su admiración a tan noble modelo de virtudes patrias y por las súplicas de su amante Marcia, accede a reencontrarse con Catón. El atisbo de una inesperada reconciliación hace renacer las esperanzas en Marcia. Por su parte, Emilia finge amor hacia Fulvio con el fin de que este venga la muerte de Pompeyo, acabando con la vida de César; a su vez, Fulvio se finge cómplice de Emilia. Este se lamenta de anteponer la debida lealtad a César al amor que le profesa a Emilia. Llegado el encuentro entre César y Catón, aquel le pide a este que imponga él mismo las condiciones de reconciliación: Catón le pide que renuncie a su poder y se entregue reo de sus crímenes. César, a su vez, tras defender la reinstauración de la monarquía en Roma, le propone a Catón compartir con él su poder y como vínculo le pide la mano de su hija Marcia. Sin embargo, Catón gravemente ofendido enfurece, y César de nuevo agraviado lo reta a medir sus fuerzas en el campo de batalla. Desvanecidas otra vez las esperanzas de Marcia, esta intenta interceder entre ambos; César se muestra dispuesto a deponer sus iras, olvidar las ofensas y dialogar, en cambio, Catón no ve otra solución que la guerra. Ante tan desesperada situación, Catón y sus seguidores son conscientes de que ante las fuerzas de César no hay esperanza de salvación, de modo que este, temeroso del futuro de Marcia y Emilia, les hace saber que, llegado el caso, existe un salida secreta de la ciudad que conduce hasta el puerto donde se hallan las naves que están bajo el mando del hermano de Marcia. Arbace, por su parte, recuerda a Catón su lealtad y su deseo de unirse a Marcia. Esta en modo alguno desea tal matrimonio, de manera que, al no poder contenerse por más tiempo, confiesa a su padre el amor que siente por César. Catón recibe furioso tal confesión, y repudia a Marcia como hija. Esta se siente sola e incomprendida entre la avenencia de Arbace con Catón y la satisfacción de Emilia por ver en este el único vengador de su esposo.

Ya en el tercer acto, ante la inexorabilidad de Catón, César no ve otra opción que el enfrentamiento armado. Al encaminarse hacia Útica, es advertido por Fulvio de que Emilia ha decidido tomarse la venganza por su cuenta, y le espera en una emboscada ante las puertas de la ciudad con hombres armados para darle muerte. Lo insta, pues, a que siga otro camino y se reúna con un tal Floro, hombre del ejército de Catón a quien

Emilia encomendó la emboscada, para que este, traicionando a su vez a Emilia, lo conduzca a una zona segura. En su camino César se encuentra con Marcia que huye repudiada del padre; ambos lamentan su sino, que les impide disfrutar de su amor. A continuación se encuentra César con Arbace, a quien exhorta a asistir a Marcia en tan desesperado trance. César es consciente de sus sentimientos encontrados: él, que ama a Marcia, la entrega a su rival Arbace, obligado por su ineludible deber. Emilia, por su parte, ladinamente hizo creer a Fulvio que la emboscada acontecería ante las puertas de Útica para que desviara hacia otra parte a César, esto es, hacia la fuente de Isis, que es donde realmente lo aguarda Emilia con hombres armados para acabar con su vida. Se presenta allí entonces Catón antes de la llegada de César, quien impide a Emilia perpetrar tamaño crimen, y le reprocha su conducta no digna de una romana. Una vez llegado César, este le agradece a Catón que haya intercedido por él. Catón, en cambio, lo desafía a resolver el conflicto entre ambos con las armas. César, quien en principio quiere evitar tal enfrentamiento, es provocado por Catón, y se ve obligado a desenvainar su espada. En este momento irrumpe Emilia anunciando que las fuerzas enemigas atacan Útica, que es insuficiente la presencia de Arbace para dirigir la defensa, que se requiere inmediatamente la de Catón. Este entonces acude a ocuparse de la defensa de la ciudad, César del asedio. Tras el triunfo de los cesarianos sobre los uticensis, Catón deplora el tirano poder de César y su injusta victoria. Al considerarse único ya defensor y último representante de la romana libertad, tenida ya por extinta la República Romana a causa de un tirano, su siempre incólume dignidad no le ofrece otra salida que el suicidio. Marcia atormentada por tan cruel desenlace impetra de su padre el perdón; a cambio, este le exige que jure fidelidad a Arbace y odio a César. Marcia accede desolada. César tras su triunfo expresa su deseo de perdonar y reconciliarse con Catón, a quien tiene por *esempio degli eroi*. Sin embargo, Marcia se presenta para anunciar el suicidio de Catón; Marcia culpa a César de tan trágico suceso, y le hace saber que su padre le hizo jurar odio hacia su persona; Emilia habla de manera profética apelando al quizá no lejano fin de César. El drama finaliza con reproches de César a los dioses, que consintieron que la pérdida de Catón fuera el injusto pago de su triunfo.

El drama responde perfectamente a las pautas del teatro metastasiano: a partir de un episodio, en este caso, histórico y real, que sirve de argumento noble y prestigioso a la acción dramática, se desarrolla en un solo día²²⁴ una trama amorosa ficticia y bastante inverosímil desde el punto de vista histórico. Esta trama, como suele suceder, es doble: una principal, de mayor desarrollo, la de César y Marcia, y otra secundaria, tratada de manera somera, la de Fulvio y Emilia. Si bien partimos de un acontecimiento real, pues verdad es que Catón, que defiende la plaza de Útica, ante la derrota de las fuerzas pompeyanas en Tapso en el 46 a. C., decide darse muerte, sin embargo, todas las intrigas amorosas son resultado del estro creativo de Metastasio; por una parte, el episodio histórico que confiere un marcado heroísmo al drama, por otra, el elemento

²²⁴ Como se ha visto, Metastasio estima del todo oportuno observar en relación a la unidad de tiempo la preceptiva aristotélica, de manera que la acción se desarrolla en un día, de la mañana a la noche del día de la batalla de Tapso: *oggi* (104 y *passim*), *questo giorno* (133 y 997), *pria che giunga a mezzo corso il giorno* (423), *pria che cada il giorno* (512), *questo dì* (526 y 715), *in un sol giorno* (724), *cangia in un giorno* (1350), *in un dì* (1702). Así sucederá en todos sus dramas.

amoroso, el cual atiende comúnmente a la ficción, esto es, el cuadro y el marco en terminología del mismo autor. De hecho, ni su hija, que en realidad se llamaba Porcia, ni Emilia, la esposa de Pompeyo, que se llamaba Cornelia, se hallarían con él en Útica. Con César, por otra parte, no existirían las entrevistas a las que asistimos en el drama, a la vez que no se le reconoce al dictador ninguna historia amorosa con la hija de Catón, sino con la hermana de Catón, Servilia, que a la sazón se encontraría en Roma. Si no es real tal aventura, menos es la de Cornelia, que habría vuelto a Roma tras el asesinato de su esposo, con Fulvio, que además sería un personaje ficticio. El autor, pues, adopta el insigne y heroico acontecimiento histórico, al cual en considerable medida respeta, y a sus nobles protagonistas, que entrega sin cortapisas a su imaginativa creatividad, habida cuenta siempre de los preceptos del género y de los gustos del público.

Como se ha ya apuntado, la referencia para la creación de este drama sería la obra *Cato* de Joseph Addison, de 1713. Se conoce que años antes este poeta inglés asistió a la representación en Venecia de un melodrama de Matteo Noris, titulado *Catone Uticense*; que quedó admirado por la obra, pero que también fueron numerosos los defectos que en ella halló; así pues, este habría sido el estímulo que lo habría llevado a crear su propia versión de la obra. Sin embargo, como se ha visto, fuera de la vasta competencia lingüística metasasiana quedaba la lengua inglesa, de modo que Metastasio tuvo que conocer la obra a través de traducciones. La primera traducción sería debida a Anton Maria Salvini, erudito y académico de la Crusca, sobresaliente filólogo clásico, de cuya labor destaca una traducción de la *Odisea*, y que ofreció del *Cato* de Addison una fiel versión filológica.²²⁵ Hubo una segunda traducción debida a Luigi Riccoboni, este ya no un erudito, sino un actor y hombre de teatro, el cual, introduciendo notables modificaciones, quiso acercar el texto a la representabilidad teatral y al público. Y asimismo, una tercera versión, cuyo autor fue Pier Iacopo Martello.²²⁶ Este pretendería no una mera traducción de la obra de Addison, sino una adaptación de la misma al carácter italiano, sin perder de vista la anterior traducción de Anton Maria Salvini, considerada por Martello una simple traducción de la obra inglesa. Se considera, por lo tanto, no solo por las coincidencias argumentales en relación al suicidio de Catón, o al tratamiento del personaje de César, sino también por aspectos lingüísticos y estilísticos, que la obra de Martello fue la utilizada por Metastasio.²²⁷

Il Catone de Martello nos presenta el episodio histórico más cercano a las fuentes, al cual, si bien está también sazonado con aventuras amorosas, se le confiere más atención e importancia. El Catón de Martello delibera con los senadores y sus hijos Marco y Porcio sobre la extrema situación en que se hallan sitiados en Útica, -uno al menos de sus hijos acompañó a Catón en la Guerra Civil y con él se hallaba en Útica-; ha de enfrentarse a la rebelión de un grupo de aliados númidas y al descontento de parte de sus hombres para acabar tal y como las fuentes cuentan, -Catón tuvo que enfrentarse a la desafección y descontento entre los uticenses que en parte se mostraban favorables a César, a la vez que tuvo que sofocar la rebelión entre los suyos-. Las historias

²²⁵ Salvini 1715.

²²⁶ Martello 1723: 51-142.

²²⁷ Lago 2010: 27-28, 48-55.

amorosas no eclipsan en modo alguno el episodio histórico, son menos intrincadas y más verosímiles: también se halla con él en Útica su ficticia hija Marcia, que no ama a César, como inverosímilmente desde el punto de vista histórico nos presenta Metastasio, sino a Juba, rey de Numidia y fiel aliado de Catón; la otra historia amorosa que nos ofrece Martello, es la de Porcio, hijo de Catón, y Lucía, hija de Lucio, uno de los senadores más fieles a Catón; ambas relaciones son correspondidas y, a pesar de las acostumbradas dificultades, constituyen el final feliz del drama. No contaríamos en Martello con la osada presencia de Cornelia, la viuda de Pompeyo, ni con la de César, de quien sabemos por su emisario Decio. El César además de Martello está a su vez más cercano a la imagen de megalómano y cruel dictador que las fuentes suelen ofrecer, en cambio, en Metastasio, esa visión de César se ve mitigada, es un César más romántico cuyo comportamiento viene casi justificado por sus novedosas ideas políticas, que no son óbice para entregarse a un imposible y sincero amor, y para hacer gala de bondad, perdón y condescendencia.²²⁸ Es, pues, el César metastasiano un Julio César humano que no hallamos en Martello y que, en cambio, podemos poner en relación con el César de Haym en su *Giulio Cesare in Egitto*,²²⁹ célebremente musicada por G. P. Haendel y estrenada tres años antes del *Catone in Utica* metastasiano.²³⁰

Así pues, Metastasio, quizás en aras de la pretendida sencillez y claridad arcadías, sintetiza el episodio histórico sin permitir que deje de ocupar un lugar predominante, a la vez que lo nutre de unas aventuras amorosas de una notable mayor efectividad melodramática; toma la relación de Arbace (Juba) y Marcia, y la complica con el desamor de Marcia hacia el númida y su inverosímil amor hacia César; no se sintió atraído posiblemente por la cándida y fácil historia de amor entre Porcio y Lucía, y la sustituyó por los falaces amores entre Emilia (Cornelia) y Fulvio, heraldo de César.

Frente al drama de Addison y sus versiones, Metastasio anticipa la llegada de César y su ingreso en Útica para poder construir su esquema argumental, el cual es en parte heredado de la tradición dramática. Ya Jacques Augers en su tragedia *La mort de Caton ou l'Illustre desesperé* (1648) fue el primer autor que adelantó la llegada de César a Útica para dar lugar a las ficticias entrevistas con Catón. François-Michel Deschamps (1715) ya nos ofrece la inverosímil historia de amor entre la hija de Catón y César; del mismo modo también Johand Gottsached (1732). Esta historia amorosa entre César y Marcia se vuelve ya inherente a la tradición dramática del episodio de Catón. Esta aventura alcanza su versión más folletinesca en el drama de Matteo Noris y Carlo Francesco Pollarolo *Catone Uticense* (1701), en el cual César, coronado de amapolas y con atuendo de pastor, se llega a casar con Marcia y recibe incluso la bendición de

²²⁸ En la tradición literaria del presente episodio histórico, una corriente ha centrado su interés en Catón, otra en César. En el drama Metastasio, de nuevo se asiste al justo e ideal equilibrio entre dichos personajes. Metastasio, como hará con Catón, humaniza exitosamente al héroe, explota su dimensión social; Lago habla del *addolcimento* de la figura de César. Lago 2010: 43-45, 66-67, 79-80.

²²⁹ Nicola Francesco Haym es autor del libreto de la célebre ópera haendeliana *Giulio Cesare in Egitto*, estrenada en 1724 para la temporada de la *Royal Academy of Music* en Londres. El libreto está basado en un libreto anterior de Giovanni Francesco Busani, escrito para una ópera de Antonio Sartorio, estrenada en 1677, pero con añadidos de diferente procedencia.

²³⁰ Cf. el capítulo de Ketterer *The problem of Caesar*, donde se nos ofrece un excelente estudio sobre la visión de César en el drama de Haym y en el de Metastasio, en Ketterer 2009: 106-131.

Catón, quien muere entre las atenciones de ambos. Tales pues serán las bases para el drama *metastasio* (1727), musicado más de veinte veces a lo largo de todo el siglo XVIII, y que junto al drama de Haym *Giulio Cesare in Egitto* asienta la imagen de un César enamorado que constituirá un lugar común en la tradición dramática de finales del siglo XVIII.²³¹

Si nos atenemos a los datos históricos, se conoce que tras la derrota de Farsalia y asesinato de Pompeyo, el ejército senatorial toma posesiones en África, donde contaba con respetables fuerzas, compuestas por catorce legiones, a cuyo frente se encontraban los principales representantes del partido *optimato* en alianza con el rey de Numidia Juba. Este, hijo y sucesor de Hiempsal, reinó en Numidia del 60 al 46 a. C. Se destaca de él su arrogancia y crueldad. Se cuenta que al haber visitado Roma en su juventud en una embajada, y al haber sido tratado con desprecio por César, su resentimiento hacia él fue aumentando con los años, de manera que esto lo llevó a apoyar a Pompeyo en la Guerra Civil. No obstante, de la negativa de Catón a admitirlo en Útica tras la batalla de Farsalia se desprende que su relación con él no era buena. Finalmente consiguió unirse al republicano Metelo Escipión, *Quintus Caecilius Metellus Pius Scipio*, hermano de Cornelia, la esposa de Pompeyo. Junto a este se opuso a César en la batalla de Tapso el 46 a. C. Tras la derrota, vencido y al carecer de apoyo, al igual que hizo Metelo Escipión, se suicidó. Mientras que en *Metastasio* no se alude a tales datos, en *Martello* encontramos una referencia directa:

CATONE

I farsalici campi pur troppo a lui dier Roma.
Soggiogato ha l'Egitto e suo da Meroe appare
sino alle sette bocche, onde esce il Nilo al mare.
Che di Giuba e di Scipio qui rammentar le pene?
Fumano ancor di sangue le numidiche arene.²³²

Existe otro Juba, hijo y sucesor del anterior, y que es a quien *Metastasio* se refiere explícitamente en el prólogo del drama y decide llamar *Arbace*. Sin embargo, según las fuentes, en el año del suicidio de Catón, el 46 a. C., este sería solo un niño, a quien César capturó tras la batalla de Tapso, e hizo desfilar en su triunfo. En el 30 a. C. Augusto, que lo había mantenido en su corte, lo nombró rey cliente de Numidia y lo casó más tarde con Cleopatra Selene, hija de Marco Antonio y Cleopatra.

Catón había acompañado a Pompeyo en su huida a Grecia, a quien culpaba por haberlos empujado a una guerra innecesaria. Luego fue a Asia, y en el momento de la batalla de Farsalia estaba al mando de Dirraquio. Tras la derrota se unió a la desbandada de republicanos a África, donde se reunió con Metelo Escipión. De las no menos de las catorce legiones apostadas en África, al no considerarse digno de tal deber por su carrera política, decidió nombrar comandante en jefe a Metelo Escipión, mientras que él se ocupó de defender la plaza de Útica, que fue la capital de la provincia de África Proconsular entre los años 146 a. C. y el 25 d. C. Catón había sido nombrado

²³¹ Cf. Griffin 2009: 379.

²³² *Op. cit.*: II 2.

gobernador de Útica, por lo que se le otorgó el sobrenombre de *Vticensis*, ciudad en la que su gobierno moderado fue apreciado finalmente por sus ciudadanos.

Por su parte, César, con la ayuda del rey Bocco de Mauretania y la llegada de refuerzos, logró superar los desfavorables comienzos de la campaña y se dirigió a Tapso, donde el grueso de las fuerzas senatoriales fue masacrado el 6 de abril del 46 a. C. Solo quedaba el bastión de Útica, que se prestó a capitular; su defensor, Catón, considerado el último republicano, a pesar de haber seguramente logrado el perdón de César por la admiración que este sentía hacia él, o bien por hacer gala de su ya famosa clemencia, prefirió quitarse la vida antes de que César llegase. Otros líderes optimates tuvieron también un trágico fin; solo un reducido grupo, en el que se encontraban los dos hijos de Pompeyo, Gneo y Sexto, consiguió alcanzar las costas de Hispania, para organizar en la Ulterior los últimos conatos de resistencia. De nuevo prescindió Metastasio de tales datos históricos, a pesar de estar aludidos en Martello:

PORZIO

Mentre i cenni paterni mi fean gir ratto al porto,
legno approdò, che espose com'eccitar poteo
quanta è la Spagna all'armi il figliuol di Pompeo;
e che a quei bellicosì popoli ha persuaso
vendicar di suo padre l'indegno orribil caso.
O! Se duce Catone fosse a tai schiere armate,
Roma di là potrebbe sperar sua libertate!²³³

Catón era un auténtico enamorado del antiguo carácter romano, y se modeló a sí mismo conscientemente según el modelo de su bisabuelo Catón el Censor. Odiaba a César, puesto que lo veía como la representación de todo lo que detestaba: oportunismo, autoexaltación, traición a su clase y desprecio a la república. El carácter arrogante e inflexible de Catón, como bien nos hace ver Metastasio en su drama, daría posiblemente lugar a que la convivencia con él fuera difícil. Su primera esposa, Antistia, le fue infiel y se divorció de ella; de su segunda esposa, Marcia, se divorció y se la entregó a su amigo Hortensio, *Quintus Hortensius Hortalus*, insigne abogado y descendiente del héroe plebeyo del siglo III a. C., por supuesto afín a los ideales políticos de Catón. Se conoce que la descendencia de Catón fue un hijo y una hija; en el drama de Martello no uno sino dos hijos varones acompañan a Catón en Útica, Marco y Porcio: en esta obra, tras morir Marco en motín organizado por romanos y uticenses contra Catón, este, sabedor de la desesperada situación, y ya resuelto en su fuero interno a suicidarse, envía a su hijo Porcio al puerto a que apreste naves para que aquellos de sus fieles que así lo deseen, puedan huir a tierras más seguras. Se conoce por las fuentes que Catón proveyó de naves a quienes temerosos de luchar prefirieron huir. En Metastasio, como un lejano eco del drama de Martello y, por ende, de la historia real, Catón hace conocedoras a su hija Marcia y a Emilia (Cornelia) de que, ante la desesperada situación del asedio de Útica, el hermano de Marcia las esperaría en el puerto con naves prontas a zarpar:

CATONE

...e fra l'ardor dell'armi

²³³ *Ibidem*: V 7.

mal sicure voi siete, onde alle navi
portate il piè. Sai che il german di Marzia
di quelle è duce; e in ogni evento avrete
pronto lo scampo almen.²³⁴

La hija de Catón fue Porcia. Esta fue una mujer, como su padre, firmemente republicana; de hecho participó en la conferencia de los asesinos de César en *Antium* en junio del 44 a. C. Estuvo casada con Bíbulo; *Marcus Calpurnius Bibulus* fue colega de César como edil, pretor y cónsul. Al surgir desacuerdos entre ambos durante el consulado, y al verse Bíbulo amenazado si presentaba veto a las leyes de César, optó por retirarse dejando solo a César en el consulado. Murió en la Guerra Civil el 48 a. C. en el bando pompeyano. Entre ese año, año también de la batalla de Farsalia, y el 45 a. C., en el que Porcia vuelve a contraer nuevas nupcias, perdemos la pista de la hija de Catón. Según las fuentes solo su hijo Porcio lo acompañaría en Útica. Sí sabemos, en cambio, que el 45 a. C. Porcia casa con Marco Bruto, *Marcus Iunius Brutus*, hijo adoptivo de César, conspirador y asesino del mismo. Bruto, a pesar de haberse enfrentado a César en la Guerra Civil, fue, sin embargo, perdonado por este después de la batalla de Farsalia. Bruto es entonces favorecido por el dictador, pues lo nombra gobernador de la Galia Cisalpina en el 46 a. C. y pretor en el 44 a. C. Mientras, Bruto preparaba el tiranicidio. Perpetrado el crimen, a pesar de la amnistía decretada como solución de compromiso entre Antonio y el Senado, como la situación en Roma para Bruto fuera demasiado peligrosa, aceptó una comisión para importar grano a Asia y después el gobierno de Creta. Finalmente, rotas las relaciones entre Bruto y Antonio, decide el 44 a. C. marchar a Grecia. En cambio, su esposa Porcia, cuando él se dirige a Grecia, regresa a Roma. Se conoce que, debilitada su salud, se da muerte el 43 a. C.

En el drama metastasiano la hija de Catón se llama Marcia, como la segunda esposa de Catón. No nos da razón alguna de la elección de ese nombre. ¿Sería quizá sustituido por no parecerle eufónico musicalmente? Las dudas comienzan a disiparse cuando vemos que también en la tradición dramática del episodio la hija de Catón se llama Marcia. Probablemente Metastasio asumió el nombre de Marcia para la hija de Catón sin plantearse más a partir de la traducción de Martello. Sin embargo, en la obra de este consta que Catón tiene dos hijas, una es Marcia, personaje ficticio del drama, y la otra es la histórica Porcia, la cual es solo una vez aludida como esposa de Bruto, al citar Decio, el emisario de César, los ilustres romanos, Cicerón, Casio y Bruto, que, abandonado el bando de Pompeyo, se pasaron al de César:

DECIO
Quinci Tullio, il gran Tullio, che d'un million di spade
più valea nella lingua di Roma a libertade,
abbandonò le insegne dal cielo abbandonate,
con tante altre di padri severe alme onorate,
fra quai Cassio e quel Bruto di libera famiglia,

²³⁴ II 12, 1153-1157.

che anch'ei di Giulio è al fianco, e al fianco ha una tua figlia.²³⁵

La referencia al matrimonio entre Bruto y Porcia no deja de ser, no obstante, un anacronismo histórico, pues no habrían contraído matrimonio hasta el 45 a. C. y el episodio se desarrollaría el 46 a. C. Metastasio adopta exclusivamente el personaje de Marcia de la tradición dramática, y Porcia no aparece ni mencionada. Marcia es la protagonista de la historia amorosa principal del drama: Marcia se debate entre un entregado Arbace (Juba), al que ella no ama, y un imposible amor por César, que, a su vez, es correspondido.

En cuanto a la otra historia de amor del drama entre Emilia (Cornelia) y Fulvio, se desarrolla como una aventura de sentimientos desleales: Emilia finge corresponder a Fulvio en su amor para así manipularlo, ponerlo contra César y poder así obtener la venganza por la muerte de su marido; Fulvio, por su parte, no obstante reconocer sentirse atraído por la belleza de Emilia, antepone su lealtad a César a sus sentimientos amorosos. No consta que Cornelia acompañase a Catón a Útica tras el asesinato de su marido en Egipto. Se conoce que acompañó a Pompeyo en su huida a Grecia y que luego, tras su derrota en Farsalia, fue con él también a Egipto, donde fue testigo de su asesinato. Sin embargo, se cuenta que tras quedar viuda, regresó a Italia, adonde César le envió las cenizas de su esposo. Sus hijos, en cambio, Gneo y Sexto, por manifiesto deseo de Pompeyo a Cornelia, sí quedaron bajo la tutela de Catón; Gneo además acompañaría a Catón en Útica.

El final del *Catone in Utica* sobreviene con el suicidio de Catón. Atendiendo a los consejos aristotélicos, y sobre todo considerado el parecer de crítica y público, Metastasio decidió finalmente no ofrecer la muerte de Catón en escena, la cual viene solo referida por su hija Marcia:

MARZIA
Volontario morì. Catone oppresso
rimase, è ver, ma da Catone istesso.²³⁶

Y no se abunda mucho más en el suicidio. Bien distinto es el desenlace, en cambio, en Martello, en cuya obra la trágica muerte de Catón lo inunda todo, también fuera de escena, referida por Porcio y Marcia, hijos de Catón, y Lucía y Juba, respectivos amantes y amados, y cuyas uniones constituirían el *lieto fine* como contrapeso a la muerte de Catón. El fin de Catón en Martello es narrado con gran fidelidad a las fuentes:

GIUBA
(...)
che squarciate le fasce, sì ch'uom se ne accorse,
dall'aperta gran piaga, coll'alma il sangue corse.²³⁷

²³⁵ *Op. cit.*: II 4.

²³⁶ III, 14, 1686-1687

²³⁷ *Op. cit.*:V 10.

Se produce, por lo tanto, un progresivo alejamiento de la muerte de Catón de la escena: Addison presentaba solemnemente el suicidio del héroe ante los ojos del público, Salvini y Martello muestran a Catón moribundo para expirar al final entre bastidores, Metastasio, por su parte, elimina toda presencia de muerte de la escena. Empero, como ya se ha apuntado, no fue en principio así: la primera versión del *Catone in Utica* ofrecía en su escena final al héroe moribundo, que a punto de fallecer abandonaba la escena asistido por Marcia y Arbace. Ya se ha hablado del carácter experimental²³⁸ que se puede apreciar en los primeros dramas metastasianos como la *Didone abbandonata* o el *Catone in Utica*, en los cuales la juventud osada de Metastasio no duda en concluir estos primeros dramas con las muertes escénicas de sus protagonistas.²³⁹ Son intentos de llevar a la práctica el cometido para el cual el poeta había sido formado: crear la tragedia nacional italiana. La inexperta juventud lo empujó a plasmar en sus dramas un esquema lo más cercano posible al de la tragedia clásica; sin embargo, la crítica, las convenciones del género, y, sobre todo, el público, lo obligaron a rectificar: que Dido, personaje entre el mito y la leyenda, muriera en escena había sido tolerado, pero que un personaje histórico como Catón muriera cantando era algo que ejercía una gran violencia a la naturaleza del género melodramático. De esta manera, se vio en la obligación de reescribir el final del *Catone in Utica*, reelaborándolo desde la escena quinta del tercer acto hasta la última. Efectivamente, ya en la escenografía propuesta para la escena quinta del tercer acto de la primera versión, lo trágico parecía estar demasiado evidente, de manera que donde se decía

Acquedotti antichi ridotti ad uso di strada sotterranea che conducono dalla città alla marina con porta chiusa da un lato del prospetto.²⁴⁰

se pasó a decir

Luogo ombroso circondato d'alberi, con fonte d'Iside da un lato e dall'altro ingresso praticabili d'acquedotti antichi.²⁴¹

Así pues, la entrada a un pasadizo subterráneo, que a la sazón es un hápax escenográfico en Metastasio, se transforma en un *locus amoenus*,²⁴² y la muerte de Catón es brevemente referida por Marcia, para evitar así cualquier morbosa e importuna agitación del espíritu de críticos y público. No obstante, Metastasio no renegó en modo alguno de su primera versión, que deseaba que fuera publicada junto a la segunda;²⁴³ y en esta, a su vez, pese a haber claudicado a las exigencias del género y a los gustos del público, dismulado el trágico final de Catón, Metastasio nos ofrecerá su particular versión trágica del melodrama, en cuyo final imperará, bajo una tenue y débil apariencia de felicidad, la frustración, la tristeza y la resignación.

La libertà latina, o Catón y Roma

La libertà latina es la manera en que se refiere Metastasio por primera vez en el drama a lo que representa Catón en la Guerra Civil. Esta idea, común en las fuentes clásicas, está presente a lo largo de todo el poema dramático como trasunto de la figura

²³⁸ Vid. Beniscelli 2000.

²³⁹ Vid. Questa 1991.

²⁴⁰ Didascalía III 5 (1733-1745).

²⁴¹ Didascalía III 5.

²⁴² Vid. Viale 2001.

²⁴³ Sobre las variaciones del final del *Catone in Utica* vid. Metastasio (1953): I 1400.

del ínclito estoico.²⁴⁴ Aparte del drama, Metastasio dedica también a Catón una elegía titulada *La morte di Catone*, en la que, con mayor fidelidad a las fuentes, refiere los últimos momentos de Catón y desarrolla la misma identificación de la *libertà latina* con el mismo:

Ma non poteo²⁴⁵ l'alma divina
mai soggiogar di quel romano invitto,
con cui morì la libertà latina.²⁴⁶

Catón se opuso desde el principio a la Guerra Civil: era un enfrentamiento por intereses individuales en el que sin duda la mayor perjudicada iba a ser Roma: Roma y sus ciudadanos. Séneca le reprocha que, como hombre sabio, llegara a tomar parte en la misma, al considerar que de entrada la libertad ya se había perdido:

Quid tibi uis, Marce Cato? Iam non agitur de libertate: olim pessum data est. Quaeritur utrum Caesar an Pompeius possideat rem publicam: quid tibi cum ista contentione? Nullae partes tuae sunt. Dominus eligitur: quid tua uter uincat?²⁴⁷

Convertido el conflicto en algo ya inevitable, Catón, ni partidario de César ni de Pompeyo, elige, sin embargo, seguir un mal menor, las fuerzas pompeyanas. Entre Catón y Pompeyo, a pesar de la admiración y respeto que este último le había profesado, y de haber dejado bajo su tutela a sus hijos, sin embargo, nunca hubo unas relaciones fluidas. No obstante, ante tan desesperada situación, Catón ve en Pompeyo el hombre que pudiera estar más cerca de sus principios e intereses. Sin duda, esto era así, pues si hemos dicho que la relación con Pompeyo no siempre había sido fácil, la falta de entendimiento con César era total, aunque este nos cuente la tradición que hacía gala de sentir gran respeto y admiración por el insigne estoico.

Tras el desastre de Farsalia, asesinado Pompeyo en Egipto y huidas las fuerzas senatoriales a la amiga África, es nombrado Escipión general en jefe. Al haber querido Escipión, aliado con Juba, rey de Numidia, asolar la ciudad de Útica y dar muerte a sus habitantes, puesto que, si bien África había sido partidaria de Pompeyo, esta ciudad había mostrado afección a César, Catón se opone en rotundo, arguyendo que era más acertado ganar tal plaza a la causa pompeyana. Impedido lo cual, Catón asume el gobierno de dicha ciudad, se gana el afecto de sus habitantes y prepara desde allí la resistencia a César.

En esta fase de la Guerra Civil, conocida como la Guerra de África, no cabe duda de que Catón fue uno de sus principales héroes. Catón, muerto Pompeyo, ya no dirige a sus hombres por defender los intereses de este o del partido senatorial, sino por la libertad misma. Es el enfrentamiento a la tiranía, representada por César, frente a la libertad, fruto de la agonizante República Romana, representada en la figura misma de Catón:

Nil causa fecit in armis
ille sua: totae post Magni funera partes
libertatis erant.²⁴⁸

²⁴⁴ Vid. Solano 2014.

²⁴⁵ *Cesare*.

²⁴⁶ Metastasio 1755: 239 y ss.

²⁴⁷ Sen. *Epist.* 2.14.13 (1965).

Esta es la imagen humana y política, siempre digna de encomio, toda integridad y virtud, que transmitieron a la posteridad escritores como Cicerón, Séneca y Lucano;²⁴⁹ quizá algo amplificadas, pero, en definitiva, la imagen que de Catón ha llegado hasta nuestros días:

Quorum princeps M. Cato idemque omnium gentium uirtute princeps.²⁵⁰

Vnum excipio Catonem, in quo perfectissimo Stoico summam eloquentiam non desiderem...²⁵¹

...Catonem autem certius exemplar sapientis uiri nobis deos immortalis dedisse quam Vlixem et Herculem prioribus saeculis.²⁵²

Mientras que en Séneca Catón es el modelo de conducta y moral estoica, en Lucano es además uno de los protagonistas del poema. Para este Catón es frente a Pompeyo y César el auténtico héroe de la epopeya. Él es el ejemplo de integridad y recta e ímproba moral. Él representa lo que ya no es Roma, no solo en la época de Catón, sino también en la de Lucano, y César y Pompeyo representan lo que realmente es Roma. Toda la *terribilità* que enseñoorea el poema es debida y denuncia la agonía de lo que Catón representa, el fin de la República Romana y su prístina virtud, el fin de la libertad.

A lo largo de todo el drama se hallan referencias directas a la libertad. Metastasio, tal y como nos han hecho ver las fuentes antiguas, muestra a un Catón símbolo de la libertad y de la antigua Roma libre, se podría decir que él es la libertad misma frente a César, que supone la esclavitud en una nueva Roma oprimida, la tiranía. El fin de Catón no supone otra cosa que la pérdida de la libertad de la que disfrutó la antigua Roma, por ser del todo incompatible con la esclavista tiranía de César, que constituirá la nueva Roma sometida.

Al comienzo del drama Arbace (Juba) encuentra a Catón triste y taciturno,²⁵³ se preocupa por su estado de ánimo, teme que el espíritu de Catón se halle apagado y abatido y que no le queden fuerzas para seguir luchando. Teme que, rendido Catón, desaparezca el postrer atisbo de libertad que les queda ante la tiranía de César:

Ah, se del tuo gran core
l'ardir primiero è in qualche parte estinto,
non v'è più libertà, Cesare ha vinto.²⁵⁴

Quid ergo? Libertas sine Catone? Non magis quam Cato sine libertate...²⁵⁵

²⁴⁸ Lucan. 9. 28-30 (1892).

²⁴⁹ También en la perdida tragedia pretexta *Cato* de Curiacio Materno.

²⁵⁰ Cic. *Phil.* 13.14.30 (1907-1909).

²⁵¹ Cic. *Brut.* 118 (1902-1903).

²⁵² Sen. *Dial.* 2.2.1-2 (1970).

²⁵³ Según Lago, el personaje de Catón reúne en el drama todas las características que del mismo nos han transmitido las fuentes antiguas: es intrépido y fiero, tal cual enseñan historiadores como Salustio, Plutarco, Dión Casio, Apiano, etc; es un sabio estoico, como se ve en Séneca; pero también se muestra a veces silencioso, triste y meditabundo, imagen comúnmente lucaniana. Lago 2010: 15-17.

²⁵⁴ I 1, 10-12.

²⁵⁵ Val. Max. 6.2.5 (1888).

Neque enim Cato post libertatem uixit nec libertas post Catonem.²⁵⁶

Como ya se dijo más arriba, huidas las fuerzas del extinto Pompeyo a África, Catón se hace con la plaza de Útica, a la que a su vez convierte en último bastión de la libertad romana:

CATONE
...e solo in queste
d'Utica anguste mura
mal sicuro riparo
trova alla sua ruina
la fuggitiva libertà latina.²⁵⁷

Tal baluarte representará para él y los suyos lo único que queda de la auténtica Roma, esto es, de la libertad, por lo que estará dispuesto a defenderlo hasta sus últimas consecuencias:

...non ante reuellar²⁵⁸
exanimem quam te complectar, Roma; tuumque
nomen, Libertas, et inanem persequar umbram.²⁵⁹

Catón, tras la derrota en Tapso de los pompeyanos, se alza en Útica como único defensor de la libertad latina (*e solo in queste / d'Utica anguste mura*): anima a sus hombres y a los uticenses a hacer frente al tirano. Es patente en las fuentes clásicas cómo la tiranía es representada desde el punto de vista de Catón por tres figuras codiciosas y liberticidas, a saber, César, Pompeyo y Craso, desaparecidos estos dos últimos, solo queda un enemigo a la libertad:

Excussa iam antiqua credulitate et saeculo ad summam perducto sollertiam cum ambitu congressus,²⁶⁰ multiformi malo, et cum potentiae inmensa cupiditate, quam totus orbis in tres diuisus satiare non poterat, aduersus uitia ciuitatis degenerantis et pessum sua mole sidentis stetit solus et cadentem rem publicam, quantum modo una retrahi manu poterat, tenuit, donec abstractus comitem se diu sustentatae ruinae dedit simulque extincta sunt quae nefas erat diuidi.²⁶¹

Vnum fortuna reliquit
iam tribus e dominis. Pudeat: plus regia Nili
contulit in leges et Parthi militis arcus.²⁶²

Catón ha visto siempre a César como un despiadado tirano cuyo deseo es esclavizar a Roma:

CATONE
Ma un dispietato figlio
che serva la desia...²⁶³

²⁵⁶ Sen. *Dial.* 2.2.3 (1970).

²⁵⁷ I 1, 26-30.

²⁵⁸ *Cato*.

²⁵⁹ Lucan. 2.301-303 (1892).

²⁶⁰ *Cato*.

²⁶¹ Sen. *Dial.* 2.2.2 (1970).

²⁶² Lucan. 9.266-268 (1892).

De hecho César ha acabado con la libertad del Senado: este ya no es, según Catón, sino un grupo de siervos sometidos a la voluntad del tirano:

CATONE

Il Senato

non è più quel di pria; di schiavi è fatto
un vilissimo gregge.²⁶⁴

Omnia Caesar erat: priuatae curia uocis
testis adest. Sedere patres censere parati,
si regnum, si templa sibi iugulumque senatus
exiliumque petat.²⁶⁵

Los uticenses y quienes fieles a Catón con él se hallan, presumen que la libertad latina y Catón, el último representante de la misma, no podrán vencer al tirano:

MARZIA

Allor che paventa

la nostra libertà l'ultimo fato...²⁶⁶

Catón tiene la convicción de que la pérdida de la libertad supondrá el final de su vida. En el argumento del drama Arbace, el príncipe Juba, presenta una íntima relación familiar con Catón. Tal lealtad y confianza se ve rubricada por el propósito de Catón de entregarle como esposa a su hija Marcia. Una vez que el príncipe se una a Marcia, será considerado un romano y como tal, podrá disfrutar de la libertad; asimismo, en el caso de que sea privado de libertad, Catón le dará a Arbace (Juba) ejemplo de qué ha de hacer un verdadero romano:

CATONE

Libero vivi; e, quando
tel nieghi il fato ancora,
almen come si mora
apprenderai di me.²⁶⁷

Catón, como buen estoico, propugna el acierto para los hombres del saber morir; así el poeta Lucano pone en sus labios:

Scire mori sors prima uiris, sed proxima cogi.²⁶⁸

Catón considera que en el caso de Pompeyo, ante el desastre de Farsalia, y de no haber sido traicionado por Ptolomeo en Egipto, lo honroso hubiese sido que se hubiera quitado la vida:

O felix, cui summa dies fuit obuia uicto
et cui quaerendos Pharium scelus obtulit enses!²⁶⁹

²⁶³ I 1, 44-45.

²⁶⁴ II 2, 772-778.

²⁶⁵ Lucan. 3.108-111 (1892).

²⁶⁶ I 1, 72-73.

²⁶⁷ I 1, 111-114.

²⁶⁸ Lucan. 9.211 (1892).

²⁶⁹ Lucan. 9.208-209 (1892).

Catón tiene totalmente decidido quitarse la vida si se ve privado de libertad. A esta no antepone la paz ni el perdón que César le hubiese ofrecido:

CATONE

Ove son io,
pria della pace e dell'istessa vita,
si cerca libertà.²⁷⁰

En lugar de su ficticia hija Marcia, presente en la tradición dramática y de gran protagonismo en el drama metastasiano, el único familiar que realmente acompañó a Catón en Útica, fue su hijo Porcio. Catón, ante la desesperada situación en que se halla la ciudad, ordena a su hijo que se entregue a César, convencido de que este lo acogerá y perdonará. Porcio le pregunta entonces a su padre por qué no hace él lo mismo: Catón se considera hombre ya de otro tiempo, de un tiempo de libertad en el que un hombre no se permitía a sí mismo el perderla:

Συγκαλέσας δὲ τοὺς παρόντας τῶν πολιτῶν, καὶ διερωτήσας ὅποι ἕκαστος αὐτῶν ὄρμηται, ἐκείνους μὲν μετ' ἐφοδίων ἐξέπεμψε, τῷ δὲ υἱεὶ πρὸς τὸν Καίσαρα ἐλθεῖν ἐκέλευσε. Πυθομένου τε τοῦ νεανίσκου “Διὰ τί οὖν οὐχὶ καὶ σὺ τοῦτο ποιεῖς;” ἀπεκρίνατο αὐτῷ “Ὅτι ἐγὼ μὲν ἐν τε ἐλευθερίᾳ καὶ ἐν παρρησίᾳ τραφεῖς οὐ δύναμαι τὴν δουλείαν ἐκ μεταβολῆς ἐπὶ γήρως μεταμαθεῖν· σοὶ δ' ἐν τοιαύτῃ καταστάσει καὶ γεννηθέντι καὶ τραφέντι τὸν δαίμονα τὸν λαχόντα σε θεραπεύειν προσήκει.”²⁷¹

La auténtica Roma de la antigua República, de la libertad ya no existe para Catón. Él y aquellos que fieles hasta Útica lo han seguido, son el postrer testimonio de esa Roma agonizante; es manifiesta de nuevo la triple identificación entre Catón, Roma y la libertad:

CATONE

E Roma
non sta fra quelle mura. Ella è per tutto
dove ancor non è spento
di gloria e libertà l'amor natio;
son Roma i fidi miei, Roma son io.²⁷²

Si la ya perdida antigua Roma, la libertad y Catón se identifican en una sola cosa, se oponen, por ende, a la esclavitud que ansía imponer la tiranía; de esta manera, ser romano, esto es, libre, es incompatible para Catón con la patria felonía para con Roma del gobierno de César, que obliga a vivir en servidumbre. Así pues, reprocha Catón a Fulvio, ficticio emisario de César, que ose llamarse romano cuando vive como siervo de un tirano:

CATONE

Va', ritorna al tuo tiranno,
servi pure al tuo sovrano;
ma non dir che sei romano,
finché vivi in servitù.²⁷³

²⁷⁰ II 2, 735-737.

²⁷¹ D. C. 43.10.4-5 (1845-1867).

²⁷² II 2, 775-778.

²⁷³ II 2, 779-782.

Sin embargo, el pasaje más destacado relativo a la *libertà latina*, se debe a cuando Catón se da cuenta de que su causa está totalmente perdida. Catón, tras conocer la derrota de Escipión en Tapso, y al ser consciente de la imposibilidad de que la plaza de Útica resistiera el asedio de César, desesperada la situación, provee a algunos de naves para que huyan, dispone los ánimos de otros a la rendición, él se dirige resueltamente al suicidio. No antes entonces de que se haya dado muerte Catón, entra César en una rendida Útica que no opone resistencia alguna, y a la que César regala su acostumbrado perdón. Empero, el drama de Metastasio ofrece algunas variantes heredadas de la tradición dramática que propician un suceder de escenas más trepidante y una situación más desesperada si cabe: sin haber alusión alguna al desastre de Tapso, asediada la ciudad por el ejército cesariano, Catón resiste, llegando a entrevistar con Fulvio, heraldo de César, e incluso con el mismo César; no habiéndose llegado a acuerdo alguno, las fuerzas cesarianas atacan y toman la ciudad. Vencido Catón, aun siendo consciente del futuro perdón de César y obligado a elegir entre la esclavitud o la libertad, no duda en correr a la única para él libertad posible, la muerte. He aquí la trágica resis monológica que llegado este momento, pronuncia Catón:

CATONE

Vinceste, inique stelle! Ecco distrugge
 un punto sol di tante etadi e tante
 il sudor, la fatica. Ecco soggiace
 di Cesare all'arbitrio il mondo intero.
 Dunque, chi'l crederia! Per lui sudaro
 i Metelli, i Scipioni? Ogni romano
 tanto sangue versò sol per costui?
 E l'istesso Pompeo pugnò per lui?
 Misera libertà! Patria infelice!
 Ingratissimo figlio! Altro il valore
 non ti lasciò degli avi
 nella terra già doma
 da soggiogar che il Campidoglio e Roma.
 Ah! Non potrai, tiranno,
 trionfar di Catone. E se non lice
 viver libero ancor, si vegga almeno
 nella fatal ruina
 spirar con me la libertà latina.²⁷⁴

Es en pasajes como el precedente cuando el discurso metastasiano resuena en sus más elevados registros heroicos, en las que el tono se vuelve incluso trágico. No faltan en los dramas heroicos de Metastasio tales resis o parlamentos, los cuales, presente en los mismos un notable carácter oratorio, constituyen un inequívoco componente discursivo definitorio de los dramas heroicos.²⁷⁵

Comienza Catón apelando a las estrellas (*Vinceste, inique stelle!*), que constituyen un trasunto del hado, y que son injustas, pues han apoyado la causa peor. Catón lamenta que el destino haya favorecido injustamente a César. Ya Plutarco nos cuenta que cuando conoció Catón que la situación era adversa a Pompeyo, lamentó que en el momento en que precisamente este se disponía por fin a luchar por la libertad de Roma, la deidad no lo favoreciera:

²⁷⁴ III 11, 1587-1604.

²⁷⁵ Así también en *La clemenza di Tito* y en el *Attilio Regolo*. Cf. Petrocchi 1984: 44-45; Fumaroli 2002; Lattarico 2008.

Ἀνταπαιτηθεὶς δὲ λόγον ὑπ' ἐκείνου τῆς τῶν πραγμάτων μεταβολῆς, καὶ Πομπηίου ἀκούσας ἐκλελοιπότεα παντελῶς Ἰταλίαν ἐν Δυρραχίῳ στρατοπεδεύειν, πολὺν ἔφη περὶ τὰ θεῖα πλάνον εἶναι καὶ ἀσάφειαν, εἰ Πομπηίου ἐν οἷς ὑγῆς οὐδὲν οὐδὲ δίκαιον ἔπραττεν ἀήττητον γενόμενον νῦν, ὅτε τὴν πατρίδα βούλεται σφῶζειν καὶ τῆς ἐλευθερίας ὑπερμάχεται, προλέλοιπε τὸ εὐτυχεῖν.²⁷⁶

Habían pasado tres largos años desde que la desobediencia de César desencadenara la Guerra Civil (*Ecco distrugge / un punto sol di tante etadi e tante / il sudor, la fatica*). Lo que queda de los ejércitos pompeyanos se atrinchera en África con la esperanza de que en un nuevo intento venzan en favor de la libertad. Sin embargo, tras la adversa fortuna de la batalla de Tapso, quedó solamente el bastión de Útica, que se prestó rápidamente y sin oposición a capitular. Catón, al frente de esta plaza, presagia que todo está ya perdido: aunque los hijos de Pompeyo trasladen a Hispania la oposición a César, este finalmente vencerá. Lamenta que tanto esfuerzo y tantas vidas hayan sido en vano, cómo en un momento la caprichosa fortuna favorece al peor.

Las tres partes del mundo conocido se hayan ya sometidas a la tiranía de César: primero Europa, luego Asia, y ahora África (*Ecco soggiace / di Cesare all'arbitrio il mondo intero*). A ese absolutismo aluden en la *Farsalia* los hombres de César cuando lamentan los peligros a los que se ha visto este expuesto en una tempestad:

“Mundi iam summa tenentem
permisisse mari tantum! Quid numina lassas?
Sufficit ad fatum belli fauor iste laborque
fortuna, quod te nostris inpegit harenis?
Hine usus placuere deum, non rector ut orbis
nec dominus rerum, sed felix naufragus esses?”²⁷⁷

Catón deplora que esta guerra y, en definitiva, la libertad y la patria hayan supuesto tanto esfuerzo vano, así como la vida de tan encomiables e ilustres personajes, que sin duda aventajan, según él, en mucho la virtud de César (*Per lui sudaro / i Metelli, i Scipioni? Ogni romano / tanto sangue versò sol per costui? / E l'istesso Pompeo pugnò per lui? / Misera libertà! Patria infelice!*). Con la referencia a los Metelos y a los Escipiones se hace mención de dos nobles estirpes, fecundas en eximios romanos defensores de la libertad y de la república. Se tiene constancia de once Metelos: *Lucius Caecilius Metellus*, muerto el 221 a. C., *Lucius Caecilius Metellus Delmaticus*, que vivió a finales del siglo II a. C., *Quintus Caecilius Metellus*, que vivió entre el siglo III y II a. C., *Quintus Caecilius Metellus Macedonicus*, muerto el 115 a. C., *Quintus Caecilius Metellus Numidicus*, muerto el 91 a. C., *Quintus Caecilius Metellus Balearicus*, cónsul el 123 a. C., *Quintus Caecilius Metellus Pius*, muerto hacia el 63 a. C., *Quintus Caecilius Metellus Celer*, muerto el 59 a. C., *Quintus Caecilius Metellus Nepos*, muerto hacia el 55 a. C., *Quintus Caecilius Metellus Creticus*, muerto hacia el 52 a. C., y *Quintus Caecilius Metellus Pius Scipio*, general en jefe de los ejércitos senatoriales en la batalla de Tapso; de la familia Cornelia doce son sus hombres insignes: *Gnaeus Cornelius Scipio Caluus*, muerto el 211 a. C., *Lucius Cornelius Scipio Barbatus*, principios del siglo III a. C., *Lucius Cornelius Scipio*, hijo del anterior y que vivió a mediados del siglo III a. C., *Lucius Cornelius Scipio Asiagenes*, que vivió entre el siglo III y II a. C., *Lucius Cornelius Scipio*, que vivió a

²⁷⁶ Plu. *Cat. Mi.* 53.2 (1919b).

²⁷⁷ Lucan. 5.695-699 (1892).

principios del siglo II a. C., *Publius Cornelius Scipio*, muerto el 211 a. C., *Publius Cornelius Scipio Africanus*, que vivió entre el 236 y 183 a. C., vencedor de Aníbal en Zama el 202 a. C., *Publius Cornelius Scipio Nasica*, que vivió entre el siglo III y II a. C., *Publius Cornelius Scipio*, hijo del Africano, siglo II a. C., *Publius Cornelius Scipio Nasica Corculum*, siglo II a. C., *Publius Cornelius Scipio Aemilianus Africanus*, en torno al 185 a. C. y 129 a. C., destructor de Cartago el 146 a. C. y *Publius Cornelius Scipio Nasica Serapio*, muerto el 132 a. C. Lo más curioso es que Metastasio, citando los nombres de estas dos ínclitas familias de eximia reputación en la en tiempos de Catón agonizante República Romana, refiere sin nombrar de modo explícito al general en jefe de los ejércitos pompeyanos en África, a *Quintus Caecilius Metellus Pius Scipio*: pues este era Escipión y Metelo a la vez, Escipión por estirpe y Metelo por adopción, esto es, hijo de *Publius Cornelius Scipio Nasica*, pero adoptado quizá por testamento por *Quintus Caecilius Metellus Pius*. Este fue elegido colega de consulado por Pompeyo el 52 a. C., quien estaba casado con Cornelia, hermana del mismo. En el 48 a. C. apoyó con dos legiones a Pompeyo en la campaña de Farsalia. Tras la derrota, se dirigió a África, donde Catón, aun siendo, como ya se ha dicho, por todos aclamado como nuevo caudillo, le cedió el cargo de general en jefe de los ejércitos senatoriales al considerarlo más digno del mismo por carrera militar y política de este. Escipión organizó entonces la resistencia contra César, por quien fue derrotado en la batalla de Tapso. Reunida una flota, se dirige a Hispania para continuar allí la oposición a Cesar. Sin embargo, interceptada su flota, Escipión pierde la vida:

Scipio interim cum Damasippo et Torquato et Plaetorio Rustiano nauibus longis diu multumque iactati cum Hispaniam peterent, ad Hipponem Regium deferuntur, ubi classis P. Sitti ad id tempus erat. A qua pauciora ab amplioribus circumuenta nauigia deprimuntur, ibique Scipio cum quos paulo ante nominavi interiit.²⁷⁸

Otros autores nos han transmitido un final más detallado y heroico:

Iam Scipio naue fugiebat; sed adsecutis hostibus gladium per uiscera exegit et, ubi esset quodam requirente respondit hoc ipsum: “Bene se habet imperator”.²⁷⁹

Tras recordar Catón las esforzadas estirpes de Metelos y Escipiones, también tiene memoria para Pompeyo (*E l'istesso Pompeo pugnò per lui?*). Catón en un principio desconfiaba de Pompeyo tanto cuanto de César y de Craso, pues consideraba que tal triunvirato suponía el fin de la República Romana: no eran otra cosa, según Catón, que tres tiranos cuyo interés era el ansia de poder personal, no Roma. Sin embargo, desencadenada la Guerra Civil, sin duda considera más procedente apoyar a Pompeyo:

Πομπηίου δὲ εἰπόντος μαντικώτερα μὲν εἰρῆσθαι Κάτωνι, φιλικώτερα δὲ αὐτῷ πεπρᾶχθαι, συνεβούλευεν ὁ Κάτων ἐνὶ Πομπηίῳ τὰ πράγματα τὴν σύγκλητον ἐγχειρίσαι: τῶν γὰρ αὐτῶν εἶναι καὶ ποιεῖν τὰ μεγάλα κακὰ καὶ παύειν. Ὁ μὲν οὖν Πομπηῖος οὔτε δύναμιν ἔχων ἐτοίμην οὔτε οὐδὲν κατέλεγε τότε προθύμους ὀρῶν ἐξέλιπε τὴν Ῥώμην, ὁ δὲ Κάτων ἔπεσθαι καὶ συμφεύγειν ἐγνωκῶς τὸν μὲν νεώτερον υἱὸν εἰς Βρεττίας ὑπεξέθετο πρὸς Μουνάτιον, τὸν δὲ πρεσβύτερον εἶχε σὺν ἑαυτῷ.²⁸⁰

²⁷⁸ *Bell. Afr.* 96 (1901).

²⁷⁹ *Flor. Epit.* 2.13, 12 (1929).

²⁸⁰ *Plu. Cat. Mi.* 52 2, 3 (1919b).

En efecto, siguió Catón a Pompeyo en la idea de seguir el mal menor, en la idea de que este parecía preocuparse por la libertad, libertad (*Misera libertà! Patria infelice!*) que considera ya Catón totalmente perdida.

Este fragmento que ahora nos ocupa, como algunos otros del drama, presenta notables coincidencias con el texto de *Il Catone* de Martello.²⁸¹ El texto de Martello, distante de la meridiana claridad metastasiana, abunda todo él en erudición histórica, heredero como es de una tradición dramática formal y estilística distinta de la metastasiana:

CATONE

Quanto ha roman valore domato e il giorno e l'anno
e il gran corso del sole, già tutto è del tiranno.
Per lui sacrificarsi già i Deci e sol per lui
caddero i Fabii e vinser gli Scipioni ambidui.
Che più? Contro nemici tanti pagnar poteo
a prò, -chi il crederebbe?-, di Cesare Pompeo.²⁸²

Para Catón César es como un hijo que se ha rebelado contra su madre Roma, sin duda incluso un matricida (*Ingratissimo figlio!*). Sus ansias de poder son consideradas como una violencia contra la herencia de los antepasados (*il valor (...) delgi avi*). Esta es tal que es tenida incluso como una profanación de lo más sagrado (*da soggiogar che il Campidoglio e Roma*).

Sin embargo, si bien César será capaz de llevar a tal extremo su tiránica ansia de poder, no tolerará Catón que al menos sobre su persona César se alce revestido de su sólita falaz clemencia (*Non potrai, tiranno, / trionfar di Catone.*): pues si nada queda ya de la antigua Roma, identificada con la libertad, y esta, a su vez, con Catón (*E se non lice / viver libero ancor*), nada quedará ya entonces junto con estas de Catón (*si vegga almeno / nella fatal ruina / spirar con me la libertà latina.*)

Aunque se ha visto en el fin de Catón el término definitivo de un período de la historia de Roma, de la república y la libertad, sin embargo, fue precisamente la gloria de su suicidio la que perpetuó el nombre de Catón y sus ideales en un mundo en el que ya estos parecían no tener cabida; así pues, si por el contrario Catón se hubiera junto con Útica rendido y entregado a César, sí que con este habría muerto finalmente esa libertad que él representaba, y que de su suicidio sale victoriosa para la posteridad. Esta idea, presente en las fuentes clásicas, la refiere Metastasio en su elegía *La morte di Catone*:

Forse vi duol ch'io sciolga all'alma il freno,
perché, scorrendo poi sicuramente,
possa goder la libertade appieno?²⁸³

...cogitur (...) Cato ille, uirtutum uiua imago, incumbens gladio, simul de se ac de re publica palam facere...²⁸⁴

²⁸¹ El mismo tono heroico-trágico de carácter oratorio frecuente en las resis de los héroes metastasianos es común en Addison, y por supuesto también en Racine y en Corneille.

²⁸² *Op.cit.*: IV 10.

²⁸³ Metastasio 1755: 245.

²⁸⁴ Sen. *Dial.* 9.16.1 (1970).

Omnes isti²⁸⁵ leui temporis impensa inuenerunt quomodo aeterni fierent, et ad immortalitatem moriendo uenerunt.²⁸⁶

Así pues, muerto Catón, continuará su espíritu siendo claro ejemplo de la idea de libertad, el cual, como corona al triunfo de la misma para su alma, se halla como guardián del Purgatorio:

Or ti piaccia gradir la sua venuta:
libertà va cercando, ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta.
Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara
in Utica la morte, ove lasciasti
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara.²⁸⁷

E solo in queste d'Utica anguste mura, o Catón Uticense

Marco Porcio Catón nació el 95 a. C. Fue cuestor en el 64, tribuno en el 63 e intervino activamente en la ejecución de los partidarios de Catilina. En el 59 se opuso con obstinación a César, lo que le valió la cárcel. Al salir de ella, marchó a Chipre de cuyo gobierno se ocupó. Posteriormente sus méritos le hicieron ser nombrado pretor en el 54. En la Guerra Civil luchó en el bando de Pompeyo, elegido como mal menor, pues Catón no dejaba de ver tanto en Pompeyo cuanto en César a dos liberticidas. Tras el asesinato de Pompeyo, junto con otros pompeyanos se retira a África donde administra con éxito la ciudad de Útica, allí prepara la defensa de la ciudad ante la inminente ofensiva de César. El *Catone in Utica* se abre con el personaje de Catón contándonos los antecedentes históricos que justifican su situación en Útica:

CATONE
... Tutto ha sconvolto
di Cesare il furor. Per lui Farsaglia
è di sangue civil tepida ancora;
per lui più non si adora
Roma, il Senato, al di cui cenno un giorno
tremava il Parto, impallidia lo Scita;
da barbara ferita
per lui sugli occhi al traditor d'Egitto
cadde Pompeo trafitto; e solo in queste
d'Utica anguste mura
mal sicuro riparo
trova alla sua ruina
la fuggitiva libertà latina.
Cesare abbiamo a fronte
che d'assedio ne stringe; i nostri armati
pochi sono e mal fidi. In me ripone

²⁸⁵ Séneca se refiere a Sócrates, Rutilio, Pompeyo, Cicerón, Catón, Hércules y Régulo, este último precisamente el protagonista del drama *Attilio Regolo*. He aquí la gloria inmortal de Catón y Régulo en su suicidio y ejecución respectivamente, he aquí el beatífico trasunto melodramático de su trágico destino.

²⁸⁶ Sen. *Dial.* 9.16.4 (1970).

²⁸⁷ Dante (1966-1967) *Divina commedia*, Purg., I 70-75 Tales palabras dirige Virgilio al espíritu de Catón para que permita la entrada de Dante en el Purgatorio.

la speme che le avanza
Roma che geme al suo tiranno in braccio...²⁸⁸

Estas son las primeras palabras de Catón en el drama. Como es común, las primeras escenas de los melodramas poseen un carácter expositivo, cuyo fin es poner al público en antecedentes de aquello que va a ocurrir sobre las tablas. Metastasio opta en este parlamento inicial por un registro heroico-oratorio, que conferirá la dignidad necesaria al héroe, y aportará el pretendido tono elevado, trágico en ciertos momentos. Es curiosa además la aparición del protagonista ya en la primera escena del primer acto. Es costumbre que Metastasio posponga la aparición del héroe protagonista algunas escenas, con el fin de contextualizar previamente el argumento, y de generar el oportuno suspense en torno a la figura principal; así sucederá en *La clemenza di Tito* y en el *Attilio Regolo*.²⁸⁹ Ha sido esto considerado un procedimiento narratológico común a diversos géneros literarios, cuyo propósito no es otro que atraer la atención del lector o el espectador sobre la narración.²⁹⁰ No obstante, también se podrían aducir otras razones pragmáticas que habrían justificado el retraso de la aparición de los protagonistas en los dramas metastasianos, y el consiguiente desarrollo del núcleo argumental de la trama; esto podría haberse debido perfectamente al hecho de que de este modo se aguardaría a que todo el público hubiese ya llegado a la representación, o a la sólita morosa comparecencia de autoridades, príncipes, reyes o emperadores.²⁹¹

Volviendo a la resis primera de Catón en el drama, el nombre de Farsalia (*Per lui Farsaglia / è di sangue tepida ancora*) procede del adjetivo *Pharsalius -a -um*, que significa ‘procedente o relacionado con Farsalos (*Pharsalos* o *Pharsalus*)’, una ciudad de Tesalia; el sustantivo femenino *Pharsalia* designa la zona o territorio de Farsalos. La ciudad y su entorno, importantes en la historia de la Grecia antigua, lo fueron de un modo especial en la de Roma, porque allí tuvo lugar la batalla más importante de la Guerra Civil entre César y Pompeyo. Las primeras operaciones contra las fuerzas senatoriales tuvieron lugar en la costa de Epiro, en torno a Dirraquio y terminaron con la victoria de Pompeyo. César se retiró entonces hacia Tesalia y tomó posiciones en Farsalia. El 9 de agosto del 48 a. C. tuvo lugar el encuentro decisivo, favorable a César, que, no obstante, no pudo impedir la huida de Pompeyo junto con la mayoría de los senadores a Egipto.

²⁸⁸ I 1, 18-35.

²⁸⁹ Lago explica la presencia de Catón en la primera escena del primer acto como debida a la dimensión social que Metastasio quiso dar a este personaje. Recuérdese el original logro metastasiano de variar el registro de sus héroes, esto es, de humanizarlos, cosa que bien le valió realmente una fuerte conexión con el público, y el consiguiente notable éxito de sus dramas, así como la vigencia de los mismos. Lago 2010: 23-85.

²⁹⁰ Vid. Sklovskij 1976: 61-62. Denomina este procedimiento narratológico ‘frenado’, y lo ejemplifica con el *Edipo Rey* de Sófocles, en el cual, lo que podría haber sido descubierto de una vez por el protagonista, y es además de todos conocido, es demorado lentamente hasta el final.

²⁹¹ Téngase en cuenta lo dicho en relación a la representación del melodrama y al público asistente en el capítulo “El melodrama. Pietro Metastasio.”

El nombre de Farsalia da título al poema épico de Lucano. Para este, Catón, uno de los protagonistas de la *Farsalia*, es frente a Pompeyo y César el auténtico héroe del poema. Él es siempre ejemplo de auténtica integridad y recta moral:

Ecce parens uerus patriae, dignissimus aris,
Roma, tuis, per quem numquam iurare pudebit,
et quem, si steteris umquam ceruice soluta,
nunc, olim, factura deum es.²⁹²

Tras el desastre de Farsalia, Catón, muerto Pompeyo, se ve en la obligación moral, aun no habiéndose nunca considerado un pompeyano, de dirigir las huestes pompeyanas; Catón, en cambio, no luchará por la gloria ni el poder, sino por la libertad:

At post Thessalicas clades iam pectore toto
Pompeianus erat. Patriam tutore carentem
excepit, populi trepidantia membra refouit,
ignauis manibus proiectos reddidit enses
nec regnum cupiens gessit ciuilia bella
nec seruire timens.²⁹³

Catón y Escipión se dirigieron entonces a África, donde los esperaba el apoyo del rey Juba, que desde siempre había sido hostil a César:

Σκιπίων δὲ καὶ Κάτων ἐς Λιβύην ἔπλεον, Οὐάρῳ τε πίσυνοι καὶ τῷ μετὰ Οὐάρου
στρατῷ καὶ Ἰόβα Νομάδων βασιλεῖ συμμαχοῦντι.²⁹⁴

Para Catón Roma y el Senado habían perdido con esta guerra civil ya toda su dignidad, autoridad y respeto (*per lui più non si adora / Roma, il Senato*); todo lo que queda de la auténtica Roma se halla con él en África: las ansias individuales de poder movieron las guerras civiles quedando olvidada como hemos visto la antigua libertad romana que él representa. La tiranía de César ha convertido al Senado en un vergonzoso grupo de aduladores sumisos y temerosos, dispuestos a aprobar todo aquello que el dictador propusiera.

La pérdida autoridad y prestigio de Roma era tal, que pueblos tan hostiles y lejanos como partos y escitas, no dudaban en obedecer los decretos del Senado romano (*il Senato, al di cui cenno un giorno / tremava il Parto, impallidia lo Scita*). Los partos fueron un pueblo seminómada del Asia occidental, en guerra con Roma desde el 57 a. C. Los escitas fueron otro pueblo también seminómada que habitaba la región situada más allá del Caspio, desde las estepas del Cáucaso a las riberas del río Borístenes, hoy Dnepr. Estos se asocian a menudo en las fuentes antiguas a los partos por su incierta ubicación en los confines del mundo romano. Ambos pueblos son en definitiva referidos como ejemplos de lejanos y bárbaros pueblos de contumaz hostilidad hacia Roma:

²⁹² Lucan. 9.602-605 (1892).

²⁹³ Lucan. 9.23-28 (1892).

²⁹⁴ App. BC. 2.12.87 (1881).

Quis Parthum paueat, quis gelidum Scythen,
quis Germania quos horrida parturit
fetus incolumi Caesare?²⁹⁵

África desde el inicio de la guerra había sido afín a la facción senatorial; especialmente tras la victoria sobre el cesariano Curión, cuando el pompeyano Publio Atio Varo, aliado con el rey Juba, se encarga de su gobierno:

Omnis Romanis quae cesserat Africa signis,
tunc Vari sub iure fuit...²⁹⁶

Ἡ δὲ δὴ Ἀφρικὴ ἦν μὲν οὐδὲ ἐν τῷ πρόσθεν χρόνῳ φίλη τῷ Καίσαρι, μετὰ δὲ δὴ τὸν τοῦ Κουρίωνος θάνατον καὶ πάνυ ἐχθρὰ ἐγένετο. Ὅ τε γὰρ Οὐᾶρος καὶ ὁ Ἰόβας τὰ πράγματα εἶχον, καὶ προσέτι καὶ ὁ Κάτων καὶ ὁ Σκιπίων οἱ τε ἄλλοι οἱ μετ' αὐτῶν ὄντες ἐκεῖσε, ὥσπερ εἶπον, συγκατέφυγον...²⁹⁷

Asesinado Pompeyo en Egipto (*sugli occhi al traditor d'Egitto / cadde Pompeo trafitto*), y trasladadas las fuerzas sentoriales a África, Varo cede su cargo a Escipión y se retira a Hispania, donde continuará haciendo oposición a César hasta que cae en la batalla de Munda el 17 de marzo del 45 a. C. Habiendo, pues, asumido Escipión el mando de África y aliado con el rey Juba para hacer más fuerte su posición, quiso asolar la ciudad de Útica y dar muerte a sus habitantes siguiendo los consejos de Juba, y porque estos se habían mostrado partidarios a César. Catón, en cambio, se opone rotundamente, de manera que, ocupándose él solo del gobierno de dicha ciudad (*e solo in queste / d'Utica anguste mura*), guarneció la plaza y fortaleció a los uticenses y a quienes a ellos se quisieron unir, contra las fuerzas cesarianas:

Ἐπεὶ μέντοι τὴν ἀρχὴν ὁ Σκηπίων παραλαβὼν εὐθὺς ἐβούλετο Ἰόβα χαριζόμενος Ἰτυκαίους ἠβηδὸν ἀποκτεῖναι καὶ κατασκάψαι τὴν πόλιν ὡς τὰ Καίσαρος φρονοῦσαν, οὐχ ὑπέμεινεν ὁ Κάτων, ἀλλὰ μαρτυρόμενος καὶ κεκραγῶς ἐν τῷ συνεδρίῳ καὶ θεοκλυτῶν μόλις ἐξείλετο τῆς ὁμότητος αὐτῶν τοὺς ἀνθρώπους: καὶ τὰ μὲν αὐτῶν δεηθέντων, τὰ δὲ τοῦ Σκηπίωνος ἀξιοῦντος, ἀνεδέξατο φρουρήσειν τὴν πόλιν, ὡς μήτε ἄκουσα μήτε ἐκοῦσα Καίσαρι προσγένοιτο. Καὶ γὰρ ἦν εἰς ἅπαντα τὸ χωρίον ὠφέλιμον καὶ διαρκὲς τοῖς ἔχουσιν ἔτι δὲ μᾶλλον ὑπὸ τοῦ Κάτωνος ἐρρώσθη.²⁹⁸

Catón convierte Útica en el baluarte (*mal sicuro riparo / trova alla sua ruina / la fuggitiva libertà latina*) que acoge a todos aquellos que, oriundos o fugitivos, aún creen en la *libertà latina* y por ella quieren luchar:

Τοιαῦτα τοῦ Κάτωνος εἰπόντος, ἦσαν μὲν οἱ καὶ τοῖς λόγοις ἀγόμενοι πρὸς τὸ θαρρεῖν, οἱ δὲ πλεῖστοι πρὸς τὸ ἀδεὲς καὶ γενναῖον αὐτοῦ καὶ φιλόανθρωπον ὀλίγου δεῖν ἐκλαθόμενοι τῶν παρόντων, ὡς μόνον ὄντα τοῦτον ἀήττητον ἡγεμόνα καὶ πάσης

²⁹⁵ Hor. *Carm.* 4.5. 25-27 (1917).

²⁹⁶ Lucan. 4.668-669 (1892).

²⁹⁷ D. C. 42.56.2 (1845-1867).

²⁹⁸ Plu. *Cat. Mi.* 58.1-2 (1919b).

κρείττονα τύχης, ἐδέοντο χρῆσθαι καὶ σώμασιν αὐτῶν καὶ χρήμασι καὶ ὄπλοις, ὅπως αὐτὸς ἔγνωκε...²⁹⁹

Desde que Catón se vio obligado a ponerse al frente de los hombres de Pompeyo, fue tal ejemplo siempre de virtud, valor y resistencia, que la admiración que por él sentían, hacía aumentar cada día el ánimo y la lealtad entre sus soldados:

Omnibus unus adest fati; quocumque uocatus,
aduolat atque ingens meritum maiusque salute
contulit, in letum uires, puditque gementem
illo teste mori.³⁰⁰

En Útica ante la inminente amenaza de un ataque de César (*Cesare abbiamo a fronte / che d'assedio ne stringe*), Catón recluta cuantos hombres puede entre libertos, africanos y esclavos manumitidos (*i nostri armati / pochi sono e mal fidi*); es menester con que puedan empuñar un arma, a pesar de que quizá no sean del todo dignos de confianza:

Dum haec ad Ruspina geruntur, M. Cato qui Uticae praeerat, dilectus cotidie libertinorum Afrorum, servorum denique et cuiusquemodi generis hominum qui modo per aetatem arma ferre poterant, habere atque sub manum Scipioni in castra submittere non intermittit.³⁰¹

Para Catón Roma ya no es Roma, la auténtica Roma, lo que al menos queda de ella misma, se encuentra con él en Útica. Esta auténtica Roma libre ha depositado en él su esperanza de vida (*In me ripone / la speme che le avanza / Roma che geme al suo tiranno in braccio*), por la que Catón luchará ante el liberticida hasta el final; la muerte de Catón conllevará, pues, el fin de esta libertad y de esta moribunda Roma.³⁰²

En el drama se nos presenta un Catón aliado con Arbace (Juba), príncipe de los númeridas, alianza que desea sellar uniéndolo en matrimonio con su hija Marcia, de quien Arbace está totalmente enamorado. Metastasio explica que este Arbace es el príncipe Juba, hijo de Juba I. Sin embargo, sabemos que el príncipe Juba en el 46 a. C. solo sería un niño, que se encontraba en Tapso y que tras la derrota de su padre, el rey Juba I, aliado de Escipión contra César, fue hecho prisionero por este y llevado a Roma. Así las cosas, ni el príncipe Juba se hallaría con Catón en Útica ni tampoco su padre Juba I, cuya presencia, a pesar de mostrar su colaboración con Roma, Catón prefirió mantener alejada de sí.³⁰³ Volviendo al drama, el príncipe númerida Arbace desea ganarse la plena confianza de Catón recordándole la antigua lealtad de su pueblo a Roma:

²⁹⁹ Plu. *Cat. Mi.* 60.1 (1919b).

³⁰⁰ Lucan. 9.885-888 (1892).

³⁰¹ *Bell. Afr.* 36 (1901).

³⁰² *Vid.* Lucan. 2.301-302 (1812).

³⁰³ *Vid.* Plu. *Cat. Mi.* 57 (1919b).

ARBACE

(...)

E, se dal tuo consiglio
regolati saranno, ultima speme
non sono i miei Numidi. Hanno altre volte
sotto duce minor saputo anch'essi
all'aquile latine in questo suolo
mostrar la fronte e trattenere il volo.³⁰⁴

Cuando *Caius Scribonius Curio* entró como legado de César en África el 49 a. C. y decidió anexionar Numidia, Juba I, acérrimo enemigo de César, se opuso y barrió las tropas de este en la batalla del Bággrada, en la que Curión fue asesinado. Esto supuso la hegemonía de las fuerzas pompeyanas en África.³⁰⁵

César habría perdonado a Catón si se hubiese rendido, bien por afecto y admiración, bien por hacer propaganda de su política clemencia. En el drama el mismo César y su ficticio legado Fulvio intentan convencer a Catón de que se rinda y acepte la amistad por César ofrecida. Para ello Fulvio le relata los terribles desastres de la Guerra Civil:

FULVIO

(...)

Scema d'abitatori
è già l'Italia afflitta; alle campagne
già mancano i cultori;
manca il ferro agli aratri; in uso d'armi
tutto il furor converte; e, mentre Roma
con le sue mani il proprio sen divide,
gode l'Asia incostante, Africa ride.³⁰⁶

Así también Virgilio alude a las atrocidades de las guerras cuando invoca a los dioses Indígetes de Roma para que el joven príncipe restaure la paz y reine sobre los campos desolados:

... tot bella per orbem,
tam multae scelerum facies, non ullus aratro
honos, squalent abductis arua colonis
et curuae rigidum falces conflantur in ense.³⁰⁷

³⁰⁴ I 1, 55-60.

³⁰⁵ Vid. Lucan. 4. 715-824 y D.C. 42.56.2.

³⁰⁶ I 4, 211-217.

³⁰⁷ Verg. *Georg.* 1.505-508 (1969). Cf. también Marino, *Adone*, X 235.3 – 236.4 (1976): *L'acciar manca a tant'uopo, onde son presi / mille dagli ozii lor ferri innocenti, / rozi non solo e villarecci arnesi, / (...) / forma cangiano ed uso e far ne vedi / elmi e scudi, aste ed azze e spade e spiedi. / Il vomere già curvo or fatto acuto / (...) / su la sonante incudine battuto / d'aratore in guerrier vedi rivolto.*

Fulvio advierte a Catón de que mientras los romanos se hallan enzarzados en una guerra intestina (*mentre Roma / con le sue mani il proprio sen divide*), son objeto de satisfacción y burla para las dos terceras partes del mundo donde se desarrolla esta lucha civil (*gode l'Asia incostante, Africa ride*). Hallamos en Horacio referencias similares usadas como crítica a los enfrentamientos civiles a los que se desea que ponga fin el advenimiento de un nuevo príncipe. Los textos horacionas, como Fulvio ante Catón, exponen la necesidad de poner fin a la guerra:

Audiet ciuis acuisse ferrum,
quo graues Persae melius perirent,
audiet pugnas uitio parentum
rara iuuentus.³⁰⁸

De modo parecido en el epodo VII en el que el poeta muestra su indignación ante un nuevo brote de la discordia entre ciudadanos:

Parumne campis atque Neptuno super
fusum est Latini sanguinis,
non ut superbas inuidae Karthaginis
Romanus arces ureret,
aut Britannus ut descenderet
sacra catenatus via,
sed ut secundum uota Parthorum sua
urbs haec periret dextera?³⁰⁹

El personaje de César en Metastasio responde a una tradición dramática distinta a la representada por Addison; encontramos en el drama su faceta más humana: un hombre enamorado que no se hace responsable de la situación política y personal a la que se ha visto abocado.³¹⁰

CESARE

... All'armi, all'ire
mi spinse a mio dispetto,
più che la scelta mia, l'invidia altrui.³¹¹

Tal visión que da el propio César de sí mismo en el drama, contrasta con la de liberticida tirano que de César da Catón; la primera es la que hallamos en el *Cesare in Egitto* de Nicola Haym, la segunda en Addison. Esa imagen de un César ávido de poder a toda costa expresada por Catón es compartida por Emilia (Cornelia):

EMILIA

³⁰⁸ Hor. *Carm.* 1.2.21-24 (1917). Se refiere aquí Horacio a la desgracia de la Guerra Civil, en la que las armas en vez de prepararse para matar persas, van dirigidas a los propios romanos, entre los cuales la juventud por culpa de tales guerras escasea.

³⁰⁹ Hor. *Epod.* 7.3-10 (1912).

³¹⁰ Téngase en cuenta el *addolcimento* según Lago (2010) del personaje de César.

³¹¹ I 10, 466-468.

Tu nol conosci; è un empio; ogni delitto,
pur che giovi a regnar, virtù gli sembra.³¹²

Puesto que Catón en modo alguno está dispuesto a claudicar ante César, este recurre a un decreto del Senado, sometido al arbitrio del dictador, para forzar la rendición de Catón:

CATONE
“Il Senato a Catone. È nostra mente
render la pace al mondo. Ognun di noi,
i consoli, i tribuni, il popol tutto,
Cesare istesso il dittator la vuole.
Servi al pubblico voto; e, se ti opponi
a così giusta brama,
suo nemico la patria oggi ti chiama.”³¹³

No se tiene constancia de que Catón recibiera en Útica tal *ultimatum* por parte del Senado, si bien habría sido algo verosímil, puesto que no sería la primera vez en que César habría recurrido a la ley para reconducir a Catón: así pues, consta que, siendo César cónsul, decretó prisión contra Catón por oponerse a sus disposiciones legislativas.³¹⁴ Catón, por su parte, hace caso omiso del decreto de un Senado, que ya no considera autoridad por verse servilmente sometido a las disposiciones de César:

CATONE
È un foglio infame
che concepì, che scrisse
non la ragion ma la viltade altrui.
FULVIO
E il Senato...
CATONE
Il Senato
non è più quel di pria; di schiavi è fatto
un vilissimo gregge.³¹⁵

El drama presenta varios encuentros entre César y Catón en Útica. Catón, firme siempre en sus posiciones y concedor de las inexorables pretensiones de César, rehúsa tener una entrevista con César, sin embargo, obligado por aquellos que en Útica lo acompañan, y que posiblemente no eran todos del mismo parecer que Catón, accede a reunirse con él:

CESARE
E così presto
cangiò di pensiero?

³¹² I 14, 613-614.

³¹³ II 2, 748-754.

³¹⁴ Vid. Plu. *Cat.Mi.* 33 y Val. Max. 2.10.7.

³¹⁵ II 2, 769-773. Vid. Lucan. 3.109-112.

FULVIO

Anzi il suo pregio

è l'animo ostinato.

Ma il popolo adunato,

i compagni, gli amici, Utica intera,

desiosa di pace, a forza ha svelto

il consenso da lui. Da' prieghi astretto,

non persuaso, ei con sdegnosi accenti

aspramente assenti, quasi da lui

tu dipendessi e la comun speranza.³¹⁶

Sabemos, como se ha dicho más arriba, que no hubo tales encuentros entre César y Catón en Útica; que César no entró en una Útica rendida hasta que Catón se hubo suicidado. Sin embargo, sabemos de ese condescendiente ánimo de Catón a las súplicas y al sentir de aquellos que quería, y por los que realmente luchaba; se conoce el caso de que, al haberse opuesto, como era su costumbre, a una ley decretada por César, a la sazón cónsul, Catón fue persuadido para que la apoyara, por su familia y amigos, que temían las consecuencias que hubiese podido conllevar su férrea oposición:

Διὸ καὶ τὸν Κάτωνα πολλὰ μὲν αἱ γυναῖκες οἴκοι δακρύνουσαι καθικέτευον εἶξαι καὶ ὁμόσαι, πολλὰ δὲ οἱ φίλοι καὶ συνήθεις, ὁ δὲ μάλιστα συμπίσας καὶ ἀγαγὼν ἐπὶ τὸν ὄρκον ἦν Κικέρων ὁ ρήτωρ, παραινῶν καὶ διδάσκων ὡς τάχα μὲν οὐδὲ δίκαιόν ἐστι τοῖς ἐγνωσμένοις κοινῇ μόνον οἶεσθαι δεῖν ἀπειθεῖν, ἐν δὲ ἀδυνάτῳ τῷ μεταστῆσαι τι τῶν γεγονότων ἀφειδεῖν ἑαυτοῦ.³¹⁷

Para el bando pompeyano César había sido la única causa de todo el desorden, de la cruenta Guerra Civil, de manera que para Marcia de César no solo depende poner fin al conflicto, sino también su propia felicidad, que reside en la reconciliación de este con su padre:

MARZIA

(...) Vanne a Catone e insieme

fatti amici serbate

tanto sangue latino. Al mondo intero

del turbato riposo

sei debitor.³¹⁸

Metastasio simplifica el conflicto de la Guerra Civil en el drama a la contraposición de únicamente dos figuras, Catón y César. La avenencia de ellos supone el fin del enfrentamiento, la lucha y consiguiente victoria de uno de ellos la opción o bien de disfrutar de la libertad o bien de acatar la esclavitud:

MARZIA

³¹⁶ II 5, 861-869.

³¹⁷ Plu. *Cat. Mi.* 32.4 (1919b).

³¹⁸ II 5, 873-877.

Oh di quante speranze
questo giorno è la cagion! Da due sì grandi
arbitri della terra
incerto il mondo e curioso pende;
e da voi pace o guerra
o servitude o libertade attende.³¹⁹

No hallamos un desarrollo claro del ideario político de César. Es el metastasiano un César más ingenuo y hasta aparentemente inocuo, quien, llevado como por azar de triunfo en triunfo, parece atribuir el odio de sus enemigos a la envidia que su gloria suscita:

CESARE
...Io so quanti nemici
con gli eventi felici
m'irritò la mia sorte, onde potrei
i giorni miei sacrificare invano.³²⁰

El odio que desde siempre despertó César en Catón, se debía a que este veía en aquel todo lo que contravenía según él el ideal del hombre romano. Catón ve cómo prevalece en César el interés personal, el amor a su propia vida sobre el público interés por el bien de Roma. Esta será, de hecho, la característica moral de todos los héroes metastasianos, a saber, el anteponer el público beneficio al privado, así en Catón, en Tito y en Régulo. Así pues, César, a pesar de su dimensión social y humanizada heroicidad metastasiana, frente a Catón o Emilia (Cornelia) viene caracterizado moralmente de manera inversa a los héroes metastasianos. De esta manera, y a modo de referencia erudita, pone Metastasio en boca de Catón nombres de insignes romanos de los que no considera digno sucesor a César por su cobardía y egoísmo:

CATONE
Ami tanto la vita e sei romano?
In più felice etade agli avi nostri
non fu cara così. Curzio rammenta,
Decio rimira a mille squadre a fronte,
vedi Scevola all'ara, Orazio al ponte,
e di Cremera all'acque,
di sangue e di sudor bagnati e tinti,
trecento Fabi in un sol giorno estinti.³²¹

Los *paradigma historica* aducidos son el de Curcio (*Curzio rammenta*), quien, abierta una gran grieta en el foro que era imposible de tapar, tras anunciar los oráculos que solo desaparecería si arrojaban en ella lo más valioso que tuvieran, al considerarse lo más valioso por los romanos, la juventud, la fuerza y la bélica virtud, decide Curcio con su

³¹⁹ II 9, 996-1001.

³²⁰ II 10, 1033-1035.

³²¹ II 10, 1036-1043

caballo arrojarle a tal grieta insondable para dar así su vida por la de todos; en el lugar de la grieta hubo después un lago que recibió su nombre. El siguiente modelo de virtud patria es el de los Decios (*Decio rimira a mille squadre a fronte*): estos fueron tres cónsules de nombre *Publius Decius Mus*, padre, hijo y nieto, que perdieron la vida combatiendo contra los latinos, samnitas y Pirro respectivamente los años 340, 295 y 279 a.C. El tercer ejemplo es el de Cayo Mucio Escévola (*vedi Scevola all'ara*), quien en el intento de asesinar al rey etrusco Porsenna, acaba por error con la vida de su secretario; hecho prisionero y dispuesto a ser sometido a tortura, para demostrar indiferencia extiende su mano derecha sobre el fuego, de donde recibiera el sobrenombre de *scaevola* (zurdo).³²² A estos ejemplos eruditos gusta frecuentemente el poeta recurrir como *paradigmata historiae*, tanto en su obra, como en sus cartas:

Ma tutto il [...] coraggio [di Muzio] non basta a giustificare l'assassinio ch'io destesto,
con buona pace di tutta l'antichità.³²³

El cuarto ejemplo es el de Horacio Cocles (*Orazio al ponte*), que hizo frente él solo a los etruscos capitaneados por Porsenna, mientras los otros romanos destruían el puente Sublicio con el fin de que no pudieran los enemigos entrar en la ciudad. Destruído el puente, se arrojó al Tíber. El quinto y último ejemplo (*e di Cremera all'acque, / di sangue e di sudor bagnati e tinti, / trecento Fabi in un sol giorno estinti.*) alude al río Crémera de Etruria, afluente del Tíber, en cuya ribera murieron el 407 a.C. trescientos seis miembros de la *gens Fabia*, entre libres y esclavos, en lucha contra los veientes.

Los pareceres de Catón y César son pues irreconciliables. A continuación César expone su idea de gobierno, una dictadura cercana a la monarquía, Catón defiende la república, donde todos tienen participación en el gobierno. Cada uno se muestra firme en sus posiciones, no hay acercamiento, no hay término medio, no hay voluntad alguna de reconciliación:

CESARE

È necessario a Roma

che un sol comandi.

CATONE

È necessario a lei

ch'egualmente ciascun comandi e serva.

CESARE

E la pubblica cura

tu credi più sicura in mano a tanti,

discordi negli affetti e ne' pareri?

Meglio il voler d'un solo

regola sempre altrui. Solo fra' numi

Giove il tutto dal ciel governa e move.

CATONE

³²² Vid. Liv. 2.12, 2.13.1-5.

³²³ Lettere, 119. Metastasio (1953).

Dov'è costui che rassomigli a Giove?
 Io non lo veggo; e, se vi fosse ancora,
 diverrebbe tiranno in un momento.
 CESARE
 Chi non ne soffre un sol ne soffre cento.
 CATONE
 Così parla un nemico
 della patria e del giusto. Intesi assai;
 basta così.³²⁴

Catón no está dispuesto a escuchar más, desde siempre había mostrado férrea lealtad a sus principios, enemigos de toda tiranía y privación de la libertad. El ejemplo aducido por César, de Júpiter como único dios supremo, rey de dioses y hombres, trae a la mente las pretensiones de divinización de los gobernantes a partir de la dictadura de Julio César. Este es poseedor de victorias y único sostén de Roma considerado por gracia divina, a la vez que se buscan vínculos divinos a la *gens* Julia, haciéndola descender de Julo, nieto de Venus, de manera que se le atribuye a Julio César el título de *diuus*; título que heredarán sus sucesores junto con el de *Caesar* y, tras Octavio, con el de *Augustus*, en el que también está la alusión a la divinidad. Más adelante, Fulvio, confidente y legado de César, cuando este al marchar hacia Útica, se ve obligado a esquivar una emboscada organizada por Emilia, que pretende acabar con su vida, también alude a la protección y gracia que a César desde la cuna dispensan los dioses:

FULVIO
 Vivi sicuro;
 avran di te, che sei
 la più grand'opra lor, cura gli dei.

La fronda, che circonda
 a' vincitori il crine,
 soggetta alle ruine
 del folgore non è.

Compagna dalla cuna
 apprese la fortuna
 a militar con te.³²⁵

En el recitativo que precede inmediatamente al aria de Fulvio manifiesta la protección divina que sobre César se cierne, en la parte A del aria se refiere a sus siempre exitosas victorias en alusión al laurel que circundaba las sienes de los generales victoriosos,

³²⁴ II 10, 1046-1061. Esta disputa sobre la república y la monarquía, así como la omnipresente idea de la libertad, hacen que sea considerado este drama del mito de la libertad, como una anticipación de los melodramas políticos de finales de siglo XVIII, los cuales manifiestamente antimonárquicos se elevaban como cantos a la libertad. Por otra parte, no dejan de ser curiosas tales reflexiones en esta etapa compositiva inicial de Metastasio, quien se confesaría un convencido monárquico.

³²⁵ III 1, 1341-1348.

considerado invulnerable por rayo,³²⁶ y en la parte B del aria a la fortuna, que desde su nacimiento lo acompañó, la cual bien podría ser entendida como gracia divina.

Marcia, tras haber depositado todas sus esperanzas en la reconciliación entre Catón y César, ve frustrada totalmente su relación amorosa con este; desesperada y sin posibilidad de confesar sus auténticos sentimientos a su padre, reprocha indignada a ambos que por sus diferencias consientan que continúe una guerra civil:

MARZIA

Ah no; placate

ormai l'ire ostate. Assai di pianto
costano i vostri sdegni
alle spose latine. Assai di sangue
costano gli odi vostri all'infelice
popolo di Quirino. Ah non si veda
su l'amico trafitto
più incrudelir l'amico, ah non trionfi
del germano il germano, ah più non cada
al figlio che l'uccise il padre accanto!
Basti alfin tanto sangue e tanto pianto.³²⁷

En la sucesión de lugares comunes relativos a las guerras civiles destaca la referencia culta al pueblo de Roma como *popolo di Quirino*, antiguo dios local indoeuropeo que formó tríada junto a Júpiter y Marte, y que fue identificado con Rómulo, el primer rey de Roma; pero posiblemente el más interesante sea el penúltimo verso, el cual, resuelto el hipérbaton, *più non cada il padre accanto al figlio che l'uccise*, al margen de una primera significación, podría presagiar el mismo fin de César (evitemos que muera un padre junto a su hijo que fue quien precisamente lo mató), en clara alusión al asesinato de César por su hijo adoptivo Bruto.

Como se refiere más arriba, el personaje de Emilia (Cornelia) está presente en Útica contradiciendo toda fuente histórica. Esta es protagonista de la segunda historia amorosa con Fulvio y, de no hallar un justiciero vengador de la muerte de su esposo, está dispuesta a obtener la venganza por su propia mano; emboscada, pues, junto a un grupo de hombres, aguarda la llegada de César para darle muerte. Al acercarse este, se encomienda a los dioses para que su plan acabe con éxito:

EMILIA

...Aita, o dei;

³²⁶ Así ya en Petrarca (1964) *Canzonere*, 24. 1-2: *Se l'onorata fronde che prescribe / l'ira del ciel quando 'l gran Giove tona*; y en Marino (1976) *Adone* 9.85.3-4: *Quella sacra fronda / che da folgore mai non è ferita*. Efectivamente la corona de laurel solía concederse a los generales victoriosos; sin embargo, existía la conra cívica, concedida a ciudadanos beneméritos, la cual se confeccionaba de encina; el hecho de que los textos se refiriesen a este tipo de corona sería algo más lógico al comprenderse que Júpiter no quisiera dañar aquello que pertenece a su árbol sagrado.

³²⁷ II 11, 1119-1129.

se vendicata or sono,
ogni oltraggio sofferto io vi perdono.³²⁸

Llama la atención la clara relación venal de hombres para con dioses de la religión romana, transmitida por los versos metastasianos (*do ut des*); la soberbia de Emilia condesciende a perdonar a los dioses los reveses por estos a ella provocados si ellos llevan a feliz término la venganza por ella misma urdida, mas nunca obtuvo el favor de los dioses la humana soberbia... Emilia es uno de esos personajes metastasianos caracterizados trágicamente: es movida por una indómita e irrefrenable pasión, que la precipita irracionalmente a un solo fin, exterminar a César. Si bien Metastasio tiende a conferir cierta caracterización trágica ocasional en muchos de sus personajes principales, sin embargo, a veces gusta de una etopeya integral trágica en algunos de ellos.³²⁹ Sin embargo, esa pasión trágica en el melodrama debe diluirse, y finalmente Catón impedirá a Emilia perpetrar tamaño crimen. Como hiciera Marcia, Emilia se justifica con argumentos políticos ante Catón, afirmando que actúa para liberar al mundo y a Roma del tirano. Tanto Marcia como Emilia movidas, pues, por intereses personales, una por el amor, la otra por la venganza, actúan públicamente y justifican siempre su conducta aduciendo razones políticas de público interés:

EMILIA
È virtù quell'inganno
che dall'indegna soma
libera d'un tiranno il mondo e Roma.³³⁰

No hallada vía alguna de conciliación entre César y Catón, solo resta la fuerza militar. Así pues, los soldados de César asedian y atacan Útica:

EMILIA
L'armi nemiche
su le assalite mura
si veggono apparir.³³¹

Así efectivamente sucede en el drama de Metastasio: Útica es tomada *manu militari* por César. Así se gana en tensión dramática y se da lugar a una escena de batalla, lugar común en la tradición escenográfica del melodrama, a la vez que se propicia el lucimiento de la música:

I cesariani entrano per le mura. Cesare, Catone e Fulvio ed Arbace si disviano combattendo. Siegue fatto d'armi fra due eserciti. Fuggono i soldati di Catone rispinti; i cesariani gl'incalzano; e, rimasta la scena vuota, esce di nuovo Catone con ispada rotta in mano.³³²

³²⁸ III 5, 1473-1475.

³²⁹ Recuérdese la personificación de lo trágico propia del melodrama.

³³⁰ III 7, 1524-1526.

³³¹ III 9, 1561-1563.

³³² Didascalia III 11.

Sin embargo, la realidad fue otra: ante la cercanía de César a Útica, conceder Catón de la defección de muchos de los que con él estaban, del deseo de huir de otros, y de rendición de otros tantos, dispuso todo de tal manera que satisficiera los deseos de cada uno, y para él reservó como única salida el suicidio. Muerto Catón, llega entonces César y perdona a los que junto a Catón habían estado, entre ellos a su hijo Porcio. Acampa a las puertas de Útica y a la mañana siguiente entra en la ciudad sin oposición alguna, donde hace gala de su conocida indulgencia:

Circiterque luminibus accensis Vticam peruenit atque extra oppidum ea nocte mansit. Postero die mane in oppidum introit contioneque aduocata Vticenses incolas cohortatus gratias pro eorum erga se studio agit...³³³

Como bien nos informa Plutarco, Catón tenía resuelto morir antes de caer en manos de César; su único triunfo posible y el de sus principios, la única forma de salvarlos, era no sucumbir a la tiranía de César, disfrazada de falaz clemencia:

Σαφεστάτη γὰρ, ὡς ἔοικεν, αἴσθησις τότε παρέστη καὶ πόθος καὶ θαῦμα τῆς τοῦ Κάτωνος ἀρετῆς πᾶσιν ὁμαλῶς τοῖς ἐν τῇ Ἰτύκῃ γενομένοις, ὡς οὐδὲν ἄρα κίβδηλον οὐδὲ ἀπατηλὸν ἐμέμικτο τοῖς πραττομένοις ὑπ' αὐτοῦ. Πάλαι δὲ ἄνθρωπος ἑαυτὸν ἐγνωκῶς ἀνελεῖν δεινοῦς πόνους ἐπόνει καὶ φροντίδας καὶ ὠδῖνας εἶχεν ὑπὲρ ἄλλων, ὅπως εἰς ἀσφαλὲς καταστήσας ἅπαντας ἀπαλλάξαιτο τοῦ ζῆν.³³⁴

De igual manera manifiesta su resuelta decisión de morir en el drama, sobre todo cuando da la situación por perdida, una vez que los cesarianos han tomado Útica:

CATONE
(...)
Se vuoi che l'ombra mia vada placata
al suo fatal soggiorno...³³⁵
(...)
Ah da costei³³⁶ lontano
volo a morir.³³⁷

Catón no se entrega al suicidio sin arrancar antes de su hija el juramento de lealtad a Arbace (Juba) y de odio a César. Solo así se dispone entonces a morir; estas son sus últimas palabras en la segunda versión del drama:

CATONE
(...)
Io vissi da forte;
più viver non lice.

³³³ *Bell. Afr.* 89-90 (1901).

³³⁴ *Plu. Cat. Mi.* 64.2 (1919b).

³³⁵ III 12, 1618-1619.

³³⁶ De su hija Marcia; y como era conveniencia melodramática, apartado de la vista del público.

³³⁷ III 12, 1624-1625.

Almen sia la sorte
ai figli felice,
se al padre non è.³³⁸

Estas últimas palabras de Catón de la segunda versión del melodrama parecen pretender dejar en su ausencia cierta felicidad, motivada por las bodas de su hija Marcia con Arbace, y por la promesa de la continuidad de la ideología catoniana en estos. Esto no es más que un subterfugio de aparente felicidad, a nuestro parecer, debida al género, a la crítica y al público, en el fondo subyace en verdad la tragedia. Asimismo, en tales versos hallamos un humano Catón que se reconforta con la felicidad de su hija y futuro esposo ante su inminente fin; he aquí la dimensión humana de los héroes metastasianos. De un modo similar en la versión de Addison, Catón se dispone a morir en paz una vez que ha dejado acordadas las bodas de sus hijos Marcia y Porcio, quienes confía en que impetren de César seguro el perdón. Así como Catón vela por el futuro de sus hijos en ambos dramas, conocemos que Catón, querido, como vemos en Plutarco, por los uticenses, se preocupó por el destino de aquellos que con él estaban, ora procurándoles naves para que huyeran, ora para que disfrutaran de la clemencia de César:

Complures interim ex fuga Vticam perueniunt. Quos omnes Cato conuocatos una cum CCC, qui pecuniam Scipioni ad bellum faciendum contulerant, hortatus ut seruitia manu mitterent oppidumque defenderent. Quorum cum partem adsentire, partem animum mentemque perterritam atque in fugam destinatam habere intellexisset, amplius de ea re agere destitit nauesque his attribuit, ut in quas quisque partes uellet proficisceretur. Ipse omnibus rebus diligentissime constitutis, liberis suis L. Caesari qui tum ei pro quaestore fuerat commendatis, et sine suspicione, uultu atque sermone quo superiore tempore usus fuerat dum dormitum isset, ferrum intro clam in cubiculum tulit atque ita se traiecit.³³⁹

Esto mismo de una manera más amplia encontramos en Plutarco:

Καὶ τὰς μὲν ἄλλας ἀπέκλεισε θύρας, μᾶ δὲ τῇ πρὸς θάλασσαν φερούση τά τε πλοῖα τοῖς ὑφ' ἐαυτὸν διένειμε καὶ τάξεως ἐπεμελεῖτο, παύων τὰς ἀδικίας καὶ διαλύων τοὺς θορύβους, καὶ τοὺς ἀπόρως ἔχοντας ἐφοδιάζων. (...) ὁ δὲ Κάτων εἰς τὴν πόλιν τοὺς Ἰτυκαίους συναγαγὼν ἐδεῖτο περὶ τῶν τριακοσίων, μὴ παροξύναι Καίσαρα κατ' αὐτῶν, ἀλλὰ καὶ κοινῇ τὴν σωτηρίαν πράττειν ἀλλήλοις. Εἶτα πάλιν τραπόμενος πρὸς τὴν θάλατταν ἐπεσκόπει τοὺς ἐμβαίνοντας, καὶ τῶν φίλων καὶ ξένων ὅσους ἔπεισεν ἠσπάζετο καὶ προὔπεμπε. Τὸν δὲ υἱὸν οὐκ ἔπεισε λαβεῖν πλοῖον, οὐδὲ ᾤετο δεῖν ἀποτρέπειν περιεχόμενον τοῦ πατρός...³⁴⁰

Y de modo similar también en Arriano:

Ἐξαγγελθέντων δὲ τούτων ἐς Ἰτύκην τρίτη μάλιστα ἡμέρα καὶ τοῦ Καίσαρος εὐθὺς ἐπὶ τὴν Ἰτύκην ἰόντος ἐγίγνετο φυγὴ πάντων. Καὶ οὐδένα κατεῖχεν ὁ Κάτων, ἀλλὰ καὶ ναῦς ἐδίδου τοῖς αἰτοῦσι τῶν ἐπιφανῶν· αὐτὸς δ' εὐσταθῶς ὑπέμενε καὶ τοῖς Ἰτυκαίοις

³³⁸ III 1645-1649.

³³⁹ *Bell. Afr.* 88 (1901).

³⁴⁰ *Plu. Cat. Mi.* 65.1. 3-4 (1919b).

ὑπισχνουμένοις πρὸ ἑαυτῶν ὑπὲρ ἐκείνου δεήσεσθαι ἐπιμειδιῶν ἀπεκρίνατο οὐ δεήσειν αὐτῷ πρὸς Καίσαρα διαλλακτῶν καὶ τοῦτο εἰδέναι καὶ τὸν Καίσαρα καλῶς.³⁴¹

Como Catón aconsejó y esperaba, aquellos romanos que con él habían estado, y, por supuesto, el único hijo que lo había acompañado en Útica, Porcio, también obtuvieron de César el perdón:

Cui³⁴² in itinere fit obuius L. Caesar subitoque se ad genua proiecit uitamque sibi neque amplius quicquam deprecatur. Cui Caesar facile et pro natura sua et instituto concessit, item Caecinae, C. Ateio, P. Atrio, L. Cellae patri et filio, M. Eppio, M. Aquinio, Catonis filio...³⁴³

Tras la derrota de las fuerzas pompeyanas en Tapso, batalla como hemos visto no mencionada en el drama, y la claudicación de Útica, estando ya Italia, Grecia y Asia en manos del dictador, César extiende también su dominio sobre África:

CORO

Già ti cede il mondo intero,
o felice vincitor.

Non v'è regno, non v'è impero
che resista al tuo valor.³⁴⁴

Ya uticenses y romanos cantan la gloria del vencedor, a quien cede el *mondo intero*: sobre las tres partes de mundo conocido, Europa, Asia y África, imponía César ya su autoridad.

Fra le mura nemiche io porto il piede, o Julio César, entre el Julio melodramático y el César histórico

Los espíritus de Catón y César son del todo irreconciliables. Catón veía en César la encarnación de todo aquello que era opuesto a sus ideales y principios. Tal distanciamiento y disparidad entre ambos personajes es mantenida por Metastasio en el drama, en consonancia con la confrontación de ambos caracteres que hiciera Salustio:

Sed memoria mea ingenti virtute, diuersis moribus fuere uiri duo, M. Cato et C. Caesar. Quos quoniam res obtulerat, silentio praeterire non fuit consilium, quin utriusque naturam et mores, quantum ingenio possum, aperirem. Igitur iis genus aetas eloquentia prope aequalia fuere, magnitudo animi par, item gloria, sed alia alii. Caesar beneficiis ac munificentia magnus habebatur, integritate uitae Cato. Ille mansuetudine et misericordia clarus factus, huic seueritas dignitatem addiderat. Caesar dando subleuando ignoscendo, Cato nihil largiendo gloriam adeptus est. In altero miseris perfugium erat, in altero malis perniciēs. Illius facilitas, huius constantia laudabatur. Postremo Caesar in animum

³⁴¹ App. BC. 2.98 (1881).

³⁴² Caesari.

³⁴³ Bell. Afr. 89 (1901).

³⁴⁴ III 13, 1653-1656.

induxerat laborare, uigilare; negotiis amicorum intentus sua neglegere, nihil denegare quod dono dignum esset; sibi magnum imperium, exercitum, bellum nouum exoptabat, ubi uirtus enitescere posset. At Catoni studium modestiae, decoris, sed maxime seueritatis erat; non diuitiis cum diuite neque factione cum factioso, sed cum strenuo uirtute, cum modesto pudore, cum innocente abstinentia certabat; esse quam uideri bonus malebat: ita, quo minus petebat gloriam, eo magis illum assequebatur.³⁴⁵

A César lo mueve, según el Catón metastasiano, su interés personal, como el que también movió a Pompeyo, no el público interés por Roma. A César no le duele acabar con Roma si es en su propio beneficio. El personaje es visto a través de los ojos de Catón con una naturaleza del todo contraria al común héroe metastasiano, cuya voluntad siempre será anteponer el bien público al privado. Respecto a César, no obstante la diversidad de caracteres y su continua oposición política a Catón, la tradición le atribuye cierta admiración y respeto por Catón, tan querido del pueblo; admiración y respeto impuesto quizá más por este público afecto que por su propia naturaleza. Tal supuesto afecto de César hacia Catón es esgrimido por Arbace (Juba) al comienzo del drama para apaciguar el ánimo de Catón:

ARBACE

Resta il tuo core.

Forse più timoroso

verrà dinanzi al tuo severo ciglio

che all'Asia tutta ed all'Europa armata.³⁴⁶

De este modo confía Arbace vanamente animar a Catón: una vez dominada Asia y Europa por César, resta la pompeyana África cuyo dominio impedirá el respeto que por Catón supuestamente César profesaría. Tal admiración de César por Catón es desarrollada en el drama. Esta ayuda a configurar el personaje de César: aparentemente abierto al diálogo y a entenderse con su admirado Catón, actitud en consonancia con el propósito de ofrecer una imagen humana y sensible del dictador coherente con los sentimientos amorosos que va a manifestar. Si se hablaba de la dimensión social de Catón, quizá de una manera si cabe más amplia se podría atribuir esta al personaje de César; efectivamente, el impío rigor y la cruel severidad del César de Addison o Martello cede a la amorosa maganimidad del César metastasiano, a su mencionado *addolcimento*.³⁴⁷ Así pues, admitida ya la licencia histórica de la tradición dramática de que César se reuniese en Útica con Catón para buscar un acuerdo, este se presenta en el drama inerme en una Útica enemiga, aparentemente rendido a su admirado Catón:

CESARE

Con cento squadre e cento

a mia difesa armate in campo aperto

non mi presento a te. Senz'armi e solo,

sicuro di tua fede,

³⁴⁵ Sall. *Catil.* 53.6.54 (1969).

³⁴⁶ I 1, 51-54.

³⁴⁷ *Vid. supra*. Así también, como se ha dicho, en el *Giulio Cesare in Egitto* de Haym.

fra le mura nemiche io porto il piede;
tanto Cesare onora
la virtù di Catone emulo ancora.³⁴⁸

Catón le responde apelando a su propia integridad: puesto que César conoce bien a Catón, no le es preciso presentarse armado. Catón le responde a su vez con ironía rememorando el históricamente reciente episodio de la traición de Pompeyo por parte de Ptolomeo, a la vez que ensalza el sano sensatez de los uticensis frente a los egipcios:

CATONE
(...)
Di che temer potresti?
In Egitto non sei. Qui delle genti
si serba ancor l'universale ragione;
né vi son Tolomei dov'è Catone.³⁴⁹

A continuación César le responde con un breve parlamento que bien podría ser un clarísimo ejemplo de cinismo histórico, pues le confiesa a Catón precisamente lo contrario a lo que leemos en las fuentes clásicas: que siempre lo ha admirado como padre de la patria y baluarte de las antiguas tradiciones romanas, que, aun habiéndole sido propicia la fortuna, su mayor don sería la amistad de Catón; no obstante, esta actitud es desde el punto de vista del drama del todo congruente en la idea en que contribuye a ofrecer la imagen humana y sensible que de César se quiere dar. Esta visión de César, compartida por el libreto de Haym del *Giulio Cesare in Egitto*, es en parte original metastasiana en tanto que es en todo opuesta, como se ha dicho, a la de cruel y despiadado tirano que hallamos en Addison y Martello:

CESARE
È ver, noto mi sei. Già il tuo gran nome
fin da' primi anni a venerare appresi;
in cento bocche intesi
della patria chiamarti
padre e sostegno e delle antiche leggi
rigido difensor. Fu poi la sorte
prodiga all'armi mie del suo favore;
ma l'acquisto maggiore,
per cui contento ogni altro acquisto io cedo,
è l'amicizia tua; questa ti chiedo.³⁵⁰

Nada más lejano de la realidad según las fuentes. César siempre esperaba la oposición de Catón a todo lo que él mismo dispusiera. Si bien admirase algo en Catón, es patente que este constituía un continuo obstáculo a sus propósitos. Tal oposición por parte de Catón debía exasperar de tal manera a César que, siendo este cónsul, al oponerse Catón

³⁴⁸ I 4, 184-190.

³⁴⁹ I 4, 193-196.

³⁵⁰ I 4, 197-206.

vehementemente a sus leyes agrarias, César llegó ordenar su detención e ingreso en prisión:

Marcum Catonem interpellantem extrahi curia per lictorem ducique in carcerem iussit.³⁵¹

Sin embargo, el gran afecto y adhesión que el Senado y principales de Roma profesaban a Catón, llevaron a César finalmente a excarcelar a Catón:

M. quoque Porcium Catonem admiratio fortis ac sinceræ uitæ adeo uenerabilem senatui fecit, ut, cum inuito C. Caesare consule aduersus publicanos dicendo in curia diem traheret {et} ob id iussu eius a lictore in carcerem duceretur, uniuersus senatus illum sequi non dubitaret. Quæ res diuini animi perseuerantiam flexit.³⁵²

Ἐπαρθεῖς οὖν ὁ Καῖσαρ ἄλλον εἰσέφερε νόμον, τὴν Καμπανίαν σχεδὸν ὅλην προσκατανέμοντα τοῖς ἀπόροις καὶ πένησιν. Ἀντέλεγε δὲ οὐδεὶς πλὴν τοῦ Κάτωνος, καὶ τοῦτον ἀπὸ τοῦ βήματος ὁ Καῖσαρ εἴλκεν εἰς δεσμοτήριον, οὐδέν τι μᾶλλον ὑφιέμενον τῆς παρρησίας, ἀλλ' ἐν τῷ βαδίζειν ἅμα περὶ τοῦ νόμου διαλεγόμενον καὶ παραινοῦντα παύσασθαι τοιαῦτα πολιτευομένους ἐπηκολούθει δὲ ἡ βουλή μετὰ κατηφείας, καὶ τοῦ δήμου τὸ βέλτιστον ἀγανακτοῦν σιωπῇ καὶ ἀχθόμενον, ὥστε τὸν Καίσαρα μὴ λανθάνειν βαρέως φέροντας, ἀλλὰ φιλονεικῶν καὶ περιμένων ὑπὸ τοῦ Κάτωνος ἐπίκλησιν γενέσθαι καὶ δέησιν προῆγεν. Ἐπεὶ δὲ ἐκεῖνος ἦν δῆλος οὐδὲ μελλήσων τι ποιεῖν, ἠττηθεὶς ὑπὸ αἰσχύνης καὶ ἀδοξίας ὁ Καῖσαρ αὐτὸς τινὰ τῶν δημάρχων ὑφῆκε πείσας ἐξελέσθαι τὸν Κάτωνα.³⁵³

Tal favor del pueblo, del que disfrutaba Catón, (*in cento bocche intesi / della patria chiamarti / padre e sostegno e delle antiche leggi / rigido difensor*) parece ser que fue lo que mantuvo templadas y contenidas las iras de César contra el que fuera su más acérrimo opositor. Tal apelativo de ‘padre de la patria’ atribuido a Catón ya lo hallamos en Lucano; para este Catón es identificado con la añorada patria romana, que acabó junto con su vida, arrollada por las imparable ansias de poder de un tirano, trasunto a la vez del momento histórico que le tocó también vivir a Lucano. Según este a Catón si Roma volviera a su antigua dignidad lo veneraría cual un dios:

Ecce parens uerus patriæ, dignissimus aris,
Roma, tuis, per quem numquam iurare pudebit,
et quem, si steteris umquam ceruice soluta,
nunc, olim, factura deum es.³⁵⁴

³⁵¹ Suet. *Iul.* 20.4 (1908).

³⁵² Val. Max. 2.10.7 (1888).

³⁵³ Plu. *Cat. Mi.* 33.1-2 (1919b).

³⁵⁴ Lucan. 9.601-604 (1892). El excelso título de *parens patriæ* era concedido en la República a aquellos hombres ilustres por cuya pública labor se les quería reconocer agradecimiento y afecto. *Vid. La clemenza di Tito*. Metastasio hace su particular interpretación social de tal título, fomentando la *patria auctoritas*, el carácter paternal de sus héroes, así Catón con Marcia, Tito con Sexto y sus súbditos, Régulo con sus hijos.

En el drama, si César lo que buscaba era la amistad de Catón, este se lo pone fácil: con ser realmente leal y fiel a Roma todo estará resuelto. En cambio, junto a ese César que solo ansía amistad y reconciliación, Metastasio nos ofrece, en cuanto Catón le impone alguna cesión política, un César orgulloso que se deleita con el glorioso y grandilocuente catálogo de sus triunfos militares:

CATONE

Chi vuol Catone amico
facilmente l'avrà; sia fido a Roma.

CESARE

Chi più fido di me? Spargo per lei
il sudor da gran tempo e il sangue mio.
Son io quegli, son io che sugli alpestri
gioghi del Tauro, ov'è più al ciel vicino,
di Marte e di Quirino
fe' risonar la prima volta il nome.

Il gelido britanno
per me le ignote ancora
romane insegne a venerare apprese.

E dal clima remoto
se venni poi...

CATONE

Già tutto il resto è noto.³⁵⁵

Es, pues, el personaje de César, como suele suceder con los protagonistas metastasianos, versátil también en sus registros: del César dulce y amoroso al César fiero y tirano, de lo propiamente melodramático a lo heroico o trágico. Es el César de estos versos más cercano al César que ofrecen las versiones de Addison y Martello, y más cercano a las fuentes clásicas. César se jacta líricamente de sus hazañas militares en favor de Roma. Alude en primer lugar a sus éxitos en Asia citando la cordillera montañosa del Tauro que divide la antigua Anatolia de Cilicia.³⁵⁶ Hasta allí se jacta de haber llevado por vez primera el nombre de Roma, que es referida de manera indirecta y erudita mediante la citación de dos deidades identificadas con la belicosidad de la misma. El primer triunfo militar (*son io che sugli alpestri / gioghi del Tauro*), pues, citado por César parece ser el ocurrido meses antes de la batalla de Tapso el 46 a. C., de manera que aquí felizmente elige en primer lugar Metastasio la exitosa campaña militar anterior a la victoria de Tapso frente las fuerzas pompeyanas. La primavera, pues, del 47 a. C., derrotado el ejército de Ptolomeo y convertida Cleopatra en la auténtica reina de Egipto, tras un recorrido de dos meses por el Nilo, durante su viaje de vuelta a Roma a través de Siria y Asia Menor tuvo que hacer frente a Farnaces II, hijo de Mitridates VI, que había sido nombrado rey del Bósforo por Pompeyo, y que recientemente había invadido Capadocia y Armenia Menor, había vencido al legado de César, Cn. Domicio Calvino, en Nicópolis y había ocupado el antiguo reino del Ponto de su padre. César lo

³⁵⁵ I 4, 218-231.

³⁵⁶ Cf. Tasso, *Gerusalemme liberata*: 16.94.4 (1988): *Oltre i gioghi del nevoso Tauro*.

derrotó en Zela tras una campaña de cinco días: en el subsiguiente triunfo expresó su jactanciosa declaración “*ueni, uidi, uici*”. En segundo lugar (*Il gelido Britanno*) se refiere a otra hazaña más alejada en el tiempo y en el espacio, dando así a entender cuán dilatado y vasto es su poder, que se extiende de un extremo de Europa al otro extremo de Asia. El 55 a. C. preparó su primer desembarco en Britania para explorar la isla escasamente conocida. Desembarcó con éxito, a pesar de la oposición, pero como su flota varada fue seriamente dañada por las tormentas, se tuvo que retirar bajo la presión de los habitantes. Al año siguiente César lideró una segunda expedición a Britania, en la que penetró más allá del Támesis e intimidó a los pueblos nativos. Sin embargo, al final del verano se retiró para no volver ya más.

En el drama *Catón*, harto de escuchar la jactanciosa soberbia de César, interrumpe la narración de este, haciendo gala el poeta de su aguda ironía a través del sabio estoico:

CATONE
(...)
Di tue famose imprese
godiamo i frutti; e in ogni parte abbiamo
pegni dell'amor tuo...³⁵⁷

En el contexto la expresión “*pegni dell'amor tuo*” se podría entender simplemente como referido a las victorias militares de César, las prendas como las conquistas de su amor por la patria. Sin embargo, no está exento de cierta interpretación irónica o incluso burlesca, pues toda la respuesta de *Catón* se ve llena de ella, y se podría hacer referir a las abundantes y dispares relaciones amorosas de César. De hecho, este se casó tres veces y tuvo numerosas amantes incluyendo la hermana de *Catón*, *Servilia*. Su otra amante famosa, con quien a la sazón en el momento del drama estaría, lo cual hace más inverosímil aún sus amores con la ya de por sí ficticia *Marcia*, fue *Cleopatra*.³⁵⁸ Pero quizá la ironía quiera ser burla e invectiva, y la narración de las glorias de César en Asia trajera a la mente de *Catón* el episodio de la estancia de César en la corte del rey *Nicomedes*, rey de *Bitinia*, lo cual objeto de tanta mofa y befa había sido:

Pudicitiae eius famam nihil quidem praeter Nicomedis contubernium laesit, graui tamen et perenni obprobrio et ad omnium conuicia exposito. Omitto Calui Licini notissimos uersus:

“*Bithynia quicquid
et pedicator Caesaris umquam habuit.*”³⁵⁹

³⁵⁷ I 4, 232-234.

³⁵⁸ Suetonio nos ofrece un amplio catálogo de las amantes de César en *Iul.* 50-52. El melodrama de Haym *Giulio Cesare in Egitto* se ocupa de la relación amorosa entre el dictador y Cleopatra.

³⁵⁹ Suet. *Iul.* 49 (1908). Quizá parezca que es ir demasiado lejos en tales interpretaciones, mas, conocida la común de *Metastasio* fina agudeza manifiesta en sus cartas, cabría esperarla sutilmente hallarla también en sus dramas.

De las dos caras de César que podemos encontrar en el drama, el César sediento de gloria, firme en sus ansias políticas, a veces cercano a lo heroico, otras extremo y trágico, y el César enamorado y melodramático, que se ha visto arrastrado casi sin saberlo a la situación en la que se halla, aquel el más cercano a las fuentes antiguas, este el recreado por la tradición literaria; es el César más humano y enamorado el que mejor encaja en el drama metastasiano, en tanto en cuanto satisfaría el deseo del público. Este se ha visto llevado por las circunstancias a tal lucha de poder, es algo que le ha sobrevenido, que no lo ha buscado él, que ha sido provocado por los demás, por la envidia de los otros:

CESARE

(...)

All'armi, all'ire

mi spinse a mio dispetto,
più che la scelta mia, l'invidia altrui.³⁶⁰

Metastasio en su intención de ofrecer una visión de César humana, todo bondad y lleno de buenos propósitos, hace que sus intervenciones, si bien del todo coherentes en relación al desarrollo del personaje y al argumento dramático, sin embargo, incurran en un descarado cinismo desde el punto de vista histórico; con todo, recuérdese que la poesía no pretende ofrecer una copia del personaje histórico, sino un resultado del mismo verosímil. Marcia, en cambio, desesperada e impotente ante la situación política y bélica, viendo que se ven truncadas todas sus esperanzas, reprocha a César el odio que siente por su padre:

MARZIA

Eh di' che il solo

impaccio al tuo disegno è il padre mio;
di' che lo brami estinto e che non soffri
nel mondo, che vincesti,
che sol Catone a soggiogar ti resti.³⁶¹

Mientras las palabras de Marcia están en consonancia con lo que nos transmiten las fuentes respecto de los verdaderos sentimientos de César, este, a su vez, suele desarrollar un discurso que desmesuradamente exagera aquel afecto o admiración que pudiera sentir César por Catón, hasta el punto de confesar César preferir Catón a Marcia:

CESARE

Or m'ascolta e perdona
un sincero parlar.³⁶² Quanto me stesso
io t'amo, è ver; ma la beltà del volto

³⁶⁰ I 10, 466-468.

³⁶¹ I 10, 486-490. El discurso de Marcia se torna heroico, en tanto que digna hija de tamaño padre; siempre el amplio registro de los personajes metastasianos.

³⁶² Se dirige a Marcia.

non fu che mi legò; Catone adoro
nel sen di Marzia; il tuo bel core ammiro
come parte del suo; qua giù mi trasse
l'amicizia per lui che il nostro amore.
E se, lascia ch'io possa
dirti ancor più, se m'imponesse un nume
di perdere un di voi, morir d'affanno
nella scelta potrei;
ma Catone e non Marzia io salvarei.³⁶³

En la línea de Marcia, también Emilia (Cornelia) pretende hacer que esta vea la otra cara de César:

EMILIA
Tu nol conosci; è un empio; ogni delitto,
pur che giovi a regnar, virtù gli sembra.³⁶⁴

Tales advertencias no desdican en modo alguno las fuentes, en las que se nos presenta la codicia como uno de los rasgos del carácter de César:

Abstinentiam neque in imperiis neque in magistratibus praestitit. Vt enim quidam monumentis suis testati sunt, in Hispania pro consule et a sociis pecunias accepit emendicatas in auxilium aeris alieni et Lusitanorum quaedam oppida, quanquam nec imperata detrectarent et aduenienti portas patefacerent, diripuit hostiliter. In Gallia fana templaque deum donis referta expilauit, urbes diruit saepius ob praedam quam ob delictum; unde factum, ut auro abundaret ternisque milibus nummum in libras promerciale per Italiam prouinciasque diuenderet. In primo consulatu tria milia pondo auri furatus e Capitolio tantundem inaurati aeris reposuit. Societates ac regna pretio dedit, ut qui uni Ptolemaeo prope sex milia talentorum suo Pompeique nomine abstulerit. Postea uero euidetissimis rapinis ac sacrilegis et onera bellorum ciuiliū et triumphorum ac munerum sustinuit impendia.³⁶⁵

Para Catón un auténtico romano es todo lo contrario a lo que representa César, principal enemigo de la república y la libertad, un tirano liberticida. Así reprende a Fulvio respecto de César:

CATONE
Fulvio, ammiro il tuo zelo; invero è grande;
ma un buon romano si accenderebbe meno
a favor d'un tiranno.³⁶⁶

³⁶³ I 10, 491-502. Tanto la hija de Catón cuanto los hijos de Régulo se presentarán como herederos de las heroicas virtudes de sus padres.

³⁶⁴ I 14, 613-614.

³⁶⁵ Suet. *Iul.* 54 (1908).

³⁶⁶ II 2, 729-731.

Si ya desde un primer momento Catón se opuso a todas las maniobras políticas de César, la cuales consideraba del todo contrarias a su ideal de buen gobierno, menos le complugo aún el ominoso acercamiento entre César y Pompeyo, en el que veía gestarse el fin de la República:

Μάλιστα δὲ Κάτων, ἤδη μὲν ὑφορώμενος τὴν Καίσαρος καὶ Πομπηίου φιλίαν καὶ σύστασιν ἐπ' οὐδενὶ δικαίῳ γεγενημένην...³⁶⁷

Catón veía solo dos tiranos llevados por el ansia de poder, y junto a estos también en un primer momento a Craso:

Vnum Fortuna reliquit
iam tribus e dominis.³⁶⁸

Los siempre irreconciliables ánimos de César y Catón los hallamos en el drama cuando tras buscar un condescendiente César diálogo y reconciliación, ambos se refuerzan en sus posiciones y no hay más que disensión y enemistad. Las armas y la suerte serán, pues, las únicas que habrán de decidir el destino:

CESARE
Ah questo è troppo. Ei vuole
che sian l'armi e la sorte
giudici fra di noi? Saranno. Ei brama
che al mio campo mi renda?
Io vo. Di³⁶⁹ che m'aspetti e si difenda.³⁷⁰

Las palabras de César son un trasunto de su papel en la Guerra Civil: él siempre se halla dispuesto a recurrir a las armas contra quienes se oponen a sus planes. Así también con Catón, que no dispuesto a claudicar en Útica a las imposiciones de César, solo le resta mantener su oposición hasta el final.

Con el fin de mantener la tensión dramática, ese suspense propio del desarrollo de la trama en Metastasio, los episodios de intento de reconciliación por parte de César se repiten. En las palabras amistosas y reconciliatorias de este, Catón solo ve engaño. Mientras que César es presentado por Metastasio como un personaje manipulado a su antojo en función de los requisitos argumentales del drama, ora humano y condescendiente, ora enamorado e ingenuo, ora soberbio tirano, el personaje de Catón, en cambio, nos lo ofrece Metastasio, salvo las oportunas concesiones a la sólita humanización heroica metastasiana, fiel a la representación del mismo transmitida por la tradición que conecta a través de Martello y Addison con la imagen de Catón ofrecida principalmente por Séneca y Lucano:

CESARE
(...) Il primo (*siede*)

³⁶⁷ Plu. *Cat. Mi.* 31.5 (1919b).

³⁶⁸ Lucan. 9.266-267 (1892). Palabras puestas en boca de Catón en una arenga a sus hombres.

³⁶⁹ Se dirige a Marcia.

³⁷⁰ II 4, 846-850.

de' miei desiri è il renderti sicuro
che il tuo cor generoso,
che la costanza tua...
CATONE
Cangia favella,
se pur vuoi che t'ascolti. Io so che questa
artifiziosa lode è in te fallace;
e vera ancor, da' labbri tuoi mi spiace.³⁷¹

Catón conoce a la perfección las argucias de su enemigo: César se ofrece ante Catón dispuesto a todo, a asumir las condiciones exigidas con tal de alcanzar la reconciliación. Las condiciones de Catón son claramente expuestas a César: abandonar su cargo de general y militar, y entregarse como culpable de los crímenes cometidos contra la patria, solo así arrepentido obtendrá la paz, y de Catón incluso la defensa:

CATONE
(...) Lascia dell'armi
l'usurpato comando; il grado eccelso
di dittator deponi; e, come reo,
rendi in carcere angusto
alla patria ragion de' tuoi misfatti.
questi, se pace vuoi, saranno i patti.
CESARE
Ed io dovrei...
CATONE
Di rimanere oppresso
non dubitar, che allora
sarò tuo difensore.³⁷²

Como sabemos, tal episodio del encuentro y las repetidas entrevistas entre César y Catón en Útica es fruto de la tradición dramática asumida por Metastasio, pues como hemos visto, nunca se produjeron. El personaje, pues, de César es construido a partir de la tradición iniciada por Jacques Augers, que presenta por vez primera a César con Catón en Útica, y a partir de la representada por Addison, que centra su atención en Catón, estando César ausente. Tanto en Addison como en Martello la continua presencia ausente de César amenaza las puertas de Útica. No obstante, las mismas condiciones impone el Catón de Martello a César para que este pusiera así fin al conflicto:

CATONE
Sbandi le schiere e Roma rimetta in libertade.
Contro alle patrie leggi per fasto o per vendetta
quant'oprò alla censura pubblica sottometta;
e il romano Senato renda all'oprar ragione;

³⁷¹ II 10, 1009-1015.

³⁷² II 10, 1023-1031.

questo Cesare faccia e amico avrà Catone.
(...) E m'udirà qual sono
la romana clemenza piegare al suo perdono.³⁷³

Un ahora soberbio en Metastasio César no admite en modo alguno las condiciones de Catón; sin embargo, sí se muestra dispuesto como en un momento hiciera con Pompeyo, a compartir su poder:

CESARE
(Quanto sopporto!) Il combattuto acquisto
dell'impero del mondo, il tardo frutto
de' miei sudori e de' perigli miei,
se meco in pace sei,
dividerò con te.³⁷⁴

La firmeza de Catón, su tajante negativa a cualquier tipo de entendimiento con el liberticida, hace que el César metastasiano, así como el César histórico, sea consciente del odio que siempre le profesó Catón:

CESARE
(...)
Troppo cieco ti rende
l'odio per me...³⁷⁵

Julio César siempre supo de la acérrima oposición y enemistad de Catón. Así declara el mismo César cuando, conquistada la Galia, se le impone desde Roma que licencie su ejército con la amenaza de ser declarado enemigo de la República de no hacerlo:

Catonem ueteres inimicitiae Caesaris incitant et dolor repulsae.³⁷⁶

En el drama, el César enamorado llega a solicitar de Catón la mano de Marcia para así propiciar la difícil reconciliación. Catón invoca entonces furioso el desdén divino si alguna vez él, obligado por tales lazos, se uniera a la tiranía que César sobre Roma impone:

CATONE
Ah! Prima degli dei
piombi sopra di me tutto lo sdegno
ch'io l'infame disegno
d'opprimer Roma ad approvar m'induca
con l'odioso nodo. Ombre onorate
de' Bruti e de' Virgini, oh come adesso

³⁷³ *Op. cit.*: II 4, 155-166.

³⁷⁴ II 10, 1064-1068. Tras el aparte de César (*Quanto sopporto!*) nos permite ver ahora Metastasio al personaje histórico.

³⁷⁵ II 10, 1074-1075.

³⁷⁶ *Caes. Civ.* 1.4 (1914b).

fremerete d' orror! Che audacia, oh numi!³⁷⁷

Catón invoca los manes de las estirpes de los Brutos y los Virginios, eximios modelos republicanos de integridad moral. La figura de Junio Bruto³⁷⁸ constituye el fin de la tiranía de la monarquía y su depravación, y la consiguiente instauración de la república. Además, Catón emparentó con la estirpe de los Junios a través del matrimonio de su hermana Servilia con M. Junio Bruto, con quien tuvo a M. Junio Bruto, amigo, hijo supuestamente adoptivo y asesino de César; sobre M. Junio Bruto ejerció una gran influencia su tío Catón, con cuya hija Porcia Bruto contrajo matrimonio. Por otra parte, la estirpe de los Virginios es aquí citada como modelo de integridad política y moral. Tal es considerada esta estirpe por el suceso de la plebeya Virginia, hija del centurión Lucio Virginio; tal suceso ejemplifica la tiranía del gobierno de los decenviros a mediados del siglo V a. C. en Roma, cuyo principal representante fue Apio Claudio. Este, atraído por la belleza de la joven Virginia, ya prometida en matrimonio, la reivindicó en ausencia de su padre como de su propiedad, con la artimaña de hacer creer a su padre y a la plebe que antaño fue esclava suya, arrebatada y a Virginio dada como hija. Regresado este a Roma de sus quehaceres militares, y viendo que perdía a su hija, impotente como plebeyo ante el despótico poder del decenvir, se aproximó a esta con el fin de abrazarla por última vez, momento que aprovechó para clavarle un puñal, y así darle la muerte y la libertad a un mismo tiempo. Este suceso generó una agitación tal que supuso el fin del gobierno de los decenviros.³⁷⁹ La referencia a esta leyenda es usada por Metastasio como un trasunto de la situación de Catón: este podría también haber preferido dar muerte a su hija, y así regalarle la libertad, a entregarla al tirano; por otra parte, también es trasunto de su propia situación real, en la que se dará a sí mismo muerte antes de rendirse y humillarse ante César.³⁸⁰ No obstante, dejando a un lado estas más sutiles interpretaciones, la mención de los *paradigmata* históricos de proba y ejemplar integridad moral republicana viene a reforzar la antítesis que al respecto Julio César representaría.

No obstante el acérrimo odio de Catón hacia César, su noble espíritu no ansía privar de vida a un noble romano. Así pues, conocida por este la conspiración por Emilia urdida, de dar muerte al tirano, muestra indignación ante tan ruin propósito:

CATONE

(...)

Che si vuol? Che si tenta?

CESARE

³⁷⁷ II 10, 1080-1086.

³⁷⁸ Cf. mención también de Bruto en relación al presagio del fin de César. Junio Bruto junto con L. Tarquinio Colatino sublevó al ejército contra el despótico soberano Tarquinio el Soberbio para expulsarlo de Roma, y a la vez vengar la violación de Lucrecia, esposa de Colatino, por parte de Sexto Tarquinio, hijo del rey, y el posterior suicidio de esta.

³⁷⁹ Vid. Liv. 3.44-48.

³⁸⁰ Sin duda Metastasio conoció la tragedia *Appio Claudio* de su padre intelectual Gravina, inspirada en la leyenda por Tito Livio transmitida. Por otra parte, son comunes con cierta moderación en los dramas estos *paradigmata* históricos de la Antigüedad, así como frecuentes en sus cartas.

La morte mia ma con viltà.
CATONE

Chi è reo
di sì basso pensiero?³⁸¹

César, agradecido por la defensa de Catón ante el asalto de Emilia, llama de nuevo a Catón *padre di Roma*, como ya hiciera Lucano:

CESARE
(...)

...ma non si vegga
per qualunque periglio
contro il padre di Roma armarsi il figlio.³⁸²

Catón ejerce su *patria auctoritas* intercediendo a favor de César. Este se considera como un hijo ante el padre de Roma: el caso está realmente dulcificado en el melodrama, -siguiendo la terminología empleada por Lago-. Por otra parte, se podría ver cierto tono ominoso en estos versos: ese deseo de César puede aplicarse a sí mismo y a su fin, considerándose este como *padre di Roma* y a su hijo adoptivo Bruto como el hijo que se arma contra el propio padre.

El propósito de César, tanto en la historia como en el drama, es perdonar a Catón una vez que entrara en Útica, si lo hubiese encontrado con vida. La versión bondadosa del César metastasiano entra en Útica todo condescendencia, clemencia y perdón hacia sus opositores, especialmente hacia Catón a quien espera encontrar vivo. Se erige jactanciosamente César como cínico, desde el punto de vista histórico, modelo de modesta virtud romana:

CESARE
Il vincere, o compagni,
non è tutto valor; la sorte ancora
ha parte ne' trionfi. Il proprio vanto
del vincitore è il moderar sé stesso
né incrudelir su l'inimico oppresso.
Con mille e mille abbiamo
il trionfar comune,
il perdonar non già. Questa è di Roma
domestica virtù; se ne rammenti
oggi ciascun di voi. D'ogni nemico
risparmiate la vita; e con più cura
conservate in Catone
l'esempio degli eroi
a me, alla patria, all'universo, a voi.³⁸³

³⁸¹ III 7, 1513-1515.

³⁸² III 8, 1550-1552.

³⁸³ III 13, 1557-1670. *Vid. infra*: un razonamiento similar en relación a la virtud de perdonar en *La clemenza di Tito*.

El César metastasiano, dentro del drama por antonomasia del mito de la libertad, se erige a veces en su discurso propio del modelo del mito del príncipe clemente. Este modelo se presentará a Metastasio como idóneo para los dramas que compondría bajo el auspicio de los Habsburgo. El Metastasio, pues, de la etapa romana es más libre en su creación, más inclinado a experimentar, incluso a la hora de elegir un drama que desarrolla el mito de la libertad, argumento adelantado en parte a su tiempo.

Es, pues, el César metastasiano a veces el heroico príncipe clemente, en cuyo perdón a los vencidos hallaba su mayor victoria. En el drama el personaje de César es del todo coherente con su deseo de perdonar a Catón: la admiración que por este profesa, no lo puede llevar más que al perdón. Quizá no tendríamos que buscar en el drama segundas lecturas; Metastasio nos ofrece un César fiel a las fuentes al menos en su apariencia a los demás, pues era conocida de César la clemencia, lo cual se veía a ojos de muchos como una cínica estrategia de magnificar y ennoblecer su persona ante oprimidos u opositores. En el drama, César, conocida la noticia del suicidio de Catón lamenta de manera aparentemente sincera y sentida la pérdida de tan ilustre y admirado varón, ejemplo de virtuoso romano: acaba el drama con César afirmando indignado ante los dioses que hubiese preferido la vida de Catón a su victoria. Pero ¿hasta qué punto era sincera tal clemencia? Los autores clásicos dudaban de ella viendo en la misma una virtud más política que moral. Así también en el drama la alternancia del César orgulloso y firme en sus principios políticos ante Catón, y del César bondadoso, enamorado y clemente, también nos podría inducir a pensar, en una lectura más profunda, en la sinceridad de la expresión de sus sentimientos. No obstante, aun siendo seguramente conocida la opinión de los autores antiguos al respecto por parte de Metastasio, no creo que plasmar tal distanciamiento entre las palabras y el pensamiento de César fuera el propósito primordial de Metastasio en este drama. El personaje de César se mueve sencillamente entre lo melodramático y lo histórico. Metastasio busca como siempre el equilibrio ideal: un dulce Julio que no deje de recordar al fiero César.

Sin duda, el perdón de Catón por parte de César, habría redundado en mayor gloria de este. Esta es la reflexión que en Plutarco hallamos: César, al conocer la noticia del suicidio de Catón, lamenta que de esta manera haya Catón alcanzado mayor gloria, privándolo de la suya, en caso de que le hubiese sido posible concederle el perdón:

Καῖσαρ δὲ πυνθανόμενος παρὰ τῶν ἀφικνουμένων ὑπομένειν ἐν Ἰτύκῃ τὸν Κάτωνα μηδὲ φεύγειν, ἀλλὰ τοὺς ἄλλους προπέμπειν, αὐτὸν δὲ καὶ τοὺς ἐταίρους καὶ τὸν υἱὸν ἀδεῶς ἀναστρέφεισθαι, δυστέκμαρτον ἠγεῖτο τὴν γνώμην τοῦ ἀνδρός, ἅτε δὲ τὸν πλεῖστον λόγον ἔχων ἐκείνου προσῆγε μετὰ τῆς δυνάμεως ἐπειγόμενος. Ὡς δὲ ἤκουσε τὸν θάνατον αὐτοῦ, λέγεται τοσοῦτον εἰπεῖν “ὦ Κάτων, φθονῶ σοι τοῦ θανάτου: καὶ γὰρ ἐμοὶ σὺ τῆς σαντοῦ σωτηρίας ἐφθόνησας.” Τῷ γὰρ ὄντι σωθῆναι Κάτων ἀνασχόμενος ὑπὸ Καίσαρος οὐκ ἂν οὕτω δοκεῖ κατασχῆναι τὴν αὐτοῦ δόξαν, ὡς

κοσμήσαι τὴν ἐκείνου, τὸ δὲ πραχθὲν ἂν ἄδηλον· εἰκάζεται δὲ τὰ χρηστότερα παρὰ Καίσαρος.³⁸⁴

El mismo autor aporta la misma cita de César en su biografía de Julio César. En este caso, reflexiona Plutarco sobre la verdadera sinceridad del deseo de César de perdonar a Catón al tener en cuenta el discurso titulado *Anticatón* que contra este más tarde escribiera. Justifica Plutarco el odio que destila el discurso aduciendo razones políticas, a la vez que comprende el afán de César de perdonar a Catón, al reconocer el trato que hacia otros afines a Catón César dispensó, tales como Cicerón y Bruto:

Κάτωνα δὲ λαβεῖν ζῶντα φιλοτιμούμενος ἔσπευδε πρὸς Ἰτύκην ἐκείνην γὰρ παραφυλάττων τὴν πόλιν οὐ μετέσχε τοῦ ἀγῶνος, πυθόμενος δὲ ὡς ἑαυτὸν ὁ ἀνὴρ διεργάσαιτο, δῆλος μὲν ἦν δηχθεὶς, ἐφ' ᾧ δὲ ἄδηλον. Εἶπε δ' οὖν “ὦ Κάτων, φθονῶ σοι τοῦ θανάτου· καὶ γὰρ σύ μοι τῆς σωτηρίας ἐφθόνησας.” Ὁ μὲν οὖν μετὰ ταῦτα γραφεὶς ὑπ' αὐτοῦ πρὸς Κάτωνα τεθνεῶτα λόγος οὐ δοκεῖ πράως ἔχοντος οὐδὲ εὐδιαλλάκτως σημεῖον εἶναι. Πῶς γὰρ ἂν ἐφείσατο ζῶντος εἰς ἀναίσθητον ἐκχέας ὀργὴν τοσαύτην; τῇ δὲ πρὸς Κικέρωνα καὶ Βροῦτον αὐτοῦ καὶ μυρίους ἄλλους τῶν πεπολεμηκότων ἐπεικεία τεκμαίρονται καὶ τὸν λόγον ἐκείνον οὐκ ἐξ ἀπεχθείας, ἀλλὰ φιλοτιμία πολιτικῆ συντετάχθαι διὰ τοιαύτην αἰτίαν. Ἔγραψε Κικέρων ἐγκώμιον Κάτωνος, ὄνομα τῷ λόγῳ θέμενος Κάτωνα· καὶ πολλοῖς ὁ λόγος ἦν διὰ σπουδῆς, ὡς εἰκός, ὑπὸ τοῦ δεινοτάτου τῶν ῥητόρων εἰς τὴν καλλίστην πεποιημένος ὑπόθεσιν. Τοῦτο ἦν ἡνία Καίσαρα, κατηγορίαν αὐτοῦ νομίζοντα τὸν τοῦ τεθνηκότος δι' αὐτὸν ἔβαινον. Ἔγραψεν οὖν πολλὰς τινὰς κατὰ τοῦ Κάτωνος αἰτίας συναγαγὼν τὸ δὲ βιβλίον Ἀντικάτων ἐπιγράφεται. Καὶ σπουδαστὰς ἔχει τῶν λόγων ἐκάτερος διὰ Καίσαρα καὶ Κάτωνα πολλούς.³⁸⁵

Dión Casio, por su parte, nos transmite la misma información que Plutarco de una manera más concisa; la amplía, sin embargo, haciendo alusión al destino de otros que contra él lucharon en África, pues, si bien los más allegados a Catón disfrutaron del perdón de César, el destino para otros no fue precisamente la clemencia. La misma también referencia hallamos al discurso *Anticatón* escrito por César, en respuesta al elogio a Catón por Cicerón escrito, titulado *Catón*:

Ὁ δὲ Καῖσαρ ἐκείνῳ μὲν ὀργίζεσθαι ἔφη ὅτι οἱ τῆς ἐπὶ τῇ σωτηρίᾳ αὐτοῦ εὐκλείας ἐφθόνησε, τὸν δὲ υἱὸν καὶ τῶν ἄλλων τοὺς πλείους ἀφῆκεν, ὥσπερ εἶθιστο· οἱ μὲν γὰρ εὐθύς οἱ δὲ καὶ ὕστερον, ὅπως ἀμβλυτέρῳ αὐτῷ ὑπὸ τοῦ χρόνου γενομένῳ προσέλθωσιν, ἐθελονταὶ προσεχώρησαν.³⁸⁶

Καὶ δὴ καὶ τὸν Κάτωνα ἔσωσεν ἂν· οὕτω γὰρ αὐτὸν ἐτεθαυμάκει ὥστε τοῦ Κικέρωνος ἐγκώμιον μετὰ ταῦτα αὐτοῦ γράψαντος ἀγανακτῆσαι μὲν μηδέν, καίπερ καὶ ἐκείνου οἱ προσπολεμήσαντος, βιβλίον δέ τι γράψαι ὁ Ἀντικάτωνα ἐπεκάλεσε.³⁸⁷

³⁸⁴ Plu. *Cat. Mi.* 72 (1919b).

³⁸⁵ Plu. *Caes.* 54 (1919a).

³⁸⁶ D. C. 43.12.1 (1845-1867).

³⁸⁷ *Ibidem*: 43.13.4.

L'anima grande a cui, fuor che la sorte d'esser figlia di Roma, altro non manca, o Arbace, el príncipe Juba

Metastasio mantiene el personaje ficticio de Arbace (el príncipe númida Juba) en el drama, ya presente en Addison y Martello, a pesar de la ya referida incongruencia histórica. Metastasio además cambia el nombre de Juba, que se mantiene en los autores citados, por el de Arbace aduciendo también razones de eufonía en relación a la música.³⁸⁸ Arbace parece ser un nombre del gusto de Metastasio, de raíces clásicas y de gran predicamento en la tradición dramática. Arbace es el falso nombre que adopta Yarbás cuando se introduce en Cartago en la *Didone abbandonata*, y el del hijo de Artabano en *Artenserse*; es además el nombre de un general medo,³⁸⁹ de un soldado persa,³⁹⁰ y de un pueblo africano.³⁹¹ En las notas previas al *Catone in Utica* Metastasio deja claro quién es este Arbace:

Per comodo della musica cambieremo il nome (...) del giovane Iuba, figlio dell'altro Iuba re di Numidia, in Arbace

Así lo toma Metastasio de Addison y Martello, donde asistimos a la feliz historia de amor correspondido entre Juba y la ficticia Marcia; Metastasio, en cambio, modifica la historia amorosa complicándola, y creando el apreciado por él triángulo amoroso que podemos ver en otros dramas:³⁹² Marcia, desprecia a Arbace, con quien está prometida, y ama a César.

Desde el punto de vista histórico, ya Arbace, ya Juba, no pudo ser el Juba que precisa Metastasio. El príncipe Juba, hijo de Juba rey de Numidia, el 46 a. C. era, como se ha dicho, tan solo un niño y tampoco se hallaba en Útica, sino en Tapso, donde tras la batalla allí librada, fue capturado por César y después llevado a Roma para que desfilara en su triunfo. Su cautiverio tuvo un feliz desenlace, pues Augusto le concedió la ciudadanía romana y lo nombró rey cliente de Numidia; era notoria también su erudición:

Τότε καὶ Ἰόβας υἱὸς ὧν ἐκείνου κομιδῇ νήπιος ἐν τῷ θριάμβῳ παρήχθη, μακαριωτάτην ἀλοῦς ἄλωσιν, ἐκ βαρβάρου καὶ Νομάδος Ἑλλήνων τοῖς πολυμαθεστάτοις ἐναρίθμιος γενέσθαι συγγραφεῦσι.³⁹³

³⁸⁸ He optado por mantener la acentuación italiana de 'Arbace' como palabra llana, frente a la etimológica 'Árbace'.

³⁸⁹ Dio. 2.24.1. Cf. Contarini, *Arbace*; Zeno, *Semiramide in Ascalona*.

³⁹⁰ Plu. *Art.* 14.3.

³⁹¹ Sil. 3.362.

³⁹² Así en la *Didone abbandonata* Dido ama a Eneas y desprecia a Yarbás; en *La clemenza di Tito* Sexto ama a Vitelia, que desea a Tito; o en el *Attilio Regolo* el cartaginés Amílcar ama a la también cartaginesa Barce, que a su vez es en secreto amada por Publio, hijo de Régulo.

³⁹³ Plu. *Caes.* 55.2 (1919a).

El Juba de los dramas tiene más afinidad con el padre de este, es decir, con Juba, rey de Numidia, quien desde joven albergó odio a César desde que en cierta ocasión visitara Roma y fuera despreciado por este:

Nec solum studiis civilibus arma parabat,
priuatae sed bella dabat Iuba concitus irae.³⁹⁴

Debido, por lo tanto, al resentimiento que Juba alimentó contra César, en la Guerra Civil decidió apoyar a Pompeyo:

Omnis Romanis quae cesserat Africa signis,
tunc Vari sub iure fuit, qui robore quamquam
confisus Latio regis tamen undique uires
exciuit, Libyae gentis, extremae mundi
signa suum comitata Iubam.³⁹⁵

Tras la batalla de Farsalia, se dirigió también a África donde continuó luchando junto al general en jefe de las fuerzas pompeyanas Metelo Escipión, pero no junto a Catón en Útica. La tradición dramática, en cambio, nos sitúa a Juba cohabitando con Catón en Útica. El trato entre ambos es del todo cordial; Catón confía plenamente en Arbace (Juba), como aliado y amigo, que considera sin tacha alguna, y cuya única aparente objeción sería el no haber nacido romano:

CATONE
M'è noto; e il più nascondi
tacendo il tuo valor, l'anima grande
a cui, fuor che la sorte
d'esser figlia di Roma, altro non manca.³⁹⁶

Catón decide sellar su amistad y alianza con Arbace, otorgándole la mano de su hija Marcia, de esta manera es hecho ya romano:

CATONE
(...)
Principe non temer; fra poco avrai
Marzia tua sposa. In queste braccia intanto (*Catone abbraccia Arbace*)
del mio paterno amore
prendi il pegno primiero e ti rammenta
ch'oggi Roma è tua patria. Il tuo dovere,
or che romano sei,
è di salvarla o di cader con lei.³⁹⁷

³⁹⁴ Lucan. 4.688-689 (1892).

³⁹⁵ *Ibidem*: 4.667-671.

³⁹⁶ I 1, 61-64.

³⁹⁷ I 1, 100-106.

Resulta curioso el trasunto que podemos hacer con la suerte del auténtico príncipe Juba, a quien, como Catón a Arbace, Augusto concedió la ciudadanía romana, y a quien, también como Catón a Arbace, Augusto le concedió la mano no de su hija, pero sí de una *familiaris*, Selene, hija de Marco Antonio y Cleopatra. Así pues, toda la desconfianza que a Catón inspira cualquier paso de César, se transforma en plena confianza en Arbace, de quien no espera traición alguna; así hace ver a su hija Marcia, quien precisamente intriga para suscitar en su padre los sentimientos contrarios, desconfianza de Arbace, en César confianza:

CATONE

Ma nel cimento estremo
ricusarti non può. Di tanto eccesso
è incapace, il vedrai.³⁹⁸

Pero la amistad y confianza que hallamos entre Catón y Juba en la tradición dramática, es ficticia, pues se conoce que disentía no poco del carácter y proceder no solo de Juba, sino también del mismo Metelo Escipión, que con él se había aliado. Plutarco nos cuenta una anécdota que hace ver la arrogancia y soberbia de un opulento Juba. Así pues, conocido el asesinato de Pompeyo, se reúne en Cirene con Escipión y Apio Varo, propretor de África designado por Pompeyo, que a su vez habían sido acogidos por Juba:

Τὰ δὲ πράγματα κακῶς εἶχε τοῖς περὶ Σκηπίωνα καὶ Οὐᾶρον, ἐκ διαφορᾶς καὶ στάσεως ὑποδυομένοις καὶ θεραπεύουσι τὸν Ἰόβαν, οὐκ ἀνεκτὸν ὄντα βαρύτητι φρονήματος καὶ ὄγκῳ διὰ πλοῦτον καὶ δύναμιν ὅς γε Κάτωνι πρῶτον ἐντυγχάνειν μέλλων μέσον ἔθηκε τὸν ἑαυτοῦ θρόνον τοῦ Σκηπίωνος καὶ τοῦ Κάτωνος, ὁ μέντοι Κάτων ὡς εἶδεν, ἄρας τὸν ἑαυτοῦ μετέθηκεν ἐπὶ θάτερα, μέσον λαμβάνων τὸν Σκηπίωνα, καίπερ ἐχθρὸν ὄντα καὶ τι καὶ βιβλίον ἐκδεδωκότα βλασφημίας ἔχον τοῦ Κάτωνος, (...). Τότε δ' οὖν καὶ τὸν Ἰόβαν ἔπαυσε μονονυχὶ σατράπας πεπονημένον ἑαυτοῦ τοὺς περὶ τὸν Σκηπίωνα, κάκείνους διήλλαξεν.³⁹⁹

El distanciamiento con Juba no solo fue en la esfera de lo personal, sino también en la política. Pues Escipión, instigado por Juba, se proponía asolar la ciudad de Útica y dar muerte a sus habitantes, pues llevaba muy a mal Juba que estos solos en África hubieran sido de César partidarios. Catón se opuso rotundamente a tal propósito, en la idea de que valía más reforzar y hacer pompeyana Útica, creando así un frente sólido y homogéneo en África ante las fuerzas cesarianas, que perderla y dar así imagen de desunión y debilidad:

Ἐπεὶ μέντοι τὴν ἀρχὴν ὁ Σκηπίων παραλαβὼν εὐθὺς ἐβούλετο Ἰόβα χαριζόμενος Ἰτυκαίους ἠβηδὸν ἀποκτεῖναι καὶ κατασκάψαι τὴν πόλιν ὡς τὰ Καίσαρος φρονοῦσαν, οὐχ ὑπέμεινεν ὁ Κάτων, ἀλλὰ μαρτυρόμενος καὶ κεκραγῶς ἐν τῷ συνεδρίῳ καὶ θεοκλυτῶν μόλις ἐξείλετο τῆς ὁμότητος αὐτῶν τοὺς ἀνθρώπους καὶ τὰ μὲν αὐτῶν

³⁹⁸ Π 13, 1171-1173. Habla Catón de Arbace a Marcia.

³⁹⁹ Plu. *Cat. Mi.* 57.1-2 (1919b).

δεηθέντων, τὰ δὲ τοῦ Σκηπίωνος ἀξιοῦντος, ἀνεδέξατο φρουρήσειν τὴν πόλιν, ὡς μήτε ἄκουσα μήτε ἔκοῦσα Καίσαρι προσγένοιτο. Καί γὰρ ἦν εἰς ἅπαντα τὸ χωρίον ὠφέλιμον καὶ διαρκὲς τοῖς ἔχουσιν ἔτι δὲ μᾶλλον ὑπὸ τοῦ Κάτωνος ἐρρώσθη.⁴⁰⁰

Así pues, nunca hubo avenencia entre Catón y Juba, y nunca junto a este se halló en Útica para el gobierno y defensa de la ciudad. Por su parte, el rey Juba combate en la batalla de Tapso, donde su hijo fue capturado por César, mientras que él consiguió huir tras la derrota, suicidándose al poco tiempo. La presencia de este personaje en el episodio de Catón en Útica es el ejemplo perfecto de la reelaboración que se permite hacer el melodrama del material histórico: un personaje que existió y que fue partidario de la facción pompeyana, habría resultado verosímil que se hubiese con Catón entendido y aliado.

Il padre irato vuol la mia morte, o la heroica Marcia

Marcia, como hija de Catón, es junto con Fulvio un personaje ficticio en el drama. Sabemos que Catón tuvo una hija, pero ni se llamó Marcia ni estuvo con él en Útica. El severo e inflexible carácter de Catón lo llevó a divorciarse de su primera esposa, Antistia, quien le fue infiel. De su segunda esposa, que esta sí se llamaba Marcia, nos da noticia Plutarco de que tuvo dos hijos varones e hijas sin precisar cuántas. Al estallar el conflicto y decidir seguir a Pompeyo, readmite⁴⁰¹ a su esposa Marcia para dejar su casa e hijas a buen recaudo; según Lucano, una abnegada Marcia recibe a Catón de nuevo como esposo, a quien desea acompañar a la guerra como hará Cornelia con Pompeyo:

“Da mihi castra sequi: cur tuta in pace relinquit
et sit ciuili propior Cornelia bello?”⁴⁰²

En cuanto a los hijos, deja el menor en Italia a Munacio,⁴⁰³ y es acompañado en la guerra por el mayor, Porcio:

Ὁ δὲ Κάτων ἔπεσθαι καὶ συμφεύγειν ἐγνωκῶς τὸν μὲν νεώτερον υἱὸν εἰς Βρεττίους ὑπεξέθετο πρὸς Μουνάτιον, τὸν δὲ πρεσβύτερον εἶχε σὺν ἑαυτῷ. Τῆς οἰκίας καὶ τῶν θυγατέρων κηδεμόνος δεομένων ἀνέλαβε πάλιν τὴν Μαρκίαν χηρεύουσας ἐπὶ χρήμασι πολλοῖς: ὁ γὰρ Ὀρτήσιος θνήσκων ἐκείνην ἀπέλιπε κληρονόμον.⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ *Ibidem*: 58.1-2.

⁴⁰¹ Catón se divorcia de su segunda mujer Marcia y la entrega a su amigo Quinto Hortensio Hórtalo; estallada la Guerra Civil, ante su marcha con Pompeyo, instado, según Plutarco, por sus hijas, se vuelve a casar con ella.

⁴⁰² Lucan. 2.348-349 (1892).

⁴⁰³ También el hijo menor de Catón está presente en Útica en los dramas de Addison y Martello con el nombre de Marco. Según Plutarco, es dejado en la región del Brucia junto a Lucio Munacio Planco.

⁴⁰⁴ Plu. *Cat. Mi.* 52.3 (1919b).

Valerio Máximo también nos da noticia de que con él lleva a su hijo, junto a la curiosidad del número de esclavos que consigo también llevó. Llama la atención el verbo empleado en relación al hijo (*trahens*):

Is tamen, cum bellis ciuilibus interesset, filium secum trahens XII seruos habuit, numero plures quam superior⁴⁰⁵, temporum diuersis moribus pauciores.⁴⁰⁶

Metastasio no olvida que Porcio se hallaba con Catón en Útica y, aunque no es un personaje del drama, es, sin embargo, citado, puesto que le es encomendada la misión de capitanear las naves para aquellos que quieran estar a salvo de César, especialmente Emilia (Cornelia) y Marcia. Esta empresa, no obstante ser cierta, no fue, sin embargo, encomendada a Porcio, que siempre se mantuvo hasta el final junto a su padre:

CATONE

(...) Emilia, (*vedendo venire Emilia*)
non v'è più pace; e fra l'ardor dell'armi
mal sicure voi siete, onde alle navi
portate il piè. Sai che il german di Marzia
di quelle è duce; e in ogni evento avrete
pronto lo scampo almen.⁴⁰⁷

La misma Marcia, repudiada de su padre al conocer este su amor por César, no ve otra salida que huir junto a su hermano al puerto; así le responde a César:

MARZIA

Al germano, alle navi. Il padre irato
vuol la mia morte...⁴⁰⁸

Porcia, verdadera hija de Catón alcanzó gran renombre, pues heredó de su padre carácter y principios, y digna fue de su segundo esposo, que le valió la fama, su primo Bruto. Nos narra Plutarco que Porcia, al sospechar los planes de su marido contra César, en su afán de hacerle ver su valor, determinación, arrojo y apoyo, decidió infligirse grave herida en el muslo a la vez que le manifestaba su sostén y colaboración en aquello que osare emprender:

Ἡ δὲ Πορκία θυγάτηρ μὲν, ὥσπερ εἶρηται, Κάτωνος ἦν, εἶχε δ' αὐτὴν ὁ Βροῦτος ἀνεπιδὸς ὦν οὐκ ἐκ παρθενίας, ἀλλὰ τοῦ προτέρου τελευτήσαντος ἀνδρὸς ἔλαβε κόρην οὗσαν ἔτι καὶ παιδίον ἔχουσαν ἐξ ἐκείνου μικρόν, ᾧ Βύβλος ἦν ὄνομα· καὶ τι βιβλίδιον μικρὸν ἀπομνημονευμάτων Βρούτου γεγραμμένον ὑπ' αὐτοῦ διασώζεται. Φιλόστοργος δ' ἡ Πορκία καὶ φίλανδρος οὗσα καὶ μεστή φρονήματος νοῦν ἔχοντος, οὐ πρότερον ἐπεχείρησεν ἀνερέσθαι τὸν ἄνδρα περὶ τῶν ἀπορρήτων ἢ λαβεῖν ἑαυτῆς τοιαύτην διάπειραν. Λαβοῦσα μαχαίριον ᾧ τοὺς ὄνυχας οἱ κουρεῖς ἀφαιροῦσι, καὶ πάσας

⁴⁰⁵ *Cato Maior*.

⁴⁰⁶ Val. Max. 4.3.12 (1888).

⁴⁰⁷ II 12, 1152-1157.

⁴⁰⁸ III 2, 1356-1357.

ἐξελάσασα τοῦ θαλάμου τὰς ὀπαδοὺς, τομὴν ἐνέβαλε τῷ μηρῷ βαθεῖαν, ὥστε ῥύσιν αἵματος πολλὴν γενέσθαι καὶ μετὰ μικρὸν ὀδύνας τε νεανικὰς καὶ φρικώδεις πυρετοὺς ἐπιλαβεῖν ἐκ τοῦ τραύματος, ἀγωνιῶντος δὲ τοῦ Βρούτου καὶ δυσφοροῦντος ἐν ἀκμῇ τῆς ἀλγηδόνος οὕσα διελέχθη πρὸς αὐτὸν οὕτως· “ἐγὼ, Βροῦτε, Κάτωνος οὕσα θυγάτηρ εἰς τὸν σὸν ἐδόθη οἶκον οὐχ ὥσπερ αἱ παλλακευόμεναι, κοίτης μεθέξουσα καὶ τραπέζης μόνον, ἀλλὰ κοινωνὸς μὲν ἀγαθῶν εἶναι, κοινωνὸς δὲ ἀνιαρῶν. Τὰ μὲν οὖν σὰ πάντα περὶ τὸν γάμον ἄμεμπτα· τῶν δὲ παρ’ ἐμοῦ τίς ἀπόδειξις ἢ χάρις, εἰ μήτε σοι πάθος ἀπόρρητον συνδιοίσω μήτε φροντίδα πίστεως δεομένην; οἶδ’ ὅτι γυναικεῖα φύσις ἀσθενὴς δοκεῖ λόγον ἐνεγκεῖν ἀπόρρητον ἀλλ’, ἔστι τίς, ὦ Βροῦτε, καὶ τροφῆς ἀγαθῆς καὶ ὁμιλίας χρηστῆς εἰς ἦθος ἰσχύς· ἐμοὶ δὲ καὶ τὸ Κάτωνος εἶναι θυγατέρα καὶ τὸ Βρούτου γυναῖκα πρόσσεστιν οἷς πρότερον μὲν ἦττον ἐπεποιθεῖν, νῦν δ’ ἐμαυτὴν ἔγνωκα καὶ πρὸς πόνον ἀήττητον εἶναι.” Ταῦτ’ εἰποῦσα δείκνυσιν αὐτῷ τὸ τραῦμα καὶ διηγεῖται τὴν πεῖραν. Ὁ δ’ ἐκπλαγεὶς καὶ ἀνατείνας τὰς χεῖρας ἐπέυξατο δοῦναι τοὺς θεοὺς αὐτῷ κατορθοῦντι τὴν πρᾶξιν ἀνδρὶ Πορκίας ἀξίῳ φανῆναι. Καὶ τότε μὲν ἀνελάμβανε τὴν γυναῖκα.⁴⁰⁹

Así pues, Porcia participó en la conferencia de los asesinos de César en Ancio. Esta demostró la misma integridad y valor que su padre hasta el final, pues era fama que, recibidas de Bruto las cenizas, se dio muerte demostrando aún más entereza que Catón:

Tuos quoque castissimos ignes, Porcia M. Catonis filia, cuncta saecula debita admiratione prosequuntur. Quae, cum apud Philippos uictum et interemptum uirum tuum Brutum cognosces, quia ferrum non dabatur, ardentes ore carbones haurire non dubitasti, muliebri spiritu uirilem patris exitum imitata. Sed nescio an hoc fortius, quod ille usitato, [tu] nouo genere mortis absumpta e[s].⁴¹⁰

Plutarco, además de esta misma versión, aporta otra más verosímil y menos heroica:

Πορκίαν δὲ τὴν Βρούτου γυναῖκα Νικόλαος ὁ φιλόσοφος ἱστορεῖ καὶ Οὐαλέριος Μάξιμος βουλομένην ἀποθανεῖν, ὡς οὐδεὶς ἐπέτρεπε τῶν φίλων, ἀλλὰ προσέκειντο καὶ παρεφύλαττον, ἐκ τοῦ πυρὸς ἀναρπάσασαν ἄνθρακας καταπιεῖν καὶ τὸ στόμα συγκλείσασαν καὶ μύσασαν οὕτω διαφθαρεῖν. Καίτοι φέρεται τις ἐπιστολὴ Βρούτου πρὸς τοὺς φίλους ἐγκαλοῦντος αὐτοῖς καὶ ὀλοφυρομένου περὶ τῆς Πορκίας, ὡς ἀμεληθείσης ὑπ’ αὐτῶν καὶ προελομένης διὰ νόσον καταλιπεῖν τὸν βίον. Ἔοικεν οὖν ὁ Νικόλαος ἠγνοῦν τὸν χρόνον, ἐπεὶ τό γε πάθος καὶ τὸν ἔρωτα τῆς γυναικὸς καὶ τὸν τρόπον τῆς τελευτῆς ὑπονοῆσαι δίδωσι καὶ τὸ ἐπιστόλιον, εἶπερ ἄρα τῶν γνησίων ἐστίν.⁴¹¹

Pero la única hija de Catón presente en el drama es Marcia. La Marcia metastasiana es un personaje ya presente en los dramas de Addison y Martello, en la cual se percibe, según Lago, ese *addolcimento* que también atribuía al personaje de César.⁴¹² En las versiones anteriores a la de Metastasio, sometidas a una tradición de pretensiones más eruditas, sí dejan claro que Catón posee una hija que se llama Porcia,

⁴⁰⁹ Plu. *Brut.* 13.2-6 (1918).

⁴¹⁰ Val. Max. 3.6.5 (1888).

⁴¹¹ Plu. *Brut.* 53.4-5 (1918).

⁴¹² Lago 2010: 14.

que es esposa de Bruto y se halla en Roma, referencia que no encontramos en Metastasio, siendo Marcia una hija ficticia acompañante de Catón en Útica, cuya historia de amor con Juba en cierta medida mitiga la acerba tragedia de Catón:

DECIO

(...)

Fra quai Cassio, e quel Bruto di libera famiglia,
che anch'ei di Giulio è al fianco, e al fianco ha una tua figlia.⁴¹³

En la versión italiana de Martello Marcia vive enamorada de Juba y es por este correspondida; su historia de amor cede protagonismo a la historia de Catón, a la situación histórica y política del momento. Metastasio asume sin reparos el personaje de Marcia y su historia amorosa con Juba (Arabace), la cual hace más turbulenta introduciendo el personaje de César; así sensiblemente la altera convirtiéndola en el acostumbrado triángulo amoroso, en este caso, imposible e inverosímil: Marcia enamorada de César y correspondida por este, desprecia a Arbace (Juba), quien sumiso la ama.

El carácter y principios que Metastasio quiere imprimir en Marcia, son los mismos repúblicanos de su padre y los atribuidos por las fuentes clásicas a su verdadera hija Porcia. Lago ve en el personaje de Marcia el *alter ego* de su padre: esta adopta a veces un tono heroico al defender los patrios principios.⁴¹⁴

MARZIA

Perché tua figlia io sono e son romana,
custodisco gelosa
le ragioni, il decoro
della patria e del sangue. E tu vorrai
che la tua prole istessa, una che nacque
cittadina di Roma e fu nudrita
all'aura trionfal del Campidoglio,
scenda al nodo d'un re?⁴¹⁵

Empero, el tono heroico de Marcia podría desvanecerse, si se tiene en cuenta que Marcia recurre en el drama a tales heroicos argumentos no para otro fin que para evitar su unión con Arbace. La argumentación de Marcia es del todo coherente con la historia: sería inverosímil que una noble de la noble República de Roma casara con un extranjero y especialmente si este es un príncipe heredero de una monarquía. A la vez que Marcia pretende disuadir al padre de que la una en matrimonio a Arbace, procura insistentemente que este se reconcilie con César, al mismo tiempo que le oculta sus verdaderos sentimientos. Al resultar frustrados una y otra vez sus deseos de reconciliación entre Catón y César, desespera:

⁴¹³ *Op. cit.*: II 4: Decio, legado de César, recuerda a Catón quiénes de los antiguos pompeyanos se han pasado al bando de César.

⁴¹⁴ Lago 2010: 41-43.

⁴¹⁵ I 1, 88-95.

MARZIA

Nelle nuove difese
che la tua cura aggiunge, io veggo, o padre,
segni di guerra; e pur sperai vicina
la sospirata pace.

CATONE

In mezzo all'armi
non v'è cura che basti. Il solo aspetto
di Cesare seduce i miei fidi.⁴¹⁶

Catón le responde a Marcia con un argumento no falto de ironía: este, que aún no conoce de los secretos amores de su hija, alude al poder seductor de la simple contemplación de César, que incluso llega a arrebatarle a aquellos en los que más confianza deposita. Tal alusión puede tomarse como una referencia a los amores entre Marcia y el dictador, o simplemente como una alusión a aquellos que tras el desastre de Farsalia, optaron por pasarse al bando vencedor, especialmente quizá a Bruto y Cicerón.

Esa dualidad de la que hablábamos en relación al carácter de César, a saber, el César soberbio y codicioso, y el César bondadoso y enamorado, ese dual registro de los personajes metastasianos que se mueven magistralmente entre lo heroico-trágico y lo idílico, parece ser percibido por Marcia. Esta se siente defraudada por el César que asedia sediento de gloria Útica, que porfía con todas sus fuerzas por expugnar la plaza que defiende su propio padre. No es ese el César del que ella creyó haberse enamorado, el César que parece haberse rebelado contra la propia Roma:

MARZIA

E tu sei quello?

No, tu quello non sei; ne usurpi il nome.
Un Cesare adorai, nol niego; ed era
della patria sostegno,
l'onor del Campidoglio,
il terror de' nemici,
la delizia di Roma,
del mondo intier dolce speranza e mia;
questo Cesare amai, questo mi piacque,
pria che l'avesse il ciel da me diviso;
questo Cesare torni e lo ravviso.⁴¹⁷

Una rigurosa Marcia consigue reencontrar al César que amó. De este César bondadoso y enamorado obtiene el propósito de buscar con Catón la reconciliación:

MARZIA

(...)

Ama Catone,

⁴¹⁶ II 1, 661-666.

⁴¹⁷ I 10, 453-463.

io non ne son gelosa. Un tal rivale
se divide il tuo core,
più degno sei ch'io ti conservi amore.⁴¹⁸

Este César al que quiere Marcia, es un hombre subyugado por un amor irresistible, un amor al que le es imposible renunciar y se impone sobre todo y todos, hombres, héroes y dioses; he aquí a César en sus más idílicos acentos:

CESARE
Quando da sì bel fonte
derivano gli affetti,
vi son gli eroi soggetti,
amano i numi ancor.⁴¹⁹

Este César sumisamente entregado a frívolos amores en plena Guerra Civil, si bien es la imagen requerida por la coherencia argumental del drama metastasiano, el componente exigido por lo que de idilio reside en el melodrama, parece resultar, sin embargo, del todo inverosímil, como ya hemos apuntado, desde el punto de vista histórico; así se criticó ya en tiempos del autor:

Non si sa (...) capire (...) come Cesare, che tutt'altra cosa dovea rivolgere allor nel pensiero fuorché il badare ad una galanteria inutile, pur s'intertenga (...) a far il cascante (...). Se tali fossero stati i sentimenti di Cesare in così critiche circostanze, il sangue di Catone non si sarebbe versato sulla tomba della romana libertà.⁴²⁰

A diferencia de los dramas de Addison y Martello, la Marcia metastasiana no ama a Arbace (Juba); crea así Metastasio como novedad el frecuente triángulo amoroso entre Marcia, César y Arbace. Arbace es un personaje incómodo para Marcia, que obstaculiza la consecución del objeto de sus deseos; Marcia desprecia a Arbace, por lo que habla al sufriente y sumiso amante con crueldad:

MARZIA
Ma fino a quando
la noia ho da soffrir di questi tuoi
rimproveri importuni? Io ti disciolo
d'ogni promessa; in libertà ti pongo
di far quanto a te piace.
Di' ciò che vuoi, pur che mi lasci in pace.⁴²¹

Finalmente el amor al padre vence sobre los deseos de Marcia, el desenlace de la historia de amor es, pues, el decoroso, y la resolución es coherente desde el punto de vista histórico. Así pues, Marcia, arrastrada por tan desesperada situación, y por la

⁴¹⁸ I 10, 505-508.

⁴¹⁹ I 10, 519-522.

⁴²⁰ Arteaga 1785: 144-145.

⁴²¹ II 3, 801-805.

última voluntad del padre amado que irremediabilmente se encamina al suicidio, por su padre Catón jura lealtad a Arbace, odio a César. Es este el triunfo de la virtud, del público interés sobre el privado. Es en verdad este sacrificio final el que hace también de Marcia una heroína: da un paso atrás, rechaza su voluntad, abraza la virtud del padre, y cumple virtuosa el digno deber:

MARZIA

(...) Vuoi che ad Arbace io serbi
eterna fé? La serberó. Nemica
di Cesare mi vuoi? Dell'odio mio
contro lui t'assicuro.⁴²²

Así pues, el decoroso compromiso nupcial cerrará el drama, como un intento de hacer más leve la tragedia de Catón, y de proveer así supuestamente el melodrama del conveniente final feliz, mas ¿dónde está la verdadera felicidad para Marcia al unirse a quien no ama? En verdad, solo queda la resignación y el duelo, mientras que todo parece quedar resuelto por el triunfo de la virtud.

L'ombra errante del gran Pompeo, o el ausente Pompeyo

El personaje de Pompeyo es determinante para la situación que hallamos en el drama. Tras la derrota de Farsalia las fuerzas pompeyanas se refugian en África, que siempre les había sido favorable. Asesinado Pompeyo en Egipto, todos parecen ver en Catón el nuevo caudillo. No hemos de ver en Catón a un pompeyano integral. Efectivamente, Catón no continúa luchando por este ni por los supuestos ideales pompeyanos, sino, como se ha visto, por la libertad. Además Metastasio introduce como novedad frente a los dramas de referencia, el personaje de Emilia (Cornelia), la viuda de Pompeyo, licencia histórica que complica el drama y propicia una mayor tensión dramática por su evidente carácter trágico.

Emilia acusa a César de la muerte de su esposo, de la que ofrece una rigurosa y fiel descripción en un pasaje de notables tintes trágicos. La descripción del suceso es del todo fiel a las fuentes clásicas; recuerda, por una parte, a la prolija y patética narración que Lucano⁴²³ hace del mismo:

EMILIA

(...)
Forse presente
non ero allor che dalla nave ei scese
sul picciolo del Nilo infido legno?
Io con quest'occhi, io vidi

⁴²² III 12, 1626-1628.

⁴²³ Lucan. 8.560 y ss. Cf. Corneille, *La mort de Pompée*, III 4, 995-998 (1980): *CORNÉLIE J'ai vu mourir Pompée et ne l'ai pas suivi / (...) / qu'une pitié cruelle à mes douleurs profondes / m'aye ôté le secours et du fer et des ondes.*

splender l'infame acciario
 che il sen gli aperse e impetuoso il sangue
 macchiar fuggendo al traditore⁴²⁴ il volto.
 Fra' barbari omicidi
 non mi gettai, che questo ancor mi tolse
 l'onda frapposta e la pietade altrui;
 né v'era, il credo appena,
 di tanto già seguace mondo un sol
 che potesse a Pompeo chiuder le ciglia;
 tanto invidian gli dei chi lor somiglia!⁴²⁵

Por otra parte, Metastasio posiblemente manejara también la detallada narración de Plutarco. Este nos cuenta que Cornelia, en todo momento presente (*Forse presente / non ero..?*) desde la nave ya se recelaba un desenlace funesto:

Ἀσπασάμενος⁴²⁶ οὖν τὴν Κορνηλίαν προαποθρηνοῦσαν αὐτὸν τὸ τέλος...⁴²⁷

Ὡς δὲ τῆ γῆ προσεπέλαζον, ἡ μὲν Κορνηλία μετὰ τῶν φίλων ἐκ τῆς τριήρους περιπαθῆς οὕσα τὸ μέλλον ἀπεσκοπεῖτο...⁴²⁸

Debido a que se hallaban en una zona cenagosa, y la gran nave de Pompeyo no podía acercarse al puerto, se envió a recogerlo un pequeño barco de pescadores (*della nave ei scese / sul piccolo del Nilo infido legno*); tal recibimiento, nada regio y fastoso, auguraba lo peor:

Ὡς οὖν εἶδον οὐ βασιλικὴν οὐδὲ λαμπρὰν οὐδὲ ταῖς Θεοφάνους ἐλπίσιν ὁμοίαν ὑποδοχὴν, ἀλλ' ἐπὶ μιᾶς ἀλιάδος προσπλέοντας ὀλίγους ἀνθρώπους, ὑπείδοντο τὴν ὀλιγωρίαν καὶ τῷ Πομπηῖῳ παρήνουν εἰς πέλαγος ἀνακρούεσθαι τὴν ναῦν, ἕως ἕξω βέλους εἰσίν.⁴²⁹

Cornelia pudo, por lo tanto, perfectamente presenciar (*io con quest'occhi*) cómo desenvainada la espada (*io vidi / splendor l'infame acciario*) del traidor Semptimio, atraviesa primero por la espalda hasta el pecho (*il sen gli aperse*) el cuerpo de Pompeyo:

Ἐν τούτῳ δὲ τὸν Πομπηῖον τῆς τοῦ Φιλίππου λαμβανόμενον χειρός, ὅπως ῥᾶον ἐξανασταίη, Σεπτίμιος ὀπισθεν τῷ ξίφει διελαύνει πρῶτος, εἶτα Σάλβιος μετ' ἐκείνων, εἶτα Ἀχιλλᾶς ἐσπάσαντο τὰς μαχαίρας.⁴³⁰

⁴²⁴ Se refiere a Septimio, quien había sido centurión a las órdenes de Pompeyo durante la Guerra contra los piratas. *Vid. Caes. Civ.* 3.104.3.

⁴²⁵ I 5, 284-297. Las intervenciones de Emilia (Cornelia) abundan en estilemas trágicos. He aquí la melodramática personalización de lo trágico.

⁴²⁶ Πομπηῖος.

⁴²⁷ *Plu. Pomp.* 78.4 (1917).

⁴²⁸ *Ibidem:* 79.3.

⁴²⁹ *Ibidem:* 78.2.

⁴³⁰ *Ibidem:* 79.3.

Pompeyo había sido acompañado en la pequeña barca, mientras su esposa, su hijo menor Sexto y sus más allegados contemplaban desde la nave, por dos centuriones, por su liberto Filipo y un esclavo llamado Escita. Asesinado Pompeyo, no queda, pues ninguno leal de tantos seguidores que Pompeyo había tenido, digno (*né v'era, il credo appena, / di tanto già seguace mondo un solo*) de ocuparse del cadáver. Pues tanta fue la gloria de Pompeyo que despertó la envidia de los dioses (*tanto invidian gli dei chi lor somiglia*). De su cuerpo decapitado se ocupó su liberto Filipo tributándole modestas honras fúnebres. Con todo, Metastasio parece preferir no excederse en detalles sobre el asesinato de Pompeyo. Por su parte, Emilia desea, llevada por trágica pasión, precisamente eso mismo que sufrió su marido, para César como justa venganza:

EMILIA
 (...) Finché non vegga
 la tua testa recisa...⁴³¹

Si sobrentendemos la decapitación, de la que no se encuentra alusión explícita en la descripción de Emilia (Cornelia), cuando esta lamenta que no habrá nadie ya *mondo* que cierre por última vez los ojos de Pompeyo (*che potesse a Pompeo chiuder le ciglia*), hemos de suponer que se refiera a la indignidad de aquellos que, cortada la cabeza, se quedan con ella, a saber, el traidor Septimio y el bárbaro séquito de egipcios macedonios por Ptolomeo enviado.

Lucano narra cómo desde la nave que se aleja de la costa, una desolada Cornelia alertada por una llama en la lejana costa que supone ser la pira de su marido, lamenta amargamente haberse visto privada de rendirle las oportunas honras fúnebres a su esposo:

Nam postquam frustra precibus Cornelia nautas
 priuignique fugam tenuit, ne forte repulsus
 litoribus Phariis remearet in aequora truncus,
 ostenditque rogam non iusti flamma sepulcri,
 “Ergo indigna fui”, dixit “Fortuna, marito
 accendisse rogam gelidosque effusa per artus
 incubuisse uiro...”⁴³²

En el drama, César justifica su, según él, ejemplar y decorosa conducta, y manifiesta su dolor por la lamentable pérdida de Pompeyo. El comportamiento de César ante el asesinato de Pompeyo es del todo fiel a las fuentes clásicas en cuanto a las alusiones históricas y a la actitud del dictador. El único fin de Emilia en el drama es cobrarse venganza por la muerte de su esposo, de cuyo asesinato hace causante a César; este, por su parte, niega haber tenido alguna parte en el magnicidio:

CESARE

⁴³¹ I 5, 273-274.

⁴³² Lucan. 9.51-57 (1892).

Io non ho parte alcuna
di Tolomeo nell'impiedade.⁴³³

César justifica su decente conducta: el fue quien ordenó celebrar los pertinentes ritos funerarios y enviar las cenizas a Cornelia:

CESARE
(...) Chi l'ombra errante
con la funebre pompa
placò del gran Pompeo?⁴³⁴

Vos condite busto
tanti colla ducis, sed non ut crimina solum
uestra tegat tellus: iusto date tura sepulcro
et placate caput cineresque in litore fusos
colligite atque unam sparsis date manibus urnam.
Sentiat aduentum soceri uocesque querentis
audiat umbra pias.⁴³⁵

Mientras que César solo pudo tributar honras fúnebres a la cabeza de Pompeyo, el resto del cuerpo, -cuenta Plutarco-, arrojado desnudo al mar y decapitado, fue recogido por un liberto de Pompeyo que lo había acompañado; este lo honró e incineró. Este mismo autor también da noticia de que sus cenizas fueron entregadas a Cornelia y llevadas por ella a Roma:

Τοῦ δὲ Πομπηίου τὴν μὲν κεφαλὴν ἀποτέμνουσι, τὸ δὲ ἄλλο σῶμα γυμνὸν ἐκβαλόντες ἀπὸ τῆς ἀλιάδος τοῖς δεομένοις τοιοῦτου θεάματος ἀπέλιπον. Παρέμεινε δὲ αὐτῷ Φίλιππος, ἕως ἐγένοντο μεστοὶ τῆς ὄψεως· εἶτα περιλούσας τῇ θαλάσῃ τὸ σῶμα καὶ χιτωνίῳ τινὶ τῶν ἑαυτοῦ περιστείλας, ἄλλο δὲ οὐδὲν ἔχων, ἀλλὰ περισκοπῶν τὸν αἰγιαλὸν εὔρε μικρᾶς ἀλιάδος λείψανα, παλαιὰ μὲν, ἀρκοῦντα δὲ νεκρῶ γυμνῶ καὶ οὐδὲ ὄλῳ πυρκαϊᾶν ἀναγκαίαν παρασχεῖν. (...) Τὰ δὲ λείψανα τοῦ Πομπηίου Κορνηλία δεξαμένη κομισθέντα, περὶ τὸν Ἀλβανὸν ἔθηκεν.⁴³⁶

En el drama, César continúa justificando su conducta ante Emilia. No solo se ocupó de rendir los debidos honores a los restos de Pompeyo y de entregarle a ella las cenizas, sino también hizo pagar tal exceso a sus asesinos:

CESARE
(...) Assai
la vendetta ch'io presi è manifesta.⁴³⁷

⁴³³ I 5, 298-299.

⁴³⁴ I 5, 267-269.

⁴³⁵ Lucan. 9.1090-1096 (1892).

⁴³⁶ Plu. *Pomp.* 80.1-2, 6 (1917).

⁴³⁷ I 5, 299-300.

César, conocido el asesinato de Pompeyo, da muerte a los sicarios y, llevado posiblemente no solo por intereses políticos declara la guerra al joven Ptolomeo y a sus taimados consejeros, cuyos ejércitos vence el 47 a. C. De Ptolomeo el destino es incierto, se coincide en que se dio por desaparecido. A la hermana de Ptolomeo, Cleopatra, la nombra César única reina entonces de Egipto:

Τοῦτο Πομπηίου τέλος, οὐ πολλῶ δὲ ὕστερον Καῖσαρ ἐλθὼν εἰς Αἴγυπτον ἄγους τοσοῦτου καταπεπλησμένην τὸν μὲν προσφέροντα τὴν κεφαλὴν ὡς παλαμναῖον ἀπεστράφη, τὴν δὲ σφραγίδα τοῦ Πομπηίου δεξάμενος ἐδάκρυσεν ἦν δὲ γλυφὴ λέων ξιφῆρης. Ἀχιλλᾶν δὲ καὶ Ποθεινὸν ἀπέσφαξεν αὐτὸς δὲ ὁ βασιλεὺς μάχη λειφθεὶς περὶ τὸν ποταμὸν ἠφανίσθη.⁴³⁸

Τέλος δέ, τοῦ βασιλέως πρὸς τοὺς πολεμίους ἀποχωρήσαντος, ἐπελθὼν καὶ συνάψας μάχην ἐνίκησε, πολλῶν πεσόντων αὐτοῦ τε τοῦ βασιλέως ἀφανοῦς γενομένου, καταλιπὼν δὲ τὴν Κλεοπάτραν βασιλεύουσαν Αἰγύπτου καὶ μικρὸν ὕστερον ἐξ αὐτοῦ τεκοῦσαν υἱόν, ὃν Ἀλεξανδρεῖς Καισαρίωνα προσηγόρευον, ὤρμησεν ἐπὶ Συρίας.⁴³⁹

Tales hechos sí refiere, en cambio, Metastasio explícitamente en su elegía a *La morte di Catone*:

...restò vinto e sconfitto
l'infame Tolomeo che contendea
alla bella Cleopatra il pingue Egitto.⁴⁴⁰

Como las mismas fuentes antiguas transmiten, ofrecida a César la cabeza de Pompeyo por Ptolomeo con la presunta esperanza de ganarse el apoyo, favor y agradecimiento, César muestra indignación y dolor ante el magnicidio; su conmoción fue tal que no pudo contener el llanto:

CESARE
(...)
E sa il ciel, tu lo sai
s'io piansi allor su l'onorata testa.⁴⁴¹

Sin embargo, se podría dudar de que esas lágrimas fueran sinceras y de que ese aparente duelo, que César sabía que iba a ser tan bien valorado por el pueblo romano, no ocultara la alegría de que tal asesinato le allanara el camino hacia la victoria final:

Non primo Caesar damnauit munera uisu
auertitque oculos; uultus, dum crederet, haesit,
utque fidem uidit sceleris tutumque putauit

⁴³⁸ Plu. *Pomp.* 80.5 (1917).

⁴³⁹ Plut. *Caes.* 49.5 (1919a).

⁴⁴⁰ Metastasio 1755: 241-242.

⁴⁴¹ I 5, 301-302. De nuevo el melodrama de Nicola Haym *Giulio Cesare in Egitto* recrea bastante fielmente este episodio.

iam bonus esse socer, lacrimas non sponte cadentis
effudit gemitusque expressit pectore laeto,
non aliter manifesta potens abscondere mentis
gaudia quam lacrimis...⁴⁴²

Quisquis te flere coegit
impetus, a uera longe pietate recessit.⁴⁴³

Nec talia fatus
inuenit fletus comitem, nec turba querenti
credidit; abscondunt gemitus et pectora laeta
fronte tegunt...⁴⁴⁴

Y en perfecta consonancia con las reflexiones de Lucano le responde el sabio Catón en el drama:

CATONE
Ma chi sa se piangesti
per gioia o per dolor? La gioia ancora
ha le lagrime sue.⁴⁴⁵

Tras las dudas de Catón resuenan los versos de Petrarca:

Pianse morto il marito di sua figlia,
raffigurato a le fatezze conte.⁴⁴⁶

Cesare, poi che'l traditor d'Egitto
li fece il don de l'onorata testa,
celando l'allegrezza manifesta
pianse per gli occhi fuor sì come è scritto.⁴⁴⁷

Volviendo al drama, Emilia no puede entender que Marcia esté enamorada de quien más ella odia y el propio Catón. Continuamente pretende hacerle ver el gran error de sus sentimientos al haber entregado su corazón a la ruin alma de César. Marcia se defiende entonces de los reproches de Emilia esgrimiendo un argumento atribuido por las fuentes a Catón:

MARZIA
(...)
Dimmi; non prese l'armi
lo sposo tuo per gelosia d'impero?⁴⁴⁸

⁴⁴² Lucan. 9.1036-1042 (1892).

⁴⁴³ *Ibidem*: 1056-1057.

⁴⁴⁴ *Ibidem*: 1105-1108.

⁴⁴⁵ I 5, 303-305.

⁴⁴⁶ Petrarca 1964: 44.3-4.

⁴⁴⁷ *Ibidem*: 102.1-4.

⁴⁴⁸ I 14, 623-624.

Para Catón, como hemos dicho más arriba, tanto César como Pompeyo son dos caras de la misma moneda, movidos por la misma ansia de poder e interés personal; el hecho de que Catón se halle en Útica en el derrotado bando pompeyano es el resultado de haberse visto obligado a elegir el mal menor, esto es, seguir a Pompeyo. Si, por una parte, la enemistad y ausencia de total entendimiento entre César y Catón era algo notorio y patente, no había tampoco avenencia alguna en un principio entre Pompeyo y Catón, para quien poco distaba del proceder de César.⁴⁴⁹ Incluso el mismo César fue consciente de que, habiendo tomado Catón la decisión de seguir a Pompeyo, desde el principio de la guerra este parece haberse encontrado a disgusto con Pompeyo, con quien nunca había coincidido totalmente en su proceder: Catón, una vez que ha decidido tomar parte por Pompeyo, se siente abandonado por este y le reprocha haber emprendido una guerra innecesaria:

Quibus rebus paene perfectis aduentu Curionis cognito queritur⁴⁵⁰ in contione sese proiectum ac proditum a Cn. Pompeio, qui omnibus rebus imparatissimis non necessarium bellum suscepisset et ab se reliquisque in senatu interrogatus omnia sibi esse ad bellum apta ac parata confirmaisset.⁴⁵¹

Finché non vegga la tua testa recisa, e terre e mari scorrerò disperata, o Emilia, una Cornelia trágica

Cornelia fue la quinta y última esposa de Pompeyo, hija de Quinto Cecilio Metelo Pío Escipión,⁴⁵² aliado de Pompeyo y a quien, tras el asesinato de este, cedió Catón el cargo de general en jefe de las fuerzas pompeyanas en África. Cornelia casó con Pompeyo el 52 a. C., lo acompañó a Grecia en la Guerra Civil, durante la que residió en Lesbos en compañía de su hijastro menor Sexto Pompeyo. Tras la derrota de Farsalia, acompaña a su esposo a Egipto, desde donde tras ser asesinado, regresa a Roma. Sin embargo, sabemos que antes de dirigirse a Roma, la nave que llevaba a Cornelia y a Sexto hizo escala en Libia, donde, visitado el campamento de Catón, informaron a este y Gneo Pompeyo, el hijo mayor de Pompeyo, que con Catón se hallaba, de lo ocurrido:

Prima ratem Cypros spumantibus accipit undis;
inde tenens pelagus, sed iam moderatior, Eurus
in Libycas egit sedes et castra Catonis.⁴⁵³
(...)
Sed magis, ut uisa est lacrimis exhausta, solutas
in uultus effusa comas, Cornelia puppe
egrediens, rursus geminato uerbere plangunt.⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ Vid. Plut. *Cat. Min.* 45 y *passim*.

⁴⁵⁰ *Cato*.

⁴⁵¹ *Caes. B. C.* 30.5.

⁴⁵² *Vid. supra*.

⁴⁵³ *Lucan.* 9.117-119 (1892).

⁴⁵⁴ *Ibidem*: 171-173.

No obstante, Cornelia continuaría después viaje a Roma, de modo que, la presencia de Cornelia en Útica junto a Catón la debemos solamente a la versión dramática del episodio.⁴⁵⁵ El vínculo entre la familia de Pompeyo y Catón es algo manifiesto en las fuentes. A pesar de las disensiones políticas que siempre habían existido entre ambos, Pompeyo, aun resultándole la presencia de Catón molesta y disintiendo en muchas cosas de él, lo veneraba y estimaba; tal era, pues, su consideración hacia él que le encomendó a este el cuidado y protección de su familia si él faltara:

Τοῦ δὲ Κάτωνος οὐδὲν ἐδεήθη τοιοῦτον, ἀλλ' ὥσπερ οὐκ ἀνυπεύθυνος ἄρχων ἐκείνου παρόντος ἐξέπεμψεν ἄσμενος, μόνῳ σχεδὸν ἐκείνῳ τῶν εἰς Ῥώμην πλεόντων τὰ τέκνα καὶ τὴν γυναῖκα παρακαταθέμενος, ἄλλως αὐτῷ προσήκοντα καὶ διὰ συγγένειαν.⁴⁵⁶

Lucano nos cuenta que Pompeyo le hizo prometer a Cornelia que, de morir él, confiaría la salvaguarda y tutela de sus hijos a Catón:

“Vni parere decebit,
si faciet partes pro libertate, Catoni.”
Exsolui tibi, Magne, fidem, mandata peregi.⁴⁵⁷

Esto hace considerar en modo alguno inopinada la noticia que transmite Apiano, de la que podría perfectamente haberse servido Metastasio para aportar al drama fidelidad histórica. A Pompeyo acompañaron en la Guerra Civil sus tres hijos, tenidos con su segunda esposa Mucia Tercia, Gneo, Sexto y una hija. Apiano cuenta que al entrar César en Útica, se encontró allí junto con Catón esta hija de Pompeyo con sus propios hijos, a quien envió junto a su hermano el joven Pompeyo:

Καὶ τὴν θυγατέρα τοῦ Πομπηίου μετὰ δύο παίδων αὐτῆς ἐν Ἰτύκῃ καταλαβὼν ἐξέπεμψε σῶους τῷ νέῳ Πομπηίῳ.⁴⁵⁸

Metastasio podría haber aprovechado la presencia real de una hija de Pompeyo en Útica para que hubiese ocupado el papel de Emilia en el drama, implicada en la misma historia amorosa con Fulvio, sedienta de vengar la muerte del padre e intransigente con los indebidos amores de Marcia. Así habría ganado cierta verosimilitud y fidelidad el drama, sin embargo, habría quedado falto del fuerte peso dramático de la ilustre Cornelia, sin duda más famosa, la cual incluso había sido testigo del asesinato de su esposo Pompeyo.

Es sin duda la Emilia metastasiana un personaje trágico. Si lo idílico, el tierno sentimiento caracteriza al típico personaje melodramático, es la indómita pasión la que

⁴⁵⁵ Quizá podría haberse tenido en cuenta por Metastasio la presencia de Cornelia y del hijo de Pompeyo, Sexto, en el conocido drama *Giulio Cesare in Egitto*, por el componente patético y trágico que ambos personajes aportaban.

⁴⁵⁶ Plu. *Cat. Mi.* 14.3 (1919b).

⁴⁵⁷ Lucan. 9.96-98 (1892).

⁴⁵⁸ App. *BC.* 2.100 (1881).

conforma un personaje trágico. Emilia es poseída por una irrefrenable ansia de venganza que la presenta casi como una Furia. No solo el proceder de Emilia, sino su lenguaje, y su mismo atuendo, son los propios de la tragedia. Lago afirma que el personaje de Emilia recuerda mucho a la Medea de Eurípides, o a la Clitemnestra del *Agamenón* esquiléo, pero aún más a las homónimas tragedias de Séneca. El mismo autor afirma que son realmente las heroínas senequianas las que se encuentran tras ella; téngase en cuenta que Séneca es el principal modelo de la tenebrosa tragedia de Tasso *Il re Torrismondo*, uno de los autores predilectos de Metastasio.⁴⁵⁹ Posiblemente el público de entonces experimentaría cierta sorpresa al encontrarse en los melodramas con tales personajes de tan marcado carácter trágico sobre el usual y esperado melodramático. Metastasio así eleva el tono, tragiciza el melodrama, contribuyendo magistral, acertada y en parte veladamente a la consecución de su ideal melodramático.⁴⁶⁰

Llama la atención en primer lugar el cambio de nombre de la esposa de Pompeyo, que es sustituido por el también noble nombre romano de Emilia; aduce el autor las mismas razones que para la sustitución del nombre de Juba por el de Arbace:

Per comodo della musica cambieremo il nome di Cornelia, vedova di Pompeo, in Emilia...⁴⁶¹

Emilia es un personaje útil para el desarrollo de peripecias en el argumento dramático: esta quiere tomarse la venganza por su mano, manipula a Fulvio, legado de César, de ella enamorado, para conspirar contra César y darle muerte; Emilia desespera en sus ansias de venganza ante la templanza de Catón y los traidores amores de Marcia, los cuales ella desde el principio sospecha. Crea con Emilia Metastasio una historia amorosa secundaria, que a su vez cristaliza también en un triángulo formado por Fulvio, Emilia y el difunto Pompeyo: Emilia quiere hacer creer a Fulvio que lo ama para perpetrar así su venganza, Fulvio se siente fuertemente atraído por Emilia, pero antepone su lealtad a César, y la amada sombra de Pompeyo es venerada y respetada por Emilia, a quien debe venganza. Emilia disiente del proceder de Catón, firme, pero comedido y calmo, ella, en cambio, arrastrada trágicamente por la pasión, no está dispuesta en modo alguno a tolerar que quede tremendo crimen inulto, desea un castigo igual al suplicio que sufrió su marido en su asesinato:

EMILIA
 (...) Finché non vegga
 la tua testa recisa, e terre e mari
 scorrerò disperata...⁴⁶²

⁴⁵⁹ Vid. Lago 2010: 68-77.

⁴⁶⁰ Como se ha dicho, es posible hallar rasgos trágicos en todos los personajes metastasianos; ocasionalmente en un personaje determinado la caracterización trágica es más amplia, cual es el caso de Emilia.

⁴⁶¹ Sic en notas a los personajes.

⁴⁶² I 5, 273-275.

El estoico espíritu de Catón intenta, pues, calmar esta Emilia furibunda; debe observar la flema romana, pues no es propio del auténtico carácter romano dejarse arrastrar por las pasiones, por lo que se ve obligado Catón a recordarle a Emilia su noble prosapia e ilustre difunto esposo. Catón, por lo tanto, representando la medida, el equilibrio, el razonable decoro de los melodramas metastasianos, intenta poner freno a la desbocada pasión de Emilia:

CATONE
(...) E tu frattanto
pensa, Emilia, che tutto
lasciar l'affanno in libertà non dei,
giacché ti fe' la sorte
figlia a Scipione⁴⁶³ ed a Pompeo consorte.⁴⁶⁴

Por su parte, Emilia, siempre trágicamente sedienta de venganza, ilusionada con las bodas entre Marcia y Arbace, alberga la esperanza de ver en este el vengador de César para Roma:

EMILIA
In mezzo al mio dolore a parte anch'io
son de' vostri contenti, illustri sposi.
Ecco acquista in Arbace
il suo vindice Roma; e cresceranno
generosi nemici al mio tiranno.⁴⁶⁵

La trágica intencionalidad de Metastasio es tal que desea ofrecer una casi insana Emilia que está dispuesta a todo con tal de vengar la muerte de Pompeyo; esta, asistida por hombres armados, tiende una emboscada a César con el fin de acabar con su vida; y así hubiese sido de no haberlo impedido Catón:

EMILIA
È vero;
io fra noi lo ritenni. In questo loco
venne per opra mia. Qui voglio all'ombra
dell'estinto Pompeo svenar l'indegno.
Non turbar nel più bello il gran disegno.⁴⁶⁶

La Emilia de Metastasio recuerda a la Cornelia del *Giulio Cesare in Egitto* de Haym. Cornelia en este drama, siempre más comedida y modelo de noble dignidad y decoro romano, la cual encajaría más en los patrones melodramáticos, pretende también

⁴⁶³ *Vid. supra.*

⁴⁶⁴ I 5, 315-319.

⁴⁶⁵ I 13, 571-575.

⁴⁶⁶ III 7, 1516-1520.

vengar la muerte de su esposo, sin embargo, dirige su ira no contra César, cuya victoria acepta y a quien con respeto trata, sino contra Ptolomeo:

CORNELIA
(...)
Voglio contro il tiranno
uccisor del mio sposo,
tentar la mia vendetta.⁴⁶⁷

En Haym, Sexto, el hijo menor de Pompeyo, acompaña a Cornelia; él será, que en este caso es el que adopta el registro propiamente trágico, quien furibundo vengue la muerte del padre, dando muerte a su vez a Ptolomeo:

SESTO
(...)
È tempo, o Sesto, ormai
di vendicar il padre;
si svegli alla vendetta
l'anima neghittosa,
che offesa da un tiranno invan riposa.
Svegliatevi nel core,
Furie d'un alma offesa,
a far d'un traditor aspra vendetta!⁴⁶⁸

El corazón de la Emilia metastasiana, aun muerto Pompeyo, sigue siendo realmente solo para él. Pide perdón al alma de Pompeyo por permitirse frívolas licencias amorosas y por seguir aún viva. Justifica estas como sus únicos medios para alcanzar la debida venganza, pues Emilia hace creer al legado de César Fulvio que le corresponde en amores cuando su verdadera intención es de esta guisa llegar más fácilmente hasta César:

EMILIA
Se gli altrui folli amori ascolto e soffro
e s'io respiro ancor dopo il tuo fato,
perdona, o sposo amato,
perdona; a vendicarmi
non mi restano altr'armi.⁴⁶⁹

La trágica Emilia metastasiana dista bastante del personaje histórico de Cornelia: no obstante, la historia proveía de los condicionantes idóneos para un sugerente desarrollo dramático-trágico del personaje. Cornelia en Lucano, aunque está lejos de su intención

⁴⁶⁷ Haym (1995): I 8.

⁴⁶⁸ *Ibidem* I 4. Como las intervenciones de la Emilia metastasiana, las de Sexto en Haym se caracterizan por los estilemas trágicos.

⁴⁶⁹ I 8, 393-397.

de tomarse la venganza por su mano, sin embargo, justifica su seguir viviendo, muerto Pompeyo, como castigo impuesto por ella misma ante el dolor de tan gran pérdida:

“...poenas animae uiuacis ab ipsa
ante feram. Potui cernens tua funera, Magne,
non fugere in mortem: planctu contusa peribit,
effluet in lacrimas, numquam uenimus ad enses
aut laqueos aut praecipites per inania iactus;
turpe mori post te solo non posse dolore.”⁴⁷⁰

La Cornelia de Haym también lamenta el seguir viviendo tras perder a su esposo, sin embargo, esta resuelve darse muerte:

CORNELIA
Oh stelle!
Ed ancor vivo?
Ah! Tolga quest’omicida acciario
il cor, l’alma al sen.⁴⁷¹

El suicidio es, en cambio, impedido, por lo que también hallamos el sufrimiento de arrastrar la vida sin el amado esposo como un suplicio:

CORNELIA
Priva son d’ogni conforto,
e pur speme di morire
per me misera non v’è.
Il mio cor, da pene assorto,
è già stanco di soffrire,
e morir si niega a me.⁴⁷²

En los sentimientos de Emilia por su difunto esposo está presente la idea del amor más allá de la muerte no libre de cierto excepticismo:

EMILIA
(...) A te gli affetti
tutti donai, per te li serbo; e, quando
termini il viver mio, saranno ancora
al primo modo avvinti,
se è ver ch’oltre la tomba aman gli estinti.⁴⁷³

El modelo está obviamente en Séneca y, referido a la misma Cornelia, de nuevo en Lucano:

⁴⁷⁰ Lucan. 9.103-108 (1982).

⁴⁷¹ *Op. cit.*: I 4.

⁴⁷² *Ibidem*: I 4.

⁴⁷³ I 8, 397-401.

Si manes habent
curas priores nec perit flammis amor.⁴⁷⁴

Iam nunc te per inane chaos, per Tartara, coniux,
si sunt ulla, sequar.⁴⁷⁵

Estinto mira l'infelice Catone, o el suicidio de Catón

Como se ha dicho, en la versión definitiva del *Catone in Utica* el suicidio de Catón sucede fuera de escena; sabemos de él por Marcia, quien encuentra a su padre agonizante. La comunicación de la trágica muerte de Catón, pese al inevitable dolor que se apodera de la escena, pretende ser dulcificada con la promesa de las bodas de Arbace y Marcia. Esta, en tal trance, acusa a César de la muerte de su padre, y pide trágicamente por él ser inmolada junto a este. La osada historia de amor entre Marcia y César finalmente se desvanece ante el peso del episodio histórico y su heroica trascendencia; quizá inopinadamente, al final del *Catone in Utica* triunfa lo heroico y lo trágico. Esto hace principalmente del *Catone in Utica* un drama verdaderamente heroico, pese a las osadas historias amorosas de sus protagonistas femeninas, y las comunes licencias argumentales, propias y del todo lícitas del melodrama, respecto de los detalles verazmente históricos:

MARZIA

Lasciatemi, o crudeli. (*Verso la scena*)

Voglio del padre mio

l'estremo fato accompagnare anch'io.

FULVIO

Che fu?

CESARE

Che ascolto?

MARZIA

Ah quale oggetto! Ingrato! (*A Cesare*)

Va', se di sangue hai sete, estinto mira

l'infelice Catone. Eccelsi frutti

del tuo valor son questi. Il men dell'opra

ti resta ancor. Via, quell'acciaro impugna;

e in faccia a queste squadre

la disperata figlia unisci al padre. (*Piange*)⁴⁷⁶

Esta fue la segunda versión de Metastasio, es decir, la llamada versión veneciana, la que, siguiendo la preceptiva aristotélica, pero más bien debido al deseo de contentar al público y a la crítica, apartaba de la vista la cruenta muerte de Catón. Sin embargo, como se ha visto, hubo una primera versión romana en 1727, en la que el

⁴⁷⁴ Sen. *Tro.* 802-803 (1855).

⁴⁷⁵ Lucan. 9.101-102 (1892).

⁴⁷⁶ III 1674-1683. Nótese los estilemas trágicos con que Metastasio gusta caracterizar a sus personajes: *Va', se di sangue hai di sete, estinto mira, o quell'acciaro impugna; (...) la disperata figlia unisci al padre.* No obstante, lo trágico parece rápidamente disolverse en el melodramático llanto de Marcia.

suicidio de Catón acaecía en escena.⁴⁷⁷ En la versión veneciana Catón desaparece de la escena para que Marcia narre, cual heraldo, qué ha sucedido en las dependencias de Catón (*vid. supra*). En la primera versión romana, en cambio, Catón continúa en escena hasta prácticamente hasta el final; si en la versión veneciana la tragedia se sentía, en la primera también era visible. He aquí la primera versión, que se diferenciaría de la segunda desde la escena quinta del tercer acto hasta el final: tras el frustrado intento de asesinato de César por parte de Emilia y tras conocer Catón que la plaza de Útica está en manos de los cesarianos, se desarrolla lentamente el suicidio y agonía de Catón a lo largo de tres escenas; es Emilia quien comunica sin ahorrar detalles de Catón el suicidio a Arbace y a Fulvio:

EMILIA

La figlia ed io
tardi giungemmo. Il breve acciar di pugno
lasciò rapirsi, allor però che immerso
l'ebbe due volte in seno.⁴⁷⁸

Una vez, pues, que Catón se ha herido de muerte, aparece en escena, como sucede también en el *Cato* de Addison. Metastasio aprovecha en esta versión este momento, en que presenciamos un Catón que agonizante se desangra, para desarrollar con mayor patetismo la escena de reconciliación entre padre e hija, a quien había repudiado Catón tras conocer que era amante de César:

MARZIA

Perdono, o padre, (*S'inginocchia*)
caro padre, pietà. Questa, che bagna
di lagrime il tuo piede, è pur tua figlia.
Ah volgi a me le ciglia,
vedi almen la mia pena;
guardami una sol volta e poi mi svena.

ARBACE

Placati al fine. (*A Catone*)

CATONE

Or senti. (*A Marzia*)
Se vuoi che l'ombra mia vada placata
al suo fatal soggiorno, eterna fede
giura ad Arbace, e giura
all'oppressore indegno
della patria e del mondo eterno sdegno.

MARZIA

(Morir mi sento.)

CATONE

E pensi ancor? Conosco
l'animo avverso. Ah da costei lontano

⁴⁷⁷ Vid. las distintas versiones comparadas *principes* en www.progettometastasio.com.

⁴⁷⁸ III 11, 1626-1629. Metastasio (1733-1745).

lasciatemi morir.

MARZIA

No, padre, ascolta: (*S'alza*)

tutto farò. Vuoi che ad Arbace io serbi
eterna fede? La serberò. Nemica
di Cesare mi vuoi? Dell'odio mio
contro lui ti assicuro.

CATONE

Giuralo.

MARZIA

Oh dio! Su questa man lo giuro. (*Prende la mano di Catone e la bacia.*)

(...)

CATONE

Or vieni (*Catone abbraccia Marzia*)

fra queste braccia e prendi
gli ultimi amplessi miei, figlia infelice.
son padre al fine; en el momento estremo
cede a' moti del sangue
la mia fortezza. Ah non credea lasciarti
in Africa così.⁴⁷⁹

En esta primera versión el propio César asiste a la muerte de Catón. César quiere que de alguna manera se salve la vida de Catón, incluso, aprovechando la debilidad de este, que herido de muerte se desvanece, lo sostiene entre sus brazos, de los que, al percatarse, Catón indignado se libera:

CESARE

(*Si appressa a Catone e lo sostiene.*) Amico, vivi e serba
alla patria un eroe.

CATONE

(*Prende per la mano Cesare credendolo Marzia.*)

Figlia, ritorna

a questo sen. Stelle ove son! Chi sei?

CESARE

Stai di Cesare in braccio.

CATONE

Ah indegno! E quando

andrai lungi da me?⁴⁸⁰

He aquí, según Lago, el culmen de la dimensión social de los personajes metastasianos; he aquí la desestructuración (*sic*) del héroe clásico: un héroe que, moribundo, se desmaya, y cae en los brazos de su propio enemigo, a quien da la mano confundiénolo con su hija. La situación es tal que, con un mínimo error en su ejecución, no distaría de lo ridículo. Esta novedosa caracterización de los héroes en Metastasio, que podríamos

⁴⁷⁹ III 12, 1640-1666. *Ibidem*. Nótese como el pasaje pasa magistralmente de lo sentimental (perdón de Marcia), a lo heroico (juramento de esta), y de nuevo a lo sentimental (conmovedora dimensión social del héroe).

⁴⁸⁰ III 13, 1679-1683. *Ibidem*.

llamar de amplio o versátil registro, y que, como se ha repetido varias veces, fue una de las principales claves de su éxito, no solo es desconocida en autores italianos como Gravina, Antonio Conti, Saverio Pansuti o Apostolo Zeno, sino en los grandes trágicos franceses, Racine y Corneille, cuyos héroes poseen continuamente una profunda integridad corpórea, encerrados en una dimensión de *sublimità (sic)*.⁴⁸¹

César busca la reconciliación con Catón antes de que este muera, Catón resuelto se la niega e incluso, en virtud de la clarividencia a los moribundos atribuida, le presagia un fin funesto: se hace alusión explícita a Junio Bruto, expulsor del último rey de Roma, Tarquinio el Soberbio, e instaurador el 509 a. C. de la república y, por ende, de la libertad, y de manera implícita a Marco Junio Bruto, descendiente de aquel, sobrino de Catón, hijo adoptivo de César y principal conspirador y asesino del dictador; son los mismos versos que también en la última escena de la segunda versión son puestos en boca de la trágica Emilia. Finalmente Catón ruega ser llevado a otro lugar para morir lejos de la vista del liberticida:

CATONE

Anima rea,
io moro sì, ma della morte mia
poco godrai:⁴⁸² la libertade oppressa
il suo vindice avrà. Palpita ancora
la grand'alma di Bruto in qualche petto.
Chi sa...
(...)

Chi sa: lontano

forse il colpo non è. Per pace altrui
l'affretti il cielo; e quella man, che meno
credi infedel, quella ti squarci il seno.
FULVIO
(L'insulta anche morendo.)

CATONE

Ecco... al mio ciglio...

già langue... il dì.
CESARE

Roma, chi perdi!

CATONE

Altrove...

portatemi... a morir.
(...)

No... non vedrai... tiranno...

Nella... morte... vicina...

Spirar... con me... la libertà... latina. (*Catone, sostenuto da Marzia e da Arbace, entra morendo*)

CESARE

⁴⁸¹ Lago 2010: 59-62. Se trata aquí también del detalle de que Catón coja por la mano a César, como lugar común en las escenas de confusión.

⁴⁸² Se dirige a César.

Ah! Se costar mi deve
i giorni di Catone il serto, il trono,
ripigliatevi, o numi, il vostro dono. (*Getta il lauro*)⁴⁸³

Son numerosos los versos de la primera versión que Metastasio utiliza para reelaborar el final de la segunda. El último verso de Catón parece ser un verso de especial importancia para Metastasio pues alude a la idea de la identificación de Catón con la libertad, presente en toda la obra, como hemos visto más arriba; este verso, pues, lo mantiene en la segunda versión al final de un parlamento ya referido de Catón, tras haber dado la situación por perdida, y decido que ha llegado la hora de morir; Catón se dispone a suicidarse cuando es sorprendido por Marcia y Arbace:

CATONE
(...)
Ah! Non potrai, tiranno,
trionfar di Catone. E se non lice
viver libero ancor, si vegga almeno
nella fatal ruina
spirar con me la libertà latina. (*In atto di uccidersi*)⁴⁸⁴

En la escena final de la segunda versión, muerto ya Catón fuera de escena, Marcia reniega de César, y lo acusa de haber causado indirectamente la muerte de su padre, Emilia profiere el funesto vaticinio en relación a Bruto, que en la primera versión expresaba Catón, y César lamenta y reprocha a los dioses la pérdida de Catón; César manifiesta en sus últimos versos, mantenidos sin variación y también como cierre del drama en la segunda versión, el duelo por la muerte de Catón por encima del gozo de su triunfo y gloria; tal sentir de César está en consonancia con la heroica humanización y *addolcimento* con los cuales es tratada la figura del dictador:

CESARE
Ah! Se costar mi deve
i giorni di Catone il serto, il trono,
ripigliatevi, o numi, il vostro dono. (*Getta il lauro*)⁴⁸⁵

En el final de *Il Catone* de Martello encontramos bastantes paralelismos con la primera versión del *Catone in Utica*. La obra de Martello se ocupa principalmente de la figura de Catón, está ausente el personaje de César, que, a su vez, se cierne a lo largo de todo el drama cual amenazante sombra funesta, portadora del fin y la destrucción, y, por consiguiente, no hallamos la osada historia de amor entre César y Marcia, la cual solo tiene ojos en Martello para Juba. En esta obra, de más erudita y culterana pretensión, contamos también con la presencia de Porcio, hijo de Catón, enamorado de Lucía, hija del senador Lucio, que leal a Catón se halla en Útica. Sitiada por César la ciudad, se advierten fuera de escena los gemidos de un Catón ya herido de muerte; tras acudir

⁴⁸³ III 13, 1686-1703. *Ibidem*. Con todo, adviértase que Catón no llega a morir propiamente en escena.

⁴⁸⁴ III 11, 1600-1604.

⁴⁸⁵ III 14, 1704-1706.

Porcio a las dependencias de su padre, comunica que este, abierto el vientre con la espada, agoniza y pide ser conducido en presencia de todos para así poder despedirse:

PORZIO

Deh fiero Cato! Ahi vista!

Marzia, siam senza padre: l'alma severa e trista
sta per fuggirsi. Ei gode vedendo uscir la vita
per l'imo ventre aperto da cupa ampia ferita.
Il brando ahi gli s'è tolto, ma tardi, e fra le ambasce
permesso ha il trattenergli per poco entro alle fasce
il sangue e diferirgli la morte sol quel tanto,
ch'ei vi riveda e possa l'alma spirarvi a canto.
Su la sella funesta qua chiede esser recato.
Eccol venire incontro da intrepido al suo fato.⁴⁸⁶

Catón aquí entonces quiere morir en paz y dejar resuelto el futuro de sus allegados: al senador Lucio concede que pida de César clemencia y a este mismo confía a su hijo Porcio para que lo entregue como esposo a Lucía, la hija de este⁴⁸⁷; por otra parte, a su hija Marcia la entrega en matrimonio a Juba. Como sucediera en la primera versión de Metastasio en la que Catón ordena ser llevado fuera para no morir a la vista de César, así también en Martello, una vez que se ha despedido y resuelto el futuro de cada uno, pide ser llevado a su lecho para expirar. En cambio, el drama acaba con los lamentos proferidos entre bastidores de Porcio, Marcia, Lucía y Juba, qua acompañan a Catón en sus últimos momentos; acto seguido, sale Juba, quien cuenta a Lucio lo ocurrido; solo resta esperar la piedad de César y la clemencia:

GIUBA

Con tutti al letto intorno,

quasi il nostro sdegnasse cospetto e quel del giorno,
comandò l'arretrarsi, perché tratti in un canto,
ei, le man giunte al cielo, sommesso orò sin tanto,
che squarciate le fasce, si ch'uom non se ne accorse,
dall'aperta gran piaga, coll'alma il sangue corse:
così cadde un Catone, lasciando ongun preplesso,
s'egli cadeo, o più a Giulio nemico, od a se stesso.⁴⁸⁸

En el *Cato* de Addison, como era de esperar por la traducción-adaptación de Martello, es también Porcio quien descubre el suicidio de Catón y lo comunica a los demás:

PORTIUS

I've rais'd him up,

⁴⁸⁶ Martello 1723: V 7.

⁴⁸⁷ En Martello encontraríamos una mayor fidelidad a las fuentes: con Catón se halla su hijo Porcio y con él se halla el senador Lucio, a quien encomienda a su hijo, y que nos recuerda, si bien no es el mismo en el drama, al personaje histórico de Lucio César.

⁴⁸⁸ *Ibidem*: V, 10.

and placed him in his chair, where pale and faint,
he gasps for breath, and, as his life flows from him,
demands to see his friends. His servants weeping,
obsequious to his orders, bear him hither.

(*The back scene opens and discovers Cato.*)⁴⁸⁹

Catón también ahora, como veíamos en Martello, se despide y conierta los matrimonios de sus hijos, sin embargo, a diferencia de tanto la obra de Martello como de la primera versión metastasiana, más cercana a tales versiones que la segunda, en Addison, Catón sí que muere en escena tras un breve parlamento del que se prefirió junto con la muerte en escena prescindir en las versiones italianas:

CATO

(...)

...And yet methinks a beam of light breaks in
on my departing soul. Alas. I fear
I've been too hasty. O ye powers, that search
the heart of man, and weigh his inmost thoughts,
if I have done amiss, impute it not...!
the best may erre, but you are good, and... oh! (*Dies.*)⁴⁹⁰

La figura de Catón, dechado de virtudes y símbolo de libertad, parece haber ejercido un especial atractivo sobre Metastasio. Así pues, además del drama con sus dos finales, nuestro autor compuso entre sus obras líricas una elegía titulada *La morte di Catone*, en la que narra las circunstancias que llevaron a Catón a Útica, la desesperada situación que allí se produce, y finalmente el suicidio y todo lo que a este precedió. La principal diferencia respecto del drama a la hora de abordar el mismo personaje histórico, radica en que la elegía presenta una gran fidelidad con los acontecimientos históricos transmitidos por los autores clásicos, no solo en relación a los personajes que a Catón acompañaban en Útica y evolución de los sucesos, sino también en abundantes detalles, especialmente en cuanto al suicidio se refiere. Ha de tenerse en cuenta la libertad mayor de la que Metastasio gozaría en sus composiciones líricas, libres de las convenciones del género melodramático y de las exigencias del público y de la crítica. De esta manera, referidos en la elegía los antecedentes históricos que llevan a Catón al suicidio, desarrolla Metastasio la conversación que este tiene con su hijo Porcio, único familiar que lo acompañaba, en la que lo exhorta a entregarse a César de quien habrá de esperar clemencia:

Indi chiamato il suo diletto figlio,
questi spinse su'l labbro arditamente:
“A te lice schivare il tuo periglio,
onde, per ottener pace e salvezza,
che a Cesare ne vada io ti consiglio.

⁴⁸⁹ Addison 1730: *Cato*, V 4.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

Ma la mia mente a rigettarlo avvezza,
 oggi non dee lasciar suo genio antico,
 che l'ingiusta potenza abborre e sprezza.
 E ben degg'io, di libertate amico,
 meno la morte odiar di quella vita,
 che ricever dovrei dal mio nemico.
 Tu vanne, o figlio, ove il destin t'invita,
 ché ciò che all'opre tue sarà virtute,
 sarebbe infamia per quest'alma ardita:
 la qual non dee, con dimandar salute,
 di Cesare approvar l'ingiusta voglia,
 ch'altrui morte minaccia, o servitute.
 Né tanto apprezzo questa frale spoglia,
 ch'abbia a legar, per dimorare in lei,
 quel libero desio, che in me germoglia.
 Né del nome roman degno sarei,
 se, giunto il fin di dieci lustri ormai,
 non finissi costante i giorni miei.
 Io, ch'ho del viver mio già scorso assai,
 so ch'incontrar quaggiù l'uomo non puote,
 ch'interrotte dolcezze e lunghi guai.”
 Mentre sciogliea la lingua in queste note,
 piangeva il figlio, e con afflittto volto
 tenea nel genitor le luci immote.⁴⁹¹

En este parlamento de Catón con su hijo, del cual tenemos constancia por Dión Casio, como se ha referido más arriba, exhorta primero a su hijo a entregarse a César y le justifica la razón por la que no hace él lo mismo. Si consultamos la fuente, el parlamento se presenta como una ampliación del breve razonamiento por Catón dado y presente en Dión Casio, a la pregunta de Porcio de por qué no se entrega él mismo también a César:

Πυθομένου τε τοῦ νεανίσκου “Διὰ τί οὖν οὐχὶ καὶ σὺ τοῦτο ποιεῖς;” ἀπεκρίνατο αὐτῷ “Ὅτι ἐγὼ μὲν ἔν τε ἐλευθερίᾳ καὶ ἐν παρρησίᾳ τραφεῖς οὐ δύναμαι τὴν δουλείαν ἐκ μεταβολῆς ἐπὶ γήρως μεταμαθεῖν· σοὶ δ’ ἐν τοιαύτῃ καταστάσει καὶ γεννηθέντι καὶ τραφέντι τὸν δαίμονα τὸν λαχόντα σε θεραπεύειν προσήκει”.⁴⁹²

Hay dos datos presentes en la elegía fieles también a las fuentes clásicas: uno es, al pedir Catón su puñal, la intención de su hijo y de quienes lo rodean de evitar dárselo para demorar así el sospechado suicidio; este episodio aparece bastante simplificado en la elegía en comparación con algunos textos antiguos:

Ed egli intanto a un servo suo rivolto,
 “Recami il ferro,” disse; il figlio allora

⁴⁹¹ Metastasio 1755: 242-243.

⁴⁹² D. C. 43.10.4-5 (1845-1867).

scosse il pensiero, in cui stava sepolto,
 E forte grida: “Ah non recate ancora
 il ferro, o servi: e tu, padre pietoso,
 interponi al morir qualche dimora.”
 Catone il torvo ciglio e generoso
 ver lui rivolse, e dal turbato cuore
 trasse questo parlar grave e sdegnoso:
 “S’oggi non v’è per me scampo migliore,
 che debbo attender più? Che giunga forse,
 e mi trovi sua preda il vincitore?”
 A tutti allor dagli occhi il pianto scorse:
 al figlio, a’ servi ed agli amici insieme,
 di cui già folta schiera ivi concorse:
 i quai coll’esca di novella speme
 tentavano ritrar l’animo atroce
 dal duro incontro delle doglie estreme.⁴⁹³

De entre quienes lo acompañan, es citado en la elegía un tal Labieno, del que solo Metastasio dice su nombre; se refiere a *Titus Labienus* (100 - 45 a. C.), quien fuera el ayudante de César más eficiente y de mayor edad en la conquista de las Galias, sin embargo, su propia volubilidad lo llevó a desertar de este en favor de Pompeyo al estallar la Guerra Civil; luchó en Farsalia y estuvo al frente de las fuerzas republicanas en África. En la elegía, tras entregarle, pues, un esclavo finalmente el puñal a Catón, Labieno, en su afán de evitar o al menos demorar el suicidio, propone en vano consultar el parecer de Júpiter, dato este curiosamente novedoso atribuible solamente al poeta.⁴⁹⁴

Allora un servo con la man tremante,
 portogli il fiero acciaio; ed egli il prese
 intrepido negli atti e nel sembiante.
 Ma Labien, che di pietà si accese,
 “Andiam prima di Giove al tempio,” disse,
 “acciocché il suo voler ti sia palese.”
 Caton pria nel pugnol le luci fisse,
 e la punta tentò se fosse dura,
 poi di sua bocca tal favella udisse:⁴⁹⁵

El otro dato también citado en numerosas fuentes, pero referido de manera implícita en la elegía, es el hecho de que Catón leyera la noche del suicidio el *Fedón* de Platón, que sobre la inmortalidad del alma versa. La elegía no menciona explícitamente tal lectura, sin embargo, tanto cuando ve a todos afligidos y de dolor transidos ante su inminente suicidio, como cuando responde a Labieno aduciendo la improcedencia de

⁴⁹³ *Op. cit.*: 243-244.

⁴⁹⁴ *Cf. supra* sobre la consideración de Catón como representante del ‘libre pensamiento’. En la elegía la propuesta de Labieno será rechazada por Catón al estimarla inútil. Podría Metastasio haberse inspirado en una renuncia de Catón a consultar un oráculo, transmitida por Lucano. *Vid.* Lucan. 9.546-604.

⁴⁹⁵ *Op. cit.*: 246.

consultar el parecer de Júpiter, les argumenta prolijamente consolándolos sobre la inmortalidad alma, tal cual si acabase de haber leído la obra de Platón.

Así pues, Séneca cita estos dos elementos, el puñal y el libro, y justifica la presencia de cada uno:

Quidni ego narrem ultima illa nocte Platonis librum legentem posito ad caput gladio?
Duo haec in rebus extremis instrumenta prospexerat, alterum ut uellet mori, alterum ut
posset.⁴⁹⁶

Plutarco nos cuenta que Catón tras haberse despedido de sus allegados y su hijo afectuosamente, se retiró a sus aposentos, donde leyó el tratado de Platón que trata sobre el alma, pero que al comprobar si su espada se hallaba en su sitio, se dio cuenta de que no estaba, pues temeroso de lo que pudiere pasar, su hijo se la había sustraído; Catón se enfada sobremanera con este e incluso violentamente con sus siervos; le reprocha irónicamente a su hijo, como en la elegía (*Che giunga forse, / e mi trovi sua preda il vincitore?*), que lo quiera entregar inerme al enemigo (*καὶ βοῶν ἤδη μέγα παραδίδοσθαι τῷ πολεμίῳ γυμνὸς ὑπὸ τοῦ παιδὸς αὐτοῦ καὶ τῶν οἰκετῶν*):

Εἰσελθὼν δὲ καὶ κατακλιθεὶς ἔλαβεν εἰς χεῖρας τῶν Πλάτωνος διαλόγων τὸν περὶ ψυχῆς· καὶ διελθὼν τοῦ βιβλίου τὸ πλεῖστον καὶ ἀναβλέψας ὑπὲρ κεφαλῆς, ὡς οὐκ εἶδε κρεμάμενον τὸ ξίφος, ὑπήρητο γὰρ ὁ παῖς ἔτι δειπνοῦντος αὐτοῦ, καλέσας οἰκέτην ἠρώτησεν ὅστις λάβοι τὸ ἐγχειρίδιον. Σιωπῶντος δὲ ἐκείνου πάλιν ἦν πρὸς τῷ βιβλίῳ· καὶ μικρὸν διαλιπὼν, ὥσπερ οὐ σπεύδων οὐδὲ ἐπειγόμενος, ἄλλως δὲ τὸ ξίφος ἐπιζητῶν, ἐκέλευσε κομίσει. Διατριβῆς δὲ γιγνομένης καὶ μηδενὸς κομίζοντος, ἐξαναγνοῦς τὸ βιβλίον αὐθις ἐκάλει καθ' ἓνα τῶν οἰκετῶν καὶ μᾶλλον ἐνέτεινε τὴν φωνὴν τὸ ξίφος ἀπαιτῶν· ἐνὸς δὲ καὶ πῦξ τὸ στόμα πατάξας ἤμαξε τὴν αὐτοῦ χεῖρα, χαλεπαίνων καὶ βοῶν ἤδη μέγα παραδίδοσθαι τῷ πολεμίῳ γυμνὸς ὑπὸ τοῦ παιδὸς αὐτοῦ καὶ τῶν οἰκετῶν, ἄχρι οὗ κλαίων ὁ υἱὸς εἰσέδραμε μετὰ τῶν φίλων καὶ περιπεσὼν ὠδύρετο καὶ καθικέτευεν. Ὁ δὲ Κάτων ἐξαναστάς ἐνέβλεψέ τε δεινὸν καὶ “πότε,” εἶπεν, “ἐγὼ καὶ ποῦ λέληθα παρανοίας ἠλωκῶς, ὅτι διδάσκει μὲν οὐδεὶς οὐδὲ μεταπίθει περὶ ὧν δοκῶ κακῶς βεβουλεῦσθαι, κωλύομαι δὲ χρῆσθαι τοῖς ἔμαυτοῦ λογισμοῖς καὶ παροπλίζομαι; τί δ' οὐχὶ καὶ συνδεῖς, ὃ γενναῖε, τὸν πατέρα καὶ τὰς χεῖρας ἀποστρέφεις, μέχρι ἂν ἔλθῶν Καῖσαρ εὔρη με μηδὲ ἀμύνασθαι δυνάμενον;” Οὐ γὰρ ἐπ' ἑμαυτὸν γε δέομαι ξίφους, ὅπου καὶ τὸ πνεῦμα βραχὺν χρόνον ἐπισχόντα καὶ τὴν κεφαλὴν ἄπαξ πατάξαντα πρὸς τὸν τοῖχον ἀποθανεῖν ἔνεστι.⁴⁹⁷

Finalmente un joven sirviente le traerá la espada a Catón y este la examinará (*Allora un servo con la man tremante, / portogli il fiero acciaio (...) e la punta tentò se fosse dura*):

Εἰσπέμπεται δὲ διὰ παιδίου μικροῦ τὸ ἐγχειρίδιον καὶ λαβὼν ἐσπάσατο καὶ κατενόησεν. ὡς δὲ εἶδεν ἐστῶτα τὸν ἀθέρα καὶ τὴν ἀκμὴν διαμένουσαν...⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Sen. *Epist.* 3.24.6 (1965).

⁴⁹⁷ Plu. *Cat. Mi.* 68.2-5 (1919b).

⁴⁹⁸ *Ibidem*: 70.1.

Floro, por su parte, refiere brevemente las últimas horas de Catón aportando los mismos datos y sin entrar en pormenores:

Sed accepta partium clade nihil cunctatus, ut sapiente dignum erat, mortem sibi etiam laetus acciuit. Nam postquam filium comitesque ab amplexu dimisit, in noctem lecto ad lucernam Platonis libro, qui immortalitatem animae docet, paulum quieti dedit...⁴⁹⁹

Apiano nos aporta una narración del suceso bastante afín a la de Plutarco: Catón se retira a sus dependencias, tras despedirse de su hijo y sus allegados, e intentando no suscitar sospechas, pero al no encontrar su puñal, monta en cólera hasta que este le es restituido; a continuación es cuando pide, según Apiano, el libro de Platón:

Οὐ μὴν οὐδ' ἐς ὕπνον ἀπιὼν ἐνήλλαξέ τι τῶν συνήθων, πλὴν ὅτι υἱὸν ἠσπάσατο φιλοφρονέστερον. Τὸ δὲ ξιφίδιον τῇ κλίνῃ τὸ σύνηθες οὐχ εὐρῶν παρακείμενον ἐξεβόησεν, ὅτι προδιδοῖτο ὑπὸ τῶν οἰκείων τοῖς πολεμίοις· τίνοι γὰρ ἔφη χρήσεσθαι προσιόντων, ἂν νυκτὸς ἐπίωσι; Τῶν δὲ αὐτὸν παρακαλούντων μηδὲν ἐφ' ἑαυτὸν βουλεύειν, ἀλλ' ἀναπαύεσθαι χωρὶς ξιφιδίου, ἀξιοπιστότερον ἔτι εἶπεν· “Οὐ γὰρ ἔστι μοι θέλοντι καὶ δι' ἐσθῆτος ἑμαυτὸν ἀποπνίξαι καὶ ἐς τὰ τεῖχη τὴν κεφαλὴν ἀπαράξαι καὶ ἐς τράχηλον κυβιστῆσαι καὶ τὸ πνεῦμα κατασχόντα ἐκτριῖναι.” Πολλὰ τε ὅμοια εἰπὼν παρήγαγεν αὐτοὺς παραθεῖναι τὸ ξιφίδιον. Ὡς δὲ ἐτέθη, Πλάτωνος αἰτήσας τὴν περὶ ψυχῆς συγγραφὴν ἀνεγίνωσκε.⁵⁰⁰

Dión Casio, por su parte, ofrece una descripción bastante somera; no obstante, también refiere el puñal y el libro de Platón: del primero dice simplemente que lo esconde bajo su almohada, del segundo que lo pidió esa noche como lectura, además añade las posibles causas según él de tal petición:

Καὶ μεθ' ἡμέραν μὲν οὐκ ἐπεχείρησε τοῦτο ποιῆσαι· ὃ τε γὰρ υἱὸς καὶ οἱ ἄλλοι οἱ περὶ αὐτὸν ὄντες φυλακὴν αὐτοῦ εἶχον· ἐπεὶ δὲ ἐσπέρα ἐγένετο, ξιφιδίον τέ τι κρύφα ὑπὸ τὸ προσκεφάλαιον ὑπέθηκε, καὶ τὸ τοῦ Πλάτωνος βιβλίον τὸ περὶ τῆς ψυχῆς αὐτῷ γεγραμμένον ἦτησε, εἴτ' οὖν πόρρω τῆς ὑποψίας τοῦ τι τοιοῦτο βουλεύεσθαι τοὺς παρόντας ἀπαγαγεῖν σπουδάσας, ὅπως ὡς ἥκιστα παρατηρηθῆ, εἴτε καὶ παραμύθιον τι πρὸς τὸν θάνατον ἐκ τῆς ἀναγνώσεως αὐτοῦ λαβεῖν ἐπιθυμήσας.⁵⁰¹

La elegía de Metastasio dedicada a la muerte de Catón, concluye con una detallada descripción del suicidio de este, que de nuevo sorprende por su fidelidad a las fuentes clásicas. El poeta, no obstante, no es en gran manera prolijo en la descripción de esta, sin embargo, se percibe, a diferencia de lo que sucede en sus dramas, cierto gusto por detenerse en detalles cruentos: Catón se retira a sus aposentos dejando tristes a todos los que con él se hallan, -no deja de llamar la atención que no mencione explícitamente la lectura del *Fedón*-; tras la noche entregada al descanso, al amanecer,

⁴⁹⁹ Flor. *Epit.* 2.12 (1929).

⁵⁰⁰ App. *BC.* 2.98 (1881).

⁵⁰¹ D. C. 43.11.2-3 (1845-1867).

se abre el vientre con su puñal; asistido entonces por un esclavo, el ansia de morir de Catón es tan grande que impide que este le evite la muerte, infligiéndose daño mayor:

E i mesti amici con le menti inquiete
piangendo uscìro, e'l buon Caton lasciorno,
ch'entro s'immerse alla profonda quiete.
Ma quando gli augelletti a i rami intorno,
mentre l'aurora il chiaro manto stende,
salutavan cantando il nuovo giorno;
Ei desto, in man l'ingiusto ferro prende,
che spinto dalla destra a mezzo il petto
velocemente sino al ventre scende.
Le viscere escon fuor del proprio letto,
e fra le dita spumeggiando il sangue,
si copre di pallor il fiero aspetto.
Mentre fra vita e morte incerto langue,
un servo accorre, che con arte spera
far che non resti per lo colpo esangue.
Ma fisso ei nella voglia sua primiera,
si volse in se, poiché di ciò si avvide,
come in umile agnello irata fera.
Ed il trafitto petto apre e divide,
con forza tal, che, quello dilatando
l'aspra ferita, negli estremi stride.
Indi forza maggiore a se chiamando,
tosto disciolse con la mano ardita,
le palpitanti viscere stracciando,
gli ultimi nodi alla gloriosa vita.⁵⁰²

Así se cuenta en la *Guerra de África*, donde, sin dar noticia tampoco del libro de Platón, se aportan algunas nimias precisiones no presentes en la elegía:

Et sine suspicione, uultu atque sermone quo superiore tempore usus fuerat dum dormitum isset, ferrum intro clam in cubiculum tulit atque ita se traiecit. Qui cum anima nondum exspirata concidisset, [et] impetu facto in cubiculum ex suspicione medicus familiaresque continere atque uolnus obligare coepissent, ipse suis manibus uulnus crudelissime diuellit atque animo praesenti se interemit.⁵⁰³

La narración de la elegía se ajusta bastante también a la versión dada por Séneca; sin embargo, este refiere que fue atendido por médicos, a la vez que evita ciertos detalles presentes en la elegía y sí referidos en la *Guerra de África*:

Impressit deinde mortiferum corpori uulnus; quo obligato a medicis cum minus sanguinis haberet, minus uirium, animi idem, iam non tantum Caesari sed sibi iratus

⁵⁰² *Op. cit.*: 247-248.

⁵⁰³ *Bell. Afr.* 88 (1901).

nudas in uulnus manus egit et generosum illum contemptoremque omnis potentiae spiritum non emisit sed eiecit.⁵⁰⁴

En Plutarco hallamos una descripción mucho más extensa. Este narra detenidamente todo lo sucedido la última noche de Catón: que retirado a descansar leyó el libro de Platón una segunda vez, que se entregó al sueño, pero que se despertaba a preguntar cómo les había ido a aquellos que habían por mar huido; que una vez que supo que todo había ido bien, y cuando ya se había a los gallos o a las aves (*Ἦδη δὲ ὄρνιθες ἦδον*) escuchado cantar, fue entonces cuando se suicidó. La narración del suicidio sigue tal y como es contada en la elegía, con la presencia incluso de algunos detalles como el canto de las aves, salvo algunas curiosas precisiones que no habrían venido al caso en una obra lírica:

Τὸ μὲν ξίφος ἔθηκε, τὸ δὲ βιβλίον αὖθις ἀνεγίνωσκε, καὶ λέγεται δις ὅλον διεξελεθεῖν. Εἶτα κοιμηθεὶς ὕπνον βαθύν, ὥστε τοὺς ἐκτὸς αἰσθέσθαι, περὶ μέσας νύκτας ἐκάλει τῶν ἀπελευθέρων Κλεάνθην τὸν ἱατρὸν καὶ Βούταν, ᾧ μάλιστα πρὸς τὰς πολιτικὰς πράξεις ἐχρῆτο. Καὶ τοῦτον μὲν ἐπὶ θάλατταν ἐπεμψεν, ὅπως σκεψάμενος εἰ πάντες ἀνηγμένοι τυγχάνουσι, φράσοι πρὸς αὐτόν, τῷ δὲ ἱατρῷ τὴν χεῖρα φλεγμαίνουσαν ὑπὸ τῆς πληγῆς ἦν ἐπληξεν τὸν οἰκέτην, ἐπιδήσας παρέσχε, καὶ τοῦτ' ἐποίησεν ἠδίους ἅπαντας, ὡς ζωτικῶς ἔχοντος αὐτοῦ. Μετ' ὀλίγον δὲ παρήν ὁ Βούτας ἀπαγγέλλων τοὺς μὲν ἄλλους ἀνήχθαι, Κράσσον δὲ λείπεσθαι ὑπὸ ἀσχολίας τινός, ὅσον δὲ οὐπω καὶ τοῦτον ἐμβαίνειν, πολὺν δὲ χειμῶνα καὶ μέγα πνεῦμα κατέχειν τὴν θάλατταν. Τοῦτο ἀκούσας ὁ Κάτων ἐστέναξεν οἰκτῶ τῶν πλεόντων, καὶ πάλιν ἐπεμψε τὸν Βούταν ἐπὶ θάλατταν, εἴ τις ἄρα παλινδρομήσας δέοιτό τινος τῶν ἀναγκαίων, ἀπαγγελοῦντα πρὸς αὐτόν. Ἦδη δὲ ὄρνιθες ἦδον, καὶ μικρὸν αὖθις κατηνέχθη πρὸς ὕπνον. Ἐπανελθόντος δὲ τοῦ Βούτα καὶ φράσαντος πολλὴν ἥσυχίαν περὶ τοὺς λιμένας εἶναι, προσέταξεν αὐτῷ τὴν θύραν κλεῖσαι, καὶ καθῆκεν ἑαυτὸν εἰς τὸ κλινίδιον ὡς τὸ λοιπὸν ἔτι τῆς νυκτὸς ἀναπαυσόμενος. Ἐξελθόντος δὲ τοῦ Βούτα σπασάμενος τὸ ξίφος ἔωσε μὲν ὑπὸ τὸ στῆθος, τῇ δὲ χειρὶ κουφότερον διὰ τὴν φλεγμονὴν χρησάμενος οὐκ εὐθὺς ἀπήλλαξεν ἑαυτόν, ἀλλὰ δυσθανατῶν ἐξέπεσε τῆς κλίνης καὶ ψόφον ἐποίησε, καταβαλὼν ἀβάκιόν τι τῶν γεωμετρικῶν παρακείμενον, ὥστε τοὺς θεράποντας αἰσθομένους ἀναβοῆσαι καὶ τὸν υἱὸν αὐτίκα καὶ τοὺς φίλους ἐπεισελεθεῖν. Ἰδόντες δὲ πεφυρμένον αἵματι καὶ τῶν ἐντέρων τὰ πολλὰ προπεπτακότα, ζῶντα δ' αὐτόν ἔτι καὶ βλέποντα, δεινῶς μὲν ἅπαντες ἔσχον, ὁ δὲ ἱατρὸς προσελθὼν ἐπειρᾶτο τῶν ἐντέρων ἀτρώτων διαμεινάντων ταῦτά τε καθιστάναι καὶ τὸ τραῦμα διαρράπτειν. Ὡς οὖν ἀνήνεγκεν ὁ Κάτων καὶ συνεφρόνησε, τὸν μὲν ἱατρὸν ἀπέωσατο, ταῖς χερσὶ δὲ τὰ ἔντερα σπαράξας καὶ τὸ τραῦμα ἐπαναρρήξας ἀπέθανεν.⁵⁰⁵

Los mismos detalles de manera breve y concisa son transmitidos por Floro:

Tunc circa primam uigiliam stricto gladio reuelatur manu pectus semel iterumque percussit. Ausi post hoc uirum medici uiolare fomentis. Ille passus, dum abscederent, rescidit plagas secutaque ui sanguinis manus in ipso uolnere reliquit.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Sen. *Epist.* 3.24.8 (1965).

⁵⁰⁵ Plu. *Cat. Mi.* 70 (1919b).

⁵⁰⁶ Flor. *Epit.* 2.12 (1929).

Como Plutarco, Apiano también transmite una narración más amplia del suicidio de Catón: no aporta nuevos detalles, pero gusta de detenerse en el momento en que Catón es atendido por sus médicos, y en la actitud y los pensamientos que el mismo habría tenido:

Καὶ ἐπεὶ τέλος εἶχε τῷ Πλάτωνι ὁ λόγος, ἀναπαύεσθαι τοὺς περὶ θύρας ὑπολαβῶν ἔτρωσεν αὐτὸν ὑπὸ τὰ στέρνα· προπεσόντων δ' αὐτῷ τῶν σπλάγχων καὶ στόνου τινὸς ἐξακουσθέντος ἐσέδραμον οἱ περὶ θύρας· καὶ οἱ ἰατροὶ τὰ σπλάγχνα ἔτι σῶα ὄντα ἐνέθηκαν ἔνδον καὶ τὰς πληγὰς ἐπιρράψαντες ἐπέδησαν. Ὁ δὲ ἀνενεγκῶν αὐθις ὑπεκρίνετο καὶ κατεμέμφετο μὲν ἑαυτῷ πληγῆς ἀσθενοῦς, χάριν δ' ὡμολόγει τοῖς περισώσασι καὶ καταδαρθεῖν ἔφη δεῖσθαι. Οἱ μὲν δὴ τὸ ξίφος ἔχοντες ὄχοντο καὶ τὰς θύρας ὡς ἡρεμοῦντι ἐπέκλεισαν· ὁ δ' ὕπνου δόξαν αὐτοῖς παρασχὼν τὰ δεσμὰ ταῖς χερσὶ μετὰ σιγῆς ἀπερρήγνυ καὶ τὰς ῥαφὰς τοῦ τραύματος ἀνέπτυσσεν, οἷα θηρίον τό τε τραῦμα καὶ τὴν γαστέρα εὐρύνων ὄνυξι καὶ δακτύλοις ἐρευνῶν καὶ τὰ σπλάγχνα διαρρίπτων, μέχρι ἐτελεύτησεν, ἔτη μὲν ἀμφὶ πεντήκοντα γεγονώς...⁵⁰⁷

Y así también en Dión Casio. Un punto en el que no hay acuerdo es el momento de la noche en que se produjo el suicidio: la elegía de Metastasio lo sitúa claramente al amanecer, Plutarco una vez que se oyeron a los gallos o las aves cantar, Apiano en la primera vigilia, Dión Casio, por su parte, hacia media noche:

Ὡς δὲ ἐκεῖνό τε ἀνελέξατο καὶ ἡ νύξ ἐμέσου, τό τε ἐγγειρίδιον ὑφείλκυσε, καὶ ἑαυτὸν ἐπὶ τὴν γαστέρα παίσας εὐθὺς ἂν ἐτελεύτησεν ἔξαιμος γενόμενος, εἰ μὴ καταπεσὼν ἐκ τοῦ σκιμποδίου ψόφον τε ἐποίησε καὶ τοὺς προκοιτοῦντας ἐξήγειρε. Καὶ οὕτως ὁ τε υἱὸς καὶ ἄλλοι τινὲς ἐσπεσόντες τὰ τε ἔντερα αὐτοῦ ἐς τὴν γαστέρα αὐθις κατέταξαν καὶ θεραπείαν αὐτῷ προσήγαγον. Καὶ οἱ μὲν τό τε ξιφίδιον ἦσαν καὶ τὰς θύρας ἐκλείσαν, ὅπως ὕπνου λάχῃ, οὐ γὰρ δὴ καὶ ἄλλως πως ἀποθανεῖν αὐτὸν προσεδόκησαν· ἐκεῖνος δὲ ἔς τε τὸ τραῦμα τὰς χεῖρας ἐνέβαλε καὶ τὰς ῥαφὰς αὐτοῦ διαρρήξας ἀπέψυξεν.⁵⁰⁸

Es curioso, por lo tanto, el distinto tratamiento que da Metastasio al final de Catón en el drama y en la elegía. A la hora de componer por primera vez el drama parece claramente haber tenido presente la tradición dramática de Addison. En la segunda versión, lo enmienda, ahorrando a los espectadores la contemplación de un Catón moribundo. Es un Metastasio el dramático que atiende a una fuente inmediata, que altera según su conveniencia, sometido a las rígidas convenciones del género y al gusto imperante del público. En cambio, el Metastasio lírico se muestra perfecto conocedor del relato antiguo, aunque no deje de adaptarlo a sus intereses. Hablamos así de dos Metastacios, el dramático y el lírico, pues si leyéramos ambas obras, aun reconociendo ser ambas del mismo período, parecerían quizá ser de dos y no de un solo autor. Tal distanciamiento parece ser atribuible a cuestiones pragmáticas, esto es, sobre el quehacer compositivo dramático o lírico habría sido determinante la recepción de las obras. Esto nos hace ver cuán flexible, dúctil y maleable se ha de tornar el referente clásico en el drama metastasiano para alcanzar la acogida de un público lo más amplio

⁵⁰⁷ App. BC. 2.99 (1881).

⁵⁰⁸ D. C. 43.11.3-5 (1845-1867).

posible. Sin embargo, el más restringido público al que destinadas irían las composiciones líricas, sin duda más erudito, selecto y exigente en relación a la fidelidad histórica en los referentes clásicos, habría permitido a nuestro autor llevar a cabo unas con mucho más fidedignas recreaciones históricas de la Antigüedad.

Con todo, el suicidio de Catón tal y como fue, está presente al final del drama, y todo lo empaña la tristeza por tamaña pérdida. Tal final corroborará la tesis del final pseudo-feliz de los dramas heroicos metastasianos. ¿Qué plena felicidad puede hallarse en cada uno de los personajes de la obra? Catón se suicida, y con él acaba la Roma republicana y la libertad latina; Marcia reniega de su verdadero amor, y promete casarse con Arbace, a quien realmente no ama; Emilia debe resignarse a una inulta desolación; y para el ‘dulcificado’ personaje de César ya nada, ni la gloria, ni las victorias, son causa de contento, muerto Catón.

LA CLEMENZA DI TITO

Junto a Catón el Joven el otro personaje de la historia de Roma que más interés literario suscitó en el siglo XVIII, fue el emperador Tito. Las cualidades de ambos personajes, de uno la integridad en sus principios, del otro sus virtudes como modelo de monarca, los convirtieron en figuras de gran atractivo literario, tanto por la admirable imagen de ellos mismos transmitida, cuanto por su ejemplaridad. De hecho, como se ha visto, cada una de estas obras es tomada como modelo de los dos tipos de argumentos que se desarrollaron a lo largo del siglo XVIII: el *Catone in Utica* representa el mito de la libertad, y *La clemenza di Tito* el mito del príncipe clemente.

Metastasio nos ofrece, por lo tanto, en *La clemenza di Tito* un texto dramático muy distinto desde el punto de vista ideológico al del *Catone in Utica*; se han de tener en cuenta las circunstancias en que fue compuesto cada uno. *La clemenza di Tito* data del año 1734, cuando Metastasio ya ocupaba el cargo de poeta cesáreo en la corte de Viena, al servicio de Carlos VI de Habsburgo; el drama fue compuesto por encargo de la emperatriz Isabel con motivo de festejar el nombre de su esposo, el emperador, y representado por primera vez el día 4 de noviembre de susodicho año en el teatro de la corte ante los soberanos, con música de Antonio Caldara. Así pues, mientras que el *Catone in Utica* se nos presenta como una obra en parte adelantada a su tiempo, en la medida en que canta la libertad ante un poder opresor, -contenidos más comunes de los dramas de finales del siglo XVIII, en consonancia con los determinantes movimientos sociales entonces acaecidos-, *La clemenza di Tito*, en cambio, es, como era de esperar, todo un canto a la monarquía absoluta.

Desde que en 1720 entrara Metastasio al servicio de la corte de Viena como poeta cesáreo, se convirtió en un cortesano de la corte para la corte. Siempre fiel súbdito del emperador, manifiesta un gran amor y veneración por su monarca, y demás miembros de la corte; mantuvo a su vez siempre unas excelentes relaciones con la corte, que no abandonaría ya nunca en su vida. Metastasio se dirige en sus cartas a Carlos VI en un tono siempre de sumisa veneración, entrega y agradecimiento; las áulicas palabras con que se dirige a su soberano, traen a la mente los versos mismos de *La clemenza di Tito*:

So che, per quanto sia grande la mia debolezza, sarà sempre inferiore all'infinita clemenza della Maestà Vostra...⁵⁰⁹

Su pensamiento político es como una idealización poética del despotismo ilustrado. Sus obras expresan un diálogo entre los deseos del pueblo y el monarca, que paternalmente ha de ser garante de la pública felicidad; según Santangelo⁵¹⁰ es un proceso dialéctico consistente en un diálogo de distintos, a saber, el soberano y sus súbditos.

En *La clemenza di Tito* se cantan las virtudes del soberano ideal, que, compuesto el drama por y para Carlos VI de Habsburgo, no sería otro que él mismo. En la *licenza*, que a modo de epílogo cierra el drama, Metastasio argumenta con su sálita sutil ironía, en un breve recitativo y en un aria, que no fue su pretensión identificar a su monarca con el emperador romano Tito; que si se ve parecido entre ambos, es solo debido a que Carlos VI posee realmente las excelsas virtudes cantadas de este emperador, una mera coincidencia:

Non crederlo, signor; te non pretesi
ritrarre in Tito.

(...)

Veggio ben che ciascuno
ti riconobbe in lui. So che tu stesso
quegli affetti clementi,
che in sen Tito sentiva, in sen ti senti.⁵¹¹

Carlos VI de Habsburgo (1711-1740), dejando a un lado la idealización metastasiana, fue un monarca con más sombras que luces: su reinado está marcado por los enfrentamientos dinásticos en la Guerra de Sucesión en España, y en la disputa con Francia por el trono de Polonia, amén del enfrentamiento por el control de territorios turcos; a esto se añade la inestabilidad provocada por carecer de un heredero varón, y además por una mala gestión financiera. Por otra parte, a él se debe el embellecimiento de la ciudad de Viena, que debía ser trasunto de la política de un emperador romano, un rey germano y un soberano europeo, que defendía y predicaba su soberanía en el mundo. *La clemenza di Tito*, pues, responde a este ideal.

Metastasio tras los dramas anteriores prevalentemente sentimentales, excepción hecha del *Catone in Utica*, se propone ahora un drama heroico más complejo y magnífico. Según Ketterer,⁵¹² en el drama los valores virgilianos del imperio y el deber son sólidamente afirmados sobre el amor ovidiano, de modo que son puestos de relieve aquellos elementos heroicos y trágicos que elevan el drama sobre las acostumbradas y convencionales intrincadas aventuras amorosas. Se considera que si el drama *Scipione nelle Spagne* de Apostolo Zeno vino a ejemplificar las virtudes del joven Carlos de Habsburgo, el texto metastasiano constituye el paradigma de las virtudes maduras del

⁵⁰⁹ *Lettere*, 591.

⁵¹⁰ Santangelo 1985: 192.

⁵¹¹ *Licenza*, 1518-1519, 1521-1525.

⁵¹² Ketterer 2009: 153.

emperador, convirtiéndose así en la ejemplar expresión de la Ilustración, de las tribulaciones e ideales propios del poder monárquico.

En *La clemenza di Tito* se ponen de manifiesto las virtudes del emperador Flavio a raíz de una conjura urdida contra su persona. Fue, por lo tanto, una obra puesta al servicio de la propaganda política del emperador en un momento oportuno, puesto que, pocos años antes, en 1719, había sido descubierta una conspiración contra el mismo emperador Carlos VI, organizada por la “camarilla” española, que, a diferencia de los conjurados contra Tito, fue duramente castigada. Además, tampoco dio muestras de clemencia el emperador Carlos VI cuando abandonó en 1714 a las represalias de Luis XIV y Felipe V a los catalanes que lo habían apoyado en la Guerra de Sucesión en España. No obstante, por otra parte, se ha de tener en cuenta que Carlos VI fue el emperador del Sagrado Imperio Romano, heredero, pues, del Imperio Romano, y un Habsburgo, un continuador del imperio de Augusto, y, al igual que este, un descendiente de Eneas. Así, a tan elevados y legendarios ancestros retrotrae Gerardus de Roo⁵¹³ la genealogía de los Habsburgo, que partiría de Troya; Habsburgo vendría significar “Aventino”, y se remontaría, por lo tanto, al mismísimo Eneas.

Según Castillo,⁵¹⁴ la intención de Metastasio no era únicamente cantar las virtudes de Carlos VI a través del emperador Tito, sino ofrecer la imagen de un nuevo modelo de monarca en un momento en que las monarquías absolutistas europeas comienzan a sentirse como algo políticamente inestable, hasta que finalmente reciben su primer gran y definitivo golpe con la Revolución Francesa. Así pues, Metastasio, tomando la figura de Tito, en virtud de la imagen por Suetonio principalmente transmitida, y repetida cual cliché por la práctica totalidad de autores antiguos, como modelo de monarca ilustrado, y atendiendo a la descripción del príncipe ideal ofrecida por Séneca en su *De clementia*, parece proponer en este drama un nuevo modo de reinar. Por consiguiente, este nuevo monarca debe estar en consonancia con los nuevos tiempos que Metastasio parecía vislumbrar, y, por ende, asumir las nuevas ideas políticas, esto es, los principios de la Ilustración; en definitiva, seguir siendo un monarca absolutista, pero ahora ilustrado:

La imagen que un monarca ilustrado quería proyectar coincide perfectamente con el Tito de Suetonio y con el Tito de Metastasio, dos defensores de la monarquía, y el segundo un efectivo apóstol del Despotismo Ilustrado. En ambos casos el monarca virtuoso, generoso, cultivado, clemente, paternalista (*pater patriae*), justo, sabio, elocuente, interesado por la adquisición de nuevos conocimientos, amante de la música, bien preparado para gobernar, venerado por sus súbditos, el primer servidor del Estado, mediador de la *salus y felicitas publica*, mecenas y protector de las artes y las letras, etc. Por lo tanto, la concepción de Tito en el siglo XVIII como un “príncipe ilustrado” explica sobradamente que fuese elegido como protagonista del drama lírico de Metastasio, defensor a ultranza de la nueva cobertura ideológica del Absolutismo, y que algunos monarcas ilustrados eligiesen *La clemenza di Tito* para conmemorar su onomástica, coronación o enlace matrimonial, ocasiones muy apropiadas para propagar

⁵¹³ de Roo 1709.

⁵¹⁴ Castillo 1999.

las maravillas de su reinado, aun cuando se tratase de monarcas absentistas, más interesados en las diversiones cortesanas que en el bienestar de sus súbditos; en ambos casos, esta ópera es un instrumento de propaganda, una alegoría del Absolutismo Ilustrado. Pero no solo el emperador protagonista se ajusta al prototipo de monarca ilustrado, también lo hace la virtud que lo caracteriza. La clemencia es el rasgo que define a un “rey justo”, a un rey que gobierna guiado por la razón, es decir, a un “rey ilustrado”.⁵¹⁵

Efectivamente, gran parte del éxito del drama se debió a la elección del personaje de Tito, en quien se combinó un sabio y eficiente gobierno con la clemencia y la generosidad. Tito, en verdad, era mejor modelo para el emperador de los Habsburgo que lo había sido Escipión en el citado drama de Zeno, pues Tito encarnaba el mito imperial del príncipe clemente, además de no representar las complicaciones históricas, quizá comprometedoras, de los gobiernos de César o incluso de Augusto. Ya para los romanos era el héroe que, ocupado por mandato de su padre Vespasiano de la Guerra de los judíos, conquistó Jerusalén y pacificó Judea en el año 70, lo cual fue tras su muerte conmemorado por la erección por parte de su hermano Domiciano del famoso arco a él dedicado. Sucedió a su padre como emperador en el 79, momento en que se vio obligado, para contentar el sentimiento popular, a despedir a su amante judía Berenice, hija del rey Herodes Agripa, con quien había estado abiertamente cohabitando en Roma antes de su ascenso al trono. Se ocupó ese mismo año de modo generoso de aliviar a los damnificados por la erupción del Vesubio. Perdonó, -y este es el episodio histórico por Metastasio elegido para construir el drama-, a unos miembros de la clase senatorial que habían conspirado contra él, a pesar de que ya habían sido condenados por el Senado. Su gobierno duró solo dos años, puesto que murió el año 81; tras su muerte fue considerado modelo de príncipe leal y clemente, e ideal estoico de gobernante, que antepone, como exige la moral de los dramas metastasianos, el público deber al deseo privado.

La imagen, pues, que se halla de Tito en *La clemenza di Tito*, es la que ofrecen las distintas fuentes clásicas. Como principal autor de referencia se ha de tener a Suetonio. Este destaca de Tito su *humanitas*, y lo considera en el mismo grupo de buenos emperadores que a Augusto y a Otón. Las tres virtudes atribuidas a Tito son la *moderatio*, la *abstinentia* y la *pietas*: las dos primeras están relacionadas con el abuso de poder y se manifiestan en la *clementia* y la *ciuilitas*, y la última es el respeto para con los demás, el Estado, la patria y los dioses.⁵¹⁶ Plinio el Viejo, quien dedicara su *Historia Naturalis* a Tito, destaca asimismo su integridad, inteligencia, elocuencia, aptitudes literarias, humanidad, sabiduría, piedad, interés por la cultura, sentido del deber, etc. El poeta Marcial se ocupa de Tito en su *Liber spectaculorum*, compuesto por motivo de la inauguración del Anfiteatro Flavio el año 80. Marcial, no exento de cierta adulación, presenta a Tito como un *praeses* protector que comparte los placeres con su pueblo, a la vez que alude a su bondad, generosidad, justicia, eficiencia y afecto que por él siente el pueblo, sin pasar por alto la divinidad que envuelve a su persona. Otro autor coetáneo

⁵¹⁵ *Ibidem*: 415-416.

⁵¹⁶ Cf. Cizek 1997: 153 y ss.; y Gascoü 1984: 722 y ss.

en el que podemos apreciar ese afán adulatorio, es Flavio Josefo. Este escribe su *Guerra de los judíos* como un panegírico al emperador, cuya generosidad había conocido en su propia persona. Tito es aquí siempre prudente y enemigo de una guerra que en modo alguno desea, y a la que se ha visto arrastrado por culpa de los judíos fundamentalistas. El comportamiento de Tito en esta obra se mueve entre una siempre omnipresente *clementia* y su siempre justificada por necesaria *seueritas*; el claro propósito de Flavio Josefo es poner continuamente de relieve a lo largo de toda la obra la compasión humana de Tito, como rasgo destacado de su ejemplar *humanitas*. Tácito, por su parte, ve en Tito un digno emperador con un *ingenium* tal que lo capacita totalmente para reinar, que sacrifica sus intereses personales por el bien común; le atribuye las tradicionales virtudes romanas de la *temperantia*, la *communis utilitas*, y la *pietas*. Dión Casio, a su vez, pretende dar una explicación psicológica de la evolución del carácter de Tito antes y después de alcanzar el imperio; esto parece venir señalado por la ruptura con Berenice, aspecto e influjo orientalizante que tan de desagrado era para el pueblo y Senado romano. Argumenta que el elogio de sus virtudes es en parte debido al breve espacio de tiempo en que reinó, pues si hubiese vivido más años, quizá no se tendría tan buena opinión de él, de manera que su gloria se habría debido más a la fortuna que a sus méritos. Ausonio parece seguir a Suetonio cuando califica a Tito de *expers ciuilibus sanguinis* u *orbis amor*; y parece seguir a Dión Casio cuando afirma que la felicidad de su reinado se debió a la brevedad del mismo. Otros autores como Aurelio Víctor, Eutropio o Paulo Orosio se limitan en gran medida a repetir los datos por Suetonio aportados. En la *Historia Augusta* está considerado en el grupo de los emperadores amados, de los *optimi imperatores* junto con Augusto, Vespasiano, Trajano, Adriano, Antonino Pío y Marco Aurelio. Todos los autores, en definitiva, coinciden en la imagen transmitida por Suetonio de príncipe ideal, cuyo reinado se caracterizó por la *ciuilitas* y la *humanitas*, y cuyo carácter puede ser resumido en la expresión de Suetonio *amor ac deliciae generis humani*, sobre la que más adelante se volverá.

Tito reunía, por lo tanto, todos los requisitos y cualidades idóneas para gobernar. Fue educado, como cuenta Suetonio, en el seno de la familia Julio-Claudia junto a Británico, hijo de Nerón y Mesalina; era atractivo, tenía dotes literarias y artísticas, diplomático y excelente militar; recibió una formación específica para el principado durante doce años, de modo que en el 71 ya fue *particeps imperii*, un cargo de gobierno que ideó su padre Vespasiano, para perpetuar así la dinastía flavia. La virtud de Tito que más han destacado los autores antiguos, es la clemencia, que es precisamente la que es cantada en el drama metastasiano y la que le da título.

La clemencia en Roma era venerada como una deidad, virtud ya atribuida a Julio César, fundador del Imperio. La clemencia ha de ser la principal virtud de un príncipe, según hace saber Séneca en su *De clementia*; esta obra, dirigida a Nerón, propone el modelo del gobernante ideal, de sus virtudes y deberes, que exacta y curiosamente corresponde no con la imagen transmitida de Nerón, sino con la del emperador Tito:

E contrario is, cui curae sunt uniuersa, qui alia magis, alia minus tuetur, nullam non rei publicae partem tamquam sui nutrit, inclinatus ad mitiora, etiam, si ex usu est

animaduertere, ostendens, quam inuitus aspero remedio manus admoueat, in cuius animo nihil hostile, nihil efferum est, qui potentiam suam placide ac salutariter exercet adprobare imperia sua ciuibus cupiens, felix abunde sibi uisus, si fortunam suam publicarit, sermone adfabilis, aditu accessuque facilis, uoltu, qui maxime populos demeretur, amabilis, aequis desideriiis propensus, etiam iniquis non acerbus, a tota ciuitate amatur, defenditur, colitur.⁵¹⁷

El emperador ideal ha de destacar, pues, por su clemencia, virtud de la que Séneca da las siguientes definiciones:

Clementia est temperantia animi in potestate ulciscendi uel lenitas superioris aduersus inferiorem in constituendis poenis. Plura proponere tutius est, ne una finitio parum rem comprehendat et, ut ita dicam, formula excidat; itaque dici potest et inclinatio animi ad lenitatem in poena exigenda. Illa finitio contradictiones inueniet, quamuis maxime ad uerum accedat, si dixerimus clementiam esse moderationem aliquid ex merita ac debita poena remittentem: reclamabitur nullam uirtutem cuiquam minus debito facere. Atqui hoc omnes intellegunt clementiam esse, quae se flectit citra id, quod merito constitui posset.⁵¹⁸

Séneca presenta la clemencia como la garantía de las demás virtudes, como una de las virtudes de la *sapientia*, indispensable en un emperador romano, y sin la que no será aceptado por la elite romana. Las virtudes de un emperador romano eran el garante de la *salus populi Romani*. Las virtudes fundamentales de las que un emperador debía hacer gala, eran *uirtus*, *clementia*, *iustitia* y *pietas*, que son las que figuraban en el escudo áureo otorgado a Augusto, que se exhibía en el Senado.⁵¹⁹

Quizá Tito, debido a ciertas acciones pretéritas de general despótico, y a la empresa de afirmar la nueva dinastía flavia, que no era de origen patricio, se vio en la necesidad de desear mostrarse, una vez alcanzado el imperio, como el *rex* ideal de Séneca, garante de la *libertas*, de la *securitas publica*, la *felicitas ciuium* y la *aeternitas* del Imperio. Por otra parte, sobre su famosa liberalidad, se ha de precisar que los fondos destinados para reparar los daños ocasionados por la erupción del Vesubio, no procedían del tesoro imperial, sino de los *bona uacantia*, es decir, de los patrimonios cuyos dueños habían fallecido sin herederos en tal catástrofe natural. No obstante, mostró su generosidad al suprimir las tasas impuestas por su padre a ciudades como Rodas o Cesarea; y, por lo que a la historia de la Hispania antigua respecta, hizo gala de su indulgencia y justicia al dirimir en un enfrentamiento entre los ciudadanos de la ciudad bética de Munigua.⁵²⁰ Mientras que Vespasiano ha pasado a la posteridad con la fama de haber sido un emperador avaro, Tito, en cambio, ha sido reputado como liberal y generoso. No obstante, se ha de tener en cuenta que mientras que aquel obtuvo los laureles imperiales encontrando las arcas del tesoro vacías tras las guerras de sucesión, este las encontró llenas gracias a la buena administración del padre.

⁵¹⁷ Sen. *Clem.* 1.13.4 (1967).

⁵¹⁸ *Ibidem*: 2.3.1-2.

⁵¹⁹ Vid. Marcelo 2007.

⁵²⁰ De ello da testimonio una placa de bronce que contiene el texto de la epístola del emperador Tito a los muniguenses, conservada en el Museo Arqueológico de Sevilla con la referencia REP09240.

La imagen de Tito transmitida por el texto de Metastasio omite algunos aspectos poco dignificantes del emperador, como su implicación en episodios de soborno, o en ocasionales comportamientos de cierta crueldad, acaecidos antes de su ascenso al poder, según citan las fuentes antiguas. De esta etapa más oscura de su vida sí nos da, en cambio, testimonio la tradición literaria y musical veneciana del siglo XVII: contamos pues con la ópera *Il Vespasiano* de 1678, de Giulio Cesare Corradi, en la cual el emperador Vespasiano ha de intervenir para poner freno a la violencia de su hijo Tito. Con todo, la imagen que prevaleció finalmente de Tito, fue la heroica y legendaria, debida al breve tiempo de su feliz gobierno, comúnmente transmitida por las fuentes antiguas, y ya divulgada entre los mismos romanos. Así pues, anterior a la ópera de Corradi, Nicolò Bergan escribió en 1666 *Tito*, cuyo argumento se sitúa al final de la Guerra de Judea, y en la que aparece la reina judía Berenice y su amante Polemón; Tito, por su parte, se une en matrimonio a la matrona romana Marcia Fulvia, y la obra acaba con vivas al heroico emperador. Es notorio que el episodio amoroso de Tito y Berenice siempre suscitó un gran interés. Así sucedió a Racine, que escribió *Bérénice* en 1670, y a Corneille con su *Titus et Bérénice* del mismo año, obras sobre las que se deberá volver más adelante; ambas finalizan con el triunfo del noble sacrificio de Tito, que, abandonando a Berenice, antepone su deber político a su interés personal.

Así pues, Tito terminó erigiéndose en el siglo XVIII como modelo de príncipe, en el que los monarcas cristianos se podían reflejar; sin embargo, si bien estos hubiesen deseado como Tito conquistar Jerusalén, no habría sido nada ejemplar desear a una princesa judía, de modo que el público rechazo de Tito hacia ella era visto también con buenos ojos. No obstante, se ha de prestar atención a cómo Metastasio, a pesar de ser aludido el episodio de la despedida de Berenice, sin embargo, opta deliberadamente, a diferencia de los dramas arriba citados, por no ahondar en el mismo, al que solamente se refiere en contadas ocasiones, y del que se sirve ingeniosamente para desarrollar la trama. Por otra parte, resulta curioso que, a pesar de aludir profusamente a la heroicidad del emperador, no haga Metastasio referencia alguna en el texto dramático a la gran gesta de Tito, esto es, a la Guerra de Judea y a la toma de Jerusalén. Sin duda, tal episodio de la vida de Tito resultaría incómodo o controvertido desde el punto de vista religioso, y, por lo tanto, sería considerado decididamente por el comedido y pacato espíritu de Metastasio prescindible.⁵²¹ Desprovisto, pues, de toda referencia inconveniente, el Tito de Metastasio se presenta como un dios emperador de casi ingenua e inquebrantable virtud, de hierática y estática psicología, que muestra su faz más humana en el pasaje en que se enfrenta a solas con Sexto, uno de los dos autores materiales de la conspiración.⁵²²

⁵²¹ Probablemente por similares razones en su drama *Didone abbandonata* cambia el nombre de *Anna*, hermana de Dido, por el de *Selene*; tal testimonio aporta el fragmento de una carta anónima: “*Metastasio, che ha l’anima tutta piena d’armonia, ha avuto sino la laudevole delicatezza di cambiare il nome d’Anna in Selene, riflettendo saggiamente che un nome da noi comunemente dato alle nostre figliuole nel santo battesimo non avrebbe fatto bell’effetto accanto a quelli di Didone, d’Enea e di Iarba.*” Baretti 1932: 17.

⁵²² Es la escena sexta del tercer acto. El versátil registro de los personajes metastasianos: Tito, que mantiene notablemente el tono heroico a lo largo del drama, desciende a una dimensión social o humana en momentos como el referido; he aquí la característica humanización del héroe metastasiano.

Por lo tanto, *La clemenza di Tito*, gracias fundamentalmente a la acertada elección de su argumento y a su magistral desarrollo dramático, cosechó un enorme éxito a lo largo del siglo XVIII. Fue musicada por un total de cuarenta compositores desde su estreno a la versión de Giuseppe Arena para Turín ya en 1839. Desde 1734 hasta 1798 consta que fue representada en noventa y cuatro ocasiones en teatros europeos. Así como fuera en su estreno, muchas de estas ocasiones se debieron a la intención de ensalzar las virtudes de gobernantes, de celebrar coronaciones, aniversarios, onomásticas, bodas, etc. de ilustres personajes.⁵²³

Cabe destacar las dos ocasiones en que *La clemenza di Tito* fue elegida por el rey de España Carlos III para celebrar su onomástica. Ciertamente, este, aunque no fuera un gran aficionado a la música, admiraba, sin embargo, los libretos de Metastasio, y consideraba el personaje de Tito idóneo para que se vieran reflejadas sus virtudes: se conoce que liberó a treinta y seis condenados a galeras en cierta ocasión, y que generosamente intervino, como Tito, en la recuperación de la Campania tras las erupciones del Vesubio en el verano de 1742, así como en la exhumación de las ruinas de las ciudades de Herculano y Pompeya.⁵²⁴

Empero, la causa indudable de que la fama de esta ópera haya llegado hasta nuestros días, se debe a la versión que compusiera Mozart en 1791. Se eligió esta ópera para la coronación de Leopoldo II, emperador liberal del Sacro Imperio Romano, como rey de Bohemia en Praga. En un momento histórico en que la monarquía absoluta se muestra cada vez como algo más caduco, se considera apropiado recuperar el noble libreto de Metastasio. Efectivamente, las comparaciones entre el emperador Tito y Leopoldo II fueron ya conocidas en vida de este y continuaron tras su muerte: ambos destacaban por su clemencia y, mientras que Tito tuvo que hacer frente a catástrofes naturales como la erupción del Vesubio en el año 79 y un incendio en Roma en el 80, Leopoldo II hubo de ocuparse de rebeliones sociales contra la monarquía, que era sentida como algo obsoleto por gran parte de una sociedad descontenta; además, si Tito tuvo que enfrentarse a una conspiración contra su persona entre el patriciado, como cuenta el drama, Leopoldo II debió lidiar con las insurrecciones en los Países Bajos.

Hacia 1791 la ópera sería había ya perdido su interés en los países del centro de Europa, y solo pervivía en Italia, Inglaterra y en algunos países del norte del viejo continente. No obstante, se consideró *La clemenza di Tito* la ópera ideal para transmitir su mensaje político. La música fue encomendada a Mozart, produciéndose así la milagrosa unión del áureo verso metastasiano con la original genialidad del músico salzburgués, y, en consecuencia, alcanzando *La clemenza di Tito* una fama y una gloria que ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo, los gustos musicales, literarios y estéticos eran ya otros a finales del siglo XVIII, de manera que el texto metastasiano se vio sometido a ciertos cambios y añadidos realizados por Caterino Mazzolà, por aquel entonces poeta en la corte de Dresde; estos cambios si bien no alteraron la trama ni el

⁵²³ Vid. Castillo 1999: 398. Allí se da minuciosa y detallada noticia de las ciudades, fechas, destinatarios, motivos y compositores de las veces en que *La clemenza di Tito* fue llevada a escena.

⁵²⁴ Vid. Beltrán 2007.

mensaje político de la versión original, dieron, sin embargo, respuesta estética y literaria a los nuevos gustos del momento.

En primer lugar, el argumento de *La clemenza di Tito* era tal que siguió atrayendo la atención de músicos y empresarios a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX, de modo que, en el caso de la *restaurazione* del libreto llevada a cabo por Mazzolà, no fueron menester grandes cambios fundamentales: ciertamente, este texto, como otros muchos de Metastasio, ofrecía ya violentos enfrentamientos y sinceras expresiones de sentimientos del alma, además de la particular y consabida expresión de tierna sensibilidad, que sería la clave de su duradero éxito, y que tan requerida era en la dramaturgia a partir de las reformas de la segunda mitad del siglo XVIII; por otra parte, el *lieto fine* de *La clemenza di Tito* está alejado, como se ha comentado, de los brillantes y felices finales, sólitos de los dramas del siglo XVIII; en este caso, una aparente dicha total se ve atenuada por el dolor y amargura de los protagonistas.⁵²⁵ Un agrídulce *lieto fine* que resultaría posiblemente atractivo a los gustos literarios de las últimas décadas del siglo XVIII.

Mazzolà transforma los tres actos metastasianos en dos, como era usual en su momento. Cierra la primera parte con la oscura y confusa escena del incendio del Capitolio, en la que se pretende dar muerte a Tito: crea una larga escena final para esta primera parte, ausente en el texto metastasiano, concertante y coral, de gran tensión dramática, magistralmente expresada por la música de Mozart:

VITELLIA, SERVILIA, SESTO, ANNIO, PUBLIO

Ah, dunque l'astro⁵²⁶ è spento,

di pace apportator.

TUTTI, CORO

Oh, nero tradimento,

Oh, giorno di dolor!⁵²⁷

Los cambios que sufre el libreto son debidos de una manera conjunta a las nuevas tendencias literarias y musicales, que en el caso de la ópera se han de entender íntimamente unidas. Se procura una mayor flexibilidad en la disposición de las arias y recitativos, que permite una transición más natural de una situación a otra, frente a la rigidez de las anteriores escenas que se resolvían en un aria-salida. Se desarrolla considerablemente el recitativo *accompagnato*, en el que la música se ofrece como descriptivo y elocuente reflejo de la tensión y dramatismo del pasaje. En atención a las señaladas prioridades y a la busca de la natural expresión de los sentimientos, Mazzolà unas arias las elimina, otras las mantiene, otras las transforma o amplía:

SESTO

Parto, ma tu ben mio,⁵²⁸

⁵²⁵ Perdonados por Tito al final del drama Sexto y Vitelia, autor y urdidora de la conspiración, son embargados aquel por el remordimiento de su impía acción, esta por la pública vergüenza y la insatisfacción de no haber sabido alcanzar lo que siempre había ansiado.

⁵²⁶ Tito, que piensan que ha sido asesinado.

⁵²⁷ Versión de Mazzolà, I, final. Warburton 1992: IV, 115-170.

meco ritorna in pace;
sarò qual più ti piace,
quel che vorrai farò.

Guardami, e tutto obbligo,
e a vendicarti io volo;
a questo sguardo solo
da me si penserà.⁵²⁹

Ah, qual poter, oh dei,
donaste alla beltà!⁵³⁰

En otras ocasiones añade arias enteras para ahondar en los diversos sentimientos de los personajes: como cuando Vitelia se lamenta de la frustración de sus planes de unirse a Tito, de alcanzar así el imperio, y de la ignominiosa reputación que le retribuirá su vil felonía:

VITELLIA
Non più di fiori
vaghe catene
discenda Imene
ad intrecciar.

Stretta fra barbare
aspre ritorte
veggo la morte
ver me avanzar.

Infelice! Qual orrore!
Ah, di me che si dirà?
Chi vedesse il mio dolore,
pur avria di me pietà.⁵³¹

De esta manera, el texto se presenta en parte transformado en sus recitativos secos o *accompagnati* y arias. También hay una clara intención de alterar el texto con el fin de conseguir escenas conjuntas (dúos, tercetos, concertantes), y de dar más participación al coro. En esta línea, Mazzolà ofrece a Mozart un magnífico concertante final de todos los

⁵²⁸ Se dirige a Vitelia, a quien, enfadada porque Sexto no acaba de decidirse, Sexto promete llevar a cabo el asesinato de Tito. Sexto es consciente del poder del amor que siente hacia Vitelia.

⁵²⁹ Estos dos versos aparecen cambiados respecto a la versión original, en la que encontramos *di quello sguardo solo / io mi ricorderò*. Nótese cómo se rompe la exacta rima metastasiana abbc / addc, para enlazar así con los dos últimos versos añadidos.

⁵³⁰ *Ibidem*: I 9. El aria se ve ampliada por estos dos últimos versos debidos a la pluma de Mazzolà, y en los que curiosamente, como sucede en otros fragmentos añadidos, brilla genio del salzburgués.

⁵³¹ *Ibidem*, II 12. Nótese cómo la común aria *da capo* es aquí un rondó, así como cierto alejamiento de la medida expresiva y de la pureza melodramática de la primera mitad del siglo XVIII, al proliferar estilemas trágicos que ya anuncian el auge de un nuevo gusto literario. No deja de llamar la atención cómo el genial estro mozartiano parece alcanzar mayor brillo en aquellos pasajes del libreto *restaurati* por Mazzolà, y, por ende, acercados a los nuevos gustos.

personajes junto con el coro, como entonces era costumbre en la ópera seria, en cuyos finales se asistía a una apoteosis de majestuosa y solemne espectacularidad; en este caso se celebra fastuosamente el triunfo de la clemencia de Tito, en contraposición con los sobrios finales a los que Metastasio nos tiene acostumbrados:

VITELLIA, SERVILIA, ANNIO

Oh generoso! Oh grande!

E chi mai giunse a tanto?

Mi trae dagli occhi il pianto

l'eccelsa tua bontà!

TUTTI E CORO SENZA TITO

Eterni dei, vegliate

sui sacri giorni suoi,

a Roma in lui serbate

la sua felicità.

TITO

Troncate, eterni dei,

troncate i giorni miei,

quel dì che il ben di Roma

mia cura non sarà.⁵³²

Con todo, a pesar de los cambios de Mazzola y del genio mozartiano, el estreno de esta versión tuvo poco éxito. Sin embargo, parece que disfrutó una mejor acogida en las subsiguientes representaciones en Praga. Las razones de esta tibia acogida parecen obvias. El modelo del melodrama del príncipe clemente era algo que en 1791 estaba ya en declive; ni los creadores ni los receptores de esta versión estaban ya en sintonía con el mensaje que la obra transmitía, y que en verdad era el mismo que el de la original versión metastasiana. Por otra parte, Mozart, a pesar de su formación clásica y de su interés por escribir una ópera seria, sin embargo, no parecía sentirse realmente atraído por la Antigüedad en relación a los argumentos de sus óperas. Además, parece ser que el argumento no fue el originariamente sugerido: se conoce que el contrato proponía el personaje de Tito como adecuado solo en el caso de que no hubiese dado tiempo de componer un nuevo libreto. A esto se añadía el hecho de que los gustos de Leopoldo II, aficionado a la ópera, se inclinaban más hacia lo mitológico y lo exótico, como se deduce de las anteriores elecciones a este debidas, a saber, *Teseo a Stige* de Nasolini y *La vendetta di Nino* de Prati.⁵³³

Empero, a pesar de las vicisitudes de las últimas puestas en escena del drama, tanta fue la importancia de *La clemenza di Tito* de Metastasio, por su perfección formal y su argumento, que vino a ser considerado el paradigma del *dramma per musica*

⁵³² *Ibidem*: II final. Nótese ciertas y fáciles referencias patéticas, y que obviamente el verso de Mazzola carece de la naturalidad, fluidez y áurea perfección metastasiana, además de su convincente sentimentalismo.

⁵³³ *Vid.* Ketterer 2008: 172-173.

metastasio; género que llegó a ser conocido con la denominación de ópera seria, de la que *La clemenza di Tito* se erige como su más claro arquetípico modelo; ópera que celebra con el célebre mito del príncipe clemente el antiguo régimen en su final, en su fase prerrevolucionaria, no exenta, sin embargo, de ciertos visos de modernidad en lo que a una nueva imagen política de monarca se refiere.

Metastasio presenta en el argumento del drama a Tito como el mejor y más amado príncipe:

Non ha conosciuto l'antichità né migliore né più amato principe di Tito Vespasiano.⁵³⁴

Tanto fue así que a continuación añade la expresión con la que a Tito se refiere Suetonio:

Le sue virtù lo resero a tutti sì caro che fu chiamato "la delizia del genere umano".⁵³⁵

Titus cognomine paterno, amor ac deliciae generis humani, tantum illi ad promerendam omnium uoluntatem uel ingenii uel artis uel fortunae superfuit, et, quod difficillimum est, in imperio...⁵³⁶

El término *deliciae* parece provenir del lenguaje afectivo familiar o coloquial. Viene a designar el 'objeto hacia el que se dirige el amor o afecto'; suele aparecer en caso nominativo y atribuido a una persona que es tenida por 'un encanto', 'una delicia' para quien habla:

SOPHOCLIDISCA

Paegnum, deliciae pueri, salue. Quid agis? Vt uales?⁵³⁷

Passer, deliciae meae puellae,⁵³⁸

Formosum pastor Corydon ardebat Alexin,
delicias domini, nec quid speraret habebat.⁵³⁹

En época clásica aparece generalizada la forma en plural, pero en época arcaica se testimonia también en singular:

PHRONESIVM

At ego ad te ibam, mea delicia.⁵⁴⁰

⁵³⁴ Argumento del drama.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ Suet. *Tit.* 1 (1908).

⁵³⁷ Plaut. *Persa* 2.2.204 (1895-1896).

⁵³⁸ Catull. 2.1 (1958).

⁵³⁹ Verg. *Ecl.* 2.2 (1969).

⁵⁴⁰ Plaut. *Truc.* 5.1.921 (1895-1896).

En Cicerón el término *deliciae* lo encontramos ya unido al término *amor*, tal como aparece en la expresión con que Suetonio designa al emperador Tito; parece constituir así una expresión hecha con el mismo significado, en la que la palabra *amor*, que como *deliciae* aparece en plural, se habría añadido como un refuerzo enfático:

Amores ac deliciae tuae, Roscius, num aut ipse aut pro eo Lanuuium totum mentiebatur?⁵⁴¹

Quod quidem uitium uentris et gurgitis non modo non minuit aetas hominibus, sed etiam auget. Amores autem et hae deliciae, quae uocantur, (...), numquam hunc occupatum impeditumque tenuerunt.⁵⁴²

Y es asimismo Cicerón quien nos da testimonio del desplazamiento del uso de esta expresión desde el ámbito familiar y privado originario al ámbito político y público: posiblemente tal expresión no habría sido desprovista de su carga personal y afectiva, pero he aquí la noticia de que era también empleada atribuida a cargos públicos que reciben el cariño y afecto del pueblo, por lo que la expresión con que Suetonio designara al emperador Tito, quedaría totalmente justificada y explicada:

(...) septemuirales Lento, Nucula, tum deliciae atque amores populi Romani, L. Antonius, tribuni primum duo designati...⁵⁴³

El empleo de la expresión *deliciae atque amores* queda claro como calificación de uso público y político por la naturaleza del personaje al que la atribuye Cicerón, y por el genitivo subjetivo *populi Romani*, que la hace equivalente a la de *amor ac deliciae generis humani* de Suetonio dirigida a Tito.

En el argumento del drama continúa contando Metastasio que dos jóvenes patricios conspiraron contra Tito, entre los que se encontraba su favorito; descubierta la conjura, el Senado los condena a morir; pero que finalmente el emperador les concede el perdón a ellos y a sus cómplices:

E pure due giovani patrizi, uno de' quali era suo favorito, cospirarono contro di lui. Scoperta però la congiura furono dal senato condannati a morire. Ma il clementissimo Cesare, contento d'averli paternamente ammoniti, concesse loro ed a' loro complici un generoso perdono.⁵⁴⁴

El poeta escoge este episodio, que es referido sucintamente por distintas fuentes clásicas, como contenido principal y casi único de la trama de su obra. El mismo Metastasio cita como fuentes a Suetonio, Aurelio Víctor, Dión Casio y al historiador bizantino Zonaras, y acaba añadiendo un *eccetera*. Suetonio se dedica brevemente a

⁵⁴¹ Cic. *Div.* 1.79 (1915a).

⁵⁴² *Id. Cael.* 44 (1904).

⁵⁴³ *Id. Phil.* 13.26 (1907-1909).

⁵⁴⁴ Argumento del drama.

hablar del episodio: nos cuenta que una vez que Tito supo de la conspiración, amonestó a sus cabecillas, les hizo ver que el imperio es algo que viene dado por el destino, y que estaba dispuesto a procurarles lo que desearan; además envió emisarios para que tranquilizaran a la madre de uno de ellos, haciéndole saber que no iban a ser condenados; los invitó también a una cena privada, y que al día siguiente se celebró un espectáculo de gladiadores, cuyas armas, -quizá para ponerlos a prueba-, se las ofreció para que las inspeccionaran; llegó incluso a preocuparse por el futuro de ambos consultando horóscopo de estos:

Duos patricii generis conuictos in adfectione imperii nihil amplius quam ut desisterent monuit, docens principatum fato dari, si quid praeterea desiderarent promittens se tributurum. Et confestim quidem ad alterius matrem quae procul aberat, cursores suos misit, qui anxiae saluum filium nuntiarent, ceterum ipsos non solum familiari cenae adhibuit, sed et insequenti die gladiatorum spectaculo circa se ex industria conlocatis oblata sibi ferramenta pugnantium inspicienda porrexit. Dicitur etiam cognita utriusque genitura imminere ambobus periculum adfirmasse, uerum quandoque et ab alio, sicut euenit.⁵⁴⁵

Dión Casio solo cita el episodio al hacer hincapié en la bondad que mostró Tito tras alcanzar el trono:

Ὁ δὲ δὴ Τίτος οὐδὲν οὔτε φονικὸν οὔτε ἐρωτικὸν μοναρχήσας ἐπραξεν, ἀλλὰ χρηστὸς καίπερ ἐπιβουλευθεὶς (...) ἐγένετο.⁵⁴⁶

Aurelio Víctor se detiene más en el suceso de la conjura, al tomarlo como ejemplo del carácter del príncipe: cuenta que estos dos nobles del más alto rango ya habían sido condenados por el Senado como traidores confesos; relata también la anécdota del espectáculo gladiatorio, e incluso refiere las palabras que Tito les dijera para hacerles comprender lo vano de su empresa:

Neque minus sancte facilis in tuendis, qui forte in se coniurauissent, adeo ut, cum amplissimi ordinis duo abnuere cogitatum scelus nequirent patresque censuissent de confessis supplicium sumendum, deductos in spectaculum se utrinque assidere iusserit petitoque ex industria gladiatoris, quorum pugnae uisebantur, gladio quasi ad explorandam aciem uni atque alteri committeret. Quis percussis et constantiam mirantibus: “Videtisne, -inquit-, potestates fato dari frustra que tentari facinus potiundi spe uel amittendi metu?”⁵⁴⁷

También Eutropio alude a la conspiración de manera escueta: añade que el trato a los conjurados perdonados fue el mismo que siempre se les había dispensado:

⁵⁴⁵ Suet. *Tit.* 9.1-2 (1908).

⁵⁴⁶ D.C. 66.18 (1845-1867).

⁵⁴⁷ Aur. Vict. *Caes.* 10.1-4 (1975).

Romae tantae ciuilitatis in imperio fuit, ut nullum omnino puniret, conuictos aduersum se coniurationis dimiserit uel in eadem familiaritate, qua antea, habuerit.⁵⁴⁸

Los dos jóvenes patricios son dejados por las fuentes antiguas en el anonimato, Metastasio, por su parte, habla de que uno de ellos era el favorito del emperador, al que da el nombre de Sexto, y hace, por otra parte, autora intelectual de la conspiración a Vitelia, hija del emperador Vitelio, de manera que en la práctica todo el peso de la conjura cae sobre el personaje de Sexto. En el drama, Sexto es condenado a morir por el Senado tal cual las fuentes apuntan, y es igualmente perdonado por Tito. Carece el drama de ciertos detalles transmitidos por los textos antiguos relativos al episodio de la conjura; sin embargo, aunque no está presente, por ejemplo, la anécdota de la inspección de las armas de unos gladiadores por parte de los cabecillas de la conjura, el ajusticiamiento de estos, condenados a las fieras, se prevé que se lleve a cabo en el marco de unos juegos en el anfiteatro.

De los seis personajes del drama solo dos son históricos, a saber, el emperador Tito César Vespasiano Augusto, y Vitelia, hija del emperador Aulo Vitelio. En el año 68 tras la muerte de Nerón y el consiguiente fin de la dinastía Julio-Claudia, se produjo un hecho capital: tres emperadores pasaron por el poder y desaparecieron sucesivamente, primero Galba, luego Otón, y por último Vitelio. El gobierno de Vitelio, un antiguo compañero de juventud de Nerón, a cuyos favores debía su promoción, no fue muy diferente al de su predecesor Galba. Vitelio descargó su rencor contra la guardia pretoriana, cuyos efectivos fueron reemplazados por soldados de su ejército de Germania. Su abierta política neroniana, corrupta y populista, la violenta represión de sus oponentes y los favores dispensados a las tropas del Rin, a quienes debía el trono, inclinaron contra Vitelio a los ejércitos de Oriente y del Danubio, que se habían hasta ahora mantenido a la expectativa. El prefecto de Egipto, Tiberio Alejandro, de acuerdo con el gobernador de Siria, Licinio Muciano, proclamó emperador a Tito Flavio Vespasiano, el general que Nerón había enviado para reprimir la sublevación judía. Muy pronto las otras provincias orientales, los estados-clientes y el ejército del Danubio se sumaron al pronunciamiento, gracias a la actividad diplomática de Tito, el hijo mayor de Vespasiano. Mientras Muciano se ponía en marcha hacia Occidente, el ejército del Danubio ya marchaba sobre Italia en nombre de Vespasiano. Cerca de Cremona, las tropas desmoralizadas, enviadas por Vitelio, se dejaron vencer. Finalmente Roma era tomada por las tropas del ejército del Danubio, y Vitelio era brutalmente asesinado en diciembre del 69. Se conoce que Vitelio tuvo un hijo con su primera esposa Petronia, llamado Petroniano, al que, según Suetonio, mató Vitelio acusándolo de tentativa de parricidio. Con su segunda esposa, Galeria Fundana, tuvo otro hijo, Germánico, casi mudo debido a la gran tartamudez que padecía, y que pereció junto a su padre; pero con su segunda esposa también tuvo una hija:

Duxit mox Galeriam Fundanam praetorio patre ac de hac quoque liberos utriusque sexus tulit, sed marem titubantia oris prope mutum et elinguem.⁵⁴⁹

⁵⁴⁸ Eutr. 21 (1887).

Sobre esta hija de Vitelio, cuyo nombre Suetonio calla, sabemos por Tácito que fue prometida como esposa en un primer momento a Décimo Valerio Asiático, gobernador de la Galia Belga:

Accessere partibus Valerius Asiaticus, Belgicae prouvinciae legatus, quem mox Vitellius generum adsciuit...⁵⁵⁰

Una vez que Vespasiano alcanzó el imperio, nos informa Suetonio que este perdonó a la hija de Vitelio y la casó con una rica dote:

Offensarum inimicitiarumque minime memor executorue Vitellii hostis sui filiam splendidissime maritauit, dotaui etiam et instruxit.⁵⁵¹

Tal testimonio hace pensar que la hija de Vitelio fue acogida en la corte por Vespasiano y tratada honorablemente. Nótese además el empleo del verbo *instruxit*, que puede aludir al hecho de que se le buscara marido, o de que fuera provista de todo lo necesario para su matrimonio, o de que incluso recibiera una pertinente formación por orden del emperador Vespasiano. Ningún autor antiguo nos dice el nombre de la hija de Vitelio, pero lo más plausible es llamarla Vitelia,⁵⁵² en tanto que parece ser la única hija que tuvo tal emperador. Es, por lo tanto, como demuestran las fuentes antiguas, Vitelia un personaje histórico, presente en la corte de los emperadores Flavios, y, como verosíblemente Metastasio nos propone, presente en la corte de Tito.⁵⁵³ El poeta nos presenta una Vitelia libre de todo vínculo matrimonial, lo cual es necesario para la trama, al mismo tiempo que podría ser algo verosímil en el momento en que el episodio histórico de la conjura tiene lugar.

Los demás personajes podríamos decir que son verosímiles. Como hemos dicho, Metastasio añade que uno de los dos patricios que conspiraron contra el emperador, era su favorito, a quien llama Sexto, el otro es llamado Léntulo y solamente citado en el drama. Sexto es persuadido por su amada Vitelia de que perpetre el magnicidio. Esta arguye que es la sed de vengar la muerte de su padre Vitelio a manos de los hombres de Vespasiano, la que la mueve a tamaño crimen, sin embargo, descubrimos que, atraída por Tito, parece que el despecho por no ser elegida la futura emperatriz, cobra más peso. Se percibe en las ansias de venganza de Vitelia, como sucediera en el caso de Emilia en el *Catone in Utica*, un predominio en el personaje de lo pasional frente a lo sentimental, lo cual confiere al personaje un considerable tono trágico. Sexto y Vitelia en la práctica son, pues, según Metastasio, los autores de la conjura, él material, junto con su cómplice Léntulo, ella intelectual. Se ve también momentánea y erróneamente implicado en la conspiración Annio, íntimo amigo de Sexto y amante de Servilia, que a la sazón es hermana de Sexto. Tenemos así las dos solitas historias amorosas: la principal constituida por el también acostumbrado triángulo amoroso-afectivo compuesto por Tito, Vitelia y Sexto, y la secundaria, la de Annio y Servilia. No obstante, aunque contemos con las inevitables historias amorosas, estas aparecen claramente subordinadas al episodio de la conjura contra el emperador, y al triunfo de la heroica

⁵⁴⁹ Suet. *Vit.* 6 (1908).

⁵⁵⁰ Tac. *Hist.* 1.59 (1910).

⁵⁵¹ Suet. *Vesp.* 14 (1908).

⁵⁵² Así aparece también llamada por la traductora en Suetonio 2001: 244, nota 45.

⁵⁵³ A diferencia de lo que Ketterer afirma: “*It revolves around a conspiracy promoted by Vitellia, a fictional daughter of the deposed emperor Vitellius.*” Ketterer 2008: 153.

virtud del mismo, lo que nos hace decididamente catalogar la obra como un drama heroico. En último lugar, como confidente de Tito, está Publio, prefecto del pretorio.

En el primer acto encontramos a Vitelia en sus dependencias imperiales ya cansada de que Sexto le cuente que todo está listo para el atentado, pero de que no pase a la acción. Sexto la informa de que Léntulo y sus secuaces, por Sexto convencidos, incendiado el Capitolio, aprovecharán la confusión para dar muerte a Tito; que todos los conjurados se reconocerán entre sí por una cinta roja que llevarán en el brazo. Vitelia, por su parte, suspira por el día en que se cumpla su venganza; al mismo tiempo, nos hace saber que se siente muy ofendida por Tito al haber elegido este como esposa a una reina bárbara, a la princesa judía Berenice. Sexto, que ama profundamente a Vitelia, se siente sometido a la voluntad de la misma, que lo apremia a acabar con la vida de Tito, su también amado amigo. Así pues, Sexto termina reconociéndole a Vitelia que mientras que está ante ella, se siente totalmente resuelto a obedecer su criminales mandatos, pero que cuando está ante Tito, se siente incapaz al considerarlo inocente. Sexto se encuentra, pues, en una encrucijada: por una parte, Vitelia, a quien ama, le ofrece su amor a cambio de que dé muerte a Tito; por otra, a Sexto la amistad que lo une al emperador, y las virtudes de este lo detienen. Vitelia se siente sumamente molesta por el hecho de que Sexto elogie en su presencia a su mayor enemigo: ella ve en Tito y en Vespasiano los usurpadores del trono a su padre Vitelio debido; le reprocha además que se ha sentido incluso engañada por Tito, que por el afectuoso trato de este hacia ella se ha llegado a sentir enamorada de Tito, de manera que también está furiosa porque Berenice haya vuelto de nuevo a Roma, a quien, aunque Sexto le dice que ha regresado por voluntad propia, piensa Vitelia que Tito la ha llamado, y por la que, siendo esta una reina bárbara exiliada, se siente desplazada. Sexto la acusa entonces de estar celosa. Vitelia, desesperada por la situación y la vacilación de Sexto, se dispone a marcharse diciéndole a Sexto que prescinde de él para sus planes, y que buscará a un eficiente ejecutor de sus proyectos. En cambio, Sexto se desdice y se somete servilmente a los deseos de Vitelia, que desea que Tito muera antes que tramonte el sol.

Aparece en escena Annio, amigo de Sexto y amante de su hermana Servilia, para informar a Vitelia y a Sexto de que Berenice se ha marchado: que todo ha sucedido inopinada y civilizadamente, que no ha habido excesiva rabia o dolor, que a pesar de unas apariencias impasibles tanto dolor había realmente por parte de la reina, cuanto por la de Tito. Vitelia, por su parte, sorprendida por la inesperada novedad, alberga esperanzas de ser correspondida en su amor por Tito, y elegida por este como futura emperatriz, de modo que da instrucciones a Sexto de que no siga adelante por ahora con la conspiración. Ante esto, Sexto intuye con tristeza los amorosos sentimientos hacia Tito de Vitelia, pero acata sumiso en virtud del sincero amor que por ella siente, sus órdenes. Una vez que quedan Sexto y Annio solos, este considera que es el momento oportuno para que Sexto solicite de Tito el consentimiento de su unión con Servilia. Sexto también desea que tal matrimonio se celebre entre su hermana y su querido amigo Annio. Le hace ver que no tiene por qué preocuparse, que Tito es justo, que no se opondrá a tal unión; sin embargo, Annio no está libre de cierto temor al respecto.

Se traslada la escena a continuación al Capitolio, donde se congregan los senadores y los legados de las provincias que presentan al emperador los anuales tributos, junto a los que también está Publio, el prefecto del pretorio. Del Capitolio desciende el emperador Tito precedido de lictores y seguido de pretorianos, y por Annio

y Sexto acompañado, y rodeado de numeroso pueblo.⁵⁵⁴ Los allí reunidos suplican a los dioses de Roma que salvaguarden a su emperador. La súplica está llena de buenos deseos, elogios y afecto al emperador, que es justo y valeroso, un don divino. Publio hace públicamente saber a Tito que ha sido nombrado por el Senado ‘padre de la patria’; Annio, por su parte, le comunica que también el Senado ha decidido erigirle un templo para que Roma lo venere como a un dios en la tierra. A continuación Publio le presenta los anuales tributos de las provincias sometidas. Tito responde a las muestras de entrega y afecto con inmensa modestia y humildad. Tras mostrar su agradecimiento, rechaza amablemente el ser considerado digno de ser nombrado ‘padre de la patria’, y el ser venerado como un dios en un templo. En cuanto a los tributos, desea que sean destinados a indemnizar a todos los afectados por la reciente erupción del Vesubio. Este es el verdadero templo que quiere que le edifiquen. El pueblo romano da muestras de su agradecimiento y amor a Tito.

Tras marcharse todos, queda el emperador con Annio y Sexto. Tito, ya en privado, les confiesa a sus fieles amigos cuán dolorosa ha sido para él la partida de Berenice; sin embargo, se siente satisfecho de haber hecho lo debido, pues hace ver que tales esponsales eran inviables.⁵⁵⁵ No obstante, afirma temer que si Berenice volvió una segunda vez a Roma, vuelva una tercera vez, por lo que para contentar completamente a su pueblo y acallar sospechas, decide contraer matrimonio con una mujer romana. Finalmente comunica a Sexto que la estrecha amistad que los une, ha hecho que se decida por su hermana Servilia. Sexto y Annio no dan crédito a lo que acaban de escuchar, pues precisamente pretendía Sexto aprovechar esta ocasión de intimidad con el emperador, para pedirle el consentimiento de la unión de su hermana Servilia con Annio. Así las cosas, Sexto no sabe qué decir, de manera que Annio, ante la zozobra de Sexto, felicita resueltamente a Tito por la idoneidad de su elección; justifica el silencio de Sexto argumentando que la humildad de este lo lleva a considerar tal honor un don en demasía excelso. Tito manda, por lo tanto, a Annio que busque a Servilia y le comunique su decisión.

Annio, una vez que se encuentra con Servilia, poniendo de manifiesto la obediencia y lealtad debida a su emperador, lleno de dolor, hace sabedora a su amada Servilia de la resolución de Tito. Servilia, modelo de constante fidelidad en su amor hacia Annio, no se muestra en modo alguno dispuesta a acatar la augústea decisión; no le merece la pena tamaño sacrificio por alcanzar el imperio.

Mientras tanto, Tito, en su palacio del Palatino, departe con Publio acerca de diversos asuntos de estado: decide abolir la ley que persigue a aquellos que de palabra vejan a anteriores emperadores, aduciendo que poco ya afecta a aquellos, y sobre todo porque estas delaciones constituyen un flagrante fraude que tiene como objeto inculpar a inocentes; reflexiona y argumenta con Publio sobre las penas impuestas, en relación a las cuales Tito se muestra partidario de la indulgencia; por último, Publio lo advierte de que hay quienes, en disensión con su gobierno, pretenden atentar contra su vida, a lo que Tito se muestra todo condescendencia y perdón.

Se presenta a continuación Servilia, quien le confiesa a Tito entre temor y dudas que, aunque agradece que haya sido escogida como la esposa del emperador, sin

⁵⁵⁴ Nótese la demora en la aparición del protagonista, bien como recurso literario, bien como conveniencia pragmática. *Cf. supra.*

⁵⁵⁵ Es el constante triunfo de la razón sobre la pasión en los dramas metastasianos; la realización de lo decoroso y su ejemplaridad.

embargo, ella ama a Annio, pero que, si Tito así lo desea, ella no se opondrá a ofrecerle su mano. Tito, dichoso por la lealtad, obediencia y sinceridad de Servilia, afirma que su última intención sería interponerse entre ella y Annio, por lo que se muestra del todo favorable a que la unión entre ambos se celebre, desdiciéndose de su intención de tomarla ya como esposa.⁵⁵⁶

Al enterarse Vitelia de que Tito ha elegido a Servilia como futura emperatriz, pues no le es conocido aún que al final la ha rechazado en favor de la felicidad de esta y de Annio, vuelve a mostrarse furiosa con el emperador al considerarse rechazada una segunda vez. Por lo tanto, cuando se encuentra con Sexto, quien estaba en la idea de que Vitelia quería suspender la conjura contra Tito, esta de nuevo lo apremia a que lleve a cabo el crimen. Otra vez Sexto vacila debatiéndose entre la sumisión y obediencia a su amada Vitelia, y su amor a Tito. Vitelia entonces, ladinamente cruel, amenaza a su enamorado y servil Sexto con que si alguna vez llegó a amar a Tito, podría otra vez volverlo amar si este siguiera vivo. Sexto, por lo tanto, parece en un principio dudar, pero finalmente promete a Vitelia que hará por el amor que hacia ella siente, todo lo que le mande.

Una vez que Sexto se ha marchado a cumplir los criminales planes de Vitelia, esta se regodea en su pensamiento imaginándose a Tito arrepentido por no haberla elegido a ella como esposa. Se presenta entonces súbitamente Publio, que viene a comunicarle que al final ha sido ella y no Servilia la escogida por Tito para que sea su esposa. Vitelia se siente ahora enormemente turbada, puesto que ya ha mandado a Sexto a que lleve a cabo el asesinato de Tito. Arrepentida de haberse dejado llevar por su furor, ante tan inopinada novedad, pide a Publio que busque a Sexto y lo haga volver inmediatamente a su presencia; Publio, a su vez, la insta a que acuda a sus aposentos, adonde se dirige Tito para obtener el consentimiento de ella. El primer acto acaba con una Vitelia atormentada por su fatal precipitación. Espera que Sexto sea detenido a tiempo, que Tito no se arrepienta...

Se abre el segundo acto con Sexto, portando ya el distintivo de los conjurados en su manto, en dirección al Capitolio con el fin de consumar el magnicidio. Empero, todo en él es indecisión, dudas y arrepentimiento. Determina finalmente detener a su cómplice Léntulo para que no incendie el Capitolio, pero ya es tarde, pues ve que la colina sagrada es ya pasto de las llamas. Solo le resta ya invocar a los dioses para que protejan a su querido Tito. En la tumultuosa confusión del incendio, Tito, conocedor ya del incidente, encomienda a Publio cuidar de Vitelia y Servilia; mientras tanto, Annio teme por su amigo Sexto y va en su busca. Vitelia, por su parte, decide ir también en busca de Sexto para impedir que mate a Tito. Cuando esta al final lo encuentra, Sexto le cuenta que Tito ha sido ya asesinado como ella quería, pero no por su propia mano, puesto que, arrepentido en el último momento, cuando acudió ante Tito con intención de salvarlo, este había ya sido mortalmente herido con el arma de otro conjurado. Vitelia le reprocha ahora cruelmente a Sexto que haya perpetrado tamaño crimen, y que no haya sabido sustraerse de secundar de una mujer despechada la ira. Lo hace asimismo sabedor de que ella se habría unido en matrimonio al emperador si no hubiese cometido Sexto tan ya irreparable error; al mismo tiempo, Vitelia se reprocha a sí misma los excesos a los que la ha arrastrado su desenfrenado furor.

⁵⁵⁶ El proceder de Tito se ajusta a la perfección al modelo del mito del príncipe clemente, en el cual la figura de autoridad, vista en un principio como un obstáculo, da un paso atrás para propiciar la felicidad de sus subordinados.

Ante tan trágicos acontecimientos, Tito muerto y perdida Vitelia, Sexto no ve otra salida que el suicidio.⁵⁵⁷ En este momento llega Annio, por quien se conoce que Tito en verdad no ha muerto, y que este se pregunta por qué ha sido abandonado en medio de tales peligros por su fiel Sexto. Este supone que, si es verdad que Tito vive, en el tumulto tuvo que confundirlo con otro. Feliz por la inesperada noticia, Sexto cuenta a Annio todo lo sucedido, a la vez que le hace saber su intención de huir como única salvación. Annio considera que esa sería una solución errónea, ya que, al desconocer aún todo Tito, su huida supondría su acusación, así que lo convence para que no huya. No obstante, Annio manifiesta su intención de estar atento por si algo se descubriera, para poder avisar así a Sexto a tiempo. Sexto, por su parte, que se encuentra grandemente turbado por los acontecimientos, se siente incapaz de regir su aturdida voluntad, por lo que se deja aconsejar por Annio. Sexto le entrega también a este el manto con el distintivo de los conjurados, con el fin de que Annio se deshaga de él.

Servilia se reúne con Tito en las dependencias imperiales para contarle todo lo que ha podido saber de la conspiración a través de uno de los conjurados, que, arrepentido, ha acudido a ella para que intercediera por su salvación ante el emperador. Según la información de Servilia, fue Léntulo el único autor de la trama; que este, ataviado ya con las divisas imperiales, con el fin de, arrebatada a Tito la vida y el imperio, presentarse al pueblo como el nuevo emperador, fue confundido con Tito por otro de los conjurados, y asesinado por este en la idea de que daba muerte al auténtico emperador; y que parece ser que el asesino aún cree haber matado a Tito.

Cuando Tito se encuentra con Sexto, le expone su asombro por el intento de asesinato del que ha sido objeto; se pregunta cuál puede haber sido la razón. Sexto, por su parte, se muestra enormemente contrariado, arrepentido y avergonzado al ver la confianza y sincera amistad que el emperador le profesa. Tanto es así, que no puede contener el llanto; lo cual interpreta Tito como resultado de la angustia de Sexto ante la idea de que el atentado no hubiese sido frustrado. Se presenta entonces Vitelia, quien manifiesta su preocupación ante Tito por lo ocurrido, a la vez que convence a Sexto para que no confiase nada. Llega a continuación Annio portando aún el manto de Sexto con el distintivo de los conjurados.⁵⁵⁸ Esto lo acusa inmediatamente de estar involucrado en la conspiración. Annio niega rotundamente su participación en la conjura, pero le es imposible explicar la tenencia del manto para no inculpar a Sexto. Este, al ver a su amigo en tamaño apuro, se dispone a confesar toda la verdad para exonerar a Annio de la falsa acusación que pende sobre él, pero Vitelia lo interrumpe cuando se dispone a hablar, diciendo que lo que desea rogar tanto Sexto cuanto ella misma es el perdón de Tito hacia Annio. El emperador finalmente decide entregar a este a los guardias y dejar en manos del Senado la investigación de la conjura y el destino del presunto traidor.

Una vez que Vitelia y Sexto quedan solos, esta le pide que huya, que solo así salvará al final su vida, y ella salvará su honor. Sexto, en cambio, no está dispuesto a irse y a dejar que su amigo Annio sea condenado por su culpa. Vitelia procura tranquilizarlo diciéndole que ella se ocupará de salvar a Annio, y le vuelve a rogar por

⁵⁵⁷ Nótese en cuán gran medida se torna trágica la misma trama del melodrama en este momento.

⁵⁵⁸ Suponemos que Annio llevaría aún el manto por negligencia. La tenencia del manto en este momento por Annio, la cual desencadena una feliz peripecia, y cuya verosimilitud Metastasio razonadamente nos habría defendido, se presenta a nuestros ojos como algo bastante inverosímil. Es de notar que tal detalle y consiguiente peripecia es eliminada totalmente de la versión de Mazzolà. Es quizá el único elemento débil en la perfecta arquitectura argumental del presente drama.

el amor que por ella siente, que huya. Sexto, resignado y siempre sumiso al poder que sobre él Vitelia ejerce, consiente. Súbitamente entra Publio acompañado de guardias, quien informa de que Léntulo, al contrario de lo que se pensaba, no ha muerto, que este ha confesado, y que todo ya se sabe. Así pues, detiene Publio a Sexto, a quien debe conducir ante el Senado para que sea juzgado. De nuevo se cierra este segundo acto con Vitelia sola, atormentada por la angustia y la turbación: esta no se atreve a confesar la verdad, pero tampoco a continuar en silencio.

Comienza el tercer y último acto con Tito y Publio reunidos en las estancias imperiales. Publio recuerda al emperador que toda Roma aguarda su presencia en los juegos que simultáneamente se celebran; que todos ansían tras el fallido atentado ver su emperador a salvo. Tito, sin embargo, sin dar crédito todavía a que Sexto lo haya podido traicionar, no quiere ir a ningún sitio hasta que no conozca el veredicto del Senado. Mientras que Publio va en busca del dictamen del Senado, se presenta Annio para interceder por la salvación de Sexto. Regresa a continuación Publio portando la resolución del Senado: Sexto ha sido juzgado culpable, y con los demás cómplices a las fieras condenado. Publio entrega el decreto de condena del Senado a Tito para que firme la sentencia de muerte. Este no puede creer lo que está sucediendo, de manera que pide quedarse a solas para reflexionar. Tito duda si firmar o no la condena a muerte de Sexto. Al final decide hacer venir a Sexto a su presencia, y, una vez escuchada la confesión de sus propios labios, que vaya al suplicio. Tito contrariado se impacienta por la aparente demora de Sexto, al que resuelve mostrarse ahora no como amigo, sino como príncipe. Por fin llega Sexto a la entrevista a solas con el emperador; Sexto reconoce su culpa y muestra su arrepentimiento entre abundantes lágrimas. Tito paternalmente lo reprende por su avidez de poder, a lo que Sexto responde que no fue eso lo que lo llevó a atentar contra su vida. Al exigirle entonces Tito que le aclare cuál fue la auténtica razón, Sexto rehúsa dar explicaciones con el fin de no involucrar a Vitelia. Esto entonces enfurece a Tito, quien se considera merecedor de una justa y veraz explicación, y da orden a los guardias de que se lleven a Sexto, quien, aun traidor confeso, da muestras de amor a su príncipe. Tito de nuevo a solas se debate entre condenar a Sexto o perdonarlo: primero se dispone a condenarlo, luego a perdonarlo, luego a condenarlo otra vez, y finalmente decide perdonarlo. Se dirige Tito a continuación, por Publio apremiado, a comparecer ante el pueblo que lo espera en el anfiteatro, donde se celebran los juegos, y adonde da orden de que sea conducido también Sexto, cuya sentencia de muerte cree Publio ya firmada por el emperador.

Vitelia se entera de todo lo sucedido por Publio: que Sexto y Tito han mantenido una larga entrevista a solas, de la que no se sabe qué se habló, pues fue privada; que el emperador ha dado la orden de que Sexto sea conducido a la arena del anfiteatro, donde ambos conjeturan que será ajusticiado. Se presentan ante Vitelia, Annio y Servilia, quienes ven en Vitelia la única esperanza de salvación de Sexto: desean que esta interceda ante Tito como su futura esposa, para que este perdone a Sexto. Vitelia conoce por Annio y Servilia que Tito ya ha dado orden de que sean preparados sus esponsales, por lo que deduce que Sexto, por amor y lealtad hacia ella, no la ha delatado. Vitelia entonces resuelve acudir inmediatamente ante Tito, pero súbitamente se detiene, e insta a Annio y Servilia a que la precedan, puesto que desea quedarse un momento a solas para reflexionar. Sin embargo, Annio y Servilia vuelven a exhortar a Vitelia para que interceda por el reo ante Tito, especialmente Servilia, hermana de Sexto, quien, transida por la angustia de un fatal desenlace para este, recuerda a Vitelia cuánto Sexto siempre

la ha amado. No puede ya entonces Vitelia contener el llanto,⁵⁵⁹ de manera que Servilia le hace ver que solo con la piedad de ese llanto, no exento de cierta crueldad, no podrá solucionar nada. Cuando por fin se queda a solas Vitelia, examina turbada su conciencia: no es tan cruel para dejar que su amante Sexto muera y ella llegue a ser esposa de Tito, pues su vida sería continuamente atormentada por los remordimientos. Vitelia está dispuesta a renunciar a sus esperanzas de gloria y de matrimonio, con tal de hacer menor la pena de Sexto.

El final del drama tiene lugar en una magnífica dependencia del Anfiteatro Flavio, a través de cuyos arcos puede verse el interior del mismo. En la arena se pueden contemplar los cómplices de la conjura condenados a las fieras. Aparece Tito, precedido de lictores, rodeado de senadores y patricios, y seguido por los pretorianos; Annio y Servilia también están presentes. Toda Roma recibe al emperador jubilosa por el amor que los dioses sienten por quien es a ellos igual. Tito desea que antes de que den comienzo los juegos, Sexto sea conducido a su presencia; Anno y Servilia ruegan al emperador piedad, a lo que este les responde que el destino de Sexto ya está decidido. Aparece a continuación Vitelia, que se postra ante Tito totalmente arrepentida, para hacerlo conocedor de toda la verdad. Tito, después de lamentar que tantos de sus allegados hayan querido traicionarlo, que parezca que los astros se conjuren contra él para que sea cruel, a todos finalmente perdona y todo olvida. Empero, no mantiene su propuesta de unirse a Vitelia, pues argumenta que su única esposa será ahora Roma. Entrega, pues, Vitelia a Sexto, cuyas bodas se celebrarán junto con las de Annio y Servilia. Así pues, tras conmovedoras muestras de agradecimiento y adoración al emperador por parte de todos, el drama finaliza con la alusión de nuevo al amor y protección que los dioses dispensan a Tito.

La clemenza di Tito constituye un drama de una perfecta estructura argumental, en el cual lo heroico, lo trágico y lo melodramático se funden magistralmente, dando como resultado el más excelso paradigma de lo que se ha entendido por ópera seria. Si bien Metastasio es original al tomar el episodio de la conjura contra Tito, documentado, como se ha visto, en las fuentes antiguas, el cual feliz y verosímilmente recrea y justifica, sin embargo, el desarrollo de la trama es claramente deudor del teatro clásico francés. Efectivamente, nuestro autor fue un gran conocedor del teatro francés, y especialmente un gran admirador y defensor de la obra de Corneille. Así pues, tras *La clemenza di Tito* de Metastasio está la *Bérénice* (1670) de Racine, el *Titus et Bérénice* (1670) de Corneille, y sobre todo el *Cinna ou la clémence d'Auguste* (1641) también de Corneille.

La sencilla obra de Racine cuenta las últimas horas en que Tito y su amante judía Berenice están juntos antes de la obligada y necesaria separación. La acción se ve ampliada con la presencia de Antíoco, rey de Comagene y amante de Berenice. Igualmente, el drama de Corneille *Titus et Bérénice*, más extenso y complejo, se ocupa de los últimos encuentros entre Tito y Berenice antes de su despedida final. En este caso, la acción se ve en gran medida ampliada por la presencia de Domiciano, hermano menor del emperador Tito, y de su amada Domicia. El personaje histórico de Domicia Longina, futura esposa del emperador Domiciano, e hija del victorioso general Gneo Domicio Corbulón, aspira en el drama a convertirse en emperatriz de Roma. Esta argumenta que el trono le es a ella debido, pues su padre, proclamado en vida

⁵⁵⁹ He aquí la absoluta melodramatización de la en un principio trágica Vitelia.

emperador, rechazó tan grandísimo honor.⁵⁶⁰ Consigue, por lo tanto, comprometerse en matrimonio con Tito, a pesar de que ella ama en verdad a su hermano Domiciano, por quien es correspondida, y a pesar de que Tito ama a Berenice. La intriga amorosa está, pues, con el inesperado regreso de Berenice, servida. Finalmente, Berenice hace ver a un siempre inseguro Tito su deber, y tras esto, decide marcharse; el emperador entonces entrega a Domicia en matrimonio a su hermano Domiciano. Parece, pues, que ni Racine ni Corneille tuvieron los prejuicios de Metastasio para abordar abiertamente los amores de Tito y Berenice; como se verá, en *La clemenza di Tito*, aunque esté ausente el personaje de Berenice, la historia de amor entre ambos sí está presente, pero solo es referida en contadas ocasiones. Además, en el drama de Metastasio, en el que continuamente se ensalza la heroicidad del emperador, no hay referencia alguna a su gran gesta de conquistar Jerusalén, de la que, tanto en la obra de Racine como en la de Corneille, se ofrecen explícitas referencias.

Pero sin duda la obra de la que *La clemenza di Tito* toma el desarrollo de su trama es *Cinna ou la clémence d'Auguste* de Corneille. La obra recrea fielmente un episodio histórico que cuenta Séneca en su *De clementia*, como ejemplo de la misma: narra que en la madurez del principado de Augusto el noble Lucio Cinna urdió una conspiración para dar muerte al emperador; esta descubierta, Augusto dudaba de qué debía hacer con los traidores; finalmente, su esposa Livia lo instó a que diera muestras de clemencia como medida más segura e inteligente; así, por tanto, consideró Augusto también que debía hacer, de modo que, tras una larga conversación a solas con Cinna, no solo lo perdonó, sino que lo honró con un consulado:

Sed cum annum quadragensimum transisset et in Gallia moraretur, delatum est ad eum indicium L. Cinnae, stolidi ingenii uirum, insidias ei struere; dictum est, et ubi et quando et quemadmodum adgredi uellet; unus ex consciis deferebat. Constituit se ab eo uindicare et consilium amicorum aduocari iussit. Nox illi inquieta erat, cum cogitaret adulescentem nobilem, hoc detracto integrum, Cn. Pompei nepotem, damnandum; iam unum hominem occidere non poterat, cui M. Antonius proscriptionis edictum inter cenam dictarat. Gemens subinde uoces uarias emittebat et inter se contrarias: (...) Interpellauit tandem illum Liuia uxor et: "Admittis" –inquit– "muliebri consilium? Fac, quod medici solent, qui, ubi usitata remedia non procedunt, temptant contraria. Seueritate nihil adhuc profecisti; (...) Nunc tempta, quomodo tibi cedat clementia; ignosce L. Cinnae. Deprensus est; iam nocere tibi non potest, prodesse famae tuae potest". Gausus, sibi quod aduocatum inuenerat, uxori quidem gratias egit, renuntiare autem extemplo amicis, quos in consilium rogauerat, imperauit et Cinnae unum ad se accersit dimissisque omnibus e cubiculo, cum alteram Cinnae poni cathedram iussisset: (...) "Vitam" –inquit– "tibi, Cinna, iterum do, prius hosti, nunc insidiatori ac parricidae. Ex hodierno die inter nos amicitia incipiat; contendamus, utrum ego meliore fide tibi uitam dederim an tu debeas". Post hoc detulit ultro consulatum questus quod non auderet petere. Amicissimum fidelissimumque habuit, heres solus illi fuit. Nullis amplius insidiis ab ullo petitus est.⁵⁶¹

En el texto de Séneca se halla ya sustancialmente el esquema para el desarrollo dramático metastasiano de la conjura contra el emperador Tito. Corneille introduce el personaje ficticio de Emilia, hija de Gayo Toranio, otrora tutor de Augusto y proscrito por él mismo:

⁵⁶⁰ No se tiene constancia de tal proclamación; sí, en cambio, de que fue un excelente general, que todo para él fueron éxitos y victorias, y que eran tantos sus seguidores y poder que Nerón, temeroso de lo que pudiera suceder, le ordenó que se suicidara.

⁵⁶¹ Sen. *Clem.* 9.2-12 (1967).

[Augustus] proscriptisque etiam C. Toranium tutorem suum, eundem collegam patris sui Octavi in aedilitate.⁵⁶²

Emilia, benévolamente acogida en palacio por el príncipe, convence a su amante Cinna para que atente contra la vida de Augusto, y así poder vengar la muerte de su padre. Finalmente, descubierta la conjura, la clemencia de Augusto a todos perdona.

Los paralelismos con *La clemenza di Tito* están claros. El personaje de Vitelia está creado sobre el de Domicia y el de Emilia. Vitelia y Emilia son en ambos dramas las autoras intelectuales de la conjura contra el emperador. Su autoría es desconocida a todos. Su participación es inesperada a ambos príncipes, Augusto y Tito, a quienes sorprende la ingrata conducta de quien, a pesar de ser hija de enemigos, por ellos mismos eliminados, sin embargo, han tratado con benevolente magnanimidad. Emilia se aprovecha del amor que siente Cinna por ella, para que este lleve a cabo la venganza por la muerte de su padre Gayo Toranio; del mismo modo, Vitelia hace con Sexto, para que supuestamente venga a su padre el emperador Vitelio. La crueldad de ambas para con sus amantes llega a ser tal, que amenazan a sus sumisos enamorados, Cinna y Sexto respectivamente, con abandonarlos si no ejecutan sus planes:

AEMILIE
Je ne t'en parle plus, va, sers la tyrannie,
abandonne ton ame à son lasche génie,
et pour rendre la calme à ton esprit flotant,
oublie et ta naissance et le prix que t'attand.
Sans emprunter ta main pour servir ta colère
je saurai bien venger mon pays et mon père.⁵⁶³

VITELLIA
Tu sei
sciolto d'ogni promessa. A me non manca
più degno esecutor dell'odio mio.⁵⁶⁴

Cinna y Sexto al final sucumben al tirano amor de Emilia y Vitelia respectivamente, y acceden a obrar contra su voluntad. Cinna, por su parte, aunque se muestre más rebelde y se atreva a argumentar sus razones ante Emilia, finalmente, como Sexto, obedece servilmente a su amada:

CINNA
Et bien, vous le voulez, il faut vous satisfaire,
il faut affranchir Rome, il faut venger un père,
il faut sur un tyran porter de justes coups;
mais apprenez qu'Auguste est moins tyran que vous.⁵⁶⁵

En cambio, todo enfrentamiento es reprimido en un Sexto más débil por la fiereza de Vitelia:

SESTO
Ah Vitellia, ah mio nume,
non partir. Dove vai?
Perdonami; ti credo; io m'ingannai.

⁵⁶² Suet. *Aug.* 27.1 (1908).

⁵⁶³ Corneille 1980: III 4.

⁵⁶⁴ I 1, 86-88.

⁵⁶⁵ Corneille 1980: III 4.

Tutto, tutto farò. Prescrivi, imponi,
regola i moti miei;
tu la mia sorte, il mio destin tu sei.⁵⁶⁶

La fiera crueldad de Vitelia se torna insano furor cuando reprocha a Sexto haber matado a Tito, puesto que, arrepentida de conspirar contra el emperador, pues este la ha finalmente elegido como esposa, cree que el emperador ha muerto a manos de Sexto:

VITELLIA

Anima rea,⁵⁶⁷

piacermi! Orrore mi fai. Dove si trova
mostro peggiore di te? Quando s'intese
colpo più scellerato? Hai tolto al mondo
quanto avea di più caro, hai tolto a Roma
quanto avea di più grande. E chi ti fece
arbitro de' suoi giorni?
Di', qual colpa, inumano,
punisti in lui? L'averti amato? È vero,
questo è l'errore di Tito;
ma punir nol dovea chi l'ha punito.

SESTO

Onnipotenti dei! Son io? Mi parla
così Vitellia? E tu non fosti...

VITELLIA

Ah taci,

barbaro, e del tuo fallo
non volermi accusar. Dove apprendesti
a secondar le Furie
d'un'amante sdegnata?
Qual anima insensata
un delirio d'amor nel mio trasporto
compreso non avrebbe?⁵⁶⁸

Y aquí tras las despiadada reacción y furiosa volubilidad de Vitelia, que, cual demente de insano furor poseída, con crudas palabras acomete a Sexto, se hallan los mismos incoherentes reproches y los mismos argumentos de Hermíone a Orestes en la *Andromaque* de Racine; en este caso, Hermíone apremia a Orestes, quien la ama, a que asesine a su prometido Neoptólemo, quien por su parte pretende a Andrómaca; perpetrado el crimen, la celosa Hermíone, arrepentida, se suicida arrastrada por los remordimientos:

HERMIONE

Tu me fais horreur.
barbare, qu'as-tu fait? Avec quelle Furie
as-tu tranché le cours d'une si belle vie?
(...)
Mais parle; de son sort qui t'a rendu l'arbitre?
Pourquoi l'assessiner?

⁵⁶⁶ I 1, 90-95. La sensibilidad metastasiana hace de Sexto un encantador enamorado sumiso y pusilánime, cuya etopeya, si bien recibió en tan heroico melodrama críticas, satisfaría en gran medida a un público ya deseoso de asistir a los irrefrenables arrebatos de la pasión amorosa en el alma humana.

⁵⁶⁷ Se dirige a Sexto, que le acaba de decir que Tito ha sido asesinado tal y como la misma Vitelia le exigía.

⁵⁶⁸ II 6, 705-724.

(...)
 Qui te l'a dite?
 ORESTE
 O dieux! Quoi? Ne m'avez pas
 vous-même, ici, tantôt, ordonné son trepas?
 HERMIONE
 Ah! Fallait-il en croire une amante insensée?
 Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée?⁵⁶⁹

De la Domicia del *Titus et Bérénice* de Corneille toma la Vitelia metastasiana su ansia de gloria como modo de resarcirse del supuestamente arrebatado trono. Esta fascinación por el poder imperial las lleva a ver amor donde quizá no lo haya, pues ambas pretenden unirse a Tito en matrimonio, cuando Domicia ama en verdad a Domiciano, y Vitelia supuestamente a Sexto.

Por otra parte, Cinna, igual que Sexto, querido amigo del príncipe, odia atentar contra Augusto, por lo que continuamente vacila en la criminal empresa. Tanto Augusto cuanto Tito descubren finalmente la trama, aquel porque es descubierta antes de que se lleve a cabo, este porque resulta frustrada. A Augusto le sorprende sobremanera que Emilia haya sido la autora, y a Tito que lo haya sido Vitelia, no esperaban que ambas mujeres, acogidas generosamente en la corte por su insigne ascendencia, agradecieran así el trato dispensado:

AUGUSTE
 En est-ce assez, ô ciel! Et le sort, pour me nuire,
 a-t-il quelqu'un des miens qu'il veuille encor séduire?⁵⁷⁰

TITO
 Chi mai
 preparò tante insidie al viver mio?

VITELLIA
 Nol crederai.
 TITO

Perché?

VITELLIA
 Perché son io.

(...)
 TITO
 E quanti mai,
 quanti siete a tradirmi?⁵⁷¹

Al final, Augusto perdona a Emilia y a Cinna, como Tito a Vitelia y a Sexto. Y también de igual modo Augusto y Tito quieren que se divulgue el triunfo de su clemencia como su principal virtud,⁵⁷² y que el perdón concedido sea tal, que este constituya el olvido incluso de la ofensa:

AUGUSTE
 Et que vos conjurés entendent publier
 qu'Auguste a tout appris et veut tout oublier.⁵⁷³

⁵⁶⁹ Racine 1990: V 3.

⁵⁷⁰ Corneille 1980: *Cinna ou la clémence d'Auguste*, V 3.

⁵⁷¹ III 13, 1456-1460.

⁵⁷² He ahí la enseñanza moral, en la cual debían verse reflejados príncipes, monarcas y emperadores.

⁵⁷³ Corneille (1980): *Cinna ou la clémence d'Auguste*, V 3.

TITO
(...) Sia noto a Roma
ch'io son l'istesso e ch'io
tutto so, tutti assolvo e tutto oblio.⁵⁷⁴

Fra le memorie antiche trova l'egual, se puoi, o Tito, el más virtuoso de los emperadores romanos

La imagen transmitida por la tradición literaria del emperador Tito está más cercana a la leyenda y al mito literario que a su verdadera biografía. La imagen de Tito se presenta como una idealización en la que se ofrecen, eliminados todos sus defectos, como modélicas todas sus virtudes, ya auténticas, ya atribuidas, ampliadas y sublimadas. El personaje de Tito parece dejar de ser un hombre de carne y hueso para pasar ser un dechado de las mejores virtudes: él es ante todo la clemencia y la indulgencia, la bondad, la generosidad y la condescendencia. De esta manera, Tito deja de ser un emperador más y, recreado como ejemplo de príncipe ideal, a partir de la descripción dada por Séneca en su *De clementia*, emerge en la literatura dieciochesca como insigne, noble y prestigioso modelo para monarcas y emperadores.

No obstante, es bien cierto que en la imagen de Tito, transmitida por la tradición, parece ser que hubo bastante de verdad. Efectivamente, ya los autores antiguos contribuyeron en determinante medida a crear esa imagen, al elogiar reiteradamente el buen gobierno y las virtudes de Tito. Suetonio además de las consabidas virtudes morales a él atribuidas, ensalza su atractivo físico, sus habilidades e inteligencia. Cuenta que fue una persona con un bello físico, aunque era tendente a tener algo de barriga; que disfrutó de gran destreza en las armas y con los caballos; que era inteligente, pues tenía una gran capacidad para aprender cualquier cosa: podía componer en latín y griego, tocaba la cítara, y cantaba de manera agradable; que destacó especialmente por su habilidad en la taquigrafía, y por su destreza al copiar cualquier tipo de letra, por lo que habría sido un excelente falsificador:

In puero statim corporis animique dotes exsplenduerunt, magisque ac magis deinceps per aetatis gradus; forma egregia et cui non minus auctoritatis inesset quam gratiae, praecipuum robur, quamquam neque procera statura et uentre paulo proiectiore; memoria singularis, docilitas ad omnis fere tum belli tum pacis artes. Armorum et equitandi peritissimus, Latine Graeceque, uel in orando uel in fingendis poematibus, promptus et facilis ad extemporalitatem usque; sed ne musicae quidem rudis, ut qui cantaret et psalleret iucunde scienterque. E pluribus comperi, notis quoque excipere uelocissime solitum, cum amanuensibus suis per ludum iocumque certantem, imitarique chirographa quaecumque uidisset, ac saepe profiteri maximum falsarium esse potuisse.⁵⁷⁵

Ya entre sus coetáneos, quizá no desprovistos de cierto afán adulatorio, hallamos numerosos elogios de sus virtudes. Así pues, Plinio el Viejo, quien dedica en el prefacio su *Historia Naturalis* al emperador Tito, se dirige en primer lugar a este como *iucundissimus*, esto es, encantador, muy agradable, exactamente en equivalencia del ya referido posterior *amor ac deliciae generis humani* de Suetonio:

⁵⁷⁴ III 13, 1481-1483.

⁵⁷⁵ Suet. *Tit.* 3 (1908).

Libros Naturalis Historiae, nouicium Camenis Quiritium tuorum opus, natos apud me proxima fetura licentiore epistula narrare constitui tibi, iucundissime imperator.⁵⁷⁶

Plinio quiere que todos conozcan la justicia con la que Tito ejerce su gobierno, y ensalza la estabilidad de su carácter, que ha seguido siendo el mismo incluso tras haber obtenido el imperio, aprovechando ese mayor poder para ofrecer una mayor ayuda a quienes la necesitaran:

Sciantque omnes quam ex aequo tecum uiuat imperium. (...) Nobis quidem qualis in castrensi contubernio, nec quicquam in te mutauit fortunae amplitudo, nisi ut prodesse tantundem posses et uelles.⁵⁷⁷

Más adelante continúa Plinio con el encomio de sus virtudes: elogia su inteligencia, su elocuencia y su destreza en la poesía; asimismo ensalza su *pietas* paterna, y el afecto a su hermano Domiciano, para quien, en la política de sucesión de la dinastía flavia, Tito se erige como un modelo a seguir:

Fulgurare in nullo umquam uerius dicta uis eloquentiae, tribunicia potestas facundiae. Quanto tu ore patris laudes tonas! Quanto fratris amas! Quantus in poetica es! O magna fecunditas animi! Quem ad modum fratrem quoque imitareris excogitasti.⁵⁷⁸

Para Plinio el Viejo el emperador Tito es la prez del género humano (*generis humani*), lo cual nos vuelve a recordar el apelativo suetoniano de *amor ac deliciae generis humani*. De nuevo, se elogia su elocuencia y erudición. Se destaca el afecto que por él siente el pueblo, y su *pietas* para con los dioses, transmitida incluso a los más humildes:

Te quidem in excelsissimo generis humani fastigio positum, summa eloquentia, summa eruditione praeditum, religiose adiri etiam a salutantibus scio, et ideo curant, quae tibi dicantur ut digna sint. Verum dis lacte rustici multaeque gentes et mola litant salsa qui non habent tura, nec ulli fuit uitio deos colere quoquo modo posset.⁵⁷⁹

Otro coetáneo del emperador Tito, el poeta Marcial, consagra su *Liber spectaculorum* a la inauguración del Anfiteatro Flavio, que tuvo lugar durante el gobierno de Tito. Se alude adulatoria y continuamente a la inmensa generosidad y solicitud del emperador para hacer las delicias de su pueblo, ofreciéndole los más espectaculares juegos nunca vistos. Así, dando minuciosa noticia de tales espectáculos, Marcial glorifica las virtudes de su autor. Abundan los epigramas en que se ensalzan la perfección y la maravilla de ciertos espectáculos por Tito ofrecidos, como la celebración de cierta naumaquia, de una espectacularidad y aparato que nunca habían sido vistos en Roma, y que superaba no solo a las anteriormente celebradas por Augusto, Claudio o Nerón, sino también a las que en el futuro se hicieren:

Augusti labor hic fuerat committere classes
et freta nauali sollicitare tuba.
Caesaris haec nostri pars est quota? Vidit in undis
et Thetis ignotas et Galatea feras;
uidit in aequoreo feruentes puluere currus
et domini Triton isse putauit equos:
dumque parat saeuis ratibus fera proelia Nereus,
horruit in liquidis ire pedestris aquis.

⁵⁷⁶ Plin. *Nat. Praef.* 1 (1892-1909).

⁵⁷⁷ *Ibidem*: 2-3.

⁵⁷⁸ *Ibidem*: 5.

⁵⁷⁹ *Ibidem*: 11.

Quidquid et in Circo spectatur et Amphitheatro,
id dives, Caesar, praestitit unda tibi.
Fucinus et diri taceantur stagna Neronis:
hanc norint unam saecula naumachiam.⁵⁸⁰

En otro epigrama se da testimonio del afán de Tito por contentar a su pueblo otorgándole aquello que desean: así, requiriendo el público del anfiteatro una parte la presencia en la arena del gladiador Mirino, otra la de Triunfo, ambos famosísimos gladiadores, el *ingenium* de Tito a todos complace haciendo comparecer a ambos:

Cum peteret pars haec Myrinum, pars illa Triumphum,
promisit pariter Caesar utraque manu.
Non potuit melius litem finire iocosam.
O dulce inuicti principis ingenium!⁵⁸¹

El Tito que hallamos en Marcial, además de destacar por su gran generosidad, liberalidad, solicitud y afán de agradar a su pueblo, es un emperador justo: ante la igualdad de destreza y valor de dos gladiadores, Tito concede justamente iguales premios; a ningún emperador se le conocen tales muestras de equidad:

Cum traheret Priscus, traheret certamina Verus,
esset et aequalis Mars utriusque diu,
missio saepe uiris magno clamore petita est;
sed Caesar legi paruit ipse suae;
lex erat, ad digitum posita concurrere parma:
quod licuit, lances donaque saepe dedit.
Inuentus tamen est finis discriminis aequi:
pugnauere pares, subcubuere pares.
Misit utrique rudes et palmas Caesar utrique:
hoc pretium uirtus ingeniosa tulit.
Contigit hoc nullo nisi te sub principe, Caesar:
cum duo pugnarent, victor uterque fuit.⁵⁸²

En el mismo tono adulatorio escribe su obra el cronista oficial de la gran gesta militar de Tito, la Guerra de Judea. Así pues, Flavio Josefo, escritor judío benignamente acogido en la familia Flavia, presenta a Tito como un héroe invicto, valiente y bondadoso, cuyo rasgo más destacado, profusamente referido a lo largo de toda la obra, es su gran compasión humana, su *humanitas*, que frecuentemente se manifiesta en repetidas muestras de clemencia. De esta manera, Tito, tras haber reprendido severamente a unos soldados desobedientes e indisciplinados, y haberlos amenazado, aplicadas las leyes, con ajusticiarlos, es rodeado por todo su ejército, y rogado que los perdonara; finalmente la clemencia de Tito los perdona y se reconcilia con ellos, no sin antes debidamente amonestarlos:

Τοιαῦτα διατεινόμενος πρὸς τοὺς ἡγεμόνας δῆλος ἦν κατὰ πάντων χρήσεσθαι τῷ νόμῳ. Καὶ οἱ μὲν παρεῖσαν τὰς ψυχὰς ὡς ὅσον οὐπὼ τεθνηξόμενοι δικαίως, περιχυθέντα δὲ τὰ τάγματα τῷ Τίτῳ περὶ τῶν συστρατιωτῶν ἰκέτευε καὶ τὴν ὀλίγων προπέτειαν χάρισσθαι τῇ πάντων εὐπειθεῖα κατηντιβόλουν· ἀναλήψεσθαι γὰρ τὸ παρὸν παῖσμα ταῖς εἰς τὸ μέλλον ἀρεταῖς. Πείθεται Καῖσαρ ἅμα ταῖς τε ἰκεσίαις καὶ τῷ συμφέροντι·

⁵⁸⁰ Mart. *Epigr.* 28 (1925).

⁵⁸¹ *Ibidem*: 20.

⁵⁸² *Ibidem* 29.

τὴν μὲν γὰρ καθ' ἐνὸς τιμωρίαν ᾤετο χρῆναι μέχρις ἔργου προκόπτειν, τὴν δ' ἐπὶ πλήθους μέχρι λόγου. Τοῖς μὲν οὖν στρατιώταις διηλλάττετο πολλὰ νοουθετήσας αὐθις εἶναι φρονιμωτέρους, αὐτὸς δ' ὅπως ἀμυνεῖται τὴν Ἰουδαίων ἐπιβουλὴν ἐσκόπει.⁵⁸³

Flavio Josefo nos quiere hacer ver que en todo momento estuvo en el ánimo de Tito evitar la Guerra de Judea, la toma de Jerusalén y la destrucción de su templo; que él nunca hubiese querido esa guerra ni llegar a tales extremos de desolación e impiedad; y que se vio, en cambio, obligado a ello por culpa de una minoría de judíos rebeldes. El asedio de Jerusalén, sin embargo, avanza inexorable, a la vez que Flavio Josefo se afana en darnos muestras de la renuencia de Tito a todo lo que está sucediendo; así pues, en el duro cerco de Jerusalén, la indulgencia del emperador deja en libertad a los jerosolimitanos que se rinden y entregan, y les permite marchar adonde deseen:

Διηφίει γὰρ τοὺς πολλοὺς ὁ Τίτος εἰς τὴν χώραν ὅποι βούλοιο ἕκαστος, καὶ τοῦτ' αὐτὸ μᾶλλον πρὸς αὐτομολίαν παρεκάλει τῶν μὲν εἴσω κακῶν στερησομένων, μὴ δουλεύσοντας δὲ Ῥωμαίοις.⁵⁸⁴

Obligado Tito por las circunstancias a tomar Jerusalén, Flavio Josefo aclara que su intención no era otra que salvar la ciudad en virtud de su natural espíritu humanitario (*διὰ τὸ φιλόανθρωπον φύσει*):

Ὁ δὲ καὶ διὰ τὸ φιλόανθρωπον φύσει τὸ γοῦν ἄστν περισῶσαι προαιρούμενος καὶ τῶν φίλων ἐναγόντων, ἤδη γὰρ μετριάζειν τοὺς ληστὰς ὑπελάμβανεν, ἴσταται κατὰ τὸ πρὸς δύσιν μέρος τοῦ ἔξωθεν ἱεροῦ.⁵⁸⁵

Y al final, una vez tomada Jerusalén, a pesar de que Tito, irritado en un primer momento con los vencidos, que osaban imponerle condiciones de rendición, les había negado toda suerte de acuerdo y el perdón, sin embargo, su clemencia (*διὰ πραότητα*) le hace olvidar su severa actitud, y a todos perdona y acoge:

Ἐδέχοντο δὲ Ῥωμαῖοι πάντας, τοῦ τε Τίτου διὰ πραότητα τῶν προτέρων ἀμελήσαντος παραγγελμάτων, καὶ αὐτοὶ κόρω τοῦ κτείνειν ἀπεχόμενοι καὶ κέρδους ἐλπίδι.⁵⁸⁶

Para el historiador Tácito, Tito sobresale por su valía natural y su preparación para gobernar; ya desde joven destacó por sus aptitudes intelectuales y físicas:

Augebat famam ipsius Titi ingenium quantaecumque fortunae capax, decor oris cum quadam maiestate...⁵⁸⁷

A tales virtudes se unía el valor y la destreza en las armas, el carácter íntegro, la humildad y la afable cercanía a sus inferiores:

Atque ipse, ut super fortunam crederetur, decorum se promptumque in armis ostendebat, comitate et adloquiis officia prouocans ac plerumque in opere, in agmine gregario militi mixtus, incorrupto ducis honore.⁵⁸⁸

⁵⁸³ I. BI. 5.126-129 (1845).

⁵⁸⁴ *Ibidem*: 5.422.

⁵⁸⁵ *Ibidem*: 6.324.

⁵⁸⁶ *Ibidem*: 6.383.

⁵⁸⁷ Tac. *Hist.* 2.1 (1910).

⁵⁸⁸ *Ibidem*: 5.1.

Los distintos historiadores que se ocuparon a lo largo de los siglos del emperador Tito, coinciden siempre en el elogio de sus consabidas virtudes, desde sus coetáneos destacadas. Así pues, Aurelio Víctor, además de recordar el apelativo a él atribuido de *generis humani delicias*⁵⁸⁹ (*sic*), tras indicar cuánto superó al buen ya gobierno del padre, señala sus tres principales virtudes, a saber, las *litterae*, con las que alude a su inteligencia y a su formación, su *clementia*, y a sus *munera*, esto es, a su generosidad:

Ceterum Titus postquam imperium adeptus est, incredibile quantum, quem imitabatur, anteierit, praesertim litteris clementiaque ac muneribus.⁵⁹⁰

Nótese la disposición de las conjunciones⁵⁹¹ cuando refiere las principales virtudes de Tito: por una parte une con *–que litteris* y *clementia*, la inteligencia y la preparación, virtudes ya aludidas por Tácito, que lo hacían idóneo para ejercer el gobierno; ha de tenerse asimismo en cuenta la especial y completa preparación de la que pudo disfrutar Tito al alcanzar el imperio, debido a que durante no pocos años su padre Vespasiano se encargó de que dirigiera el Imperio junto a él, con el doble fin de que Tito alcanzara una formación lo más completa posible, y de establecer la novedad en Roma de la dinastía sucesoria. Unido a *litteris* aparece *clementia*, principal virtud, según Séneca, con que ha de contar el príncipe ideal. De esta manera, *litteris clementiaque*, esto es, inteligencia, preparación y clemencia constituyen las características básicas que ha de mostrar un soberano en sus tareas de gobierno. Asimismo, la formación (*litterae*) y la compasión humana (*clementia*) constituyen los dos pilares de lo que hemos de entender por *humanitas*. Así pues, esa formación y esa compasión humana, entendidas en un primer orden, vienen a ser completadas, como a su vez resultado de las mismas, por la generosidad con aquellos para los que se gobierna, *ac muneribus*; es la característica del gobernante que ejerce su poder al servicio de su pueblo, que se preocupa y muestra solícito en favor del bienestar y contento de sus súbditos.

Cabe destacar también la precisión de Dión Casio respecto de la virtud de ahorrador de Tito: aleccionado por el austero gobierno del padre, fue comedido y ahorrador en cuanto a las riquezas, sin llegar, en cambio, a castigar a nadie que incurriera en lo contrario:

Ἦν δὲ περὶ χρήματα ἀκριβῆς καὶ οὐ μάτην ἀνήλισκεν, οὐδένα μὲντοι ποτὲ διὰ ταῦτα ἐκόλασεν.⁵⁹²

Pero Tito fue también humano, por lo que no todo en él fueron virtudes. Las fuentes antiguas nos hablan también de su inmoderación, de su crueldad y de su violencia, curiosamente presentes solo antes de obtener el poder imperial. Estas características de Tito fueron desechadas por la tradición literaria, pues impedían crear el mito de bondad y clemencia que se quería que fuera el emperador Tito. No es, por tanto, el Tito real y humano⁵⁹³ el que hallamos en el drama de Metastasio, sino el mito, la perfecta bondad, generosidad y clemencia, encarnada en un emperador romano, rayanas incluso en alguna ocasión de una excesiva ingenua inocencia.

⁵⁸⁹ Aur. Vict. *Caes.* 10.6.

⁵⁹⁰ *Ibidem* 10.1(1975).

⁵⁹¹ [(*litteris* + *clementia*) + *muneris*]

⁵⁹² D. C. 66.19 (1845-1867).

⁵⁹³ Quizá el Tito metastasiano sí se vuelva humano en algún pasaje del drama en virtud de la dimensión social o humanización heroica con la que sabiamente supo el poeta caracterizar sus personajes.

El mismo Suetonio, principal autor de referencia sobre la vida de Tito para la tradición literaria, nos da detallada noticia de tales excesos. Cuenta que Tito desde su regreso de la Guerra de Judea, estuvo muy unido a su padre en todas las tareas de gobierno; que celebró un triunfo junto a él y fue siempre su mano derecha; que desempeñó cargos importantes como el de prefecto del pretorio, que precisamente le granjeó una gran animadversión por parte de numerosos ciudadanos, pues fue notable la crueldad con que lo ejerció, ya que no dudaba en dar muerte a todo aquel que le suscitara sospechas en su conducta, llegando incluso al soborno para que en teatros y campamentos pareciera que la pública voluntad era ajusticiar a determinados individuos; cuenta el caso de Aulo Cecina, a quien, tras ser invitado a un banquete por Tito, mandó asesinarlo, puesto que había participado en una conjura contra Vespasiano. Afirma Suetonio que nadie alcanzó el principado con una fama tan adversa como la que cosechó Tito:

Praefecturam quoque praetorii suscepit numquam ad id tempus nisi ab equite Romano administratam, egitque aliquando inciuilius et uiolentius. Siquidem suspectissimum quemque sibi, summissis qui per theatra et castra quasi consensu ad poenam deposceret, haud cunctanter oppressit. In his Aulum Caecinam consularem, uocatum ad cenam ac uixdum triclinio egressum, confodi iussit; sane urgente discrimine, cum etiam chirographus eius praeparatae apud milites contioni deprehendisset. Quibus rebus sicut in posterum securitati satis cauit, ita ad praesens plurimum contraxit inuidiae, ut non temere quis tam aduerso rumore magisque inuitis omnibus transierit ad principatum.⁵⁹⁴

Sigue contando Suetonio que no solo en Tito había crueldad. Afirma que en un principio se veía en Tito a un nuevo Nerón por sus costumbres disolutas: sus banquetes prolongados hasta altas horas de la noche, sus extravagantes compañías, su peregrino compromiso de matrimonio con la princesa judía Berenice, su rapacidad. Sin embargo, todos esos vicios se cambiaron en virtudes de la noche al día. No deja de sorprender tan súbita transformación del carácter de Tito al obtener el imperio. En consecuencia, se rodeó de los mejores hombres para ejercer el gobierno, fue austero y respetuoso con los ciudadanos y sus bienes, obligó a Berenice a abandonar Roma contra su voluntad y la de ella misma, se abstuvo de frecuentar asiduamente lúdicos espectáculos aunque hubieran sido sus íntimas amistades quienes los ofrecían, se volvió en gran medida munificente y promotor de magníficas construcciones públicas para el contento y utilidad del pueblo, y de espléndidos espectáculos:

Praeter saeuitiam suspecta in eo etiam luxuria erat, quod ad mediam noctem comissionem cum profusissimo quoque familiarum extenderet; nec minus libido, propter exoletorum et spadonum greges propterque insignem reginae Berenices amorem, cum etiam nuptias pollicitus ferebatur; suspecta rapacitas, quod constabat in cognitionibus patris nundinari praemiarique solitum; deinceps propalam alium Neronem et opinabantur et praedicabant. At illi ea fama pro bono cessit conuersaque est in maximas laudes, neque uitio ullo reperto et contra uirtutibus summis. Conuiuia instituit iucunda magis quam profusa. Amicos elegit, quibus etiam post eum principes ut et sibi et rei publicae necessariis adqueuerunt praecipueque sunt usi. Berenicen statim ab urbe dimisit, inuitus, inuitam. Quosdam e gratissimis delicatorem, quamquam tam artifices saltationis, ut mox scaenam tenuerint, non modo fouere prolixius, sed spectare omnino in publico coetu supersedit. Nulli ciuium quicquam ademit; abstinuit alieno, ut si qui unquam, ac ne concessas quidem ac solitas conlationes recepit. Et tamen nemine ante

⁵⁹⁴ Suet. *Tit.* 6 (1908).

se munificentia minor, amphitheatro dedicato thermisque iuxta celeriter exstructis, munus edidit apparatissimum largissimumque; dedit et nauale proelium in ueteri naumachia, ibidem et gladiatores atque uno die quinque milia omne genus ferarum.⁵⁹⁵

Resulta curioso cómo la adulatoria *Guerra de los judíos* de Flavio Josefo, obra en la que continuamente se pone de relieve la compasión humana del emperador, que se erige como un héroe bondadoso y clemente, no silencia ciertos episodios de crueldad, violencia e inclemencia de Tito. Ciertamente estos no dejan de sorprendernos si los comparamos con la imagen del Tito clemente transmitida por la tradición literaria, sin embargo, en muchos casos no cabría esperar otro proceder en una guerra. De esta manera, Flavio Josefo muestra en la batalla a un Tito violentamente homicida como prueba de su heroicidad guerrera:

Πολλῶν δὲ πανταχοῦ φονευομένων διασκίδναι καὶ πρὸς τὴν πόλιν ὡς ἕκαστος εἶχεν τάχους ἔφευγον. Τίτος δὲ τοὺς μὲν κατοπιν προσκείμενος ἀνῆρει, τῶν δὲ διεκπαίων ἀθρόων, οὓς δὲ φθάνων κατὰ στόμα διήλαινε, πολλοὺς δὲ συνηλοία περὶ ἀλλήλους πεσόντας ἐμπεδῶν...⁵⁹⁶

Y no siempre Tito se mostró clemente e indulgente, pues a veces fue despiadado e inmisericorde. Así fue cuando, sitiado el templo de Jerusalén, los sacerdotes del mismo acudieron a impetrar clemencia de Tito, quien les negó ya la posibilidad de salvación, y estimó oportuna la aniquilación de los sacerdotes y del templo:

Πέμπτη δ' ἡμέρα λιμώττοντες οἱ ἱερεῖς καταβαίνουσι καὶ πρὸς Τίτον ἀναχθέντες ὑπὸ τῶν φυλάκων ἰκέτευον τυχεῖν σωτηρίας. Ὁ δὲ τὸν μὲν τῆς συγγνώμης καιρὸν αὐτοῖς παρωχηκένα φήσας, οἴχεσθαι δὲ δι' ὄν εὐλόγως ἂν αὐτοὺς ἔσωζε, πρέπειν δὲ τοῖς ἱερεῦσι τῷ ναῷ συναπολέσθαι, κελεύει κολάσαι τοὺς ἄνδρας.⁵⁹⁷

Flavio Josefo deja testimonio de la ira de Tito cuando, irritado porque los judíos, sitiados y vencidos, osan imponerle condiciones de rendición, decide no prometer salvación alguna,⁵⁹⁸ y destruir la ciudad entregándola al estrago, barbarie y violencia de sus soldados:

Πρὸς ταῦτα ἀγανακτήσας Τίτος, εἰ τύχην ἐαλωκότων ἔχοντες αἰρέσεις αὐτῶ προτείνουσι νενικηκότων, κηρῶξαι μὲν ἐκέλευσεν εἰς αὐτοὺς μήτε αὐτομολεῖν ἔτι μήτε δεξιὰν ἐλπίζειν, φείσεσθαι γὰρ οὐδενός, ἀλλὰ ἀπάσῃ δυνάμει μάχεσθαι καὶ σώζειν ἑαυτοὺς ὅπως ἂν δύνωνται· πάντα γὰρ αὐτὸς ἤδη πράξειν πολέμου νόμῳ· τοῖς δὲ στρατιώταις ἐμπιπράναι καὶ διαρπάζειν ἐπέτρεψεν τὴν πόλιν. Οἱ δὲ ἐκείνην μὲν ἐπέσχον τὴν ἡμέραν, τῇ δὲ ὑστεραία τὸ τε ἀρχεῖον καὶ τὴν ἄκραν καὶ τὸ βουλευτήριον καὶ τὸν Ὀφλᾶν καλούμενον ὑφῆψαν· καὶ προύκοψε τὸ πῦρ μέχρι τῶν Ἑλένης βασιλείων, ἃ δὴ κατὰ μέσσην τὴν ἄκραν ἦν, ἐκαίοντο δὲ οἱ στενωποὶ καὶ αἱ οἰκίαι νεκρῶν ὑπὸ τοῦ λιμοῦ διεφθαρμένων πλήρεις. Κατὰ ταύτην τὴν ἡμέραν οἱ τε Ἰζάτου βασιλέως υἱοὶ καὶ ἀδελφοί, πρὸς οἷς πολλοὶ τῶν ἐπισήμων δημοτῶν ἐκεῖ συνελθόντες, ἰκέτευσαν Καίσαρα δοῦναι δεξιὰν αὐτοῖς. Ὁ δὲ καίτοι πρὸς πάντας τοὺς ὑπολοίπους διωρισμένος οὐκ ἠλλαξε τὸ ἦθος, δέχεται δὲ τοὺς ἄνδρας.⁵⁹⁹

⁵⁹⁵ *Ibidem*: 7.

⁵⁹⁶ I. *BI*. 3.489-490 (1895).

⁵⁹⁷ *Ibidem*: 6.321-322.

⁵⁹⁸ Como se ha visto, calmada la ira, finalmente la clemencia de Tito perdona la temeraria osadía de los judíos vencidos.

⁵⁹⁹ I. *BI*. 6.352-356 (1895).

Dión Casio señala también el cambio que se produjo en el carácter de Tito cuando alcanzó el poder: cesó su crueldad, se volvió todo clemencia y dejó de lado sus inconvenientes aventuras amorosas:

Ὁ δὲ δὴ Τίτος οὐδὲν οὔτε φονικὸν οὔτε ἐρωτικὸν μοναρχήσας ἔπραξεν...⁶⁰⁰

Dión Casio gusta de detenerse a hacer un análisis crítico del carácter y de la fama del gobierno de Tito. Reflexiona acerca de cómo el cambio de carácter que se operó en él, viene a ser distinto a lo que suele suceder a la mayoría de los gobernantes, que comúnmente degeneran hacia reprobables conductas. Hace ver que la vida de Tito, y más aún su imperio, fue muy breve para cometer faltas. Su reinado duró dos años, dos meses y veinte días; y su vida treinta y nueve años, cinco meses y veinticinco días. Dión Casio compara a Tito con Augusto, a pesar de la notable diferencia de años de gobierno de cada uno; indica que Augusto tuvo que reinar muchos más años para alcanzar el afecto que cosechó Tito en tan poco tiempo. Afirma que Tito, si bien pudiera en un primer momento haber sido cruel en su proceder, sin embargo, fue durante su reinado en gran medida benefactor; que murió en el cenit de su gloria; y que de haber vivido más tiempo quizá habría destacado más por su bondad que por su virtud:

Ἦδη δὲ καὶ ὅτι ἐπὶ βραχύτατον, ὥς γε ἐς ἡγεμονίαν εἰπεῖν, ἐπεβίω, ὥστε μὴδ' ἄμαρτίαν τινὰ αὐτῷ ἐγγενέσθαι. Δύο τε γὰρ ἔτη μετὰ τοῦτο καὶ μῆνας δύο ἡμέρας τε εἴκοσιν ἔζησεν καὶ ἐπ' ἑννέα καὶ τριάκοντα ἔτεσι καὶ μῆσι πέντε καὶ ἡμέραις πέντε καὶ εἴκοσι. Καὶ αὐτὸν ἐξ ἴσου κατὰ τοῦτο τῆ τοῦ Αὐγούστου πολυετία ἄγουσι, λέγοντες ὅτι οὐτ' ἂν ἐκεῖνος ἐφιλήθη ποτὲ εἰ ἐλάττω χρόνον ἐζήκει, οὐτ' ἂν οὗτος εἰ πλείονα, ὁ μὲν ὅτι τραχύτερος κατ' ἀρχὰς διὰ τε τοὺς πολέμους καὶ διὰ τὰς στάσεις γενόμενος ἠδυνήθη μετὰ ταῦτα εὐεργεσίαις ἐν τῷ χρόνῳ λαμπρύνεσθαι, ὁ δ' ὅτι ἐπεικῶς ἄρξας ἐν ἀκμῇ τῆς δόξης ἀπέθανε, τάχα ἂν ἐλεγχθεῖς, εἶγε ἐπὶ μακρὸν ἐβεβιώκει, ὅτι εὐτυχία πλείονι ἢ ἀρετῇ ἐχρήσατο.⁶⁰¹

El historiador bizantino Zonaras, expresamente citado por Metastasio como una de las fuentes del drama, sigue el texto de Dión Casio transmitiendo las mismas ideas e incluso las mismas palabras: que al haber suscitado Tito un afecto similar al de Augusto, es comparado con este a pesar de la diferencia de años que gobernaron cada uno; que Augusto no hubiese sido tan amado si hubiese vivido menos años, y que Tito no hubiese sido tan amado si hubiese vivido más años; que aquel, siendo más áspero en un principio por las guerras y las sediciones, en un largo período de tiempo se hizo querer por su beneficencia; y que este, gobernando el Imperio con moderación durante un brevísimo espacio de tiempo, murió en la cima de su gloria:

Τούτου δὲ τελευτήσαντος ὁ Τίτος τὴν ἀρχικὴν διεδέξατο. Ὅς μοναρχήσας οὔτε φονικὸν οὔτε ἐρωτικὸν ἔπραξε, ἢ ὅτι μετεβάλετο, ἢ ὅτι ἐπὶ βραχύτατον, ὥς γε ἡγεμονίαν εἰπεῖν, ἐπεβίω. Δύο γὰρ ἔτη μετὰ τὴν αὐταρχίαν καὶ μῆνας δύο ἡμέρας τε εἴκοσιν ἔζησεν, ἐπ' ἑννέα καὶ τριάκοντα ἔτεσι καὶ μῆσι πέντε καὶ ἡμέραις πέντε καὶ εἴκοσι. Διὸ καὶ ἴσου αὐτὸν ἄγουσι τῆ τοῦ Αὐγούστου πολυετία, ὅτι οὐτ' ἐκεῖνος ἐφιλήθη ἂν εἰ ἐλάττω χρόνον ἐζήκει, οὐτ' ἂν οὗτος εἰ πλείονα· ὁ μὲν ὅτι τραχύτερος κατ' ἀρχὰς διὰ τοὺς πολέμους καὶ τὰς στάσεις γενόμενος ἠδυνήθη μετὰ ταῦτα εὐεργεσίαις ἐν τῷ πολυχρονίῳ λαμπρύνεσθαι, ὁ δ' ὅτι ἐπεικῶς ἄρξας ἐν ἀκμῇ τῆς δόξης ἀπέθανε, τάχα ἂν ἐλεγχθεῖς, εἶ γε ἐβίω ἐπὶ μακρὸν, ὅτι εὐτυχία πλείονι ἐχρήσατο ἢ ἀρετῇ.⁶⁰²

⁶⁰⁰ D. C. 66.18 (1845-1867).

⁶⁰¹ *Ibidem*.

⁶⁰² Zonar. *Ann.* 11.18 (1841).

Pero volvamos a *La clemenza di Tito* de Metastasio, donde encontramos a Tito como mito de clemencia y bondad en todo su esplendor, tal cual la tradición literaria quiso hacer de su persona. Metastasio no nos hace esperar mucho para ofrecernos la descripción del carácter de Tito. Efectivamente, ya en la primera escena, Sexto, cuyo amor a Tito intenta alejar a su amada Vitelia de su propósito de acabar con la vida del emperador, enumera todas las virtudes de este; tal exposición de Sexto se presenta como un cuidado compendio de la naturaleza de Tito; quizá sea esta la descripción más completa que hallamos en la obra, que a su vez aparece desgranada a lo largo de todo el drama. Del verso 45 al 49 describe a Tito como *delizia, padre, generoso y clemente*. Del verso 50 al 58 justifica con ejemplos tal descripción:

SESTO

Ah non togliamo in Tito
la sua delizia al mondo, il padre a Roma,
l'amico a noi. Fra le memorie antiche
trova l'egual, se puoi. Fingiti in mente
eroe più generoso o più clemente.
Pargliali di premiar, poveri a lui
sembran gli erari sui.
Pargliali di punir, scuse al delitto
cerca in ognun. Chi all'inesperta ei dona,
chi alla canuta età. Risparmia in uno
l'onor del sangue illustre; il basso stato
compatisce nell'altro. Inutil chiama,
perduto il giorno ei dice
in cui fatto non ha qualcun felice.⁶⁰³

La sua delizia al mondo

La calificación de *delizia* atribuida a Tito se ha explicado más arriba: como hemos visto, ya en el Argumento de la obra el propio Metastasio llamaba a Tito *la delizia del genere umano*, expresión tras la que se halla la suetoniana de *amor ac deliciae generis humani*. Pero no son las únicas veces en que Tito es llamado así. Cuando Servilia conoce que ha sido elegida por Tito como su esposa, acude ante él para ofrecerse como tal, pero al mismo tiempo para hacerle saber que ella ama realmente a Annio. Al enterarse Tito, abandona inmediatamente su propósito de unirse a Servilia, y se dispone a bendecir la unión de esta con Annio, a lo que Servilia dice:

SERVILIA

Oh Tito! Oh Augusto! Oh vera
delizia de' mortali! Io non saprei
come il grato mio cor...⁶⁰⁴

Cuando Vitelia conoce que por segunda vez ha sido rechazada por Tito como esposa, apremia a Sexto a que de una vez acabe con la vida de Tito. Para persuadir a su enamorado Sexto, le hace ver ladinamente que si una vez amó a Tito, podría volverlo amar. Atribuye entonces Vitelia los sólitos apelativos de *delizia* y *amore* a Sexto, dándole a entender que una vez muerto Tito, quien es *delizia* y *amore* para todos, ya solo Sexto sería *delizia* y *amore* para ella:

⁶⁰³ I 1, 45-58.

⁶⁰⁴ I 9, 431-433.

VITELLIA
(...) Ritorna asperso
di quel perfido sangue e tu sarai
la delizia, l'amore,
la tenerezza mia.⁶⁰⁵

Il padre a Roma, l'amico a noi

Metastasio aprovecha la primera aparición de Tito en el drama para volver a presentar de una forma más explícita sus virtudes. La primera aparición de Tito, que aparece demorada, como se ha visto que es usual, unas escenas en el primer acto, tiene lugar en el atrio del templo de Júpiter *Stator*, desde donde se puede contemplar la subida al Capitolio, y tras esta el foro, el Palatino y la Vía Sacra. Reciben a Tito Publio, el prefecto del pretorio, senadores y legados provinciales. Tito aparece descendiendo del Capitolio, precedido de lictores y seguido de pretorianos, acompañado por Annio y Sexto, y rodeado de numeroso pueblo.⁶⁰⁶ Una vez que Tito ha llegado, Publio le hace saber que el Senado le ha concedido el título de padre de la patria, título que ya venía aludido en la descripción de Sexto, arriba citada, al llamar a Tito *il padre a Roma*:

PUBLIO
Te della patria il padre (*A Tito*)
oggi appella il senato.⁶⁰⁷

El título de padre de la patria (*pater* o *parens patriae*) manifestaba el respeto, el agradecimiento y el afecto de los romanos hacia los hombres que, en circunstancias graves, habían servido al Estado. Durante la República merecieron este título Camilo, Fabio Cunctator, Mario, Sila y Cicerón tras el fracaso de la conjura de Catilina, y finalmente César tras vencer a los hijos de Pompeyo en Munda. A Augusto se le proclamó también *pater patriae* en el año 2 a. C. A partir de entonces, prácticamente todos los emperadores se invistieron de este título honorífico. También algunas emperatrices, como Livia o Julia Domna, esposa de Septimio Severo, recibieron el título correspondiente de *mater patriae*. Vespasiano, de orígenes humildes, no ansió ennobleclos falsamente ni acumular títulos honoríficos, de manera que no aceptó la *potestas tribunicia* ni el título de *pater patriae* hasta que no hubo pasado un tiempo. Así pues, el 22 de diciembre del año 69 el Senado decretó a Vespasiano el título de Augusto, la *tribunicia potestas*, el título de *pater patriae* y una serie de derechos especiales contenidos en la *Lex de imperio Vespasiani*:

Ne tribuniciam quidem potestatem et patris patriae appellationem nisi sero recepit.⁶⁰⁸

⁶⁰⁵ I 11, 496-499. Nótese el registro lingüístico empleado en Vitelia, que inmediatamente pasa de lo trágico a lo melodramático.

⁶⁰⁶ Así minuciosamente detalla la didascalia de la escena quinta del primer acto, para desgraciadamente sufrir siglos después la insensata violencia de los escenógrafos modernos: hoy día en las puestas en escena de la ópera antigua, si bien se respeta la música y el texto, sin embargo, se desatienden, erróneamente y en perjuicio de la misma ópera antigua, las referencias escenográficas presentes con grandísimo detalle en las didascalias, que constituyen parte de los textos literarios.

⁶⁰⁷ I 5, 188-189. Nótese el uso del verbo *appella*, cuya elección es o bien debida a la mera coincidencia o bien a una rigurosa erudición, puesto que según se testimonia, es precisamente el verbo empleado en la expresión latina para designar el título de padre de la patria. Así *vid.* en Suetonio *patris patriae appellatio*, o en Séneca *patrem patriae appellare*.

⁶⁰⁸ Suet. *Vesp.* 12 (1908).

El emperador Tito, en virtud del carácter sucesorio que inaugura la Dinastía Flavia, heredaría todos los títulos de su padre Vespasiano. De este modo, para el poeta Marcial Tito es el verdadero padre de la patria, pues acoge en Roma por sus espectáculos gentes de todo el orbe:

Quae tam seposita est, quae gens tam barbara, Caesar,
ex qua spectator non sit in urbe tua?
Venit ab Orpheo cultor Rhodopeius Haemo,
uenit et epolo Sarmata pastus equo,
et qui prima bibit deprensi flumina Nili,
et quem supremae Tethyos unda ferit;
festinauit Arabs, festinauere Sabaei,
et Cilices nimbis hic maduere suis.
Crinibus in nodum tortis uenere Sygambri,
atque aliter tortis crinibus Aethiopes.
Vox diuersa sonat populorum, tum tamen una est,
cum uerus patriae diceris esse pater.⁶⁰⁹

En el drama, tras comunicarle Publio a Tito que el Senado le ha concedido el título de padre de la patria, la humildad y modestia del emperador agradecido hace saber que no es su afán acumular títulos, que para aceptarlo, ha de ser realmente digno de él, ha de merecerlo. Tal razonamiento expresado en el drama por Tito coincide con el transmitido por Suetonio en relación a Vespasiano y su actitud ante títulos como la *tribunicia potestas* o la *patriis patriae appellatio*:

TITO
(...)
Più tenero, più caro
nome che quel di padre
per me non v'è; ma meritarlo io voglio,
ottenerlo non curo.⁶¹⁰

Si Tito es un padre para Roma (*il padre a Roma*), se muestra a veces como un amigo para los personajes del drama. Esa cercanía de Tito a sus súbditos adopta un tono paternalista en la medida en que desea lo mejor para ellos, los protege, ama y perdona como un buen padre. Se trata de la *patria auctoritas* y de la dimensión social de los héroes metastasianos, de la denominada humanización heroica. En el drama la escena en que encontramos sin duda al Tito más humano y sincero, es aquella en la que Tito, al no dar crédito a que Sexto haya sido el autor del frustrado atentado contra su persona, sabedor de que ha sido condenado ya por el Senado, antes de firmar su sentencia de muerte, desea entrevistarse a solas con él. Es una escena magistralmente contruida en la que se pasa de la tensión del primer encuentro tras el atentado entre Sexto y Tito, a la emotiva entrevista de ambos, en la que Sexto ya no puede contener el llanto y se deshace en lágrimas, para acabar, ante la negativa de Sexto a confesar la verdadera causa de la conjura, en la furia de Tito, que se dispone a condenar a un Sexto que traidor, confeso y mártir⁶¹¹ no cesa de dar muestras de afecto hacia su amado emperador. Efectivamente, Sexto reconoce su culpa y muestra su arrepentimiento con

⁶⁰⁹ Mart. *Epigr.* 3 (1925).

⁶¹⁰ I 5, 207-210. Cf. Tasso 1988: 14.1-2: *I gradi primi / più meritare che conseguir desio*.

⁶¹¹ Sexto es también mártir, porque padece el suplicio de callar la verdad, pues no desvela que él no promovió *motu proprio*, la conjura contra el emperador, sino que fue su amada Vitelia, a quien en modo alguno pretende delatar.

abundantes lágrimas, Tito, entonces, lo reprende afectuosamente como un padre que desea enderezar la torcida conducta de su amado hijo:

TITO
Sorgi, infelice. (*Sesto si leva*) (Il contenersi è pena
a quel tenero pianto). Or vedi a quale
lagrimevole stato
un delitto riduce, una sfrenata
avidità d'impero! E che sperasti
di trovar mai nel trono? Il sommo forse
d'ogni contento? Ah sconsigliato! Osserva
quai frutti io ne raccolgo;
e bramalo se puoi.⁶¹²

Metastasio magistralmente conduce en tal pasaje al melodrama a sus momentos más intensos desde el punto de vista sentimental: no hay alma sensible a la que no conmueva la tierna y paternal bondad de Tito. Este piensa que Sexto ha querido acabar con su vida porque desea apoderarse del trono, que ha sido arrastrado por sus propias ansias de poder. Sexto, en cambio, inmediatamente le aclara que no fue eso lo que le llevó a atentar contra su persona. Tito entonces, al exigirle a Sexto que le diga cuál fue la auténtica causa de la conspiración, y al darse cuenta de la angustia y reticencia de Sexto a confesarla, se desprende de toda la impersonal solemnidad propia de un emperador, de toda su heroica envoltura, para abrir su corazón, descender a la humana y familiar cotidianidad, y, como un igual, mostrarse ante Sexto como un amigo. En la intervención resulta curioso el desdoblamiento del personaje de Tito, en el que se diferencian el emperador, el personaje público, por una parte, del hombre, el amigo de Sexto, por otra, que está dispuesto a salvar a su amigo de cualquier modo posible; se trata de la versátil carácter de los heroicos personajes de Metastasio, que descienden de la hierática y marmórea heroicidad hasta la más sencilla y cercana condición humana:

TITO
Odimi, o Sesto.
Siam soli; il tuo sovrano
non è presente. Apri il tuo core a Tito,
confidate all'amico; io ti prometto
che Augusto nol saprà. Del tuo delitto
di' la prima cagion. Cerchiamo insieme
una via di scusarti. Io ne sarei
forse di te più lieto.⁶¹³

Se ve, pues, de nuevo aquí como la mítica imagen de Tito transmitida por la tradición literaria, en general, y, en particular, el Tito metastasiano coincide con el modelo de príncipe ideal que nos propone Séneca en su *De clementia*: este príncipe ha de ser como

⁶¹² III 6, 1235-1243.

⁶¹³ III 6, 1247-1254. Carducci 1909: 82: *La scena fra l'imperatore e Sesto, che incomincia "Siam soli", e il monologo seguente il Voltaire (Dissertation sur la tragédie, I) giudicava comparabili se non superiori a tutto che la Grecia ebbe di più bello, degni di Corneille (Cinna, V 1) quando non è declamatore e di Racine quando non è debole*. Efectivamente, pasajes como este, hicieron distinguidamente atractivo a Metastasio para sus coetáneos, en cuyos textos hallaban una convincente y conmovedora expresión de los sentimientos prácticamente desconocida hasta entonces. Esta característica metastasiana se alejaba de la antigua doctrina graviniana, que habría visto en tal humanización un impropio acercamiento a rasgos más bien propios de la comedia.

un padre, que ante la conducta reprochable de sus hijos sepa mostrarse afablemente reconciliador; Séneca pone aquí de ejemplo a Augusto:

Bonum fuisse principem Augustum, bene illi parentis nomen⁶¹⁴ conuenisse fatemur ob nullam aliam causam, quam quod contumelias quoque suas, quae acerbiores principibus solent esse quam iniuriae, nulla crudelitate exsequatur, quod probrosis in se dictis adrisit...⁶¹⁵

Este príncipe ideal, como un buen padre, debe reprender a veces con blandura, a veces con amenazas, otras incluso con azotes:

Quod ergo officium eius est? Quod bonorum parentum, qui obiurgare liberos non numquam blande, non numquam minaciter solent, aliquando admonere etiam uerberibus.⁶¹⁶

Y es que Tito se comporta con Sexto como un auténtico padre. Al recibir su condena de parte del Senado, se niega a firmarla sin antes agotar todas las vías posibles para salvarlo; quiere llegar a una solución de cualquier manera. Emplea la dulzura de un padre despojándose del aparato imperial, haciendo así como Augusto en Séneca, honor al título de padre de la patria. El proceder, pues, de Tito en el drama es precisamente el mismo que aconseja Suetonio para el príncipe ideal: el gobernante ha de hacer muchas pruebas antes de decretar una condena; ha de poner todos los remedios posibles para evitarla; que el título de padre de la patria, en relación a los demás títulos honoríficos, no es en modo alguno cosa fatua, sino que con este se le concede la patria potestad, que debe ser la más moderada, al mirar por sus súbditos como por sus propios hijos, y anteponer el bien de ellos al suyo propio; que no es lo procedente condenar y castigar en demasía:

Numquid aliquis sanus filium a prima offensa exhereditat? Nisi magnae et multae iniuriae patientiam euicerunt, nisi plus est, quod timet, quam quod damnat, non accedit ad decretorium stilum; multa ante temptat, quibus dubiam indolem et peiore iam loco positam reuocet; simul deploratum est, ultima experitur. Nemo ad supplicia exigenda peruenit, nisi qui remedia consumpsit. Hoc, quod parenti, etiam principi faciendum est, quem appellauimus Patrem Patriae non adulatione uana adducti. Cetera enim cognomina honori data sunt; Magnos et Felices et Augustos diximus et ambitiosae maiestati quicquid potuimus titulorum congegimus illis hoc tribuentes; Patrem quidem Patriae appellauimus, ut sciret datam sibi potestatem patriam, quae est temperantissima liberis consulens suaque post illos reponens. Tarde sibi pater membra sua abscidat, etiam, cum absciderit, reponere cupiat et in abscidendo gemat cunctatus multum diuque; prope est enim, ut libenter damnet, qui cito; prope est, ut inique puniat, qui nimis.⁶¹⁷

Eroe

Tito es presentado en el drama como un héroe, especialmente como un héroe moral. Esta heroicidad le viene dada ante todo por la virtud de la clemencia, de modo que todo el drama se convierte en exaltada manifestación de la heroicidad clemente, hecha carne en Tito, otorgando así a su vez al drama la catalogación de heroico. En la

⁶¹⁴ Alusión al título de padre de la patria; el emperador ha de ser como un padre también para los ciudadanos.

⁶¹⁵ Sen. *De clem.* 1.10.3 (1967).

⁶¹⁶ *Ibidem*: 1.14.1.

⁶¹⁷ *Ibidem*: 1.14.1-3.

A Metastasio parece que le interesaba más presentar a Tito como un héroe moral, que como un héroe militar, que es precisamente como también viene caracterizado en las fuentes antiguas. La gran gesta militar de Tito parece resultar incómoda para el drama, tanto por la pretendida imagen mítica que se quiere dar de Tito, cuanto por razones religiosas e históricas, puesto que, como ya se ha dicho, no hay referencia alguna a la Guerra de Judea en el drama. Flavio Josefo, como era de esperar, hace de su protector Tito el héroe de su *Guerra de los judíos*; en esta es no solo un héroe moral por su gran compasión humana, sino un héroe guerrero que no tiene par en su valentía, coraje y destreza: Tito nunca se amilana ante el fiero enemigo, sino que, a pesar de intentar ser disuadido por sus hombres, le hace frente él solo, saliendo ileso y siempre victorioso:

Τούτων οὐδ' ἀκούειν ἔδοξε, τοῖς δὲ καθ' αὐτὸν ἀνατρέχουσιν ἀνθίσταται καὶ κατὰ στόμα παίων βιαζομένους ἀνήρει κατὰ τε τοῦ πρᾶνοῦς ἀθρόοις ἐμπίπτων ἀνεώθει τὸ πλῆθος.⁶²³

Remarcando Flavio Josefo que no hay exageración ni adulación en sus palabras, afirma que la heroicidad de Tito salvó incluso en dos ocasiones a toda su legión:

Ἦστ', εἰ χρὴ μήτε θεραπεία τι προστιθέντα μήθ' ὑφελόντα φθόνῳ τάληθες εἰπεῖν, αὐτὸς Καῖσαρ δις μὲν ἐρρύσατο κινδυνεῦσαν ὅλον τὸ τάγμα καὶ τοῦ περιβαλέσθαι τὸ στρατόπεδον αὐτοῖς ἄδειαν παρέσχε.⁶²⁴

Todo el éxito de la empresa militar reside en Tito; él encarna las mejores virtudes romanas. Desde el punto de vista de un no romano, como era Flavio Josefo, la heroicidad de un solo hombre, de Tito, era la principal fuerza que movía a todos los demás, para los que Tito era siempre el mejor modelo a seguir:

Ῥωμαίοις δὲ ἐπ' ἀνδρείαν ἦν προτροπὴ τοῦ τε κρατεῖν ἔθος καὶ ἡττης ἀήθεια συνεχῆς τε στρατεία καὶ διηνεκεῖς μελέται καὶ μέγεθος ἡγεμονίας, πρὸ δὲ πάντων Τίτος ἀεὶ πᾶσιν πανταχοῦ παρατυγχάνων.⁶²⁵

De la imagen de Tito de héroe guerrero junto a la de héroe moral da también testimonio Eutropio, quien junto a las consabidas virtudes morales e intelectuales llama a Tito *bellicosissimus* y, destaca una anécdota de su fiereza y destreza en la batalla:

Huic Titus filius successit, qui et ipse Vespasianus est dictus, uir omnium uirtutum genere mirabilis adeo, ut amor et deliciae humani generis diceretur, facundissimus, bellicosissimus, moderatissimus. Causas Latine egit, poemata et tragoedias Graece composuit. In oppugnatione Hierosolymorum sub patre militans duodecim propugnatores duodecim sagittarum confixit ictibus.⁶²⁶

Generoso

En el drama el primer calificativo atribuido a *eroe* es *generoso*; Tito es generoso porque su principal preocupación es el bienestar de los demás, tanto en su vida privada como en la pública; considera su posición un privilegio para poder obrar un bien mayor a aquellos que lo necesitan:

⁶²³ I. *Bl.* 5.89 (1895).

⁶²⁴ *Ibidem*: 5.97.

⁶²⁵ *Ibidem*: 5.310.

⁶²⁶ Eutr. 7.21 (1887).

SESTO
 (...) Ei regna, è vero;
 ma di sì vasto impero,
 tolto l'alloro e l'ostro,
 suo tutto il peso e tutto il frutto è nostro. ⁶²⁷

Tito está totalmente convencido de que su primordial cometido es la beneficencia; ese ha de ser el único fin del poder y de las riquezas de las que un príncipe disfruta. Tito, ante la necesaria partida de su amada Berenice, resuelve oportuno buscar entre las nobles romanas una futura esposa que disfrute de la pública aprobación que nunca hubiese tenido Berenice. ¿Quién mejor que Servilia? La hermana de su fiel y bien amado Sexto. Este, al conocer la noticia, queda en gran medida turbado, pues conoce el profundo amor que su hermana Servilia y Annio se profesan. Sexto, que es incapaz de contradecir los deseos de su soberano, explica su súbita conmoción como debida al gran favor que le dispensa el emperador eligiendo a su hermana como futura esposa. Tito responde con un alegato al deber de los soberanos de ejercer ante todo la beneficencia, siendo esto la verdadera y única recompensa del peso y responsabilidad del trono, el cual sin esta recompensa se convertiría en una ingrata esclavitud; la importancia de este argumento es tal, tanto para la caracterización moral de Tito, cuanto, por ende, para exponer el modelo ideológico de príncipe ideal,⁶²⁸ el cual el drama pretende ofrecer, que se desarrolla en un aria:

TITO
 Ma che, se mi negate
 che benefico io sia, che mi lasciate?

Del più sublime soglio
 l'unico frutto è questo;
 tutto è tormento il resto
 e tutto è servitù.

Che avrei, se ancor perdessi
 le sole ore felici
 che ho nel giovar gli oppressi,
 nel sollevare gli amici,
 nel dispensar tesori
 al merto e alla virtù?⁶²⁹

Numerosas fuentes antiguas nos hablan de la famosa generosidad pública de Tito. Como ya se ha visto, su coetáneo Marcial, continuo adúlador de su monarca, canta en sus epigramas la nunca antes vista generosidad en un emperador: fabulosos y sobrecogedores mitos griegos como el de Hércules y el león de Nemea quedan en nada, comparados con la liberalidad que ofrece Tito en sus espectáculos:

Prostratum uasta Nemees in ualle leonem
 nobile et Herculeum fama canebat opus.
 Prisca fides taceat: nam post tua munera, Caesar,
 hoc iam femineo Marte fatemur agi.⁶³⁰

⁶²⁷ I 1, 61-64.

⁶²⁸ Calzabigi 1994a: 100: *[Tito] prorompe in questi memorabili sentimenti degni d'essere scolpiti a gran caratteri negli appartamenti di tutti i principi.*

⁶²⁹ I 5, 293-304. Cf. Marino 1976: *Adone*, 11.143.7-8: *Maneggiar scettri e dispensar tesori, / questi fien di sua man degni lavori.*

Dión Casio además de dar pormenorizada noticia de los fastuosos espectáculos ofrecidos por Tito a su pueblo, también cuenta una curiosa costumbre que pone de manifiesto la liberalidad del emperador: refiere que sobre el público que se hallaba sentado en las gradas del teatro lanzaba unas bolitas de madera que correspondían a diferentes premios, unas a algo de comida, otras a una vestimenta, otras a un caballo, otras a un esclavo, etc.; quienes se habían podido hacer con alguna de ellas, debían presentarlas ante los encargados para poderlas así cambiar por su correspondiente regalo:

Σφαιρία γὰρ ξύλινα μικρὰ ἄνωθεν ἐς τὸ θέατρον ἐρρίπτει, σύμβολον ἔχοντα τὸ μὲν ἔδωδίμου τινὸς τὸ δὲ ἐσθῆτος τὸ δὲ ἀργυροῦ σκεύους, ἄλλο χρυσοῦ ἵππων ὑποζυγίων βοσκημάτων ἀνδραπόδων, ἃ ἀρπάσαντάς τινας ἔδει πρὸς τοὺς δοτῆρας αὐτῶν ἀπενεγκεῖν καὶ λαβεῖν τὸ ἐπιγεγραμμένον.⁶³¹

Pero sin duda la principal muestra de generosidad pública de Tito, histórica y presente en el drama, fue la indemnización de las víctimas de la erupción del Vesubio. Bajo el reinado de Tito, el 24 de agosto del año 79, se produjo el desastre natural más grande de toda la historia de Europa. En pocas horas, Pompeya y otras ciudades quedaron sepultadas bajo metros de tosca y cenizas. La mayor parte de la población huyó al comenzar la erupción. Unas dos mil personas quedaron sepultadas en Pompeya. Muchos millares más murieron en el campo. En la escena quinta del primer acto del drama tiene lugar la primera aparición de Tito, solemne y majestuosa.⁶³² Publio, el prefecto del pretorio, como se ha ya visto, le hace saber a Tito que le ha sido concedido por el Senado el título de padre de la patria. Annio le comunica que también el Senado ha decretado erigirle un templo, para que Roma lo venere como un dios en la tierra. Finalmente, Publio le presenta los anuales tributos de las provincias. Tito, a su vez, responde a tales muestras de entrega y afecto con gran modestia y humildad. Tras expresar su sincero agradecimiento, rechaza amablemente ser considerado digno de ser nombrado padre de la patria, y de ser venerado en un templo en Roma como a un dios; y en relación a los fondos destinados a la construcción de dicho templo y a los tributos recaudados en las provincias, desea que sean destinados a la indemnización de todos los afectados por la erupción del Vesubio:

TITO
Romani, unico oggetto
è dei voti di Tito il vostro amore;
ma il vostro amor non passi
tanto i confini suoi
che debbano arrossirne e Tito e voi.
Più tenero, più caro
nome che quel di padre
per me non v'è; ma meritarlo io voglio,
ottenerlo non curo. I sommi dei
quanto imitar mi piace
abborrisco emular. Li perde amici
che li vanta compagni; e non si trova
follia la più fatale
che potersi scodar d'esser mortale.

⁶³⁰ Mart. *Epigr.* 6b (1925).

⁶³¹ D. C. 66.25 (1845-1867).

⁶³² *Vid. supra.*

Quegli offerti tesori
 non ricuso però; cambiarne solo
 l'uso pretendo. Udite. Oltre l'usato
 terribile, il Vesevo ardenti fiumi
 dalle fauci eruttò; scosse le rupi;
 riempie di ruine
 i campi intorno e le città vicine.
 Le desolate genti
 fuggendo van; ma la miseria opprime
 quei che al fuoco avanzar. Serva quell'oro
 di tanti afflitti a riparar lo scempio.
 Questo, o Romani, è fabbricarmi il tempo.⁶³³

Es esta una excelente resis en la que magistralmente, en cierto tono oratorio, Metastasio de manera concisa y sintética aborda cuestiones de *realia*, y aprovecha para mostrar el humilde, modesto, bondadoso y generoso carácter de Tito.⁶³⁴ El parlamento está organizado siguiendo el orden de los asuntos tratados por Publio y Annio: en primer lugar (202-206), Tito manifiesta que su única preocupación es su pueblo, al que da cuanto está en su mano sin esperar muestras de agradecimiento, especialmente las referidas en este caso, que por desmedidas avergonzarían tanto al agradecido cuanto a los que agradecen; en segundo lugar (207-210), expresa su opinión respecto de la concesión del título de padre de la patria; advierte a continuación (210-215) sobre los peligros de que un mortal se considere un dios, dando una lección de moderación y justa *pietas*; tras esto se refiere a las riquezas ofrecidas por las provincias (216-218), que agradecido acepta, pero quiere dar otro uso; finalmente (218-227) se describe con feliz concisión la erupción del Vesubio y los enormes daños por esta causados, para cuya reparación Tito desea destinar las riquezas ofrecidas.

Las fuentes antiguas dan noticia, además de la erupción del Vesubio, de dos catástrofes más durante el breve gobierno de Tito, un gran incendio en Roma y una tremenda peste. Pero sin duda la más terrible de las tres catástrofes que tuvo que hacer frente, fue la destrucción y mortandad causadas por el Vesubio. Suetonio nos informa de que todo lo gestionó con la máxima solicitud de un príncipe y el cariño de un padre; que encargó por sorteo a varios excónsules que se ocuparan de la reconstrucción de la Campania; y que destinó íntegros todos los patrimonios cuyos dueños habían perecido en la tragedia, a recuperar la zona afectada. Tal procedencia del dinero la calla Metastasio, posiblemente para simplificar, como es propio en la narración poética.

In iis tot aduersis ac talibus non modo principis sollicitudinem sed et parentis affectum unicum praestitit, nunc consolando per edicta, nunc opitulando quatenus suppeteret facultas. Curatores restituendae Campaniae consularium numero sorte duxit; bona oppressorum in Veseuo, quorum heredes non exstabant, restitutioni afflictarum ciuitatum attribuit.⁶³⁵

No hay en Suetonio referencia explícita a que el dinero destinado para las indemnizaciones fuera el recaudado en las provincias o el primeramente destinado a la construcción de un templo al numen de Tito, sin embargo, lo argumentado por

⁶³³ I 5, 202-227.

⁶³⁴ Calzabigi 1994a: 98: *Su questi distintivi nobilissimi d'un virtuoso costume ha fondato il nostro poeta la tessitura del carattere del suo Tito che appena prodotto sulla scena quinta dell'atto primo comincia a far risplendere l'amore per i suoi popoli, la sua magnanimità, la sua beneficenza.*

⁶³⁵ Suet. *Tit.* 8 (1908).

Metastasio tiene perfecta cabida en la expresión *nunc opitulando quatenus suppet facultas*. Tampoco hallamos en la fuente antigua una referencia precisa a las víctimas de la catástrofe, mientras que las palabras de Tito en el drama se detienen en el trágico sufrimiento humano de los damnificados, en un afán quizá de destacar el compasivo carácter del emperador (*Le desolate genti / fuggendo van; ma la miseria opprime / quei che al fuoco avanzar. (...) / di tanti afflitti (...) lo scempio.*); sin embargo, nótese en el texto de Suetonio el empleo del sustantivo *ciuitas* (*restitutioni afflictarum ciuitatum attribuit.*), cuyo significado exacto alude realmente no la ciudad como entidad física, sino a la ciudad como conjunto de ciudadanos.

Dión Casio, por su parte, al abordar el reinado de Tito, se muestra en muy gran medida interesado por el fenómeno geológico de la erupción del Vesubio. Se detiene prolijamente en describir la morfología, naturaleza y erupciones del volcán. Señala que el Vesubio presentaba ordinarias erupciones a lo largo del año de poca trascendencia, a lo que hace también referencia Metastasio en el drama (*Oltre l'usato*):

Τοιοῦτον μὲν τὸ Βέσβιον ἔστι, καὶ ταῦτα ἐν αὐτῷ κατ' ἔτος ὡς πλήθει γίγνεται.⁶³⁶

Refiere Dión Casio que la gran erupción que tuvo lugar bajo el gobierno de Tito, fue precedida de extraordinarios prodigios: fueron vistos merodear por los entornos, incluso por los aires, enormes hombres como gigantes; a esto siguieron tremendos sonidos como truenos subterráneos, marítimos y aéreos, que cuales terremotos, todo hacían estremecer; y que estos dieron paso a una enorme erupción de fuego y humo que todo oscureció como un eclipse. Cuenta a continuación toda la ruina y muerte que ocasionó la erupción: que se pensaba que los gigantes habían resucitado, pues había quienes decían durante la erupción verlos, que la tierra se veía abocada a la destrucción; que todos corrían de un sitio para otro sin saber adónde ir, buscando desesperadamente la salvación; que Pompeya y Herculano enteras engulló el volcán en un mundo en que había desaparecido el sol. Tamaña fue la erupción, que la nube de cenizas llegó a tierras lejanas como África, Egipto, Siria, e incluso a la misma Roma. Tan grande y terrible fue aquella erupción del Vesubio (*terribile, il Vesevo ardenti fiumi / dalle fauci eruttò; scosse le rupi; riempie di ruine / i campi intorno e le città vicine.*). Da noticia Dión Casio, como Suetonio hiciera, de que Tito envía dos consulares a la Campania para reestablecer las colonias y aportar a los damnificados la integridad de las herencias de las víctimas de las catástrofes, que, al morir sus dueños, habían pasado a las arcas imperiales; añade que Tito no descartó contribuir con su propio patrimonio:

Ὁ δ' οὖν Τίτος τοῖς μὲν Καμπανοῖς δύο ἄνδρας ἐκ τῶν ὑπατευκότων οἰκιστὰς ἐπεμψε, καὶ χρήματα ἄλλα τε καὶ τὰ χρήματα τῶν ἄνευ κληρονόμων τεθνηκότων ἐδωρήσατο· αὐτὸς δὲ οὐδὲν οὔτε παρ' ἰδιώτου οὔτε παρὰ πόλεως οὔτε παρὰ βασιλέως, καίτοι πολλῶν πολλὰ δίδόντων αὐτῷ καὶ ὑπισχνουμένων, ἔλαβεν, ἀνέστησε μέντοι καὶ ἐκ τῶν ὑπαρχόντων πάντα.⁶³⁷

Se precisa que Tito no solo destinó los patrimonios que habían quedado sin herederos, sino que alude a otros fondos (*χρήματα ἄλλα* y *ἐκ τῶν ὑπαρχόντων πάντα*), de manera quedan justificados los verosímiles orígenes del dinero propuestos por Metastasio en el drama. Dión Casio, en su afán de ofrecer una versión histórica crítica, afirma que esta fue la única obra reseñable que hizo Tito durante su reinado:

⁶³⁶ D. C. 66.22 (1845-1867).

⁶³⁷ *Ibidem*: 24.

Καὶ ἐπὶ μὲν τοῖς ἄλλοις οὐδὲν ἐξαίρετον ἔπραξε...⁶³⁸

Zonaras, como es costumbre, sigue fielmente a Dión Casio, de manera que en primer lugar se detiene prolijamente en describir el Vesubio, y referir el desarrollo y las consecuencias de la gran erupción. Luego alude a las mismas diligencias tomadas por Tito, y al envío de las riquezas de los que habían muerto en la catástrofe sin dejar herederos, y de otras riquezas cuya procedencia, como hacen los autores anteriores, no se precisa:

Ὁ δ' οὖν Τίτος τοῖς Καμπανοῖς καὶ οἰκιστὰς ἔπεμψε καὶ χρήματα ἐδωρήσατο ἄλλα τε καὶ τὰ τῶν ἀληρονομήτων.⁶³⁹

Clemente

*Eroe più generoso e più clemente*⁶⁴⁰ llama al comienzo del drama Sexto a Tito; Metastasio sintetiza perfectamente en este verso la idea del carácter de Tito que quiere transmitir. A su generosidad se suma su clemencia, o de su clemencia nace a veces su generosidad. Su virtud de clemente impregna toda la obra y le da título. Como enseña Séneca, la virtud de la clemencia es la más digna del hombre, en tanto que es la más humana, y, por ende, ha de ser la principal en los gobernantes:

Nullam ex omnibus uirtutibus homini magis conuenire, cum sit nulla humanior. (...) Nullum tamen clementia ex omnibus magis quam regem aut principem decet.⁶⁴¹

El modelo de príncipes que el Tito metastasiano constituye, es siempre clemente, porque así lo muestra su intachable e integérrima conducta, y porque así lo ven y reconocen quienes lo rodean. La clemencia de Tito, omnipresente en todo el drama, es a veces explícitamente evocada. De esta manera, cuando Sexto se dirige al Capitolio a perpetrar el magnicidio, todo en él es indecisión. El recuerdo de las virtudes de Tito, en las que aventaja a todos los demás príncipes, lo paraliza y le impide consumir el crimen:

SESTO
(...)

E chi tradisci?

Il più grande, il più giusto, il più clemente
principe della terra, a cui tu devi
quanto puoi, quanto sei.⁶⁴²

Frustrado el atentado contra Tito, Annio es detenido erróneamente como culpable. Sexto está aún libre y no se ciernen sospechas por ahora sobre él. Vitelia, sin embargo, teme que Sexto la traicione y confiese toda la verdad a Tito, implicándola así en la conjura. Vitelia realmente teme que la clemencia de Tito enterezca el corazón de Sexto y haga que finalmente se declare culpable:

VITELLIA
(...)

⁶³⁸ *Ibidem*: 25.

⁶³⁹ *Zon. Ann.* 11.18 (1841).

⁶⁴⁰ I 1, 49.

⁶⁴¹ *Sen. Clem.* 1.3.2-3 (1967).

⁶⁴² II 1, 390-393.

Il suo rigore
non temo già, la sua clemenza io temo.⁶⁴³

La ya aludida magistral escena⁶⁴⁴ en la que Tito y Sexto, condenado este ya a muerte por el Senado, quedan solos, alcanza su clímax cuando Tito manifiesta a Sexto su tristeza y dolor ante tan inesperada traición suya; Sexto es vencido entonces por el amor y la bondad de Tito, se arroja a sus pies deshecho en llanto, e invoca la principal virtud de su amado monarca:

SESTO
Ah Tito! Ah mio (*Prorompe in un
dirottissimo pianto e se gli getta a' piedi*)
clementissimo prence!⁶⁴⁵

En esta misma escena, como barruntaba Vitelia, la clemencia de Tito es la que subyuga realmente a Sexto. Quizá un Tito riguroso habría suscitado de Sexto las iras y hecho justificar al menos el intento de asesinato, sin embargo, la infinita clemencia de Tito hunde a Sexto en el más profundo arrepentimiento y angustia:

SESTO
(...)
La tua clemenza istessa,
diventò mio suplizio.⁶⁴⁶

Otras veces, en cambio, se alude a la clemencia de Tito de manera implícita. Annio desesperado ante la firme condena a muerte por parte del Senado de su querido Sexto, invoca el sólito de Tito clemente proceder. Como era de esperar, la preocupación y súplicas de Annio ante el fatal destino de Sexto se expresan en un aria:

ANNIO
Pietà, signor, di lui.
So che il rigore è giusto;
ma norma i falli altrui
non son del tuo rigor.⁶⁴⁷

Todos son conocedores en el drama del magnánimo y compasivo talante de Tito. En la ya destacada escena sexta del acto tercero, el dolor desgarrar tanto a Sexto cuanto a Tito: Sexto se avergüenza de la atrocidad que ha llevado a cabo y le angustia enormemente no poder contar toda la verdad a Tito por su amor hacia Vitelia, Tito no puede soportar que su amado Sexto haya sido el ejecutor del atentado. Publio, fiel confidente y consejero de Tito, duda si es mayor el sufrimiento de la víctima o del reo:

PUBLIO
(Dubbio mi sembra
se il pensar che ha fallito
più dolga a Sesto o se il punirlo a Tito).⁶⁴⁸

⁶⁴³ II 14, 1015-1016.

⁶⁴⁴ III 6.

⁶⁴⁵ III 6, 1220-1221. Es sin duda este uno de los momentos más propiamente melodramáticos de la obra.

⁶⁴⁶ III 6, 1229-1230.

⁶⁴⁷ III 3, 1142-1145.

⁶⁴⁸ III 6, 1204-1206.

Y Tito, siempre compasivo e indulgente, es incapaz de no conmoverse ante las sentidas lágrimas de Sexto:

TITO
Sorgi, infelice. (*Sesto si leva*) (Il contenersi è pena
a quel tenero pianto).⁶⁴⁹

Todo el drama es, por lo tanto, un canto a la clemencia de Tito. En este, el histórico episodio de la conjura contra el emperador constituye la más justa e infalible prueba puesta a la clemencia de Tito, cuya heroica y triunfal superación supone el refuerzo de su propia virtud, la clemencia. Al final de la obra, Tito considera que todo se confabula contra él para que actúe cruelmente: Vitelia, estimada e incluso elegida como futura esposa por el propio emperador, ha tramado su asesinato, y convencido al mejor amigo de Tito, a Sexto, para que lleve a cabo su plan, aprovechándose del amor que este siente por ella. Tito interpreta que un poder sobrehumano, representado comúnmente por las estrellas o astros,⁶⁵⁰ se obstina en que Tito, olvidándose de su conocida clemencia, caiga en la crueldad y condene a los traidores. Sin embargo, su heroica virtud, siempre victoriosa, triunfa sobre la traición. He aquí la superación de la prueba, y la reafirmación y el triunfo de la clemencia de Tito:

TITO
(...)
Congiuran gli astri,
cred'io, per obbligarmi a mio dispetto
a diventar crudel. No, non avranno
questo trionfo. A sostenere la gara
già s'impegnò la mia virtù. Vediamo
se più costante sia
l'altrui perfidia o la clemenza mia.
Olà, Sesto si sciolga; abbian di nuovo
Lentulo e i suoi seguaci
e vita e libertà.⁶⁵¹

*Parlagli di premiar, poveri a lui
sembran gli erari sui.
Parlagli di punir, scuse al delitto
cerca in ognun. Chi all'inesperta ei dona,
chi alla canuta età. Risparmia in uno
l'onor del sangue illustre; il basso stato
compatisce nell'altro.*

Así describe Sexto al inicio de la obra el ejemplar proceder de su soberano.⁶⁵² Este se presenta como modelo de buen gobierno en el que resplandecen las virtudes que ha de tener cualquier monarca. El gobierno de Tito es, como él mismo, generoso, clemente y compasivo. En el tumulto del incendio provocado en el Capitolio, en cuya confusión se quiere dar muerte a Tito, Publio hace saber a Servilia que el emperador le

⁶⁴⁹ III 6, 1235-1236. En su heroica humanización el héroe metastasiano es capaz de manifestar los más débiles estados del alma humana: Catón se desmayaba, Tito se muestra totalmente conmovido.

⁶⁵⁰ Los astros o estrellas, equivalentes a los dioses o al hado mismo, son referidos en la tradición literaria como poderes naturales que sobre los hombres se ciernen.

⁶⁵¹ III 13, 1472-1481.

⁶⁵² I 1, 50-56.

ha encomendado que vele por su seguridad y la de Vitelia. A una Servilia complacidamente sorprendida por la preocupación e interés manifestado por Tito, Publio le explica la naturaleza política de su soberano:

PUBLIO

Tutto rammenta;
provede a tutto: a riparare i danni,
a prevenir le insidie, a ricomporre
gli ordini già sconvolti... Oh se il vedessi⁶⁵³
della confusa plebe
gli impeti regular! Gli audaci affrena,
i timidi assicura; in cento modi
sa promesse adoprar, minacce e lodi.
Tutto ritrovi in lui; ci vedi insieme
il difensor di Roma,
il terror delle squadre,
l'amico, il prence, il cittadino, il padre.⁶⁵⁴

Tito está en todo. De todo se preocupa y todo le interesa. Está atento a todo lo que sucede en su entorno, con el fin de intervenir en caso de que se produzcan perjuicios, asechanzas, desórdenes. Él sabe perfectamente cómo tratar justamente a su pueblo. Él continuamente vela y sabiamente mantiene la concordia, la avenencia y el orden. Cuenta Dión Casio que Tito, ya durante el gobierno de su padre, era conocido por su diplomacia y afán conciliador: que en una ocasión, irritados con Vespasiano los alejandrinos por los altos impuestos que este les imponía, hubo de intervenir para calmar sus iras y reconciliarlos con su padre; y que tal fue de este la intercesión, que los alejandrinos perdonaron a Vespasiano, aduciendo que este no sabía actuar realmente como un César, al comparar sus habilidades diplomáticas con las de Tito:

Τοῦ δ' οὖν Τίτου ἐξαιτησαμένου αὐτοῦς τούτων ὁ Οὐεσπασιανὸς ἐφείσατο. Ἐκεῖνοι δ' αὐτοῦ οὐκ ἀπέσχοντο ἀλλὰ μέγα πάνυ ἀθρόοι ἐν συνόδῳ τινὶ κοινῇ πρὸς τὸν Τίτον ἐξεβόησαν, εἰπόντες αὐτὸ τοῦτο “Συγγινώσκομεν αὐτῶ· οὐ γὰρ οἶδε καισαρεῦειν.”⁶⁵⁵

Aparece también en la intervención de Publio una de las escasas referencias del drama a la heroicidad bélica de Tito. Ya se ha hablado de la deliberada omisión de su gran gesta militar. En este caso, es del todo decoroso que el prefecto del pretorio vea conveniente mencionar junto a la dulzura del carácter de Tito, su valía como general (*il difensor di Roma / il terror delle squadre*). Al respecto, también se ha visto *supra* cómo, de igual manera que Publio, Flavio Josefo ensalzaba de Tito su gran compasión humana, así como su destreza y fiereza en la batalla. Finaliza Publio su explicación a Servilia con una enumeración de términos alusivos a la cercanía del príncipe a sus súbditos, (*l'amico, il prence, il cittadino, il padre*), virtud que ha de ser imitada por todo soberano, y, por ende, patente en toda la obra.

Vitelia, tras el frustrado atentado contra Tito por ella urdido, acude ante su soberano, ahora que ha sido ella elegida como futura emperatriz, a mostrar hipócritamente su desconcierto ante lo sucedido. Tito, en su desconocimiento de la verdad, le hace ver cuán incomprensible es para él lo acontecido; no entiende cómo han querido acabar con su vida cuando su buen gobierno se asienta en la generosidad y la

⁶⁵³ Se está dirigiendo a Servilia.

⁶⁵⁴ II 4, 643-653.

⁶⁵⁵ D. C. 66.8 (1845-1867).

entrega total a los ciudadanos; Tito no siente aflicción por perder su vida y su poder, pues no son ya cosas suyas, sino que pertenecen a los demás, en tanto en cuanto las ha puesto al servicio de todos:

TITO
Il perder, principessa,
e la vita e l'impero
affliggermi non può. Già miei non sono
che per usarne a beneficio altrui.
So che tutto è di tutti, e che né pure
di nascer meritò chi d'esser nato
crede solo per sé.⁶⁵⁶

Metastasio pone en labios de Tito la nueva imagen del monarca que debe encarnar su soberano Carlos VI de Habsburgo. Expresiones como *so che tutto è di tutti* no parecen de entrada encajar del todo en la idea que tenemos del absolutismo. Se recuerda que cualquier príncipe ha de saber que *né pure / di nascer meritò chi d'esser nato / crede solo per sé*. Tales versos, a pesar de la inmovilidad y rechazo a los cambios propios del carácter de Metastasio, parecen traslucir un nuevo ideal político: sobre estos filantrópicos fundamentos se debe asentar el carácter del nuevo monarca, el monarca que, visto como un ciudadano, se sirve de su privilegiada situación y poder para acudir en beneficio de su pueblo, un soberano que es cercano, amigo, príncipe, ciudadano, padre, esto es, un monarca ilustrado.⁶⁵⁷

Tito le hace saber también a Vitelia que no entiende por qué le quieren arrebatarse aquello que él ofrece gustoso como regalo, es decir, su sangre:

TITO
(...)
Ma quando a Roma
giovi ch'io versi il sangue,
perché insidiarmi? Ho ricasato mai
di versarlo per lei? Non sa l'ingrata
che son romano anch'io, che Tito io sono?
Perché rapir quel che offerisco in dono?⁶⁵⁸

Se aprecia en todo este parlamento de Tito a Vitelia el ideal político de identificación entre príncipe y estado. Su vida y su cargo no son suyos, están puestos al servicio de sus súbditos; su vida y su cargo son el Estado mismo, Roma (*Già miei non sono / che per usarne a beneficio altrui*). Si esto es así, ¿por qué ansía la misma Roma la sangre de Tito cuando él es el Estado, él es la misma Roma? (*Non sa l'ingrata⁶⁵⁹ che son romano anch'io, che Tito io sono?*). He aquí, pues, otro ideal político que ha de presentar el príncipe ejemplar, a saber, la identificación entre estado y gobernante. Este ideal se halla en el *De clementia* de Séneca:

⁶⁵⁶ II 10, 895-901.

⁶⁵⁷ Esta es la tesis defendida por Castillo (*vid.* Castillo 1999): se supone que Metastasio, pese a su oposición a las nuevas ideas de la Ilustración, habría propuesto en *La clemenza di Tito* un nuevo modelo de monarca, que, aun siendo quizá desde su intencionalidad algo no deliberado, a nuestros ojos se acercaría al modelo de monarca ilustrado.

⁶⁵⁸ II 10, 901-906. Quizá haya aquí otra referencia implícita a su calidad de guerrero: *Ho ricasato mai / di versarlo per lei?*

⁶⁵⁹ Roma.

Ideo principes regesque et quocumque alio nomine sunt tutores status publici non est mirum amari ultra priuatas etiam necessitudines; nam si sanis hominibus publica priuatis potiora sunt, sequitur, ut is quoque carior sit, in quem se res publica conuertit. Olim enim ita se induit rei publicae Caesar, ut seduci alterum non posset sine utriusque pernicie; nam et illi uiribus opus est et huic capite.⁶⁶⁰

Es común a las personas bondadosas esperar de los demás la misma bondad que ellas sienten. Así Tito espera de sus amados súbditos, de modo que no puede creer la acusación que pende sobre Sexto. Publio apremia a Tito a que acuda al anfiteatro, donde se celebran unos juegos, y donde toda Roma desea volverlo a ver a salvo tras el fallido atentado. Tito, en cambio, no es capaz de hacer nada hasta que no conozca el veredicto del Senado sobre Sexto. El bondadoso corazón de Tito se niega a creer que Sexto lo haya traicionado:

TITO
E puoi⁶⁶¹
creder Sesto infedele? Io dal mio core
il suo misuro; e un impossibil parmi
ch'egli m'abbia tradito.
PUBLIO
Ma, signor, non han tutti il cor di Tito.

Tardi s'avvede
d'un tradimento
chi mai di fede
mancar non sa.

Un cor verace
pieno d'amore
non è portento
se ogni altro core
crede incapace
d'infedeltà.⁶⁶²

Aquí Metastasio se aprovecha de la verosímil experiencia o madurez de Publio para aleccionar a Tito en un aria, para hacer de él además de bondadoso y clemente, un cauto y prevenido monarca, y así continuar conformando la imagen del príncipe ideal. Publio intenta hacer ver a su emperador que no todos poseen el bondadoso y leal corazón que él tiene; que ha de ser consciente de eso, pues yerra quien no espera nunca sufrir traición.

El hecho de que Tito decida finalmente no firmar la sentencia de muerte de Sexto, supone, como se ha visto, el triunfo de la clemencia sobre la prueba que constituye la conjura. Tomada, pues, tal decisión, Tito expone a modo de reflexión en un aria su ideal político, acerca de cómo ha de ser el carácter de un príncipe, ejemplificado en su persona:

TITO
Se all'impero, amici dei,
necessario è un cor severo,

⁶⁶⁰ Sen. *Clem.* 4.3 (1967).

⁶⁶¹ A Publio.

⁶⁶² III 1, 1084-1098.

o togliete a me l'impero
o a me date un altro cor.

Se la fè de' regni miei
con l'amor non assicuro,
d'una fede io non mi curo
che sia frutto del timor.⁶⁶³

La severidad y el miedo como medio para preservar la lealtad y obediencia de los súbditos, son cosas ajenas a Tito. Este pide a los dioses otro corazón si estos requieren que Tito gobierne con rigor. Tales rasgos se proscriben, pues, de la naturaleza del monarca ideal, que ha de gobernar como Tito, con clemencia, y ganarse la lealtad de su pueblo con generosidad y amor.

La clemencia en el gobierno se pone de nuevo de manifiesto a raíz de la conversación surgida entre Publio y Tito al abolir estas leyes penales contra los delitos de lesa majestad. De manera ingeniosa, las reflexiones que Metastasio pone en boca de Tito, están cerca de los preceptos cristianos sobre el pecado y la culpa: “quien esté libre de pecado que tire la primera piedra”⁶⁶⁴ (*è raro / un giudice innocente / dell'error che punisce*); principio que respondía a la moral cristiana de un monarca como era Carlos VI de Habsburgo:

TITO
Se la giustizia usasse
di tutto il suo rigor, sarebbe presto
un deserto la terra. Ove si trova
chi una colpa non abbia o grande o lieve?
Noi stessi esaminiam. Credimi, è raro
un giudice innocente
dell'error che punisce.⁶⁶⁵

Tito piensa que los castigos pierden eficacia si son demasiados. Es peligroso que el número de reos sea tan grande que pueda ser mayor a de los buenos. Ya Séneca aconsejaba la conveniencia de que, como un padre, el príncipe no deba castigar a la ligera, sino que tiene todas las vías posibles antes de recurrir a la punición:

PUBLIO
Hanno i castighi...
TITO
Hanno, se son frequenti,
minore autorità. Si fan le pene
familiari a' malvagi. Il reo s'avvede
d'aver molti compagni; ed è periglio
il publicar quanto sian pochi i boni.⁶⁶⁶

Publio advierte a Tito de la existencia de delitos de lesa majestad contra su persona:

PUBLIO
Ma v'è, signor, chi lacerare ardisce

⁶⁶³ III 8, 1337-1344.

⁶⁶⁴ San Juan 8.1-7.

⁶⁶⁵ I 8, 364-370.

⁶⁶⁶ I 8, 370-375.

anche il tuo nome.
TITO

E che perciò? Se il mosse
leggerezza, nol curo,
se follia, lo compiango,
se ragion, gli son grato; e se in lui sono
impeti di malizia, io gli perdono.⁶⁶⁷

Tito no aceptó jamás las acusaciones de lesa majestad contra su persona, no toleró que otros las recibieran. Tito tenía la conciencia tranquila, pues no se sentía culpable de haber hecho nada indebido (*E che perciò?*):

Τὰς τε δίκας τὰς τῆς ἀσεβείας οὔτ' αὐτός ποτε ἐδέξατο οὔτ' ἄλλοις ἐπέτρεπεν, λέγων ὅτι
“ἐγὼ μὲν οὐδὲν οὔθ' ὕβρισθῆναι οὔτε προπηλακισθῆναι δύναμαι· οὔτε γὰρ ἄξιόν τι
ἐπηγορίας ποιῶ, οὔτε μοι μέλει τῶν ψευδῶς λεγομένων.”⁶⁶⁸

Efectivamente, Tito era consciente de su recto proceder en el que no se podía hallar ni abuso ni delito alguno. Tanto era así, que cuenta el mismo Dión Casio que Tito en su lecho de muerte reconoció que solo había cometido una falta, pero no explicó a cuál falta se refería, y no se supo al respecto nada más:

Ὁ δ' οὖν Τίτος ἀποψύχων εἶπε μὲν ὅτι “ἐν μόνον ἐπλημμέλησα.”⁶⁶⁹

Refiere el historiador que, sobre esa única falta reconocida por Tito, hay unos que defienden una hipótesis, otros otra, pero que la más aceptada es que Tito sedujo a Domicia, la esposa de su hermano Domiciano;⁶⁷⁰ otros defienden, a cuya opinión se une Dión Casio, que Tito realmente se refería al hecho de que, habiendo descubierto una conspiración contra su persona por su propio hermano urdida, optara por no condenar este a muerte, y preferir él ser víctima de la misma.

En el drama Tito justifica a continuación su indulgente proceder a Publio ante los posibles delitos de lesa majestad de los que este le advierte. La erudición de Metastasio recurre, prácticamente traduciendo, a los argumentos presentes en el *Código Teodosiano*:

Si quis, modestiae nescius et pudoris ignarus, improbo petulantique maledicto nomina nostra crediderit lacessenda (...) eum poenae nolumus subiugari (...) quoniam si id ex leuitate processerit, contemnendum est⁶⁷¹, si ex insania, miseratione dignissimum⁶⁷², si ab iniuria, remittendum^{673 674}.

*Inutil chiama,
perduto il giorno ei dice
in cui fatto non ha qualcun felice.*

⁶⁶⁷ I 8, 376-381.

⁶⁶⁸ D. C. 66.19 (1845-1867).

⁶⁶⁹ *Ibidem*: 26.

⁶⁷⁰ Cf. *Titus et Bérénice* de Corneille, en la que Domicia pretende unirse a Tito en matrimonio.

⁶⁷¹ *Se il mosse / leggerezza, nol curo.*

⁶⁷² *Se follia, lo compiango.*

⁶⁷³ *Se in lui sono / impeti di malizia, io gli perdono.*

⁶⁷⁴ *Cod. Theod.* 1990: IX, *Titulus* 4, *Si quis imperatori maledixerit.* (*Cod. Iust.*, IX, *Titulus* 7).

He aquí el culmen de la generosa bondad y magnanimidad de Tito. Metastasio pone en boca de Sexto⁶⁷⁵ palabras atribuidas a Tito por varias fuentes antiguas (*ei dice*). Ya el Tito de las fuentes antiguas, por supuesto, el de la tradición literaria, y, por ende, el Tito del drama, y el modelo de príncipes que en este se ofrece, no tiene otra finalidad en su gobierno que hacer el bien a los demás; disponer el poder y las riquezas, cuya administración por tan alto cargo le ha sido otorgada, al servicio de los necesitados; su vida, el Estado, él, han de estar entregados a ese propósito cada día, de no ser así, este príncipe ideal se considera que haría dejación de sus funciones, ha *perduto il giorno*. Esas mismas palabras afirma Suetonio que pronunció Tito tras una cena al lamentarse de que ese día no había podido ayudar a nadie; consideraba que su deber era favorecer a todo aquel que se le acercaba:

In certis uero desideriiis hominum obstinatissime tenuit, ne quem sine spe dimitteret; quin et admonentibus domesticis, quasi plura polliceretur quam praestare posset, non oportere ait quemquam a semone principis tristem discedere; atque etiam recordatus quondam super cenam, quod nihil cuiquam toto die praestitisset, memorabilem illam meritoque laudatam uocem edidit: “Amici, diem perdidit”.⁶⁷⁶

Lo mismo transmite Eutropio, añadiendo a las palabras dichas por Tito el adverbio *hodie*:

Facilitatis et liberalitatis tantae fuit, ut, cum nulli quicquam negaret et ab amicis reprehenderetur, responderit nullum tristem debere ab imperatore discedere, praeterea, cum quadam die in cena recordatus fuisset nihil se illo die cuiquam praestitisse, dixerit: “Amici, hodie diem perdidit”.⁶⁷⁷

De una manera más escueta y alterando las palabras de Tito en la versión griega, recoge también el historiador Zonaras la anécdota:

Τούτου ἐστὶ καὶ ἡ ἀοίδιμος ἐκείνη φωνὴ εἰπόντος “σήμερον οὐκ ἐβασίλευσα ἐπεὶ οὐδένα εὐηργέτησα.”⁶⁷⁸

Oh patria! Oh sconoscenza! Oh Roma ingrata! O Tito decepcionado

Cuando tiene certeza Tito del fallido atentado contra su persona, no monta en cólera, ni ansía dar con los autores para que públicamente paguen con su vida su culpa, y sirvan así de ejemplo para el resto de conciudadanos. Tito, en cambio, queda desolado, muy triste y decepcionado; la pasión entonces se torna melancólico sentimiento; se pregunta por qué han querido acabar con su vida, qué ha podido hacer mal, quién se ha sacrificado más que él. En una excelente resis expone a Servilia su estado de ánimo tras el frustrado magnicidio:

TITO
Or di', Servilia,
che ti sembra un impero? Al bene altrui
chi può sacrificarsi
più di quello ch'io feci? E pur non giunsi
a farmi amar; pur v'è chi m'odia e tenta

⁶⁷⁵ I 1, 56-58.

⁶⁷⁶ Suet. *Tit.* 8.1 (1908).

⁶⁷⁷ Eutr. 7.21 (1887).

⁶⁷⁸ Zonar. *Ann.* 11.18 (1841).

questo sudato alloro
 svellermi dalla chioma;
 e ritrova seguaci; e dove? In Roma!
 Tito l'odio di Roma! Eterni dei!
 Io che spesi per lei
 tutti i miei dì, che per la sua grandezza
 sudor, sangue versai
 e or sul Nilo, or su l'Istro arsi e gelai!
 Io che ad altro, se veglio,
 fuor che alla gloria sua pensar non oso,
 che in mezzo al mio riposo
 non sogno che il suo ben, che, a me crudele,
 sveno gli affetti miei, m'opprimo in seno
 l'unica del mio cor fiamma adorata!
 Oh patria! Oh sconoscenza! Oh Roma ingrata!⁶⁷⁹

Tito, cuya vida ha puesto totalmente al servicio de Roma y sus ciudadanos, no comprende que él haya podido ser objeto de odio. Tito no solo se preocupó siempre por el bienestar de sus súbditos, sino por la ciudad misma, embelleciéndola y construyendo nuevos edificios públicos para disfrute del pueblo. Toda su vida fue una entrega total a Roma (*per la sua grandezza / sudor, sangue versai*); afirmación donde se podría encontrar otra velada referencia a la judaica gesta.

Merece especial atención el verso *e or sul Nilo, or su l'Istro arsi e gelai!* Se refiere mediante un *hýsteron próteron* y el poético recurso metonímico de nombrar una región con el nombre de un río, a dos etapas de la carrera militar de Tito, su estancia en Egipto y en Germania; el verso además se estructura sintácticamente en paralelismo: *e or sul Nilo arsi*, por una parte, y *or su l'Istro gelai*, por otra. La secuencia cronológica es precisamente a la inversa, primero estuvo en Germania, luego en Egipto, he ahí el *hýsteron próteron*. Tito inició su carrera militar como tribuno en Germania y Britania, donde ya destacó por su diligencia y moderación:

Tribunus militum et in Germania et in Britannia meruit summa industriae nec minore modestiae fama, sicut apparet statuarum et imaginum eius multitudine ac titulis per utramque prouinciam.⁶⁸⁰

Años después, el 71, conquistada Jerusalén, Tito pasó por Egipto en su regreso a Roma. Se cuenta que este viaje suscitó ciertas sospechas sobre las verdaderas intenciones de Tito: tras la gran victoria sobre los judíos, aclamado Tito por sus hombres con el título de *imperator*, en el viaje de regreso a Roma, realizó en Menfis un sacrificio, llevando sobre su cabeza una diadema; pero finalmente las sospechas sobre las intenciones de Tito de proclamarse emperador de la parte oriental del Imperio, rápidamente se desvanecieron, al acudir Tito enseguida a Italia junto a su padre con el fin de ponerse a su servicio:

Vnde nata suspicio est, quasi desciscere a patre Orientisque regnum sibi vindicare temptasset; quam suspicionem auxit, postquam Alexandriam petens in consecrando apud Memphim boue Apide diadema gestauit, de more quidem rituque priscae religionis; sed non deerant qui sequius interpretarentur. Quare festinans in Italiam, cum Regium, dein Puteolos oneraria naue appulisset, Romam inde contendit expeditissimus

⁶⁷⁹ II 8, 848-868.

⁶⁸⁰ Suet. *Tit.* 4.1 (1908).

inopinantique patri, uelut arguens rumorum de se temeritatem, “Veni”, inquit, “pater, ueni.”

Nótese cómo de nuevo, al aludir a las gestas militares de Tito, se evita deliberadamente hacer referencia explícita a su gran hazaña bélica, de la que precisamente su estancia en Egipto es consecuencia. Así pues, tanto en su carrera militar, cuanto en su vida privada, no ha habido otro interés que Roma (*in mezzo al mio riposo / non sogno che il suo ben*). Tito, pues, ha hecho lo que debe hacer el buen príncipe, esto es, anteponer los intereses públicos a los personales: Tito parece haber llegado incluso a sacrificar su vida amorosa (*per compiacere a lei / sveno gli affetti miei, m’opprimo in seno / l’unica del mio cor fiamma adorata!*), donde parece clara la alusión a su separación de Berenice. El parlamento se cierra en una triple, lenta y triste exclamación *in crescendo* (*Oh patria! Oh sconoscenza! Oh Roma ingrata!*), que manifiesta el profundo dolor de Tito, quien, como un padre decepcionado y vejado por sus propios hijos, a quienes ha entregado todo su amor, se sume en una honda y desconsolada tristeza.

En su inmenso dolor, Tito ha de hacer frente a la situación. Descubierta al final que su amado Sexto ha sido el autor del frustrado atentado, y que ha sido condenado por el Senado, duda qué hacer con la condena de Sexto. Mientras tanto, Tito reflexiona sobre cómo el poder y las riquezas mudan el carácter de los hombres; añora, pues, en un hermoso soliloquio el sincero y humilde vivir del mendigo, cuyas amistades no se ven expuestas a la volubilidad que la grandeza, el poder y la riqueza suelen desgraciadamente producir en el alma humana:

TITO
Tito solo a sedere
(...)
È pur di chi regna
infelice il destino! A noi si niega (*S'alza*)
ciò che a' più bassi è dato. In mezzo al bosco
quel villanel mendico a cui circonda
ruvida lana il rozzo fianco, a cui
è mal fido riparo
dall'ingiurie del ciel tugurio informe,
placido i sonni dorme;
passa tranquillo il dì; molto non brama;
sa chi l'odia e chi l'ama; unito o solo
torna sicuro alla foresta, al monte
e vede il core a ciascheduno in fronte.
Noi fra tante grandezze
sempre incerti viviam, che in faccia a noi
la speranza o il timore
su la fronte d'ognun trasforma il core.⁶⁸¹

Los versos rezuman ese melancólico sentir metastasiano al figurarse una existencia idílica.⁶⁸² Este elogio de la añorada paz con que vive el mendigo, recuerda muy mucho

⁶⁸¹ III 4, 1163-1178. Cf. Guarini 1599: II 5, 627-630: *Felice pastorella / cui cinge a pena il fianco / povera sì ma schietta / e candida gonella*.

⁶⁸² No deja de resultar curiosa la nostálgica alusión a lo idílico de la sencilla vida bucólica, componente primigenio de las primeras *favole in musica* (cf. *L'Orfeo* de Monteverdi), dentro de los turbulentos y azarosos episodios históricos, que habían acabado conformando la llamada ópera seria dieciochesca. Vid. *infra* también en el *Attilio Regolo*.

mutatis mutandis al *Beatus ille* horaciano.⁶⁸³ Ciertamente, si bien no se opone *sensu stricto* en este caso una idílica y plácida vida rural a la vida agitada y perniciosa de la ciudad, el paralelismo, sin embargo, es patente. El mendigo, como el campesino de Horacio, vive alejado de grandezas y riquezas, por lo que se supone que puede alcanzar más fácilmente la felicidad (*A noi si niega / ciò che a' più bassi è dato.*). El mendigo al que se refiere Metastasio, como el campesino, es también rural (*In mezzo al bosco / quel villanel mendico (...) / torna sicuro alla foresta, al monte*). Sus ropas, como serían las del campesino son toscas y pobres (*a cui circonda / ruvida lana il rozzo fianco*). Su casa, como suele ser la de muchos campesinos, no es más que un inestable refugio de cualquier modo construido (*a cui / è mal fido riparo / dall'ingiurie del ciel tugurio informe*). El mendigo y el campesino, al disfrutar de esa suspirada felicidad, llevan una vida plácida y tranquila (*placido i sonni dorme; / passa tranquillo il dì*). Y además de por estas cosas, ambos son felices porque se contentan con lo que tienen sin ansiar nada más (*molto non brama*); he aquí el bien traído también tópico horaciano del *aurea mediocritas*.⁶⁸⁴ Y este mendigo puede ser feliz en soledad o compañía (*unito o solo*), precisamente también como el campesino de Horacio, quien, aunque ya es feliz solo entregado al sano y placentero deleite de la vida rural, sería mucho más dichoso si estuviera acompañado de una decente esposa:

Quis non malarum quas amor curas habet
 haec inter obliuiscitur?
 Quodsi pudica mulier in partem iuuet
 domum atque dulcis liberos...⁶⁸⁵

No obstante, Metastasio adapta su *Beatus ille* a lo que quiere expresar, esto es, en cuán gran medida las riquezas y el poder corrompen el espíritu de los hombres, peligro que no corre el mendigo; idea que a su vez no está ausente en el epodo horaciano. La carencia de las grandes riquezas hace que los hombres se mantengan íntegros y honestos, y que, por ende, sea fácil ver el verdadero afecto de cada uno (*sa chi l'odia e chi l'ama (...) / e vede il core a ciascheduno in fronte*). Tito, en cambio, lamenta que el fasto en que otros viven, pervierta su corazón, al estar en la idea de que Sexto quiso acabar con su vida por codicia y ansia de poder (*Noi fra tante grandezze / sempre incerti viviam, che in faccia a noi / la speranza o il timore / su la fronte d'ognun trasforma il core*).

Me gli scordo, t'abbraccio e ti perdono, o el triunfo de la clemencia

Toda la vacilación, la confusión y la guerra de afectos que provoca en Tito el descubrimiento de la conjura, son finalmente resueltas por su bondad, magnanimidad y clemencia. Como ya se ha dicho, la conjura constituye en el drama una prueba de fuego a la clemencia de Tito, cuyo triunfo final corona la obra. El verdadero perdón es el que olvida la ofensa sin guardar rencor:

TITO
 Sesto, non più; torniamo
 di nuovo amici; e de' trascorsi tuoi
 non si parli più mai. Dal cor di Tito
 già cancellati sono;

⁶⁸³ Hor. *Epod.* 2

⁶⁸⁴ Hor. *Carm.* 2.10.

⁶⁸⁵ Hor. *Epod.* 2.37-40 (1912).

me gli scordo, t'abbraccio e ti perdono.⁶⁸⁶

L'onor di nostra età, o el público afecto a Tito

Si tan grande fue el amor de Tito a sus coetáneos, no mucho menor hubo de ser el afecto que estos sintieran por él. Notable es el testimonio de autores de su tiempo, en cuyas palabras se deja ver un sincero agradecimiento a Tito:

Dignitatem nostram a Vespasiano inchoatam, a Tito auctam, a Domitiano longius prouectam non abnuerim.⁶⁸⁷

Especialmente el siempre a Tito agradecido Flavio Josefo manifiesta cuán grande fue su afecto a Tito, y de cuántas prebendas y favores disfrutó gracias a él. Efectivamente, Tito siempre lo protegió durante el asedio de Jerusalén del ataque de sus propios compatriotas, que lo acusaban de traición; una vez tomada la ciudad, Tito le ofrece a Flavio Josefo coger de esta lo que gustara; este sobre todo intercedió por la salvación de muchos de los suyos ante Tito, quien atendió siempre de este las súplicas de buen grado:

Κάκειθεν ἐπὶ τὴν τῶν Ἱεροσολύμων πολιορκίαν συμπεμφθεις Τίτῳ πολλάκις ἀποθανεῖν ἐκινδύνευσα, τῶν τε Ἰουδαίων διὰ σπουδῆς ἐχόντων ὑποχειρίον με λαβεῖν τιμωρίας ἔνεκα καὶ Ῥωμαίων ὅσακι νικηθεῖεν πάσχειν τοῦτο κατ' ἐμὴν προδοσίαν δοκούντων συνεχεῖς καταβολῆσεις ἐπὶ τοῦ αὐτοκράτορος ἐγίνοντο κολάζειν με ὡς καὶ αὐτῶν προδότην ἀξιούντων. Τίτος δὲ Καῖσαρ τὰς πολέμου τύχας οὐκ ἀγνοῶν σιγῇ τὰς ἐπ' ἐμὲ τῶν στρατιωτῶν ἐξέλεν ὀρμάς. Ἦδη δὲ κατὰ κράτος τῆς τῶν Ἱεροσολυμιτῶν πόλεως ἐχομένης Τίτος Καῖσαρ ἔπειθέν με πολλάκις ἐκ τῆς κατασκαφῆς τῆς πατρίδος πᾶν ὅ τι θέλομι λαβεῖν· συγχωρεῖν γὰρ αὐτὸς ἔφασκεν. Ἐγὼ δὲ τῆς πατρίδος πεσοῦσης μηδὲν ἔχων τιμιώτερον, ὃ τῶν ἐμαυτοῦ συμφορῶν εἰς παραμυθίαν λαβὼν φυλάξαιμι, σωμάτων ἐλευθέρων τὴν αἴτησιν ἐποιούμην Τίτον καὶ βιβλίων ἱερῶν [...] ἔλαβον χαρισαμένου Τίτου. Μετ' οὐ πολὺ δὲ καὶ τὸν ἀδελφὸν μετὰ πεντήκοντα φίλων αἰτησάμενος οὐκ ἀπέτυχον. Καὶ εἰς τὸ ἱερὸν δὲ πορευθεὶς Τίτου τὴν ἐξουσίαν δόντος, ἔνθα πολὺ πλῆθος αἰχμαλώτων ἐγκέκλειστο γυναικῶν τε καὶ τέκνων, ὅσους ἐπέγνων φίλων ἐμῶν καὶ συνήθων ὑπάρχοντας ἔρρυσάμην περὶ ἑκατὸν καὶ ἐνεήκοντα ὄντας τὸν ἀριθμὸν καὶ οὐδὲ λῦτρα καταθεμένους ἀπέλυσα συγχωρήσας αὐτοὺς τῇ προτέρα τύχῃ. Πεμφθεις δ' ὑπὸ Τίτου Καίσαρος σὺν Κερεαλίῳ καὶ χιλίοις ἱππεῦσιν εἰς κόμην τινὰ Θεκῶαν λεγομένην προκατανοήσων, εἰ τόπος ἐπιτήδειός ἐστιν χάρακα δέξασθαι, ὡς ἐκεῖθεν ὑποστρέφων εἶδον πολλοὺς αἰχμαλώτους ἀνεσταυρωμένους καὶ τρεῖς ἐγνώρισα συνήθεις μοι γενομένους, ἤλγησά τε τὴν ψυχὴν καὶ μετὰ δακρῶν προσελθὼν Τίτῳ εἶπον. Ὁ δ' εὐθὺς ἐκέλευσεν καθαιρεθέντας αὐτοὺς θεραπείας ἐπιμελεστάτης τυχεῖν. Καὶ οἱ μὲν δύο τελευτῶσιν θεραπευόμενοι, ὁ δὲ τρίτος ἔζησεν.⁶⁸⁸

El drama está lleno de muestras de afecto a Tito. Todos, salvo Vitelia en un principio, promotora de la conspiración, alaban y agradecen su infinita magnanimidad y clemencia. El leal Publio siempre considera pequeñas las muestras de gratitud y elogio que puedan dirigirse a Tito:

PUBLIO

Quanto di te minori

⁶⁸⁶ III 13, 1505-1509. En el último verso Metastasio utiliza una fórmula para mostrar reconciliación, afecto y perdón, que él mismo utiliza en sus cartas: *A dispetto d'un'ingiuria così sanguinosa, me la scordo, vi abbraccio e vi perdono*. Metastasio 1953: III 978.

⁶⁸⁷ Tac. *Hist.* 1.1 (1910).

⁶⁸⁸ I. *Vit.* 75.416-421 (1890).

tutti i premi son mai, tutte le lodi!⁶⁸⁹

Pero también al final Vitelia, arrepentida de haber urdido la trama, suponiendo que Sexto ha dado muerte a Tito, le reprocha el magnicidio, aludiendo al enorme afecto que Tito inspiraba:

VITELLIA
(...)

Hai tolto al mondo
quanto avea di più caro; hai tolto al mondo
quanto avea di più grande.⁶⁹⁰

Publio nos hace saber cuán gran preocupación ciudadana originó el fallido atentado contra Tito. Todo el pueblo reunido en el anfiteatro desea volver a ver a su amado emperador con vida presidiendo los juegos:

PUBLIO
(...)

Ciascun sospira
dopo il noto periglio
di rivederti salvo. Alla tua Roma
non differir sì gran contento.⁶⁹¹

Al final Sexto queda casi sin palabras al recibir de Tito el inesperado perdón. Por su infinita clemencia considera Sexto justo que sea venerado como un dios en la tierra:

SESTO

Ah Cesare! Ah signore! E poi non soffri
che t'adori la terra? E che destini
tempi il Tebro al tuo nume?⁶⁹²

Pero sin duda es la propia voz del pueblo la que en sus intervenciones corales eleva a los dioses himnos de amor y gratitud a Tito. La majestuosa escena quinta del acto primero se abre con un solemne coro en el que el Senado y el pueblo romano invocan la protección divina para su querido emperador:

CORO

Serbate, o dei custodi
della romana sorte,
in Tito, il giusto, il forte,
l'onor di nostra età.

Voi gl'immortali allori
su la cesarea chioma,
voi custodite a Roma
la sua felicità.

Fu vostro un sì gran dono;
sia lungo il dono vostro;
l'invidi al mondo nostro

⁶⁸⁹ I 5, 228-229.

⁶⁹⁰ II 6, 708-710.

⁶⁹¹ III 1, 1066-1069.

⁶⁹² III 13, 1501-1503.

il mondo che verrà.⁶⁹³

El pueblo ruega a los dioses, que se presentan aquí como dueños y custodios del destino, por su príncipe, su bien máspreciado (*l'onor di nostra età, un sì gran dono*). Se ruega en la segunda estrofa por el imperio de Tito, por su estimado gobierno, al que se alude metonímicamente mediante la expresión *immortali allori; immortali* quizá por la mítica naturaleza duradera de las hojas de laurel, o más bien por la divinidad que envuelve al príncipe. Todos también suplican a los dioses por la *felicità* de Tito. Quizá deba ser entendido tal término atendiendo a su significado etimológico, presente en italiano antiguo y literario, de 'fértil', 'próspero' o 'fecundo';⁶⁹⁴ el reinado de Tito es, pues, 'feliz' porque da cosas buenas, porque es generoso, pródigo en favores, amor, afecto y clemencia para con el pueblo. Tal estado de *felicità* del príncipe es fruto sobre todo de su clemencia, como claramente explica Séneca:

Felicitas illa multis salutem dare et ad uitam ab ipsa morte reuocare et mereri clementia ciuicam.⁶⁹⁵

La cita de Séneca nos lleva de nuevo curiosamente al contenido al que alude el comienzo de la segunda estrofa, es decir, a la corona. Las coronas eran un elemento distintivo y honorífico en la política y sociedad romana; se concedían por diversas razones y las había de diversos tipos; es de suponer que los emperadores acumularían varias de ellas. El texto de Séneca se refiere en concreto a la corona cívica, la más excelsa distinción que puede ostentar un príncipe, pues es reconocido tributo a su clemencia:

Nullum ornamentum principis fastigio dignius pulchriusque est quam illa corona ob ciues seruatos,⁶⁹⁶ non hostilia arma detracta uictis, non currus barbarorum sanguine cruenti, non parta bello spolia. Haec diuina potentia est gregatim ac publice seruare;⁶⁹⁷ multos quidem occidere et indiscretos incendii ac ruinae potentia est.⁶⁹⁸

La corona cívica era considerada la más antigua y la de más reverencia. Era atribuida en un principio como distintivo militar por salvar la vida de un compañero ciudadano. Su origen vendría de ser un regalo de una corona de hojas de roble o encina realizado por el agradecido salvado a su salvador. De ahí pasaría a significar una recompensa cívica por el servicio prestado a la República o al Imperio. Tal insigne distintivo pasaría de Augusto a sus sucesores.

El comienzo de la última estrofa del coro encierra cierto cinismo histórico (*sia lungo il dono vostro*). El deseo de larga vida por parte del pueblo hacia su amado príncipe es totalmente verosímil, sin embargo, se ha de recordar que el reinado de Tito fue brevísimo, del año 79 al 81:

⁶⁹³ I 5, 176-187. Calzabigi 1994a: 108: *Il Tito del nostro poeta è il vero Tito della fama, il vero Tito di Svetonio, il vero Tito amore e speranza dell'universo, e ben merita quel sublime encomio che ha posto nell'atto primo il signor Metastasio in bocca del popolo romano, encomio applicabile a tutti i principi che lo somigliano.*

⁶⁹⁴ Cf. latín *femina, fecundus*, etc.

⁶⁹⁵ Sen. *Clem.* 1.5 (1967). No pues sin razón la última palabra del coro final de la versión mozatiana de *La clemenza di Tito*, adaptada, como se ha visto, literariamente por Mazzolà, no es otra que *felicità: Eterni dei, vegliate / sui sacri giorni suoi, / a Roma in lui serbate / la sua felicità.*

⁶⁹⁶ Tal hace Tito en el drama, -e hizo realmente-, con los ciudadanos que conspiraron contra él.

⁶⁹⁷ Tal era comúnmente su intención como sobre todo Flavio Josefo nos cuenta.

⁶⁹⁸ *Ibidem.*

Excessit in eadem qua pater villa Idibus Septembribus post biennium ac menses duos diesque XX quam successerat patri, altero et quadragesimo aetatis anno.⁶⁹⁹

De todas formas, la sinceridad de ese verosímil deseo, del amor y del afecto del pueblo a Tito, se puso de manifiesto con su prematura e inesperada muerte, pues grandes y sentidas fueron las muestras de dolor de todos, como muchos autores antiguos informan: su muerte fue llorada como la pérdida de un familiar; las muestras de gratitud fueron mayores incluso que cuando estaba vivo:

Quod ut palam factum est, non secus atque in domestico luctu maerentibus publice cunctis, senatus prius quam edicto conuocaretur ad curiam concurrat, obseratisque adhuc foribus, deinde apertis, tantas mortuo gratias egit laudesque congescit, quantas ne uiuo quidem umquam atque praesenti.⁷⁰⁰

Todo el Imperio lamentó su pérdida; el sentimiento era de orfandad, como cuando se pierde a un padre:

Huius sane mors adeo prouinciis luctui fuit, uti generis humani delicias appellantes orbatum orbem deflerent.⁷⁰¹

Y de modo similar da noticia de su muerte Eutropio, quien recoge también, como Suetonio hiciera, el proceder del Senado:

Tantus luctus eo mortuo publicus fuit, ut omnes tamquam in propria doluerint orbitate. Senatus obitu ipsius circa uesperam nuntiato nocte inrupit in curiam et tantas ei mortuo laudes gratiasque congescit, quantas nec uiuo umquam egerat nec praesenti.⁷⁰²

Al final, los últimos dos versos del coro (*l'invidi al mondo nostro; / il mondo che verrà.*) se podrían entender de un modo programático, pues responderían a la institución del mito literario del emperador Tito como modelo de príncipes a lo largo de toda la historia.

L'única del mio cor fiamma adorata, o Berenice

El drama de Metastasio no profundiza en la turbulenta relación amorosa entre Tito y Berenice; no sería un elemento adecuado a la imagen ideal que se quería dar de Tito. No obstante, tal episodio histórico es aprovechado en el drama para alimentar la despechada ira de Vitelia contra Tito. Esta, quien siempre había deseado vengar la aniquilación de su padre, el emperador Vitelio, por parte de Vespasiano, pasó de la sed de venganza al amor a Tito, al convivir con este en palacio; sin embargo, al no recibir de este la suspirada propuesta de matrimonio, y al entregarse Tito a Berenice, tornó al odio antiguo y, bajo la excusa de vengar al padre, urdió la muerte del emperador.

Berenice era hija de Agripa I, rey de Judea, ya amigo del emperador Claudio. Nació el año 28, por lo que era once años mayor que Tito. Casó en primeras nupcias a

⁶⁹⁹ Suet. *Tit.* 11 (1908).

⁷⁰⁰ *Ibidem.*

⁷⁰¹ Aur. Vict. *Caes.* 10.5 (1975).

⁷⁰² Eutr. 7.22 (1887).

los trece años con Marco, hermano de Tiberio Alejandro.⁷⁰³ Tras morir este, contrajo matrimonio con su tío Herodes, rey de Calcis, con quien tuvo dos hijos. Muerto también este, convivió con su hermano Agripa II, con quien era fama que cohabitaba en incesto. Se unió de nuevo en matrimonio, quizá para contrarrestar la sospecha, con Polemón, rey del Ponto y Cilicia.⁷⁰⁴ Sin embargo, no tardó en separarse de él y volver a vivir con su hermano. Sucedió que Tito, durante su mandato en Judea entre el 67 y el 70, conoció a Berenice y se enamoró de ella. Grande debió de ser la pasión que Berenice despertó en Tito. El mismo Tácito reconoce tamaña atracción, aduciéndola como posible causa de ciertas decisiones políticas de un joven Tito enamorado, pero no viendo en ella obstáculo alguno para la corrección en el proceder de Tito:

Fuerunt qui accensum desiderio Berenices reginae uertisse iter⁷⁰⁵ crederent; neque abhorrebat a Berenice iuuenilis animus, sed gerendis rebus nullum ex eo impedimentum.⁷⁰⁶

El año 75 Berenice viajó con su hermano a Roma, donde tuvieron una excelente acogida por parte de Vespasiano, y de Tito:

Βερενίκη δὲ ἰσχυρῶς τε ἦνθει καὶ διὰ τοῦτο καὶ ἐς τὴν Ῥώμην μετὰ τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ Ἀγρίππα ἦλθε· καὶ ὁ μὲν στρατηγικῶν τιμῶν ἠξιώθη...⁷⁰⁷

Allí Berenice se reencontró con Tito y continuó la relación que habían iniciado en Judea; Tito llevó en Roma abiertamente su relación con la reina judía. Efectivamente, el episodio histórico se ofrece del todo idóneo para un argumento dramático: así consideraba Racine, quien en el prefacio de su *Bérénice* justifica la elección del mismo aduciendo la *violence des passions* que este presenta, comparándolo con los también amores imposibles de Dido y Eneas; constituirían, según él, excelentes modelos de la historia antigua para la creación literaria:

Cette action est très fameuse dans l'histoire, et je l'ai trouvée très propre pour le théâtre, par la violence des passions qu'elle y pouvait exciter. En effet, nous n'avons rien de plus touchant dans tous les poètes, que la séparation d'Enée et de Didon, dans Virgile. Et qui doute que ce qui a pu fournir assez de matière pour tout un chant d'un poème héroïque, où l'action dure plusieurs jours, ne puisse suffire pour le sujet d'une tragédie, dont la durée ne doit être que de quelques heures?⁷⁰⁸

El historiador Theodor Mommsen puso en relación la historia amorosa de Tito y Berenice con la de Julio César y Cleopatra, por lo que llamó a Berenice “una Cleopatra en pequeño”.⁷⁰⁹ Tito trataba públicamente a Berenice como su esposa, a la vez que esta disfrutaba del favor de Vespasiano, a quien Berenice había apoyado desde el principio en su alzamiento contra Otón y Vitelio:

⁷⁰³ Tiberio Alejandro fue procurador de Judea en el 46; prefecto de Egipto del 67 al 70; lugarteniente y consejero de Tito durante la conquista de Jerusalén.

⁷⁰⁴ Cf. Racine, *Bérénice*.

⁷⁰⁵ Vespasiano envió a Tito desde Judea a Roma para que como joven ya en edad madura de asumir cargos públicos, presentara sus respetos ante el príncipe Galba. Sin embargo, conocida la noticia de la muerte de Galba a mitad del viaje, se cernió sobre Tito la duda de qué debía hacer, si continuar a Roma o volver a Judea; finalmente regresó a Judea.

⁷⁰⁶ Tac. *Hist.* 2.2 (1910).

⁷⁰⁷ D. C. 66.15 (1845-1867).

⁷⁰⁸ Racine (1990).

⁷⁰⁹ Mommsen 1885: V 540.

Nec minore animo regina Berenice partis iuuabat, florens aetate formaque et seni quoque Vespasiano magnificentia munerum grata.⁷¹⁰

Empero, su ascendencia bárbara, el hecho de que fuera una reina, su religión, y sobre todo su privilegiada posición en Roma suscitaron entre el pueblo una oposición cada vez mayor a Berenice:

Nec minus libido [Titi] [suspecta erat], (...) propterque insignem reginae Berenices amorem...⁷¹¹

El drama de Metastasio no se ocupa como hiciera Racine en su *Bérénice* o Corneille en su *Titus et Bérénice*, de la imposible historia de amor entre Tito y Berenice, sino que parte del fin de la misma. Al comienzo del drama encontramos a una Vitelia furiosa porque da ya por hecho que Tito, arrastrado por una impropia e irracional pasión (*amore insano*), se va unir en matrimonio con Berenice. Esta acabará usurpando el trono a ella debido, a la hija del emperador Vitelio:

VITELLIA
(...)

S'aspetta forse
che Tito a Berenice in faccia mia
offra, d'amore insano,
l'usurato mio soglio e la sua mano?⁷¹²

Tal era el comportamiento de Berenice, cohabitando en palacio con Tito y ejerciendo como si fuera su esposa, que todos estaban convencidos de que Tito iba a anunciar de un momento a otro sus esponsales con la reina judía:

Ἡ δὲ ἐν τῷ παλατίῳ ὄκησε καὶ τῷ Τίτῳ συνεγίγνετο. Προσεδόκα δὲ γαμηθῆσεσθαι αὐτῷ, καὶ πάντα ἤδη ὡς καὶ γυνὴ αὐτοῦ οὕσα ἐποίει...⁷¹³

...cum etiam nuptias pollicitus ferebatur.⁷¹⁴

Vitelia, que representa en el drama el sentir del pueblo hacia Berenice, arguye en su rechazo a esta no solo razones políticas de estado, sino también personales. Durante su convivencia en palacio con los Flavios, Vitelia creyó sentirse seducida por el mismo Tito; ahora obviamente se siente desechada contra el emperador y la insultante vida en común que exhibe junto a Berenice:

VITELLIA
(...)

Che m'ingannò,⁷¹⁵ che mi ridusse, e questo è il suo fallo maggior, quasi ad amarlo?⁷¹⁶

⁷¹⁰ Tac. *Hist.* 2.81 (1910).

⁷¹¹ Suet. *Tit.* 7 (1908).

⁷¹² I 1, 11-14.

⁷¹³ D. C. 66 15 (1845-1867).

⁷¹⁴ Suet. *Tit.* 7 (1908).

⁷¹⁵ Tito

⁷¹⁶ I 1, 69-70.

Una vez que se hubo trasladado Berenice el año 75 a Roma con su hermano, reanudó la relación que iniciara con Tito en Judea. Sin embargo, tras la pública desaprobación de tales amores, se convino que Berenice se marchara de Roma. Pero de nuevo, en el año 79, siendo Tito ya emperador, esta vuelve a Roma:

VITELLIA
(...)
E poi, perfido! E poi di nuovo al Tebro
richiamar Berenice!⁷¹⁷

El regreso de Berenice a Roma, quizá llamada por Tito, es algo ya intolerable para la despechada Vitelia. Al rechazo personal de Vitelia se une el público desprecio que debió de surgir entre el pueblo romano hacia Berenice:

VITELLIA
(...)
Una rivale
avesse scelta almeno
fra le beltà di Roma;
ma una barbara, o Sesto,
un'esule antepormi! Una regina!⁷¹⁸

Los argumentos esgrimidos van en gradación: Berenice es una extranjera, no es romana, es una bárbara; es una extranjera además desterrada (*esule*), argumento en el que hallamos una alusión indirecta a la silenciada Guerra de Judea; y además de ser una extranjera desterrada, se añade un argumento político, es una reina, en relación a lo cual huelga referir el odio común del pueblo romano hacia la monarquía. El mismo Tito se convierte en bárbaro, según Vitelia, por elegir a una extranjera como su esposa:

VITELLIA
(...)
Barbaro Tito,
ti pareo dunque poco
Berenice antepormi?⁷¹⁹

Sin embargo, el segundo encuentro de Tito y Berenice en Roma fue el último. Posiblemente, acordaron ambos para siempre separarse, Tito anteponiendo sus deberes de estado a los privados intereses, Berenice por amor haciendo lo mejor para su amante y seguramente también para ella:

...ὥστ' ἐκεῖνον δυσχεραίνοντας τοὺς Ῥωμαίους ἐπὶ τούτοις αἰσθόμενον ἀποπέμψασθαι αὐτήν.⁷²⁰

A Metastasio sí le interesa, en cambio, desarrollar este episodio de la vida de Tito, pues resulta modélico del príncipe ideal, cuya única y principal preocupación han de ser los deberes de estado que le han sido encomendados (*Tito ha l'impero / e del mondo e di sé*); es el metastasiano triunfo de la razón sobre la pasión: lo decente, conveniente y oportuno. Annio es el encargado de traer en el drama la buena nueva a Vitelia:

ANNIO

⁷¹⁷ I 1, 71-72.

⁷¹⁸ I 1, 72-76.

⁷¹⁹ I 11, 465-467.

⁷²⁰ D. C. 66.15 (1845-1867).

nada fácil, que supuso un gran sacrificio, sacrificio que han de estar dispuestos a afrontar los príncipes:

ANNIO
Eh si conobbe
che bisognava a Tito
tutto l'eroe per superar l'amante.
Vinse, ma combatté. Non era oppresso
ma tranquillo non era; ed in quel volto,
dicasi per sua gloria
si vedea la battaglia e la vittoria.⁷²⁶

Y así fue. Ciertamente, más adelante, cuando Tito queda a solas con Sexto, nos descubre él mismo cuán dura fue la decisión y terrible el momento de la despedida:

TITO
Ah Sesto amico,
che terribil momento! Io non credei...
Basta, ho vinto, partì. Grazie agli dei.
Giusto è ch'io pensi adesso
a compir la vittoria. Il più si fece;
facciasi il meno.⁷²⁷

Sin embargo, el modélico monarca que es Tito, enseguida se recupera del sacrificio personal (*Il più si fece*), y se ocupa de su público deber, su única preocupación (*Giusto è ch'io pensi adesso / a compir la vittoria*). El sacrificio de Tito debe ir aún más allá: este teme que su pueblo piense lo que posiblemente fuera la verdad, que Tito continuó amando a Berenice; para evitarlo, tiene determinado tomar a una romana como esposa; piensa que solo así podrá acallar y contentar al pueblo al que se debe:

TITO
Un'altra volta ancora
partissi e ritornò. Del terzo incontro
dubitar si potrebbe; e, finché vuoto
il mio talamo sia d'altra consorte,
chi sa gli affetti miei
sempre dirà ch'io lo conservo a lei.
Il nome di regina
troppo Roma abborrisce. Una sua figlia
vuol veder sul mio soglio;
e appagarla convien.⁷²⁸

Efectivamente, Berenice dos veces viajó a Roma y las dos veces de la ciudad se tuvo que marchar. La primera, como ya se ha dicho, el 75, acompañada de su hermano, bajo

⁷²⁶ I 2, 114-120.

⁷²⁷ I 5, 238-243.

⁷²⁸ I 5, 246-255.

el gobierno de Vespasiano. En esta primera vez, surgido cierto malestar entre el pueblo por la abierta relación que mantenía con Tito, y por la privilegiada posición que esta detentaba, Tito convino que se alejara de Roma. Sin embargo, Berenice volvió el año 79, siendo Tito ya emperador, y Tito se vio de nuevo obligado a apartarse de ella, haciendo que esta se volviera a marchar de Roma.⁷²⁹ Así refiere fielmente Metastasio en palabras de Tito; este teme un tercer reencuentro (*Del terzo incontro / dubitar si potrebbe;*); la expresión entraña cierta ambigüedad debida a la lírica costumbre en el lenguaje lírico del uso de construcciones impersonales: ¿podría dudar el pueblo de los verdaderos sentimientos de su monarca si regresase Berenice, o el mismo Tito dudaría de su decisión de abandonarla si esta se volviera a presentar en Roma una tercera vez? Posiblemente ambas cosas, ambas son del todo verosímiles. En el parlamento de Tito queda totalmente claro que Berenice, como las fuentes apuntan, vivía con Tito como si fuera su esposa legítima (*il mio talamo sia d'altra consorte*); igualmente, se desprende que Tito no busca por su voluntad una nueva esposa, sino porque piensa que Roma así lo quiere (*[Roma] vuol veder sul mio soglio*); y Tito, que está totalmente convencido de qué tiene que hacer, y a quién se debe, se dispone a satisfacerla (*e appagarla convien.*). Las dos razones principales por las que el matrimonio entre Tito y Berenice fue imposible, parecen haber sido, por una parte, el hecho de que ella fuera una reina (*Il nome di regina / troppo Roma abborrisce.*), y, por otra y no menos importante, su origen extranjero (*[Roma] una sua figlia / vuol...*).

Ciertamente se desprende de las fuentes que el gran amor de Tito fue Berenice.⁷³⁰ Se conoce que Tito estuvo casado dos veces, pero que cuando Berenice fue a Roma en el 75, Tito ya se había divorciado de su segunda esposa. De estas dos esposas nada dice el drama; si situamos el drama en el año 79, después del 24 de agosto, tomando como referencia la erupción del Vesubio, tiempo habría ya pasado desde que Tito contrajera segundas nupcias. Se conoce que primero Tito casó con Arrecina Tertula,⁷³¹ pero que al morir esta, se volvió a casar con la noble Marcia Furnila,⁷³² de la que, a su vez, se divorció, tras el nacimiento de su hija Julia:⁷³³

Arrecinam Tertullam, patre equite Romano sed praefecto quodam praetorianarum cohortium, duxit uxorem et in defunctae locum Marciam Furnillam splendidi generis; cum qua, sublata filia, diuortium fecit.⁷³⁴

Y no hay, pues, constancia de que Tito se volviera a casar. En el drama, Tito, tras conocer que Vitelia, a quien finalmente había elegido como esposa, era la autora de la

⁷²⁹ Episodio del que se ocupa el *Titus et Bérénice* de Corneille.

⁷³⁰ Cf. II 8, 865-867:... *per compiacere a lei (Roma) / sveno gli affetti miei, m'opprimo in seno / l'unica del mio cor fiamma adorata!* Vid. *supra*.

⁷³¹ Hija de Marco Arrecino Clemente, prefecto del pretorio bajo Calígula.

⁷³² Hija de Quinto Marcio Barea Sura y de Antonia Furnila. Se conoce que se unió a Tito hacia el 63.

⁷³³ Fue ofrecida en matrimonio a Domiciano, que la rechazó. Fue casada, por ende, con un primo de Tito, Tito Flavio Sabino, mandado ejecutar por Domiciano. En vida de su marido y de su padre Tito, fue amante de Domiciano. Murió antes del año 90, cuando su amante el emperador Domiciano la obligó a abortar. Vid. Suet. *Dom.* 10, 20.

⁷³⁴ Suet. *Tit.* 4 (1908).

conspiración, y saber del amor de Sexto hacia ella, junto con el perdón la entrega a este en matrimonio. Tito decide entonces no unirse a mujer alguna, Roma será, pues, su esposa, esta será su único amor, esta y todos sus súbditos, que serán como sus hijos; he aquí, pues, el modelo de príncipe entregado totalmente a su gobierno (*indivisi (...) tutti gli affetti*); he aquí de nuevo la paternal actitud de la que debe hacer gala el buen príncipe:

TITO
(...) Una rival sul trono
non vedrai,⁷³⁵ tel prometto. Altra io non voglio
sposa che Roma; i figli miei saranno
i popoli soggetti;
serbo indivisi a lor tutti gli affetti.⁷³⁶

Ah mio clementissimo prence, o los nombres de Tito

El emperador Tito es a lo largo de todo el drama justamente nombrado con sus títulos de César y Augusto. Los títulos y poderes del emperador Augusto fueron otorgados dócilmente por el Senado a sus sucesores, sin modificaciones sustanciales. El emperador Vespasiano hizo que estos le fueran conferidos sin aumentarlos mediante la *Lex de imperio Vespasiani*, de la cual incluso se ha conservado un fragmento. En virtud de esta ley, se le concedían en bloque, como por voluntad del pueblo, el *imperium maius* y la *tribunicia potestas*, que constituían desde Augusto los pilares del poder imperial, con otras prerrogativas y privilegios, destinados a convertirlo *de facto* en absoluto. A partir, pues, de Vespasiano quedaría fijado para el futuro, de forma oficial, la titulación imperial: *Imperator Caesar Augustus*, como sucesor del primer Augusto, tal como presentaba a Vespasiano explícitamente la ley. Así pues, muerto Vespasiano, todos los poderes y títulos que este poseyó gracias a dicha ley, pasaron a Tito.

El título con el que con más frecuencia es Tito designado en el drama, es el de Augusto. El sobrenombre de *Augustus* fue concedido por primera vez a Octavio por el Senado como título honorífico en enero del 27 a. C. Parece ser que este término tenía en su origen un carácter estrictamente religioso, utilizado hasta entonces como atributo de Júpiter, el cual elevaba a su portador por encima de las medidas humanas. Esta denominación, emparentada etimológicamente con *augur* y *augere*, hace alusión a aquello que es consagrado por los augurios o iniciado con propicios augurios, de ahí el carácter santo y venerable. Tal título vendría, pues, a significar algo así como el ‘favorecido por los dioses’, como el ‘revestido de divinidad’, de manera que cierta autoridad divina emanaba de quien lo ostentaba:

ANNIO
(...) Altro non manca
che d’Augusto l’assenso.⁷³⁷

⁷³⁵ Se dirige a Vitelia.

⁷³⁶ III 13, 1490-1494.

SERVILIA
Io consorte d' Augusto!⁷³⁸

SERVILIA
Oh Tito! Oh Augusto!⁷³⁹

SESTO
(...) Eccomi, Augusto,
a' piedi tuoi.⁷⁴⁰

ANNIO
(...)
Donalo al cor d' Augusto...⁷⁴¹

TITO
(...) Se Tito Augusto
hai potuto obliar...⁷⁴²

VITELLIA
(...) Seppe il delitto Augusto
e non da me.⁷⁴³

VITELLIA
(...) ...andrai tranquilla
al talamo d' Augusto?⁷⁴⁴

CORO
(...) ... felice Augusto...⁷⁴⁵

En el drama aparece también la forma femenina del título, referida a las futuras consortes del emperador. El sobrenombre de *Augusta* fue concedido por primera vez a Livia, tras la muerte de su esposo Augusto. Después de esta, el Senado otorgó tal título a muchas emperatrices:

ANNIO
(...)
 Augusta, addio.
(...)
 Lascia, Augusta,
deh lasciami partir.⁷⁴⁶

⁷³⁷ I 3, 138-139.

⁷³⁸ I 6, 337.

⁷³⁹ I 9, 431.

⁷⁴⁰ II 11, 951-952.

⁷⁴¹ III 3, 1148.

⁷⁴² III 6, 1213-1214.

⁷⁴³ III 10, 1361-1362.

⁷⁴⁴ III 11, 1407-1408.

⁷⁴⁵ III 12, 1432.

TITO

Servilia! Augusta!⁷⁴⁷

PUBLIO

Tu sei la nostra Augusta.⁷⁴⁸

ANNIO

Non può negarlo
alla novella Augusta.

VITELLIA

Annio, non sono
Augusta ancor.⁷⁴⁹

Los Habsburgo se consideraban herederos del Imperio Romano, y como tales, adoptaron las mismas fórmulas de tratamiento que los antiguos emperadores romanos. De esta manera, con el mismo apelativo de *Augusto* se dirige Metastasio a Carlos VI en la *Licenza*:

Ah vieta, invitto Augusto...⁷⁵⁰

Y está el mismo título, atribuido al mismo monarca, presente en las cartas del poeta, incluso en grado superlativo:

Viva per mille anni il mio Augustissimo padrone... (...) Questa pubblica dimostranza di parzialità dell'Augustissimo a mio favore ha fatto tal impressione...⁷⁵¹

El emperador Tito es también comúnmente nombrado en el drama con su título de César. El nombre de *Caesar* originalmente se trataba del sobrenombre de la *gens Iulia*, a la que pertenecieron César, Augusto, Tiberio y Calígula. Claudio fue el primer emperador que, aun no perteneciendo a la *gens Iulia*, lo adoptó; de ahí en adelante todos los emperadores lo llevaron:

SERVILIA

Come! Fermati! Io sposa
di Cesare!⁷⁵²

SERVILIA

(...)
So che oppormi è delitto
d'un Cesare al voler;⁷⁵³

⁷⁴⁶ I 6, 319, 324-325. Referidos a Servilia.

⁷⁴⁷ I 9, 381.

⁷⁴⁸ I 12, 550. Ahora Vitelia.

⁷⁴⁹ III 10, 1369-1371.

⁷⁵⁰ *Licenza*, 1529.

⁷⁵¹ *Lettere*, 602-603.

⁷⁵² I 6, 320-321.

⁷⁵³ I 9, 409-410.

PUBLIO
Deriderti! Se andò Cesare istesso
a chiederne il tuo assenso.⁷⁵⁴

PUBLIO
(...)
Cesare attende.⁷⁵⁵

SERVILIA
(...)
Cesare, è questo
lo scellerato segno...⁷⁵⁶

VITELLIA
Cesare invito,
preser gli dei cura di te.⁷⁵⁷

SESTO
Ah Cesare!⁷⁵⁸

Y, por supuesto, los laureles de la corona de Tito son cesáreos:

SERVILIA
Che del cesareo alloro...⁷⁵⁹

Como era de esperar, el título de César fue igualmente adoptado por los emperadores Habsburgo. De tal manera, se dirige también Metastasio a Carlos VI en la *Licenza* del drama y en sus cartas:

Ma, Cesare, è colpa mia...⁷⁶⁰

Onde la deggio interamente al gran cuore di Cesare...⁷⁶¹

Tito en el drama es también llamado *principe*. Los historiadores han distinguido el Principado, que abarcaría los emperadores hasta finales del siglo III, del Dominado o Bajo Imperio. El título de *princeps* designaba en época republicana al personaje, que, por acumulación de virtudes e influencia, ocupaba un lugar preeminente en el ordenamiento político y social. De esta denominación, pues, se sirve Octavio para referirse a sí mismo y a su nuevo sistema de gobierno; el principado era una monarquía revestida de república, pues se mantuvieron instituciones republicanas como los

⁷⁵⁴ I 12, 546-547.

⁷⁵⁵ I 12, 551.

⁷⁵⁶ II 8, 843-844.

⁷⁵⁷ II 10, 890-891.

⁷⁵⁸ III 13, 1501.

⁷⁵⁹ I 9, 386.

⁷⁶⁰ *Licenza*, 1526.

⁷⁶¹ *Lettere*, 603.

comicios, el Senado o las magistraturas, que, sin embargo, fueron perdiendo importancia con el paso del tiempo. Parece ser que entre los romanos el término utilizado desde Augusto hasta finales del siglo I para referirse a sus emperadores fue el de *princeps*. El título de *imperator* fue un título reservado primitivamente a Júpiter, y después otorgado por aclamación de las tropas a un general victorioso. Augusto hizo de él un título de naturaleza militar; este uso lo retomó Vespasiano, y a partir de este se generalizó. Así pues, a finales del siglo I, el término *imperator* comenzó a ser utilizado como equivalente de *princeps*:

TITO
 (...) Rifletti, ingrato,
 da quel tuo cor perverso
 del tuo principe il cor quanto è diverso.⁷⁶²

TITO
 Ma no; trovi il suo prence e non l'amico.⁷⁶³

TITO
 (...) E in che t'offese
 il tuo prence...?⁷⁶⁴

SESTO
 Ah Tito! Ah mio
 clementissimo prence!⁷⁶⁵

Y como era de esperar, así alude Metastasio también a Carlos VI en sus cartas:

È spirato, adempiendo fin all'ultimo istante le parti (...) di principe...⁷⁶⁶

No deja de resultar llamativo cómo Metastasio elige el término de *principe* o *prence* para cuando Tito se refiere a sí mismo; posiblemente un nombre más modesto y menos pretencioso que los de *Augusto* o *Cesare*, los cuales el poeta prefiere poner, como se ha visto, en boca de personajes que desean manifestar su admiración y afecto por el príncipe. Si con cierto rigor histórico se veía cómo Metastasio llamaba a la futura esposa de Tito *Augusta*, no con tanto se refiere a Vitelia con la forma femenina de *principe*; tal denominación, si bien no sea histórica, sin embargo, resulta verosímil al ocupar Vitelia en la corte una posición distinguida en tanto que hija del emperador Vitelio:

SESTO
 Ah principessa,
 tu sei gelosa.⁷⁶⁷

⁷⁶² II 11, 965-967: Tito se dirige a Annio, a quien erróneamente considera partícipe de la conjura.

⁷⁶³ III 5, 1190: en italiano antiguo o poético convive la forma *prence*, proveniente del francés o provenzal antiguo *prince*, con el término propiamente italiano *principe*.

⁷⁶⁴ III 6, 1212.

⁷⁶⁵ III 6, 1220-1221.

⁷⁶⁶ *Lettere*, 615.

PUBLIO
(...) Ah principessa,
andiam;⁷⁶⁸

TITO
Il perder, principessa,
e la vita e l'impero
affliggermi non può.⁷⁶⁹

ANNIO
Ah principessa!⁷⁷⁰

El término *principessa* no es el único poco históricamente riguroso, o moderno; junto a las clásicas denominaciones dirigidas al emperador Tito de *Augusto*, *Cesare* o *principe*, emplea apelativos modernos como *monarca* o *signore*.

SERVILIA
...generoso monarca...⁷⁷¹

ANNIO
Ah pietoso monarca...⁷⁷²

ANNIO
(...) Signore...⁷⁷³

PUBLIO
...o signor...⁷⁷⁴

SESTO
(...) Ah signore!⁷⁷⁵

Junto a los numerosos apelativos que, como se ha visto, aparecen en el drama configurando el carácter de Tito, precisa especial comentario el tono heroico del término *invitto*. Este aparece casi como un título más junto al de César, Augusto o príncipe:

O dulce inuicti principis ingenium!⁷⁷⁶

⁷⁶⁷ I 1, 83-84

⁷⁶⁸ I 12, 550-551.

⁷⁶⁹ II 10, 895-897.

⁷⁷⁰ III 10, 1363.

⁷⁷¹ I 9, 388.

⁷⁷² III 3, 1139.

⁷⁷³ II 11, 908.

⁷⁷⁴ III 3, 1137.

⁷⁷⁵ III 13, 1501.

⁷⁷⁶ Mart. *Epigr.* 20.4 (1925).

Tal término, aunque se vincule normalmente al campo semántico bélico, y sea, por ende, lícito calificar a Tito de invicto por la heroica gesta de la toma de Jerusalén, sin embargo, en el drama parece presentar una significación moral. *La clemenza di Tito* constituye una gran batalla para su protagonista; sus principios morales parecen ser puestos a prueba por los acontecimientos; la conjura resulta una prueba de fuego para la clemencia de Tito. De esa difícil batalla, -y de otras como la que ha de librar contra sus afectos por su inconveniente amor a Berenice-, siempre el heroico Tito sale victorioso. Tito siempre resulta *invitto* en su carácter pese a las duras adversidades:

PUBLIO
...o *invitto* Augusto.⁷⁷⁷

VITELLIA
Cesare *invitto*...⁷⁷⁸

Y así como Tito es invicto, su mano también es invicta. Sexto le ruega a Tito que le permita besar su mano antes de ser ajusticiado. Sexto, arrepentido de la conjura, pero oprimido por la determinación de no decir nada para no involucrar a Vitelia, desea continuar dando muestras de afecto a su amado monarca, intentando besar su *invitta* mano. ¿Es simplemente ornamento estilístico, o alude metonímicamente Sexto a la férrea integridad moral de Tito?

SESTO
Il baccio estremo
su quella *invitta* man... (*Tito nol concede*)⁷⁷⁹

Che inaspettato accidente funesto! O la conjura

El hilo argumental del drama es la conjura que se urdió contra Tito, y que, descubierta, se resolvió con el perdón de los conjurados por parte de este. Precisamente esta trama, que es un canto a la victoriosa virtud de la clemencia en dicho emperador, define este drama como heroico. Así pues, inopinadamente, no parece que todos sintieran el mismo amor hacia su príncipe, como ya se lo advierte Publio a Tito en el drama.⁷⁸⁰ Las fuentes antiguas dan noticia de que dos nobles romanos conspiraron contra el emperador, y que, descubierta la conjura, Tito en su infinita clemencia los perdonó. Suetonio cuenta que estos conspiraron por el poder, que Tito les hizo ver que eso era algo que dependía del destino, y se mostró dispuesto a concederles aquello que desearan:

⁷⁷⁷ I 5, 190.

⁷⁷⁸ II 10, 890.

⁷⁷⁹ III 6, 1278-1279.

⁷⁸⁰ III 1, 1088: *Ma, signor, non han tutti il cor di Tito.*

Duos patricii generis conuictos in adfectionem imperii, nihil amplius quam ut desisteret monuit, docens principatum fato dari, si quid praeterea desiderarent, promittens se tributurum.⁷⁸¹

Y no solo eso, sino que la magnanimidad de Tito se preocupó por que la madre de uno de los conjurados, que se encontraba lejos de Roma, fuera informada de que no se disponía a condenar a su hijo, para que así esta no sufriera. También se intereró incluso por el futuro de estos consultando su horóscopo:

Et confestim quidem ad alterius matrem quae procul aberat, cursores suos misit, qui anxiae saluum filium nuntiarent... (...) Dicitur etiam cognita utriusque genitura imminere amobus periculum adfirmasse, uerum quandoque et ab alio, sicut euenit.⁷⁸²

Otros autores, en cambio, refieren la conjura lacónicamente:

Ὁ δὲ δὴ Τίτος οὐδὲν οὔτε φονικὸν (...) μοναρχήσας ἔπραξεν, ἀλλὰ χρηστὸς καίπερ ἐπιβουλευθεὶς καὶ σώφρων (...) ἐγένετο.⁷⁸³

También tenemos noticia de la misma, de la clemencia y de la bondad de Tito, en Eutropio:

Romae tantae ciuilitatis in imperio fuit, ut nullum omnino puniret, conuictos aduersum se coniurationis dimiserit uel in eadem familiaritate, qua antea, habuerit.⁷⁸⁴

Efectivamente, los Flavios parece ser que encontraron cierta oposición en el estamento senatorial. Se conoce que ya Vespasiano fue víctima también de una conspiración tramada por dos senadores. De una manera análoga a lo que sucedería a Tito, los conspiradores eran amigos de Vespasiano, Alieno y Marcelo, estimados y distinguidos con honores por el emperador. Sin embargo, resulta curioso constatar que el comportamiento de Tito en relación a la conjura contra su padre, fue bien distinto, puesto que no dio muestras en tal caso de la clemencia que caracterizó su reinado. Ciertamente, uno de ellos fue mandado asesinar inmediatamente por Tito, el otro, juzgado y condenado por el Senado, se quitó la vida. He aquí un claro ejemplo del carácter del primer Tito, que dista bastante del que le dio la fama de emperador clemente durante su gobierno, y que casi como un mito se ha mantenido en la tradición literaria:

Κὰν τοῦτῳ ἐπεβουλεύθη μὲν ὑπὸ τε τοῦ Ἀλιηνοῦ καὶ ὑπὸ τοῦ Μαρκέλλου, καίπερ φίλους τε αὐτοὺς ἐν τοῖς μάλιστα νομίζων καὶ πάσῃ ἐς αὐτοὺς ἀφθονωτάτῃ τιμῇ χρώμενος, οὐ μὴν καὶ ὑπ' ἐκείνων ἀπέθανε· φωραθέντες γὰρ Ἀλιηνὸς μὲν αὐτοῦ ἐν τῷ βασιλείῳ, ἐξαναστὰς ἐκ τοῦ συσσιτίου, εὐθὺς ἀπεσφάγη τοῦ Τίτου κελεύσαντος, μὴ καὶ φθάσῃ τι τῆς νυκτὸς νεοχμῶσαι, -τῶν γὰρ στρατιωτῶν συχνὸς προπαρασκευάστο-,

⁷⁸¹ Suet. *Tit.* 9 (1908).

⁷⁸² *Ibidem.*

⁷⁸³ D. C. 66.18 (1845-1867).

⁷⁸⁴ Eutr. 7.21.2 (1887).

Μάρκελλος δὲ κριθεὶς ἐν τῷ συνεδρίῳ καὶ καταδικασθεὶς ἀπέτεμε τὸν λαίμῳ αὐτὸς ἑαυτῷ ξυρῶ. Οὕτω που τοὺς φύσει κακοὺς οὐδ' αἰ εὐεργεσίαι νικῶσιν, ὅποτε κάκεῖνοι τῷ τοσαῦτα εὐηργετηκότι σφᾶς ἐπεβούλευσαν.⁷⁸⁵

Y de una manera más concisa en Zonaras:

Ἐπεβουλεύθη δὲ ὑπὸ Ἀλιηνοῦ καὶ ὑπὸ Μαρκέλλου. Φωραθέντες δέ, ὁ μὲν Ἀλιηνὸς ἐν τοῖς βασιλείοις ἐσφάγη, τοῦ Τίτου κελεύσαντος, Μάρκελλος δὲ κριθεὶς ἐν τῷ συνεδρίῳ καὶ καταδικασθεὶς αὐτὸς ἑαυτὸν ἀνεῖλε ξυρῶ τεμῶν τὸν λαίμῳ.⁷⁸⁶

Las causas históricas de la conspiración tanto contra Vespasiano primero, como contra Tito después, posiblemente vendrían de un mismo origen. Se habría tratado de una oposición al régimen impuesto por los Flavios, más ideológica que personal, habida cuenta del buen gobierno debido al padre y al hijo. Tal oposición habría surgido entre la vieja aristocracia senatorial, y se habría extendido en ciertos ámbitos intelectuales de tendencias estoicas y cínicas. Vespasiano hubo, pues, de hacer frente a dicha oposición, que le reprochaba aspirar a tan altos honores. La contienda contra este sector rebelde conllevó incluso la expulsión de grupos intelectuales como el de los filósofos y astrólogos. Tales grupúsculos opuestos al régimen de los Flavios, se habrían mantenido latentes, a pesar de la represión llevada a cabo por Vespasiano, y habrían sido posiblemente los promotores de la conspiración a la que se tuvo que enfrentar Tito. En su caso, se unía la ya antigua oposición del grupo senatorial, contrario a incrementar los elementos monárquicos del poder imperial, al rechazo de la relación de Tito con Berenice, que infundía la sospecha de un régimen político de corte oriental, más cercano a Nerón que a su padre Vespasiano.

Pero no tuvo que padecer Tito oposición solamente de índole pública, sino también de origen privado, en su propia familia. Efectivamente, reinando Tito, su propio hermano Domiciano pretendía el imperio. Aun siendo conoedor Tito de tales pretensiones, nunca tomó medida alguna contra el mismo, a quien seguía manteniendo como sucesor, y rogaba en privado entre súplicas y lágrimas su afecto:

Fratrem insidiari sibi non desinentem, sed paene ex professo sollicitantem exercitus, meditantem fugam, neque occidere neque seponere ac ne in minore quidem honore habere sustinuit, sed, ut a primo imperii die, consortem successoremque testari perseueravit, nonnumquam secreto precibus et lacrimis orans, ut tandem mutuo erga se animo uellet esse.⁷⁸⁷

Incluso hubo quienes afirmaron que la prematura muerte de Tito se debió a que su hermano lo envenenó. También se contaba que, estando Tito enfermo, fue Domiciano quien lo hizo empeorar llevando a cabo supuestas medidas curativas de su enfermedad, y que, estando Tito aún vivo, el mismo Domiciano se apresuró a entrar a caballo en

⁷⁸⁵ D. C. 66.16 (1845-1867).

⁷⁸⁶ Zonar. *Ann.* 11.17 (1841).

⁷⁸⁷ Suet. *Tit.* 9 (1908). Cf. *supra* el posible arrepentimiento de Tito moribundo en relación a su hermano.

Roma, revestido de la autoridad imperial, dando a entender que su hermano se la había conferido:

...ὡς μὲν ἡ φήμη λέγει, πρὸς τοῦ ἀδελφοῦ ἀναλωθεῖς, ὅτι καὶ πρότερον ἐπεβεβούλευτο ὑπ' αὐτοῦ, ὡς δέ τινες γράφουσι, νοσήσας· ἔμπνουν γάρ τοι αὐτὸν ὄντα καὶ τάχα περιγενέσθαι δυνάμενον ἐς λάρνακα χιόνος πολλῆς γέμουσαν ὁ Δομιτιανὸς ἐνέβαλεν, ὡς δεομένης τῆς νόσου τάχα τινὸς περιψύξεως ἵνα θᾶσσον ἀποθάνῃ. Ἔτι γοῦν ζῶντος αὐτοῦ ἕξ τε τὴν Ῥώμην ἀφίπνευσε καὶ ἐς τὸ στρατόπεδον ἐσῆλθε, τὴν τε ἐπὶ κλησιν καὶ τὴν ἐξουσίαν τοῦ αὐτοκράτορος ἔλαβε, δούς αὐτοῖς ὅσον περ καὶ ὁ ἀδελφὸς αὐτοῦ ἐδεδώκει.⁷⁸⁸

Y lo mismo de una manera más concisa en Zonaras:

Τῷ δ' ἐπιγενομένῳ ἔτει μετήλλαξεν ὁ Τίτος, ὡς μὲν φήμη κρατεῖ, πρὸς τοῦ ἀδελφοῦ ἐπιβουλευθεῖς, ὡς δ' ἔνιοι γράφουσι, νοσήσας. Ἔμπνουν μὲντοι αὐτὸν ἔτι ὄντα καὶ τάχα περιγευέσθαι δυνάμενον ἐς λάρνακα πλήρη χιόνος ὁ Δομετιανὸς ἐνέλαβεν, ὡς δεομένης τῆς νόσου τινὸς περιψύξεως. (...) Ἔτι γοῦν τοῦ Τίτου ἐμπνέοντος, ὁ Δομετιανὸς εἷς τε τὴν Ῥώμην ἀφίπνευσε καὶ εἰς τὸν στρατόπεδον εἰσελήλυθε καὶ τὴν ἐπὶ κλησιν καὶ τὴν ἐξουσίαν τοῦ αὐτοκράτορος ἔλαβεν.⁷⁸⁹

Pero en *La clemenza di Tito* no aparece ningún hermano que intrigue contra su propio hermano.⁷⁹⁰ En el drama encontramos una versión verosímil de la conjura contra el emperador Tito referida por las citadas fuentes: dos nobles romanos urden una trama para acabar con la vida del príncipe, la trama es descubierta, y la clemencia de Tito perdona a ambos. Hasta aquí, así está, como se ha visto, en las fuentes, así en el drama. Hasta aquí, lo heroico, sin embargo, no podía faltar el obligatorio componente amoroso: la conjura es promovida por el despecho y la sed de venganza de Vitelia hacia Tito, quien convence a su dócil Sexto para que organice la conspiración; este, totalmente sometido a la voluntad de su amada Vitelia, se confabula con Léntulo,⁷⁹¹ con quien lleva a cabo el fallido magnicidio. Los primeros versos del drama nos desvelan el plan de la conjura: todos los conjurados, que se reconocerán entre sí por un lazo rojo en el brazo derecho, acaudillados por Sexto y Léntulo, provocarán un incendio en el Capitolio, cuya confusión y tumulto aprovecharán para dar muerte a Tito.⁷⁹²

VITELLIA
(...) So che sedotto
fu Lentulo da te, che i suoi seguaci
son pronti già, che il Campidoglio acceso
darà moto a un tumulto e sarà il segno

⁷⁸⁸ D. C. 66.26 (1845-1867).

⁷⁸⁹ Zonar. *Ann.* 11.18.19 (1841).

⁷⁹⁰ Cf. Corneille, *Titus et Bérénice*: aquí Domiciano no intriga contra Tito, pero se da a entender la futura posibilidad de que lo haga.

⁷⁹¹ Léntulo es el nombre que Metastasio elige para el cómplice de Sexto, noble nombre romano de una rama de la familia Cornelia.

⁷⁹² Cf. Corneille, *Cinna ou la clémence d'Auguste*: es prácticamente el mismo plan de Cina para acabar con Augusto.

onde possiate uniti
Tito assalir, che i congiurati avranno
vermiglio nastro al destro braccio appeso
per conoscersi insieme.⁷⁹³

Metastasio alude aquí a otra de las catástrofes acaecidas durante el reinado de Tito: un terrible incendio que afectó a gran parte de Roma. Tres catástrofes acontecieron bajo Tito: la erupción de Vesubio, un incendio en Roma que duró tres días y tres noches, y una tremenda peste; esta tercera es la única calamidad de la que no se hace mención en el drama:

Quaedam sub eo fortuita ac tristia acciderunt, ut conflagratio Vesuuii montis in Campania, et incendium Romae per triduum totidemque noctes, item pestilentia quanta non temere alias.⁷⁹⁴

Dión Casio, tras precisar que el incendio en Roma se produjo después de la erupción del Vesubio, y que Tito se encontraba, cuando se originó, en la Campania, visitando las zonas afectadas, se dedica a enumerar los edificios afectados por el fuego, entre los que se hallan el templo de Júpiter en el Capitolio y los templos adyacentes:

...πῦρ δὲ δι' ἕτερον ἐπίγειον τῷ ἑξῆς ἔτει πολλὰ πάνυ τῆς Ῥώμης, τοῦ Τίτου πρὸς τὸ πάθημα τὸ ἐν τῇ Καμπανίᾳ γενόμενον ἐκδημήσαντος, ἐπενείματο· καὶ γὰρ τὸ Σεραπεῖον καὶ τὸ Ἰσεῖον τὰ τε σέπτα καὶ τὸ Ποσειδώνιον τὸ τε βαλανεῖον τὸ τοῦ Ἀγρίππου καὶ τὸ πάνθειον τὸ τε διριβιτώριον καὶ τὸ τοῦ Βάλβου θέατρον καὶ τὴν τοῦ Πομπηίου σκηνήν, καὶ τὰ Ὀκταοῦεῖα οἰκήματα μετὰ τῶν βιβλίων, τὸν τε νεῶν τοῦ Διὸς τοῦ Καπιτωλίου μετὰ τῶν συννάων αὐτοῦ κατέκαυσεν.⁷⁹⁵

Ciertamente, el incendio al que se alude en el drama, producido intencionadamente en el Capitolio para dar muerte a Tito, no es precisamente el histórico incendio que describe Dión Casio, sin embargo, no resulta inusual y es digno de consideración el empleo de ciertos detalles históricos, verosíblemente reinterpretados, en las distintas recreaciones dramáticas metastasianas:

SESTO
(...) Stelle, che miro!
Arde già il Campidoglio! Aimè l'impresa
Lentulo incominciò.⁷⁹⁶

PUBLIO
(...)
Roma tutta è in tumulto; il Campidoglio
vasto incendio divora;⁷⁹⁷

⁷⁹³ I 1, 2-9.

⁷⁹⁴ Suet. *Tit* 8 (1908).

⁷⁹⁵ D. C. 66.24 (1845-1867).

⁷⁹⁶ II 1, 602-604.

⁷⁹⁷ II 3, 621-622.

SERVILIA

Publio, che inaspettato
accidente funesto!

PUBLIO

Ah voglia il cielo
che un'opra sia del caso e che non abbia
forse più reo disegno
chi destò quelle fiamme!⁷⁹⁸

A Vitelia la exaspera enormemente la continua vacilación de Sexto. Este mil veces le asegura que todo está preparado para el atentado, sin embargo, nunca parece decidirse a llevarlo a cabo:

VITELLIA

E ben, che rechi? Il Campidoglio
è acceso? È incenerito?
Lentulo dove sta? Tito è punito?

SESTO

Nulla intrapresi ancor.⁷⁹⁹

Sexto no es capaz de dar muerte a su amado Tito. Sexto, ante el poder que sobre él ejercen los cautivadores encantos de Vitelia, acaba siempre mostrándose sumiso y totalmente servil a los deseos de esta. Sexto no puede soportar que Vitelia se enemiste con él, así que hará todo lo que ella quiera; el poder de Vitelia es tal sobre Sexto que parece hacerle olvidar su amor, lealtad y agradecimiento a Tito:

SESTO

Parto; ma tu, ben mio,
meco ritorna in pace,
sarò qual più ti piace;
quel che vorrai farò.

Guardami e tutto obbligo;
e a vendicarti io volo.
Di quello sguardo solo
io mi ricorderò.⁸⁰⁰

Sin embargo, cuando queda a solas o está con Tito, es todo arrepentimiento, y no hay nada más alejado de su intención que hacerle daño a su soberano. La inconstancia es lo que define el carácter de Sexto; es débil y voluble, pues a Vitelia promete una cosa y a Tito hace creer otra. A todos quiere complacer, pero eso es imposible, y lo acaba arrastrando a caer en la desesperación y la angustia. Así pues, mientras la heroica y

⁷⁹⁸ II 4, 631-636.

⁷⁹⁹ I 11, 471-473.

⁸⁰⁰ I 11, 530-537. Cf. *supra* la versión que Mazzolà da de esta misma aria.

ejemplar constancia de Tito ha sido objeto de elogios, la volubilidad de Sexto, su mezquindad y felonía, indignas de su linaje, han recibido severas críticas:

Prosa e cattiva e più bassa di questa non può trovarsi. E si osservi che un parlar così plebeo l'adopra un romano di nascita distinta e nell'atto di correre ad assassinare il suo benefico imperatore e amico.⁸⁰¹

El comportamiento de Sexto ha de entenderse dentro de la sólita dimensión humana de los personajes metastasianos: el personaje se torna real, débil como tantos amantes por los envites de un cruel amor atormentados. Estos personajes o caracteres sociales, acierto sin par del melodrama metastasiano, no eran entendidos por aquellos puristas que esperaban siempre un tono, trágico y heroico, el cual, como se ve, no consideró oportuno la sensibilidad de Metastasio constantemente mantener. Se produce, pues, el genial equilibrio, la feliz heroica humanización metastasiana. No obstante, era previsible que en Sexto venciera la razón, que en el corazón de Sexto fuera a triunfar la bondad, pues en el momento mismo del atentado se arrepiente, y acude a Tito no para asesinarlo, sino para salvarlo, pero llega tarde, puesto que Tito ya ha sido herido por uno de los conjurados. Así cuenta Sexto a Vitelia lo ocurrido:

SESTO

Crudel, sarai contenta. Ecco adempito
il tuo fiero comando.

(...)

Già Tito... -oh dio! Già dal trafitto seno
versa l'anima grande.

(...)

No, nol fec'io, che dell'error pentito
a salvarlo correa; ma giunsi appunto
che un traditor del congiurato stuolo
da tergo lo feria. "Ferma" gridai;
ma il colpo era vibrato. Il ferro indegno
lascia colui nella ferita e fugge.

A ritrarlo io m'affretto;

Ma con l'acciaro il sangue
n'esce, il manto m'asperge; e Tito, -oh dio!-,
manca, vacilla e cade.⁸⁰²

Sexto entonces, terriblemente atormentado por el asesinato de Tito y por los crueles reproches de Vitelia, que ahora deseaba impedir el magnicidio al saberse elegida como futura emperatriz, no ve otra salida que el suicidio:

SESTO

(...)

Ho già perduto
quanto perder potevo. Ho già tradito

⁸⁰¹ Calzabigi 1994b: 9. 435.

⁸⁰² II 6, 686-699. Nótense los estilemas trágicos.

l'amicizia, l'amor, Vitellia e Tito.⁸⁰³
Uccidete almeno,
smanie che m'agitare,
Furie che lacerate
questo perfido cor. Se lente siete
a compir la vendetta,
io stesso, io la farò.⁸⁰⁴

Pero Tito no ha muerto, por lo que Annio, que se aparece en el momento oportuno, impide que Sexto se suicide, y le hace ver que estaba confundido:

SESTO
(...) E Tito
nel colpo non spirò?
ANNIO
Qual colpo? Ei torna
illeso dal tumulto.
SESTO
E tu m'inganni;
io stesso lo mirai cader trafitto
da scellerato acciario.
(...)
ANNIO
No; travedesti;
tra il fumo e fra il tumulto
altri Tito ti parve.
(...)
Vive Tito ed è illeso.⁸⁰⁵

Pero, como suele suceder cuando tales casos acontecen, el vulgo tergiversa lo sucedido, y la fama veloz porta verdades sesgadas. Así, Servilia narra a Tito la versión que a sus oídos llegó de uno de los cómplices, quien a ella acudió para que intercediera por su perdón: que Léntulo es el único autor, y que murió al ser confundido con Tito, pues vestía las divisas imperiales, para de esta guisa, asesinado Tito, presentarse ante el pueblo como el nuevo emperador; y que todos los conjurados se conocían por un lazo rojo que llevaban:

SERVILIA
Lentulo è della trama
lo scellerato autor. Sperò di Roma
involarti l'impero; unì seguaci;
dipose i segni; il Campidoglio accese

⁸⁰³ Cf. Corneille (1980): *Cinna ou la clémence d'Auguste*, IV 6, 1401-1402: *Un même jour t'a vu, par une fausse adresse, / trahir ton souverain, ton ami, ta maîtresse.*

⁸⁰⁴ II 7, 747-754. Nótese la erudita referencia a las Furias, encargadas especialmente de atormentar los espíritus de los parricidas; el caso de Sexto es como si hubiese matado al padre. De nuevo el tono trágico, y la tragicización de la trama misma.

⁸⁰⁵ II 7, 759-771.

per destare un tumulto; e già correa
cinto del manto augusto
a sorprendere, -l'indegno!-, ed a sedurre
il popolo confuso.
Ma, giustizia del ciel! Le istesse vesti,
ch'ei cinse per tradirti,
fur tua difesa e sua ruina. Un empio,
tra i sedotti da lui, corse, ingannato
dalle auguste divise,
e per uccider te Lentulo uccise.
(...) Cesare, è questo
lo scellerato segno onde fra loro
si conoscono i rei. Porta ciascuno
pari a questo, signor, nastro vermiglio
che su l'omero destro il manto annoda;
osservalo e ti guarda.⁸⁰⁶

Ya se ha comentado la peripecia desarrollada a partir del susodicho lazo rojo, distintivo de los conspiradores. Resulta verosímil que Sexto confiara en su leal amigo Annio y le diera su manto, manchado de sangre y señalado con el lazo rojo de los conjurados, para que se deshiciera de él. Sin embargo, no resulta ni verosímil ni lógicamente aceptable que se presente Annio ante Tito portando por negligencia el manto de Sexto, en el estado en que este se lo entregó. Así las cosas, Tito, advertido, como se ha visto, por Servilia, reconoce rápidamente en Annio a uno de los conspiradores:

TITO
(...) Ma che miro!
Servilia, (*A parte a Servilia*) il segno che distingue i rei
Annio non ha sul manto?⁸⁰⁷

La inculpación y detención de Annio constituyen una peripecia que contribuye sobre todo a hacer la situación de Sexto más angustiosa y desesperada: pues no puede confesar la verdad porque delataría a su amada Vitelia, no puede huir, como esta lo exhorta, porque abandonaría a su leal amigo Annio. Finalmente, la verdad siempre aflora y todo se descubre: Léntulo, al contrario de lo que se creía, no ha muerto, de manera que confiesa toda la verdad, y Sexto es detenido:

PUBLIO
Sesto.
SESTO
Che chiedi?
PUBLIO
La tua spada.
SESTO
E perché?

⁸⁰⁶ II 8, 825-838, 843-848.

⁸⁰⁷ II 9, 912-914.

PUBLIO

Per tua sventura
Lentulo non morì. Già il resto intendi.⁸⁰⁸

Al Senato corresponde juzgar tamaños crímenes contra el príncipe:

TITO
(...) Esamini il Senato
il disegno, l'errore
di questo...⁸⁰⁹

PUBLIO
Sesto, partir conviene. È già raccolto
per udirti il Senato; e non poss'io
differir di condurti.⁸¹⁰

Tito no introdujo prácticamente correcciones en las líneas de gobierno dispuestas por Vespasiano. Como ya fue sucediendo a lo largo de la dinastía Julio-Claudia, el Senado se fue convirtiendo en un instrumento dócil y eficaz al servicio del príncipe. A ello contribuyó más aún Vespasiano, quien en el año 73, nombrado censor con Tito como colega, modificó profundamente la asamblea sentorial, con la expulsión de miembros indignos y el nombramiento de un buen número de nuevos senadores, extraídos del mismo medio social de donde él procedía, la burguesía de las ciudades italianas y la elite colonial, instalada en las provincias más romanizadas. Ya bajo Augusto se establecen las competencias del Senado durante el Imperio: este mantuvo y amplió su actividad judicial como tribunal para juzgar los delitos de alta traición y de corrupción pública. Así pues, Sexto es debidamente juzgado por el Senado. Tito, mientras tanto, desespera, no puede creer que Sexto haya cometido tamaña felonía; quiere pensar que el Senado habrá descubierto toda la verdad: que Sexto es inocente, que todo es un ardid de Léntulo para salvarse:

TITO
(...) Avrà il Senato ormai
le sue discolpe udite; avrà scoperto,
vedrai, ch'egli è innocente; e non dovrebbe
tardar molto l'avviso.

PUBLIO

Ah troppo chiaro

Lentulo favellò.

TITO

Lentulo forse
cerca al fallo un compagno
per averlo al perdono. Ei non ignora
quanto Sesto m'è caro. Arte comune

⁸⁰⁸ II 15, 1030-1032.

⁸⁰⁹ II 11, 962-964.

⁸¹⁰ II 15, 1034-1036.

questa è de' rei. Pur dal Senato ancora
non torna alcun! Che mai sarà?⁸¹¹

Sin embargo, aunque se mantuvieran durante el Imperio privilegios del Senado, como juzgar delitos de lesa majestad, ya Augusto lo privó de cualquier poder de decisión que pudiera cuestionar su preeminencia sobre el Estado. A lo largo de la dinastía Julio-Claudia se va convirtiendo en un órgano egoísta, interesado solo en preservar su posición sin riesgos ni aventura, de manera que se ve cómo ya bajo Claudio el Senado va siendo desplazado por la gradual centralización del poder a manos del soberano. Así pues, vemos que las decisiones de ese tribunal de justicia, que debía ser eficaz a la par que sometido a la voluntad del emperador, han de ser ratificadas por este para que alcancen efectividad. De este modo, en el drama, Sexto es declarado culpable por el Senado y condenado a morir, sin embargo, el decreto del Senado no es efectivo sin la firma del emperador:

PUBLIO
Purtroppo. Ei di sua bocca
tutto affermò. Coi complici il Senato
alle fiere il condanna. Ecco il decreto
terribile ma giusto; (*Dà il foglio a Tito*)
né vi manca, o signor, che il nome Augusto.⁸¹²

Tito entonces se ha de enfrentar a la tremenda decisión de firmar o no firmar la sentencia de muerte de Sexto. Metastasio ofrece una magistral resis en la que Tito se debate entre lo dictado por las leyes y lo que le dicta su corazón; el cambiante parecer de Tito se muestra reflexivo, pausado, meditabundo, sopesando los distintos argumentos, tal y como se ha visto que aconsejara Séneca en su *De clementia* que debía hacer el buen príncipe. De hecho, tal parlamento se nutre profusamente de los argumentos esgrimidos en susodicho tratado a favor siempre de la clemencia. Primero Tito se siente arrastrado por la ira, burlado y herido, -he ahí la pasión-, por quien ha querido como a un hijo, y tanto ha hecho. El delito que ha cometido Sexto, le parece realmente grave; es preciso vengar su *disprezzata clemenza*:

TITO
E dove mai s'intese
più contumace infedeltà! Poteva
il più tenero padre un figlio reo
trattar con più dolcezza? Anche innocente
d'ogni altro error, saria di vita indegno
per questo sol. Deggio alla mia negletta
disprezzata clemenza una vendetta.⁸¹³

⁸¹¹ III 1, 1072-1081. Nótese la perfecta humanización del héroe, que sufre, teme por el destino del amigo. No es otra cosa que la *humanitas*, su conocida compasión humana. Cf. *supra* Flavio Josefo.

⁸¹² III 3, 1133-1137.

⁸¹³ III 7, 1289-1295.

De esta manera, invocando venganza, Tito se siente traicionar sus principios, caer en una conducta vil. La pasión, como es común en el melodrama metastasiano, deviene sentimiento:

Vendetta! Ah Tito! E tu sarai capace
d'un sì basso desio che rende uguale
l'offeso all'offensor? Merita invero
gran lode una vendetta, ove non costi
più che il volerla.⁸¹⁴

Tito reconduce su actitud a la que se espera que tenga el buen príncipe: no enfurecerse con quienes lo agravian, y no responder a un ataque con otro ataque, pues el noble espíritu de un príncipe es tal que ha de estar por encima de tales vilezas:

Magnam fortunam magnus animus decet, qui, nisi se ad illam extulit et altior stetit, illam quoque infra ad terram deducit; magni autem animi proprium est placidum esse ira, ferarum uero nec generosarum quidem praemordere et urguere proiectos. Elephantum leonesque transeunt, quae impulerunt; ignobilis bestiae pertinacia est. Non decet regem saeva nec inexorabilis ira, non multum enim supra eum eminent, cui se irascendo exaequat.⁸¹⁵

Así pues, la plácida indulgencia es dignísima potestad de príncipes de noble y gran alma. A cualquiera le es posible arrebatarse la vida a otro, solo al príncipe concederla. Tamaño poder equipara a los soberanos con los dioses, que por su naturaleza poseen ya tal potestad. Tras argumentar así, Tito decide que Sexto sea perdonado:

Il torre altrui la vita
è facoltà comune
al più vil della terra; il darla è solo
de' numi e de' regnanti. Eh viva...⁸¹⁶

Y he aquí los mismos argumentos en Séneca:

Quid enim est memorabilius quam eum [principem] (...) ipsum sibi manum inicere et potestate sua in melius placidiusque uti hoc ipsum cogitantem: "Occidere contra legem nemo non potest, seruare nemo praeter me?" (...) At si dat uitam, si dat dignitatem periclitantibus et meritis amittere, facit, quod nulli nisi rerum potenti licet; uita enim etiam superiori eripitur, numquam nisi inferiori datur. Seruare proprium est excellentis fortunae, quae numquam magis suspici debet, quam cum illi contigit idem posse quod dis, quorum beneficio in lucem edimur tam boni quam mali.⁸¹⁷

⁸¹⁴ *Ibidem*, 1296-1300.

⁸¹⁵ Sen. *Clem.* 5.5-6 (1967).

⁸¹⁶ III 7, 1300-1303.

⁸¹⁷ Sen. *Clem.* 5.4.6-7 (1967).

En cambio, Tito vuelve a dudar de su determinación: como a justo monarca, le preocupa violar aquello que disponen las leyes; le cuesta diferenciar el Tito emperador, que ha de aplicar las leyes, del Tito que es un clemente padre para sus súbditos. Ahora debe ser, dejando a un lado su amistad y gran afecto a Sexto, un severo príncipe, que, cual recto garante las leyes, las haga cumplir, y, en virtud de las mismas, haga pagar a los criminales sus delitos. Sexto es, pues, culpable, Sexto muera; Tito finalmente firma la sentencia de muerte:

Invano

parlan dunque le leggi? Io lor custode
le eseguisco così? Di Sesto amico
non sa Tito scordarsi? Han pur saputo
obbliar d'esser padri e Manlio e Bruto.
Sieguansi i grandi esempi. (*Siede*) Ogni altro affetto
d'amicizia e pietà taccia per ora.
Sesto è reo; Sesto mora. (*Sottoscrive*)⁸¹⁸

Los textos dramáticos metastasianos están aliviados, en relación a los textos dramáticos anteriores, de la sólita abundancia de referencias eruditas. A pesar de esa manifiesta pretensión de naturalizar el texto dramático, sin embargo, Metastasio no se sustrae a mantener en sus obras ciertas alusiones eruditas, diseminadas a lo largo de las mismas, que iluminan con prestigiosa luz y ennoblecen el texto. He aquí una con la que regalaría los oídos más intelectualmente exquisitos de su auditorio: el poeta aporta preceptivamente los oportunos *paradigmata* de la Antigüedad; Tito, que cual un padre es para Sexto y como tal actúa, debe obrar como los ejemplos de la historia romana enseñan, como Manlio y Bruto hicieran con sus respectivos hijos, quienes antepusieron el lícito deber al amor paterno. *Titus Manlius Torquatus Imperiosus* fue un héroe romano casi legendario del siglo IV a. C. Era considerado entre los romanos ejemplo de severidad paterna. Entre sus hazañas gloriosas se cuenta la victoria en Vesperis, ciudad de la Campania, sobre las fuerzas campanas y latinas. Antes de esta batalla, siendo cónsul él mismo, decretó junto a su colega Décimo Mus que no se trabara por romano alguno combate singular con el enemigo antes de la batalla, y asimismo pena de muerte para quien osare desobedecer tal orden. Estando entre los soldados romanos el propio hijo del cónsul, llamado también Tito Manlio, y encargado este de ciertas tareas de reconocimiento, fue provocado por el tusculano Gémino Mecio, noble destacado del ejército enemigo, y desafiado a medir sus fuerzas con él:

Mouet ferocem animum iuuenis seu ira seu detractandi certaminis pudor seu inxsuperabilis uis fati. Oblitus itaque imperii patrii consulumque edicti, praeceps ad id certamen agitur, quo uinceret an uinceretur haud multum interesset.⁸¹⁹

Tras vencer y dar muerte en combate singular a Gémino Mecio, vuelve orgulloso y vitoreado por todos, portando los despojos del enemigo, ante su padre:

⁸¹⁸ III 7, 1303-1310. De nuevo la apasionada acción: lo trágico.

⁸¹⁹ Liv. 8.7.8 (1914).

Spoliisque lectis ad suos reuectus cum ouante gaudio turma in castra atque inde ad praetorium ad patrem tendit, ignarus fati futuri que, laus an poena merita esset.⁸²⁰

Su padre, sin embargo, no contempla perdón alguno para su propio hijo, que ha desobedecido las órdenes de los cónsules, de manera que manda que sea ajusticiado inmediatamente, para horror y duelo de todos:

Exanimati omnes tam atroci imperio nec aliter quam in se quisque dstrictam cernentes securem metu magis quam modestia quieuerunt. Itaque uelut demerso ab admiratione animo cum silentio defixi stetissent, repente, postquam ceruice caesa fusus est cruor, tam libero conquestu coortae uoces sunt, ut neque lamentis neque execrationibus parceretur spoliisque contactum iuuenis corpus, quantum militaribus studiis funus ullum concelebrari potest, structo extra uallum rogo cremaretur, Manlianaque imperia non in praesentia modo horrenda sed exempli etiam tristis in posterum essent.⁸²¹

Por su parte, también *Lucius Iunius Brutus*, padre de la República Romana, personaje también de la historia romana envuelto en leyendas, es considerado ejemplo de padre severo al mandar ajusticiar a sus propios hijos. Expulsados los reyes de Roma, hubo una conspiración para restituir la monarquía. Esta fue tramada entre otros por la noble familia de los Vitelios; una hermana de estos estaba casada, a la sazón, con Lucio Junio Bruto, a quien le había dado dos hijos. Los Vitelios aprovecharon, la cercanía y el parentesco para poner de su parte a sus jóvenes sobrinos:

Vitelliorum soror consuli nupta Bruto erat, iamque ex eo matrimonio adulescentes erant liberi, Titus Tiberiusque; eos quoque in societatem consilii auunculi adsumunt.⁸²²

Descubierta la conjura, todos los conspiradores son condenados. Siendo cónsul Lucio Junio Bruto, las circunstancias lo obligan a condenar a muerte a sus propios hijos, y a asistir a ejecución de estos:

Direptis bonis regum damnati proditores sumptumque supplicium, conspectus eo quod poenae capiendae ministerium patri de liberis consulatus imposuit, et qui spectator erat amouendus, eum ipsum fortuna exactorem supplicii dedit. (...) Consules in sedem processere suam, missique lictores ad sumendum supplicium. Nudatos virgis caedunt securique feriunt, cum inter omne tempus pater uultusque et os eius spectaculo esset, eminente animo patrio inter publicae poenae ministerium.⁸²³

Así debería, pues, actuar Tito, seguir los ejemplos que la historia ofrece, y hacer caer todo el peso de la ley sobre Sexto (*Han pur saputo / obbliar d'esser padri e Manlio e Bruto. Sieguansi i grandi esempi.*) Aleccionado por tales modelos, se sienta Tito decidido y firma la sentencia de muerte de Sexto. Pero en cuanto se levanta de la mesa,

⁸²⁰ *Ibidem*: 12.

⁸²¹ *Ibidem*: 20-22.

⁸²² *Ibidem*: 2.4.1-2.

⁸²³ *Ibidem*: 5.5.8.

aparece el arrepentimiento. Metastasio nos muestra a un Tito triste tras firmar la sentencia de muerte de Sexto: ha hecho lo debido, lo lícito, ha respetado la ley, pero ese proceder no corresponde al alma de Tito, ese no es el camino al que lo impulsan sus principios. La pasión se torna de nuevo melancólico sentimiento:

Eccoci alfine
su le vie del rigore. Eccoci aspersi
di cittadino sangue; e s'incomincia
dal sangue d'un amico.⁸²⁴

El arrepentimiento aumenta al pensar en la fama, en la posteridad, en qué dirán de él las futuras generaciones. El arrepentimiento es ya remordimiento: Tito no quiere ser recordado como no es él realmente:

Or che diranno
i posteri di noi? Diran che in Tito
si stancò la clemenza
come in Silla e in Augusto
la crudeltà.⁸²⁵

Y de nuevo dos referencias eruditas con las que Metastasio suele ennoblecer su verso. Tito no quiere ser el ejemplo contrario de lo que sucedió en las vidas de Sila y Augusto: se entiende que estos, siguiendo quizá un análisis un tanto simplista, primero fueron crueles, pero luego, llegados a un determinado momento de sus vidas, fueron bondadosos y clementes. Lo contrario, pues, lamenta Tito que vaya a suceder en su vida. De todos es conocida la crueldad de Sila en su fulgurante carrera militar y durante su dictadura. Son famosas las purgas de ciudadanos que no lo habían apoyado en su enfrentamiento con Mario, o sus atroces revanchas, una vez que fue vencida toda oposición a su dictadura, masacrando a cada uno de los soldados enemigos, incluso a los que se habían rendido.

Et L. Sullam tyrannum appellari quid prohibet, cui occidendi finem fecit inopia hostium? Descenderit licet e dictatura sua et se togae reddiderit, quis tamen umquam tyrannus tam auide humanum sanguinem bibit quam ille, qui septem milia ciuium Romanorum contrucidari iussit et, cum in uicino ad aedem Bellonae sedens exaudisset conclamationem tot milium sub gladio gementium, exterrito senatu: "Hoc agamus" inquit, "patres conscripti; seditiosi pauculi meo iussu occiduntur"? Hoc non est mentitus; pauci Sullae uidebantur. (...) Contrariis in contraria agitur; nam cum inuisus sit, quia timetur, timeri uult, quia inuisus est, et illo exsecrabili uersu, qui multos praecipites dedit, utitur "oderint, dum metuant", ignarus, quanta rabies oriatur, ubi supra modum odia creuerunt.⁸²⁶

⁸²⁴ III 7, 1310-1313.

⁸²⁵ *Ibidem*: 1313-1317.

⁸²⁶ Sen. *Clem.* 1.12.1-4 (1967).

Sin embargo, inopinadamente, Sila, dos años antes de morir, abdica de la dictadura y se aparta de la política. Dicen que por ciertas profecías que había oído en Cilicia, que le presagiaban que iba a morir en la cumbre de su poder. Sea como fuere, es evidente que un cambio se operó en su vida, de modo que pasó sus últimos años, alejado de purgas y punitivas persecuciones, tranquilamente en la Campania, entregado al estudio y al placer.

Οὕτω δὲ ἄρα οὐ ταῖς πράξεσιν ὡς τοῖς εὐτυχήμασιν ἐπίστευεν, ὥστε, παμπόλλων μὲν ἀνηρημένων ὑπ' αὐτοῦ, καινοτομίας δὲ γενομένης καὶ μεταβολῆς ἐν τῇ πόλει τοσαύτης, ἀποθέσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸν δῆμον ἀρχαιρεσιῶν ὑπατικῶν ποιῆσαι κύριον, αὐτὸς δὲ μὴ προσελθεῖν, ἀλλ' ἐν ἀγορᾷ τὸ σῶμα παρέχων τοῖς βουλομένοις ὑπεύθυνον ὥσπερ ἰδιώτης ἀναστρέφεσθαι.⁸²⁷

Y también en Augusto parece que, llegada a cierto punto su vida, se detuvo la crueldad, y esta se transformó en clemencia. Una excelente labor hubo de llevar a cabo Augusto en lo que a propaganda de su gobierno y de su persona se refiere, para que haya llegado hasta nosotros tan buena imagen suya. Quizá es el primer hombre de estado que supo manejar tan exitosamente la información que a él atañía, tanto en su tiempo cuanto para la posteridad. Así las cosas, no es de extrañar la imagen de él divulgada de buen príncipe, portador de la paz. En cambio, si se dejan a un lado las fuentes oficiales del régimen augústeo, esto es, Virgilio, Horacio y Tito Livio, Augusto se equipara en su conducta en lo relativo a la encarnizada lucha por el poder, a sus coetáneos. Así pues, durante el triunvirato, los triunviros llevaron a cabo la proscripción de sus enemigos, siguiendo el modelo de Sila: se eleboraron listas de aquellos ciudadanos que podían ser matados impunemente; Octavio actuó tan despiadadamente como sus compañeros de triunvirato, al no hacer nada, por ejemplo, para impedir la muerte de Cicerón. Cierta crueldad también preside su severa política moral al ser considerado crimen el adulterio y el matrimonio una obligación virtual; no se ha de olvidar el destierro por inmoralidad de su propia hija Julia a la isla de Pandataria; ni el de Ovidio, quien, haciendo oídos sordos la inclemencia de Augusto a sus súplicas, languideció durante años en la lejana Tomis.

No obstante, se ha visto cómo Séneca en su *De clementia* tomó como ejemplo de la misma el proceder de Augusto ante la conspiración urdida por Cinna; asimismo, cómo tal episodio sirvió de argumento al drama de Corneille *Cinna ou la clémence d'Auguste*, obra de suma importancia, como también se ha visto, para la configuración argumental de *La clemenza di Tito*. Séneca, pues, reconoce esa modélica conducta en Augusto, sin embargo, reconoce también que Augusto no fue siempre así; que aunque fue clemente, también en su vida hubo un cambio de la crueldad a la clemencia, pero ya a edad provecta:

⁸²⁷ Plu. *Sull.* 34.3 (1916).

Haec⁸²⁸ Augustus senex aut iam in senectutem annis uergentibus; in adulescentia caluit, arsit ira, multa fecit, ad quae inuitus oculos retorquebat. (...) Fuerit moderatus et clemens, nempe post mare Actiacum Romano cruore infectum, nempe post fractas in Sicilia classes et suas et alienas, nempe post Perusinas aras et proscriptiones. Ego uero clementiam non uoco lassam crudelitatem.⁸²⁹

Ya se ha visto también cómo Dión Casio compara el reinado de Tito con el de Augusto; cómo considera que este tuvo tan buena fama porque fue muy largo, y finalmente se valoró a Augusto por sus buenas acciones; puesto que si el reinado de Augusto hubiese sido más breve, o el de Tito más largo, posiblemente la fama de cada uno habría sido distinta. La idea, por lo tanto, del gobierno de Sila y de Augusto, transmitida por la tradición literaria, es que en ellos hubo un antes y un después en relación a su conducta, es decir, en esta se habría producido un cambio: el paso de la crueldad a la clemencia. La idea transmitida de Tito, en cambio, en cuanto a la clemencia, es de estabilidad: en él no hubo ningún cambio, siempre fue clemente. *La clemenza di Tito* es todo un canto a su invicta clemencia. Esta es, efectivamente, la imagen pretendidamente transmitida por la tradición literaria, sin embargo, como se ha visto, su realidad es más parecida a la de Sila o a la de Augusto, de lo que se ha hecho creer. Tampoco Tito fue siempre clemente; también en Tito hubo un antes y un después, claramente marcado por su subida al poder.

Volviendo al drama, cuando ya en Tito todo son remordimientos por haber firmado la sentencia de muerte de Sexto, se recrimina haber actuado indebidamente. No es de buen príncipe desatender cualquier causa que pueda suponer la salvación del reo:

Forse diran che troppo
rigido io fui, ch'eran difese al reo
i natali e l'età, che un primo errore
punir non si dovea, che un ramo infermo
subito non recide saggio cultor, se a risanarlo invano
molto pria non suddò, che Tito alfine
era l'offeso, e che le proprie offese,
senza ingiuria del giusto,
ben poteva obbliar...⁸³⁰

Tito se reprocha no haber sabido aplicar el procedimiento debido al príncipe clemente.⁸³¹ Aporta el símil del miembro enfermo, presente en Séneca:

Parcendum itaque est etiam improbandis ciuibus non aliter quam membris languentibus, et, si quando misso sanguine opus est, sustinenda est manus, ne ultra, quam necesse sit, incidat.⁸³²

⁸²⁸ Se refiere a sus muestras de clemencia.

⁸²⁹ Sen. *Clem.* 1.11.1-2 (1967).

⁸³⁰ III 7, 1317-1326.

⁸³¹ *Vid. supra* Séneca: el príncipe ideal debe, como un padre, agotar todas las posibilidades antes de recurrir al castigo.

Proceder así para Tito es ir contra su voluntad: él no quiere condenar a muerte a Sexto. Además, en su siempre infinita condescendencia, le atormenta la idea de que alguien pudiese estar incluso en desacuerdo con su terrible determinación:

Ma dunque io faccio
sì gran forza al mio cor? Né almen sicuro
sarò ch'altri m'approvi?⁸³³

Y finalmente, como no podía ser de otra manera, he aquí el triunfo de su clemencia:

Ah non si lasci
il solito cammin. Viva l'amico, (*Lacera il foglio*)
benché infedele; e se accusarmi il mondo
vuol pur di qualche errore,
m'accusi di pietà, non di rigore. (*Getta il foglio lacerato*)⁸³⁴

No hay más hermosa acusación para un emperador que la de la piedad y la de la clemencia; no hay virtud que más gloriosamente lo embellezca:

Est ergo, ut dicebam, clementia omnibus quidem hominibus secundum naturam, maxime tamen decora imperatoribus, quanto plus habet apud illos, quod seruet, quantoque in maiore materia apparet.⁸³⁵

Por otra parte, el Senado había claramente condenado a Sexto y a sus cómplices a morir en el anfiteatro devorados por las bestias:

PUBLIO
(...) Coi complici il senato
alle fiere il condanna.⁸³⁶

La condena *ad bestias*, si bien era una de las más usuales durante el siglo I y II por la espectacularidad y el sentido político y social que comportaba,⁸³⁷ no era, sin embargo, la comúnmente destinada a ciudadanos y militares. La condena *ad bestias*, junto con la crucifixión (*crux*), y el fuego (*uiuicomburium, pyra* o *ad flammis*), eran considerados los terribles *summa supplicia*, puesto que conllevaban además del ajusticiamiento en sí la violación e incluso ruina del cadáver, de modo que el ajusticiado era así incluso desterrado del mundo de los muertos. El desclasamiento social que tal ejecución comportaba, hacía que, salvo ocasiones muy precisas, fuera solamente destinada a esclavos y a hombres *humiliores*. Los nobles conjurados contra Tito, pues, no habrían

⁸³² Sen. *Clem.* 1.5.1 (1967).

⁸³³ III 7, 1326-1328.

⁸³⁴ *Ibidem*: 1329-1332.

⁸³⁵ Sen. *Clem.* 1.5.2 (1967).

⁸³⁶ III 3, 1134-1135.

⁸³⁷ *Vid.* Clavel-Lévêque 1984: 11.

sido condenados *ad bestias*; la muerte más digna destinada a ciudadanos y a soldados era la decapitación, esto es, la condena *ad ferrum*.

Empero, aunque pueda carecer de rigor histórico la condena de Sexto y sus cómplices a morir devorados por las fieras, es la elegida por Metastasio en el drama, quizá por su formidable espectacularidad:

TITO

E Sesto
venga all'arena ancor.⁸³⁸

Si vedranno già nell'arena i complici della congiura condannati alle fiere.⁸³⁹

Efectivamente, el ajusticiamiento va a tener lugar en el marco de unos fastuosos juegos que se celebran en el anfiteatro:

PUBLIO

Già de' pubblici giouchi,
signor, l'ora trascorre.⁸⁴⁰

En el relato que de la conjura contra Tito hallamos en las fuentes, se alude a cierta anécdota relacionada curiosamente con unos juegos gladiatorios. Se cuenta que Tito, además de invitar los dos patricios conjurados a una cena privada, los emplazó al día siguiente a que lo acompañaran a presenciar una lucha de gladiadores, en la que les ofreció incluso las armas de los combatientes para que las inspeccionaran; resulta en cierta medida sorprendente el proceder del emperador, cuya conducta posiblemente respondería al afán de poner a prueba a los conspiradores, o al propósito de darles una lección que los alejara de sus pretensiones de traición:

Ceterum ipsos non solum familiari cenae adhibuit, sed et insequenti die gladiatorum spectaculo circa se ex industria conlocatis ablata sibi ferramenta pugnantium inspicienda porrexit.⁸⁴¹

A la hora de relatar Aurelio Víctor este episodio de la conspiración contra Tito, se detiene especialmente en esta anécdota: además de aportar los detalles ya referidos y presentes en el drama, transmite las palabras con que Tito habría amonestado a los conspiradores. El autor parece considerar la acción del emperador como una intimidatoria y sutilmente amenazante advertencia, al reprender Tito a los traidores, entre las espadas de los gladiadores, por su inútil conato de aspirar al poder:

Neque minus sancte facilis in tuendis, qui forte in se coniurauissent, adeo ut, cum amplissimi ordinis duo abnuere cogitatum scelus nequirent patresque censuissent de

⁸³⁸ III 8, 1334-1335.

⁸³⁹ Didascalia III 12.

⁸⁴⁰ III 1, 1061-1062.

⁸⁴¹ Suet. *Tit.* 9 (1908).

confessis supplicium sumendum, deductos in spectaculum se utrimque assidere iusserit petitoque ex industria gladiatoris, quorum pugnae uisebantur, gladio, quasi ad explorandam aciem uni atque alteri committeret. Quis percussis et constantiam mirantibus: “Videtisne”, inquit, “potestates fato dari frustra tentari facinus potiundi spe uel amittendi metu?”⁸⁴²

Quizás sea solamente una coincidencia la anécdota histórica de los juegos gladiatorios, y el hecho de que en el drama el ajusticiamiento se fuera a celebrar en el trascurso de unos espectáculos ofrecidos por el emperador en el anfiteatro, sin embargo, es de suponer que sin duda Metastasio tenía noticia de la misma. No obstante, hay que valorar el fasto escenográfico que aportaría el recinto del anfiteatro con sus espectáculos, y la multitud presente en escena, conformada por el coro y los extras, además de todos los personajes; tal cuadro escenográfico se presentaría sin duda como el idóneo en el final del drama para coronar el triunfo de la clemencia de Tito.

En consonancia con la espectacular escenografía actúa el personaje de Tito; este pretende ofrecer su propio espectáculo: Tito no hace partícipe a nadie de su decisión de indultar a Sexto, de manera que, convocado este en la arena del anfiteatro junto a los demás cómplices de la conjura, todos piensan que allí van a ser ajusticiados los traidores. Tito se complace en representar su papel de príncipe severo:

TITO
Sesto, de' tuoi delitti
tu sai la serie e sai
qual pena ti si dee. Roma sconvolta,
l'offesa maestà, le leggi offese,
l'amicizia tradita, il mondo, il cielo
voglion la morte tua. De' tradimenti
sai pur ch'io son l'unico oggetto.⁸⁴³

El ardid teatral desarrollado por Metastasio juega con el previo conocimiento de los espectadores del desenlace final, que se satisfacen de la vana preocupación de todos los personajes, desconocedores del sabido final feliz. Pero antes de que se produzca la catástrofe y todos conozcan la auténtica determinación del emperador, tiene lugar la confesión de Vitelia, cuya bondad y amor hacia Sexto han podido más que su despecho y orgullo:

VITELLIA
Io ti conduco innanzi
l'autor dell'empia trama.
TITO
Ov'è? Chi mai
preparò tante insidie al viver mio?

⁸⁴² Aur. Vict. *Caes.* 10.3-4 (1975).

⁸⁴³ III 13, 1446-1452. Cf. De Sanctis 1945: 344: *Tito fa condurre Sesto all'arena, deliberato già di perdonargli; non basta la virtù, vuole lo spettacolo e la sorpresa.*

VITELLIA
Nol crederai.
TITO

Perché?

VITELLIA

Perché son io

(...)

Io la più rea
son di ciascuno; io meditai la trama;
il più fedele amico
io ti sedussi; io del cieco amore
a tuo danno abusai.

TITO

Ma del tuo sdegno

chi fu cagion?

VITELLIA

La tua bontà. Credei
che questa fosse amor. La destra e il trono
da te speravo in dono; e poi negletta
restai due volte; e procurai vendetta.⁸⁴⁴

Descubierta, pues, por fin, toda la verdad, acontece la catástrofe: Tito se despoja públicamente de su teatral severidad, y muestra su sólita clemencia; a todos absuelve y todo olvida.⁸⁴⁵

Questo eroe clemente un soglio ursupa dal suo tolto al mio padre, o Vitelio, Vespasiano y Tito, y los gobiernos de estos

At Romae senatus cuncta principibus solita Vespasiano decernit, laetus et spei certus, quippe sumpta per Gallias Hispaniasque ciuilia arma, motis ad bellum Germaniis, mox Illyrico, postquam Aegyptum, Iudaeam Syriamque et omnis prouincias exercitusque lustrauerant, uelut expiato terrarum orbe cepisse finem uidebantur.⁸⁴⁶

Vespasiano es el príncipe, como Augusto hiciera, que vuelve a traer la paz al Imperio Romano. Después del convulso año (68-69), llamado ‘de los cuatro emperadores’, en el que las guerras civiles recorrieron todo el mundo romano, alentadas por las distintas facciones del ejército, el advenimiento de la Dinastía Flavia supone el inicio de una nueva edad, de tranquilidad, orden y medida, la que se podría denominar ‘Edad de Plata’. Durante el período que va desde la caída de Nerón y la llegada de Vespasiano, el poder parece recaer en los militares, quienes sucesivamente proclaman, - y llevan al enfrentamiento-, emperadores a Galba, Otón, Vitelio y Vespasiano; solo este último se presenta como digno de instaurar un gobierno decente. Establecido en Roma Vitelio, sometidos los ciudadanos a su régimen despótico y cruel, se alza contra este, proclamado por los ejércitos de Oriente, Tito Flavio Vespasiano. El ruin y pusilánime

⁸⁴⁴ III 13, 1455-1458, 1460-1468.

⁸⁴⁵ Cf *supra* III 13, 1483: TITO ...tutti absolvo e tutto obbligo.

⁸⁴⁶ Tac. *Hist.* 4.3 (1910).

Vitelio abdica del imperio al conocer la noticia, pero, fortalecido y convencido por sus hombres, decide hacer frente desde Roma al enemigo. Los ejércitos de Vespasiano no encontraron prácticamente oposición alguna para llegar hasta Roma y hacerse con la ciudad. Allí los hombres de Vespasiano hallaron a Vitelio, escondido cobardemente en palacio, a quien sometieron a vejación y a cruel muerte:

Ab iis [Vitellius] extractus e latebra, sciscitantes quis esset, nam ignorabatur, et ubi esset Vitellium sciret, mendacio elusit; deinde agnitus rogare non destitit, quasi quaedam de salute Vespasiani dicturus, ut custodiretur interim uel in carcere, donec, religatis post terga manibus, iniecto cervicibus laqueo, ueste discissa seminudus in forum tractus est inter magna rerum uerborumque ludibria per totum uiae Sacrae spatium, reducto coma capite, ceu noxii solent, atque etiam mento mucrone gladii subrecto, ut uisendam praeberet faciem neue summitteret; (...) Tandem apud Gemonias minutissimis ictibus excarnificatus atque confectus et inde unco tractus in Tiberim.⁸⁴⁷

Por lo tanto, Vitelia, la hija de Vitelio, a pesar de haber sido acogida generosa y benevolentemente por los Flavios, como verosímilmente se cuenta en el drama, sin embargo, no ansía otra cosa que satisfacer su sed venganza por el trono tan cruel y violentamente usurpado a su padre, y del que ella se considera digna merecedora:

VITELLIA
Dunque a vantarmi in faccia
venisti il mio nemico? E più non pensi
che questo eroe clemente un soglio ursupa
dal suo tolto al mio padre?⁸⁴⁸

Esta es la legítima razón que se arroga Vitelia para tramar el asesinato del emperador, aunque bajo este se escondan sus despechados sentimientos confundidos hacia Tito. Vitelia ve, pues, en Tito un usurpador del poder arrebatado por el padre de este, Vespasiano, al suyo propio; he aquí también la única referencia explícita a Vespasiano, y a Vitelio (*dal suo [padre] tolto al mio padre?*). Vitelia recurre al argumento de recuperar la libertad para la patria: Vitelia, hija del despótico y cruel Vitelio, irónicamente quiere presentar a Tito como liberticida;⁸⁴⁹ le propone a Sexto ser el nuevo Bruto⁸⁵⁰ que libere a Roma de Tito, de su tirano:

VITELLIA
(...) Io ti propongo
la patria liberar. Frangi i suoi ceppi;
la tua memoria onora;
abbia il suo Bruto il secol nostro ancora.⁸⁵¹

⁸⁴⁷ Suet. *Vit.* 17 (1908).

⁸⁴⁸ I 1, 65-68.

⁸⁴⁹ Cf. este mismo argumento en relación al personaje de César en el *Catone in Utica*; argumento propio de los dramas del mito de la libertad.

⁸⁵⁰ Padre de la República Romana, y, por ende, de la libertad frente a la tiranía. *Vid. supra* y el *Catone in Utica*. Las referencias explícitas a *paradigma historicum* son comunes en los versos metastasianos.

⁸⁵¹ I 11, 486-489.

Una vez que Vespasiano ocupa el poder en Roma, mediante la *Lex de imperio Vespasiani*, recibe, como ya se ha dicho, todos los títulos y poderes que desde Augusto constituían la base del poder imperial, además de otras prerrogativas tendentes a una mayor concentración de poder en la persona del emperador. Vespasiano abordó también algo que Augusto dejó sin resolver: la cuestión sucesoria. De esta manera, preparó a su primogénito Tito, haciéndolo desde temprana edad partícipe del poder: Tito compartió con su padre el consulado desde el año 70 hasta el 79, año en que murió Vespasiano, más como corregente que como heredero.

Ταῦτα μὲν οὕτως ἔσχεν, ἀτοκράτωρ δὲ ἐπ’αὐτοῖς ὁ Οὐεσπασιανὸς καὶ πρὸς τῆς βουλῆς ἀπεδείχθη, καὶ Καίσαρες ὃ τε Τίτος καὶ ὁ Δομιτιανὸς ἐπεκλήθησαν, τὴν τε ὕπατον ἀρχὴν ὁ Οὐεσπασιανὸς καὶ ὁ Τίτος ἔλαβον, ὁ μὲν ἐν τῇ Αἰγύπτῳ, ὁ δὲ ἐν τῇ Παλαιστίνῃ ὄν.⁸⁵²

Tras regresar victorioso Tito de la toma de Jerusalén, Vespasiano lo nombra prefecto del pretorio. Este cargo solía ser desempeñado hasta ahora por miembros del orden ecuestre; estos mandaban las cohortes pretorianas, que constituían la guardia imperial:

Praefecturam quoque praetori suscepit numquam ad id tempus nisi ab equite Romano administratam...⁸⁵³

Vespasiano, al nombrar a Tito prefecto del pretorio, asienta su línea sucesoria, puesto que tal magistratura, que ya era por sí importante, adquiere mayor fuerza y autoridad al ser estimada la siguiente después del poder imperial:

...quem [Titum] transgrediens [Vespasianus] in Italiam reliquerat externae militiae moxque uictorem praefectura praetorio extulerat. Vnde etiam is honos, ingens a principio, tumidior atque alter ab Augusto imperio fuit.⁸⁵⁴

Curiosamente, en el drama, Publio, personaje ficticio, leal confidente de Tito, ostenta el cargo de prefecto del pretorio.

En el drama, Tito hace por primera vez aparición en escena acompañado de todo el fasto y aparato propios de los emperadores romanos:

Nell’atrio suddetto saranno Publio, i senatori romani e i legati delle provincia soggette, detinati a presentare al senato gli annui imposti tributivi. Mentre Tito, preceduto da’ littori, seguito da’ pretoriani, accompagnato da Sesto e da Annio e circondato da numeroso popolo, scende dal Campidoglio...⁸⁵⁵

⁸⁵² D. C. 66.1.

⁸⁵³ Suet. *Tit.* 6 (1908).

⁸⁵⁴ Aur. Vict. *Caes.* 9.10-11 (1975).

⁸⁵⁵ I 5, Didascalía.

El emperador se presenta seguido de su guardia personal, los pretorianos, y precedido de lictores. El lictor fue en un principio el oficial del rey, durante la República de los magistrados, y, por último, de los emperadores. La función de los lictores era primordialmente preceder a la autoridad para apartar a la multitud y conminarla a mostrar respeto. Portaban las *fasces* sobre el hombro y su número dependía de la dignidad de quien acompañaran. Los reyes y los cónsules eran acompañados de doce, los dictadores de veinticuatro, los emperadores también de doce, pasando a veinticuatro precisamente a partir de Domiciano. En el drama, las apariciones públicas del emperador se realizan siempre de esta guisa, a saber, precedido de lictores y seguido de pretorianos:

...esce Tito preceduto da' littori, circondato da' senatori e patrizi romani e seguito da' pretoriani.⁸⁵⁶

Como ya se ha dicho, el emperador asiste al pago de los impuestos anuales de las provincias:

PUBLIO
Quei tesori che vedi,
delle serve provincie annui tributi,
all'opra consagriam. Tito non sdegni
questi del nostro amor pubblici segni.⁸⁵⁷

Las guerras civiles que precedieron al gobierno de Vespasiano, dejaron la economía romana en un estado muy precario. La naturaleza prudente y ahorrativa de Vespasiano, que injustamente le granjeó la fama de avaro, supo revitalizar la economía romana. Así pues, respecto de las provincias, si bien con los Flavios se atendió a la integración y a una más activa participación de las provincias en el marco del Imperio, sin embargo, de manera paralela, también se aplicó una más estricta y controlada política fiscal: se suprimió la exención de impuestos concedida por Nerón a algunas ciudades griegas, y se aumentaron tanto los impuestos directos cuanto los indirectos. Así las cosas, Tito se encontró, una vez hubo alcanzado el imperio, las arcas del Estado saneadas. La buena situación económica, la generosidad y la natural diplomacia parece que hicieron de Tito un gobernante más moderado en lo que al fisco se refiere. Ya se ha tratado su natural generosidad y el fin al que destina los impuestos de las provincias referidos en el drama. Su templado talante lo llevó en vida de su padre a ciertas desavenencias con el mismo, por motivo de la severidad de los impuestos; fue famosa la anécdota del descontento de Tito por ciertos impuestos aplicados por Vespasiano en relación a la orina:

Καὶ πρὸς τὸν Τίτον ἀγανακτοῦντα τῷ τοῦ οὐροῦ τέλει, ὃ καὶ αὐτὸ μετὰ τῶν ἄλλων κατεδείχθη, εἶπε, λαβὼν ἐξ αὐτοῦ χρυσοῦς πεπορισμένους καὶ δείξας αὐτῷ, “Ἰδοῦ, τέκνον, εἴ τι ὄζουσιν.”⁸⁵⁸

⁸⁵⁶ III 12, Didascalía.

⁸⁵⁷ I 5, 198-201. Recuérdese que el Senado quiere destinar la recaudación a erigirle un templo al numen de Tito.

Metastasio recoge en el drama la histórica abolición por parte del emperador Tito de los delitos de lesa majestad y de la persecución de delatores. Hasta entonces la ley había contemplado las delaciones de unos ciudadanos contra otros, sobre todo por haber ultrajado la memoria de emperadores difuntos; tal amparo legal propiciaba la proliferación de las falsas delaciones y los consiguientes injustos castigos. La presencia del momento de la abolición en el drama constituye un sólido argumento histórico en aras de mostrar la bondad y clemencia del emperador:

TITO
Che mi rechi in quel foglio?
PUBLIO

I nomi ei chiude

de' rei che osar con temerari accenti
de' Cesari già spenti
la memoria oltraggiar.
TITO

Barbara inchiesta

che agli estinti non giova e somministra
mille strade alla frode
d'insidiar gl'innocenti. Io da quest'ora
ne abolisco il costume; e perché sia
in avvenir la frode altrui delusa
nelle pene de' rei cada chi accusa.⁸⁵⁹

Una vez que Tito alcanzó el poder, renunció a condenar a muerte a cualquier senador o ciudadano. No solo no desatendió las acusaciones de lesa majestad contra los emperadores ya difuntos (*rei che osar (...) / de' Cesari già spenti / la memoria oltraggiar*), sino, como se ha visto y el drama demuestra, contra sí mismo. Dión Casio transmite las palabras del mismo Tito argumentando acerca de su desestimación de las acusaciones de lesa majestad: si fueren contra su persona, no tendrían razón de ser por su intachable proceder, si fueren contra emperadores difuntos, estos, en tanto que dioses, se ocuparían ellos mismos de castigar las ofensas:

Οὐ μὴν ἀλλ' ὁ Τίτος οὐδένα τῶν βουλευτῶν ἐν τῇ αὐτοῦ ἡγεμονίᾳ ἀπέκτεινεν, ἀλλ' οὐδὲ ἄλλος τις αὐτῷ ἐπὶ τῆς αὐτοῦ ἀρχῆς ἐτελεύτησε. Τὰς τε δίκας τὰς τῆς ἀσεβείας οὐτ' αὐτός ποτε ἐδέξατο οὐτ' ἄλλοις ἐπέτρεπεν, λέγων ὅτι “ἐγὼ μὲν οὐδὲν οὐθ' ὑβρισθῆναι οὐτε προπηλακισθῆναι δύναμαι· οὐτε γὰρ ἄξιόν τι ἐπηγορίας ποιῶ, οὐτε μοι μέλει τῶν ψευδῶς λεγομένων· οἱ δὲ μετηλλαχότες τῶν αὐτοκρατόρων αὐτοὶ ἑαυτοῖς, ἄνπερ ὡς ἀληθῶς ἦρωές τε ὄσι καὶ δύναμίν τινα ἔχωσι, τιμωρήσουσιν ἂν τί τις αὐτοῦς ἀδικήσῃ”.⁸⁶⁰

⁸⁵⁸ D. C. 66.14 (1845-1867).

⁸⁵⁹ I 8, 354-363. Calzabigi 1994a: I 101: *Si ascolti Tito nella scena ottava in cui abolisce il perverso abuso che della legge di maestà facevano i delatori, istromenti riguardevoli della sanguinosa politica de' tiranni.*

⁸⁶⁰ D. C. 66.19 (1845-1867).

Suetonio da noticia de las medidas de Tito contra los delatores y los cómplices de estos. Tito les hace pasar por duros castigos (*nelle pene de' rei cada chi accusa*) para que escarmienten, sin llegar nunca a la pena capital. Asimismo establece las medidas legales oportunas para acabar con tan desafortunada costumbre (*ne abolisco il costume*):

Inter aduersa temporum et delatores amendatoresque erant ex licentia ueteri. Hos assidue in foro flagellis ac fustibus caesos ac nouissime traductos per amphitheatri harenam partim subici ac uenire imperauit, partim in asperrimas insularum auehi. Vtque etiam similia quandoque ausuros perpetuo coerceret, uetuit inter cetera de eadem re pluribus legibus agi quaeriu de cuiusquam defunctorum statu ultra certos annos.⁸⁶¹

...τούς τε μηνυτάς ἐξήλασεν ἐκ τῆς πόλεως.⁸⁶²

Las fuentes refieren además otras medidas legales fruto de la magnanimidad de Tito: como monarca cuyo propósito primordial era estar siempre al servicio de su pueblo, dispuso leyes que velaran por la seguridad y tranquilidad de los ciudadanos:

Πολλὰ δὲ καὶ ἄλλα πρὸς τε τὸ ἀσφαλὲς καὶ πρὸς τὸ ἄλυπον τῶν ἀνθρώπων κατεστήσατο.⁸⁶³

También en condescendencia con sus súbditos y en deferencia a los emperadores que le precedieron, Tito mantuvo todas las prerrogativas por estos concedidas:

Καὶ γὰρ γράμματα ἐξέθηκε βεβαιῶν πάντα τὰ ὑπὸ τῶν προτέρων αὐτοκρατόρων δοθέντα τισίν, ὥστε μὴ καθ' ἑκάστους σφῶν αἰτοῦντας αὐτὸν πράγματα ἔχειν...⁸⁶⁴

Denique cum concessa per priores principes firmari ab insequentibus mos esset, simul imperium cepit, talia possidentibus edicto sponte cauit prospexitque.⁸⁶⁵

Las didascalías de algunas escenas del drama ofrecen información precisa de cómo ha de ser la escenografía. Esta se conseguía con la disposición en el escenario, a determinada distancia, de diversas telas pintadas que recreaban la escenografía exigida.⁸⁶⁶ Así pues, las escenografías eran minuciosamente descritas para que los pintores las reprodujeran lo más fieles posible a las directrices dadas por el poeta dramático.⁸⁶⁷ La escenografía en los dramas metastasianos aparece siempre meticulosamente descrita. En *La clemenza di Tito* se propone entre otras una rigurosa descripción del centro de la Roma imperial:

⁸⁶¹ Suet. *Tit.* 8.5 (1908).

⁸⁶² D. C. 66.19 (1845-1867).

⁸⁶³ *Ibidem.*

⁸⁶⁴ *Ibidem.*

⁸⁶⁵ Aur. Vict. *Caes.* 10.2 (1975).

⁸⁶⁶ *Vid. supra* "El melodrama. Pietro Metastasio."

⁸⁶⁷ Este es lamentablemente hoy día uno de los aspectos repetida y erróneamente obviados en la puesta en escena del teatro antiguo: se respeta el texto, se respeta la música, pero se viola la escenografía, con infelices y equivocados resultados pese a los costosos montajes.

Innanzi atrio del tempio di Giove Statore, luogo già celebre per le adunanze del senato; indietro parte del foro romano, magnificamente adornato d'archi, obelischi e trofei; da' lati veduta in lontano del monte Palatino e d'un gran tratto della Via Sacra; in faccia aspetto esteriore del Campidoglio e magnifica strada per cui si ascende.⁸⁶⁸

A cualquier persona que conozca Roma, le resulta fácil hacerse una composición del lugar, no de otra manera a un romano como era Metastasio. Llama la atención la referencia al templo de Júpiter *Stator*; por una parte, su ubicación no es segura, unos afirman que habría estado entre el templo de Antonino y Faustina, y la basílica de Majencio, otros en el lugar donde aún hoy se erige precisamente el Arco de Tito; por otra parte, era común que el Senado se reuniera en edificios públicos, principalmente en templos, especialmente en el de la Concordia, o en la curia misma.

Se tiene constancia de dos momentos de la historia de Roma en que se promete la construcción de un templo a Júpiter con la advocación de *Stator*, en el sentido de que 'para' o 'detiene'. La más conocida y antigua es la atribuida a Rómulo, quien, en medio de la batalla contra los sabinos, promete suplicante a Júpiter un templo en el mismo lugar en que impida que el enemigo continúe avanzando contra el ejército romano:

Ad ueterem portam Palati Romulus et ipse turba fugientium actus, arma ad caelum tollens, "Iuppiter, tuis" inquit "iussus auibus hic in Palatio prima urbi fundamenta ieci. Arcem iam scelere emptam Sabini habent; inde huc armati superata ualle tendunt; at tu, pater deum hominumque, hinc saltem arce hostes; deme terrorem Romanis fugamque foedam siste. Hic ego tibi templum Statori Ioui, quod monumentum sit posteris tua praesenti ope seruatum urbem esse, uoueo."⁸⁶⁹

Tiempo después, en una ocasión similar, el cónsul Marco Atilio Régulo⁸⁷⁰ promete un templo a Júpiter en la misma advocación, si detiene en pleno combate, en este caso, a los samnitas:

Inter haec consul manus ad caelum attollens uoce clara, ita ut exaudiretur, templum Ioui Statori uouet, si constitisset a fuga Romana acies redintegratoque proelio cecidisset uicissetque legiones Samnitium.⁸⁷¹

La buena gestión económica de Vespasiano se destinó en gran medida a las obras públicas con el fin de embellecer la ciudad, y de poner el gobierno al servicio del pueblo. Estéticamente la tendencia barroquizante se vio frenada por una vuelta al clasicismo helenizante. A los Flavios se deben las restauraciones del Tabulario y del Capitolio, y el inicio de las obras de un nuevo palacio en el Palatino. En el Capitolio destaca la construcción del templo de Júpiter, destruido durante la Guerra Civil. Cerca

⁸⁶⁸ I 5, Didascalía.

⁸⁶⁹ Liv. 1.12 (1914).

⁸⁷⁰ Cf. *Attilio Regolo*.

⁸⁷¹ Liv. 10.36 (1914).

se construye un nuevo foro, el de Vespasiano, con el templo de la Paz, y se erige una enorme estatua, según unos, de Nerón, según otros, de Tito, llamada el Coloso:⁸⁷²

Ἐπὶ δὲ τοῦ Οὐεσπασιανοῦ ἕκτον καὶ ἐπὶ τοῦ Τίτου τέταρτον ἀρχόντων τὸ τῆς Εἰρήνης τέμενος καθιερώθη, ὃ τε κολοσσὸς ὠνομασμένος ἐν τῇ ἱερᾷ ὁδῷ ἰδρύθη· φασὶ δὲ αὐτὸν τὸ τε ὕψος ἑκατὸν ποδῶν καὶ τὸ εἶδος οἱ μὲν τὸ τοῦ Νέρωνος οἱ δὲ τὸ τοῦ Τίτου ἔχειν.⁸⁷³

La misma política de obras públicas, iniciada por Vespasiano, continuó Tito. Del asombro y admiración que Flavio Josefo cuenta que sintió Tito al entrar en Jerusalén y contemplar sus edificaciones, se desprende cierto interés y sensibilidad en él por la arquitectura:

Παρελθὼν δὲ Τίτος εἶσω τὰ τε ἄλλα τῆς ὀχυρότητος τὴν πόλιν καὶ τῶν πύργων ἀπεθαύμασεν, οὓς οἱ τύραννοι κατὰ φρενοβλάβειαν ἀπέλιπον. Κατιδὼν γοῦν τὸ τε ναστὸν αὐτῶν ὕψος καὶ τὸ μέγεθος ἐκάστης πέτρας τὴν τε ἀκρίβειαν τῆς ἀρμονίας, καὶ ὅσοι μὲν εὖρος ἡλίκοι δὲ ἦσαν τὴν ἀνάστασιν...⁸⁷⁴

A Tito se le atribuye la construcción de unas termas y una obra gigantesca que superará en grandiosidad y renombre a todas las obras construidas por la civilización romana, el Anfiteatro Flavio o Coliseo:

Barbara pyramidum sileat miracula Memphis,
Assyrius iactet nec Babylona labor;
nec Triuiæ templo molles laudentur Iones,
dissimulet Delon cornibus ara frequens
aere nec uacuo pendentia Mausolea
laudibus inmodicis Cares in astra ferant.
Omnis Caesareo cedit labor Amphitheatro,
unum pro cunctis fama loquetur opus.⁸⁷⁵

Realmente el Coliseo es atribuido a Tito porque fue él quien lo inauguró, pero, de hecho, fue empezado a construir por su padre Vespasiano el año 70, para reemplazar el anfiteatro construido por Augusto y destruido por un incendio el 64; sin embargo, muerto Vespasiano, Tito continúa las obras y es él quien lo inaugura el año 80:

...amphitheatro dedicato thermisque iuxta celebriter extractis...⁸⁷⁶

Hic Romae amphitheatrum aedificauit...⁸⁷⁷

⁸⁷² Del nombre dado a esta estatua vendría el sobrenombre del Anfiteatro Flavio.

⁸⁷³ D. C. 66.15 (1845-1867).

⁸⁷⁴ I. BI. 6.409-410 (1985).

⁸⁷⁵ Mart. *Epigr.* 1 (1925).

⁸⁷⁶ Suet. *Tit.* 7.3 (1908).

⁸⁷⁷ Eutr. 7.21.4 (1887).

No obstante, el Anfiteatro Flavio no es totalmente terminado hasta el año 82 por Domiciano.

En el drama, que Tito haya salido ileso del atentado, se celebra con unos fastuosos juegos en el anfiteatro, durante los cuales está previsto que sean ajusticiados los conjurados; todo el pueblo de Roma, congregado en el anfiteatro, espera impaciente ver a su amado emperador incólume tras el frustrado atentado:

PUBLIO
Già de' pubblici giuochi,
l'ora trascorre. Il dì solenne
sai che non soffre il trascurarli. È tutto
colà d'intorno alla festiva arena
il popolo raccolto; e non si attende
che la presenza tua.⁸⁷⁸

Las dos últimas escenas del drama tienen lugar en unas lujosas dependencias, destinadas al emperador y su séquito, en el mismo interior del Anfiteatro Flavio; estas darían acceso directo a la tribuna imperial, pues desde estas, como bien informa la didascalía, ha de verse la arena misma:

Luogo magnifico che introduce a vasto anfiteatro di cui per diversi archi scopresi la parte interna. Si vedranno già nell'arena i complici della congiura condannati alle fiere.⁸⁷⁹

Parece ser que Tito fue más aficionado a los juegos gladiatorios y otros fastuosos espectáculos que Vespasiano, quien se habría sentido más atraído por los espectáculos de fieras. De esto nos informa Dión Casio a raíz de una anécdota protagonizada por Tito:

Σφαγὰς δὲ ὁ Οὐεσπασιανὸς θηρίων μὲν ἐποιεῖτο ἐν τοῖς θεάτροις, μονομαχίαις δὲ ἀνδρῶν οὐ πάνυ τι ἔχαρε, καίτοι τοῦ Τίτου ἐν ταῖς τῶν νεανίσκων παιδιαῖς ταῖς ἐν τῇ πατρίδι αὐτοῦ τελουμέναις σκιαμαχήσαντός ποτε πρὸς τὸν Ἀλιηνὸν ὄπλοις.⁸⁸⁰

La grandiosidad del Anfiteatro Flavio está en consonancia con la formidable espectacularidad de juegos por Tito allí ofrecidos. Las fuentes antiguas no son indiferentes en modo alguno al fasto de sus espectáculos:

...munus edidit apparatusissimum largissimumque; dedit et nauale proelium in ueteri naumachia, ibidem et gladiatores atque uno die quinque milia omne genus ferarum.⁸⁸¹

⁸⁷⁸ III 1, 1061-1066.

⁸⁷⁹ III 12, Didascalía.

⁸⁸⁰ D. C. 66.15 (1845-1867). Alieno fue un amigo de Vespasiano que tramó una conspiración contra él (*vid. supra*).

⁸⁸¹ Suet. *Tit.* 7.3 (1908).

...et quinque milia ferarum in dedicatione eius occidit.⁸⁸²

Pero sin duda quien más pormenorizada noticia da de los formidables espectáculos ofrecidos por Tito, es Dión Casio: este se detiene a describir los espectáculos celebrados durante los tres días que siguieron a la inauguración del Anfiteatro Flavio, y de las termas que junto a este construyó; alude a cacerías y luchas de fieras, combates de gladiadores, y naumaquias, tanto en el recién estrenado anfiteatro como fuera de él; y así durante cien días:

...τὸ δὲ δὴ θέατρον τὸ κυνηγετικὸν τό τε βαλανεῖον τὸ ἐπώνυμον αὐτοῦ ἱερώσας πολλὰ καὶ θαυμαστὰ ἐποίησε. Γέρανοι τε γὰρ ἀλλήλοις ἐμαχέσαντο καὶ ἐλέφαντες τέσσαρες, ἄλλα τε ἐς ἐνακισχίλια καὶ βοτὰ καὶ θηρία ἀπεσφάγη, καὶ αὐτὰ καὶ γυναῖκες, οὐ μέντοι ἐπιφανεῖς, συγκατειργάσαντο. Ἄνδρες τε πολλοὶ μὲν ἐμονομάχησαν, πολλοὶ δὲ καὶ ἄθροοι ἐν τε πεζομαχίαις καὶ ἐν ναυμαχίαις ἠγωνίσαντο. Τὸ γὰρ θέατρον αὐτὸ ἐκεῖνο ὕδατος ἐξαιφνης πληρώσας ἐσήγαγε μὲν καὶ ἵππους καὶ ταύρους καὶ ἄλλα τινὰ χειροῆθη, δεδιδραγμένα πάνθ' ὅσα ἐπὶ τῆς γῆς πράττειν καὶ ἐν τῷ ὑγρῷ, ἐσήγαγε δὲ καὶ ἀνθρώπους ἐπὶ πλοίων. Καὶ οὗτοι μὲν ἐκεῖ, ὡς οἱ μὲν Κερκυραῖοι οἱ δὲ Κορίνθιοι ὄντες, ἐναυμάχησαν, ἄλλοι δὲ ἔξω ἐν τῷ ἄλσει τῷ τοῦ Γαίου τοῦ τε Λουκίου, ὃ ποτε ὁ Αὐγουστος ἐπ' αὐτὸ τοῦτ' ὠρύξατο. Καὶ γὰρ ἐνταῦθα τῇ μὲν πρώτη ἡμέρᾳ μονομαχία τε καὶ θηρίων σφαγή, κατοικοδομηθείσης σανίσι τῆς κατὰ πρόσωπον τῶν εἰκόνων λίμνης καὶ ἰκρία πέριξ λαβούσης, τῇ δὲ δευτέρᾳ ἵπποδρομία καὶ τῇ τρίτῃ ναυμαχία τρισχιλίων ἀνδρῶν καὶ μετὰ τοῦτο καὶ πεζομαχία ἐγένετο· νικήσαντες γὰρ οἱ Ἀθηναῖοι τοὺς Συρακουσίους, -τούτοις γὰρ τοῖς ὀνόμασι χρησάμενοι ἐναυμάχησαν-, ἐπεξῆλθον ἐς τὸ νησίδιον, καὶ προσβαλόντες τείχει τινὶ περὶ τὸ μνημεῖον πεποιημένῳ εἶλον αὐτό. Ταῦτα μὲν ἐς ὄψιν ἤκοντα καὶ ἐφ' ἑκατὸν ἡμέρας ἐγένετο...⁸⁸³

Y valgan también como ejemplo los epigramas del *Libro de los espectáculos*,⁸⁸⁴ escrito por el poeta bilbilitano con ocasión de la inauguración del Anfiteatro Flavio. La generosidad y entrega de Tito se vería materializada en la inauguración de tan ingente obra y en la grandiosidad de los juegos en ella ofrecidos; esta supondría todo un monumento político no solo dedicado a la liberalidad y magnanimidad del monarca, sino también al pueblo mismo, para que, ocupándolo durante la celebración de los distintos espectáculos, adquiriera teatralmente conciencia de su posición y función en el complicado engranaje de la maquinaria del Estado Romano, y se sintiera siempre protegido y favorecido por la presencia de su magnánimo emperador.

A lo largo de los siglos I y II se asiste a la tendencia a considerar al emperador regente un *numen* en la tierra; de esta manera, el *numen* del emperador, los emperadores predecesores divinizados (*diui*), y la misma Roma cual deidad abstracta, constituyeron la tríada del culto imperial, utilizada como elemento de cohesión a lo largo y ancho de todo el Imperio Romano. Un emperador recibía el título de *Diuus* mediante la proclamación por parte del Senado de la *consecratio*. El Senado también podía

⁸⁸² Eutr. 7.21.4 (1887).

⁸⁸³ D. C. 66.25 (1845-1867).

⁸⁸⁴ Vid. *supra*.

proclamar por un mal gobierno la *damnatio memoriae* de un determinado emperador; si esto era así, se condenaba al olvido la regencia de ese príncipe, se anulaban sus disposiciones y se destruían sus efigies y su nombre. En el siglo I solo Claudio, Vespasiano y Tito recibieron el título de *Diuus*; el cuerpo del emperador difunto era incinerado y su alma ascendía al mundo de los dioses acompañada de un águila.⁸⁸⁵

Inter diuos [Titus] relatus est.⁸⁸⁶

El drama ofrece numerosos testimonios de la consideración divina de Tito:

ANNIO
Né padre sol ma sei
suo nume tutelar. Più che mortale
giacché altrui ti dimostri, a' voti altrui
comincia ad avvezzarti. Eccelso tempio
ti destina il Senato; e là si vuole
che fra divini onori
anche il nume di Tito il Tebro adori.⁸⁸⁷

El proceder de Tito, la generosidad, la entrega, la bondad, la clemencia de este, hacen ver en él algo ajeno al resto de los mortales, lo cual lo hace digno de erigirle un templo, y de ser venerado por toda Roma; es percibido como un dios en la tierra:

SESTO
(...) Quel sacro volto...⁸⁸⁸

E incluso el mismo Tito se considera cercano a los dioses, a quienes llama amigos:

TITO
Se all'impero, amici dei...⁸⁸⁹

Tito, al llamar a los dioses amigos, es consciente de su divina grandeza. Efectivamente, el príncipe ha de ser sabedor de que por su condición no le es posible ser menos, empequeñecerse, característica que comparte con los dioses:

Est haec summae magnitudinis seruitus non posse fieri minorem; sed cum dis tibi communis ipsa necessitas est.⁸⁹⁰

Especialmente en la obra de Flavio Josefo, el emperador Tito es un egregio mortal distinguido por los dioses. Sobre este parece recaer una especial protección de

⁸⁸⁵ Recuérdese el intradós del Arco de Tito, donde aparece representado el emperador Tito divinizado, portado al cielo a lomos de un águila.

⁸⁸⁶ Eutr. 7.22.2 (1887).

⁸⁸⁷ I 5, 191-197.

⁸⁸⁸ III 6, 1228.

⁸⁸⁹ III 8, 1337.

⁸⁹⁰ Sen. *Clem.* 1.8.3 (1967).

los dioses, quienes hacen de Tito su predilecto en la tierra, dispensándole su favor y salvaguarda. Flavio Josefo presenta a su loado Tito envuelto en un halo como de invulnerabilidad de origen divino. La mejor expresión de esta teología flaviana y su fe en la intercesión de la providencia divina en los asuntos humanos se aprecia en un suceso acontecido a Tito por Flavio Josefo narrado, en que, habiendo quedado solo Tito frente al enemigo por un revés en la batalla, se salvó inopinada y prodigiosamente:

Ὁ δὲ κατιδὼν ὡς ἐν μόνῃ τῇ καθ'αὐτὸν ἀλκῇ κεῖται τὸ σώζεσθαι τὸν τε ἵππον ἐπιστρέφει καὶ τοῖς περὶ αὐτὸν ἐμβοήσας ἔπεσθαι μέσοις ἐμπηδᾶ τοῖς πολεμίοις διεκπαῖσαι πρὸς τοὺς σφετέρους βιαζόμενος. Ἔνθα δὴ μάλιστα παρέστη νοεῖν, ὅτι καὶ πολέμων ῥοπαὶ καὶ βασιλέων κίνδυνοι μέλονται θεῶ· τοσούτων γὰρ ἐπὶ τὸν Τίτον ἀφιεμένων βελῶν μήτε κράνος ἔχοντα μήτε θώρακα, προῆλθε γὰρ ὡς ἔφην οὐ πολεμιστῆς ἀλλὰ κατάσκοπος, οὐδὲν ἦψατο τοῦ σώματος, κενὰ δ' ὥσπερ ἐπίτηδες ἀστοχοῦντων παρερροϊζεῖτο πάντα.⁸⁹¹

La interpretación de la causa de los acontecimientos, en lo que atañe a la asombrosa invulnerabilidad y salvación de Tito, atribuida por Flavio Josefo, como es esperable en un judío, a la deidad (*βασιλέων κίνδυνοι μέλονται θεῶ*), también en este caso coincide, consolida y justifica a su vez la realidad religiosa del culto imperial. Esta aureola de protección que parece envolver a Tito, hará honor al título de *Augustus*, y al preciso significado del mismo como favorecido de los dioses.

Asimismo este divino favor y esta protección sobrehumana estarán también presentes en el drama. En este toda Roma suspira por volver a ver a salvo a su amado emperador tras el fallido atentado. Por tan feliz desenlace, se celebran fastuosos juegos en el anfiteatro, en los cuales todo el pueblo ansía ver a Tito indemne en la tribuna imperial. En cuanto este aparece, todos se alzan en una sola voz en un himno dirigido a su nombre de Augusto:

CORO

Che del ciel, che degli dei
tu il pensier, l'amor tu sei,
grand'eroe, nel giro angusto
si mostrò di questo dì.

Ma cagion di meraviglia
non è già, felice Augusto,
che gli dei chi lor somiglia
custodiscano così.⁸⁹²

La salvación de Tito en tan peligroso trance ha dejado patente cuánto es este objeto de la preocupación y amor de los dioses. Un solo día ha bastado para que esto quede

⁸⁹¹ I. *BI.* 5.59-62 (1895).

⁸⁹² III 12, 1427-1434.

manifiesto (*nel giro angusto / si mostrò di questo dì*).⁸⁹³ Y en este caso más que nunca está justificado que Tito sea llamado *Augusto*, en la medida en que es por los dioses protegido. El emperador no es ya un mortal más en la tierra, su condición, su carácter lo acercan a los dioses (*chi lor somiglia*), junto a los que es venerado en el culto imperial. Toda Roma manifiesta en este himno su amor y enorme preocupación por la salvación de su príncipe; nadie se atrevería por la gran virtud de este a desearle mal alguno. Este, pues, idolatrado y venerado príncipe, que con su magnimidad, bondad y clemencia, es del pueblo la felicidad, no es, de hecho, visto por sus súbditos de otra manera que como un dios, como si viera a un dios, en el caso de que estos permitieran dejarse ver. Y todo esto de nuevo en el *De clementia* de Séneca, obra que ofrece el paradigma del príncipe ideal, el cual precisamente Metastasio hace ver en el emperador Tito y en su famosa clemencia:

Quis ab hoc non, si possit, fortunam quoque auertere uelit, sub quo iustitia, pax, pudicitia, securitas, dignitas florent, sub quo opulenta ciuitas copia bonorum omnium abundat? Nec alio animo rectorem suum intuetur, quam si di immortales potestatem uisendi sui faciant, intueamur uenerantes colentesque.⁸⁹⁴

⁸⁹³ Vid supra “El melodrama. Pietro Metastasio”, sobre el siempre cumplimiento en los dramas metastasianos de la unidad de tiempo.

⁸⁹⁴ Sen. *Clem.* 1.19.8 (1967).

ATTILIO REGOLO

Quare ex multis mirabilibus exemplis haud facile quis dixerit hoc exemplo⁸⁹⁵ aut laudabilius aut praestantius.⁸⁹⁶

Inter omnes suos laudabiles et uirtutis insignibus inlustres uiros non proferunt Romani meliorem...⁸⁹⁷

Honor hace Metastasio con su *Attilio Regolo* a la opinión que de este tenían los antiguos, pues no hay probablemente entre sus obras drama heroico más puro, noble y elevado. El poeta escogió para este drama la historia de Marco Atilio Régulo, que ya desde la Antigüedad junto a Catón representaba, de una manera en parte más mítica, la encarnación de la virtud romana:

Sed ex litteris eorum eundem illum Marco Catoni Marcum Regulum praeferam...⁸⁹⁸

El poema canta, como se ha visto en los dramas anteriores, la virtud del héroe, pero mientras que en el *Catone in Utica* los firmes principios de Catón compartían cierto protagonismo con la aventura amorosa de su hija Marcia con César, y en *La clemenza di Tito* la magnanimidad del emperador ha de hacer frente a una conspiración cuyo origen se debe en parte al amoroso despecho de Vitelia, el melodramático componente amoroso en el *Attilio Regolo* se ve reducido a la mínima expresión, ante la omnipresencia de la virtud de Régulo. Metastasio, en el clímax de su trayectoria compositiva, opta por otorgar mayor relieve a una acción heroica ejemplar, frente a las intrincadas aventuras amorosas que convertían los dramas en una manida, predecible y monótona sucesión de escenas de amor y desamor.

El *Attilio Regolo* fue compuesto en Viena por orden de la emperatriz Isabel, para representarse el día de la celebración de la onomástica de su esposo el emperador Carlos VI, esto es, el 4 de noviembre de 1740. Sin embargo, el emperador falleció por una enfermedad antes de la fecha prevista para el estreno:

Ieri nell'entrare del giovedì un'ora e mezza dopo la mezzanotte passò all'altra vita il mio augustissimo padrone Carlo VI. Non occorre che vi dica di più per farvi concepire

⁸⁹⁵ El ejemplo de la vida de Régulo.

⁸⁹⁶ Cic. *Off.* 2.110 (1913).

⁸⁹⁷ Aug. *Civ.* 1.24 (1955).

⁸⁹⁸ *Ibidem*: San Agustín desde su punto de vista elogia el martirio de Régulo y condena de Catón el suicidio.

la mia desolazione. (...) Le mie lagrime, che non ispargerò più giustamente, non mi permettono di dilungarmi. Mi trovo così oppresso dall'aspetto della pubblica disgrazia, che non sono ancora capace di esaminare le circostanze della mia vita.⁸⁹⁹

La composición del drama quedaría, por lo tanto, interrumpida por tan luctuoso acontecimiento, sin embargo, hay noticia de que, a requerimientos de la emperatriz, años más tarde el poeta se entrega a la tarea de concluirlo:

Ho condotto meco in campagna il mio *Attilio Regolo*, i due primi atti del quale hanno ancora bisogno della lima, e il resto dell'ascia. Non vorrei più lungo tempo trascurarlo per rispetto almeno alla vostra approvazione.⁹⁰⁰

Una vez acabado, quedó el drama en la corte vienesa sin publicar, pues se había suspendido toda suerte de festejos tras la muerte de Carlos VI. Entonces el duque de Sajonia, Alberto, hijo del rey de Polonia, Augusto III, supo de la existencia del texto y quiso leerlo. Así pues, sería a instancias de este el hecho de que el *Attilio Regolo* se llevara a escena finalmente en la corte de Dresde en el carnaval de 1750, diez años después de para cuando había sido compuesto:

Ho consegnata al signor Hibener un'opera mia intitolata *Attilio Regolo*. Io la scrivevo secondo il genio del mio buono e glorioso padrone Carlo VI, quando egli morì. L'augustissima mia presente sovrana lo volle terminato, e lo ritenne appresso di sé: ma, non essendosi più rappresentate opere d'ordine della Corte, non fu mai pubblicato. Il principe elettorale di Sassonia n'ebbe notizia, desiderò leggerlo; l'imperatrice gliene fe' dono; ed il re di Polonia l'ha fatto rappresentare in Dresda.⁹⁰¹

De la frecuencia con que el *Attilio Regolo* es referido en sus cartas, así como de sus propias palabras, sabemos que, habida cuenta además de su s3lita humildad y discreci3n, Metastasio estaba realmente satisfecho de este drama: consideraba que era la obra dramática más s3lida y menos imperfecta de las que había escrito:

Eccole, veneratissimo signor conte, l'*Attilio Regolo*, non so se la pi3 popolare, ma la pi3 solida certamente e la meno imperfetta di tutte le mie opere.⁹⁰²

È per altro il pi3 solido ed il meno imperfetto di quanti ne ho scritto; ed in qualche ora d'ozio, se mai pi3 ne avrete, son sicuro che vi diventerà.⁹⁰³

Metastasio hace realmente del *Attilio Regolo* un drama a su gusto, un noble poema dramático heroico, un melodrama que por sus propias palabras más podría acercarse a sus ideales poéticos, a pesar de que es consciente de que no responda totalmente a los gustos imperantes en el público (*non so se la pi3 popolare*). Efectivamente, el popular componente amoroso está en gran medida reducido en el

⁸⁹⁹ *Lettere*, 615.

⁹⁰⁰ *Lettere*, 641. Se dirige a Francesco Algarotti, literato con quien Metastasio mantuvo una frecuente correspondencia, autor del *Saggio sopra l'opera in musica*, que auspició las futuras reformas del melodrama.

⁹⁰¹ *Lettere*, 679. Así cuenta a su querido Carlo Broschi, Farinelli.

⁹⁰² *Lettere*, 668. Se dirige a Adamo Filippo Losy, conde de Losynthal, a la saz3n director musical de los teatros imperiales.

⁹⁰³ *Lettere*, 679. Junto a la carta le envía a Farinelli un ejemplar del *Attilio Regolo*.

Attilio Regolo. Será, pues, este el más heroico de los dramas romanos: en el *Catone in Utica* lo claramente heroico comparte protagonismo con lo entonces inevitable amoroso; en *La clemenza di Tito* lo amoroso se subordina totalmente a lo heroico; en el *Attilio Regolo* predomina notablemente lo heroico, lo amoroso es anecdótico. Es, por lo tanto, la presencia del componente heroico algo progresivo en los dramas heroicos romanos en Metastasio; y es el *Attilio Regolo*, según el propio autor, aquel que se ajustaba a su ideal melodramático. Así pues, puede que en este caso se hubiese acercado Metastasio a su ideal compositivo y, al mismo tiempo y en consecuencia, alejado de la tradicional naturaleza del género y de los gustos del público. Por consiguiente, haciendo gala de la sutil ironía, a veces presente en sus cartas, amenaza a la destinataria de una de ellas con enviarle el *Attilio Regolo* con la esperanza de aburrirla:

Ed avevo risoluto di non mandarvi la mia nuova opera, ma ripensando meglio lo farò subito ch'io l'abbia di Dreda nella speranza d'annoiarvi.⁹⁰⁴

Esa solidez y perfección de la que habla parece efectivamente que le viene dada al drama por la reducción a la mínima expresión de los elementos amorosos en el mismo. Estos eran en gran medida demandados por un sector importante del público de la época, especialmente el femenino. El poeta, conocedor por las cartas de su querido Farinelli de la notable presencia de este tipo de público en Madrid, donde a la sazón se hallaba Farinelli al servicio de Fernando VI, advierte al cantante de que su *Attilio Regolo* no era del gusto del público madrileño:

Secondo le notizie che altre volte mi avete comunicate, questo libro non sarebbe per il teatro di costì. Manca d'amori e di macchine.⁹⁰⁵

Se tiene constancia de que Metastasio a sus 50 años, cuando llevaba entre manos la composición del *Attilio Regolo*, se hallaba aquejado de ciertas dolencias físicas que le impedían desarrollar su labor compositiva de manera normal; asimismo, reconoce él mismo frecuentemente sentirse abandonado por la inspiración: siente que esta se le ha agotado debido al gran abuso que hubo de hacer de ella durante su juventud:

Alla fine l'impazienza d'ubbidire all'augusto clementissimo comando che si degnò Vostra Eccellenza comunicarmi, secondata nello scorso autunno dalla ridente stagione, ha vinte le crudeli repugnanze del mio capo, il quale da qualche tempo in qua par che voglia vendicarsi dell'abuso ch'io n'ho fatto nella mia gioventù.⁹⁰⁶

Habida cuenta de estas circunstancias personales, es comprensible que, ante tales dificultades físicas y creativas, Metastasio decidiera componer un drama cuya creación realmente lo sedujera, que se atuviera a los elementos y características que según su opinión debía tener un melodrama. Habiendo, pues, obtenido un resultado nacido del

⁹⁰⁴ *Lettere*, 669. Escribe a Giovanna Nepomucena Ruesch, esposa de Francisco de Montoya de Cardona, mariscal de campo del ejército austríaco.

⁹⁰⁵ *Lettere*, 679. Metastasio nutre a Farinelli, que había alcanzado una prestigiosa posición en la corte española, de textos para las representaciones que en la misma tienen lugar. Con el término *macchine* Metastasio podría referir o bien a la maquinaria escenográfica, o bien a la presencia de intrincadas aventuras amorosas, ambas cosas del todo ausentes en el *Attilio Regolo*.

⁹⁰⁶ *Lettere*, 668.

gusto y las convicciones literarias del propio poeta, es asimismo comprensible que se sintiera orgulloso de su obra. A esta satisfacción se añade el hecho de que el *Attilio Regolo* fuera musicado por Adolf Hasse, que junto con Leonardo Vinci y Niccolò Jommelli conformaba la tríada de músicos predilectos de Metastasio. Existe el valiosísimo documento de una carta del poeta dirigida a su amigo y músico Adolf Hasse con motivo del *Attilio Regolo*. En ella Metastasio se muestra satisfecho y buenamente confiado en la música que se dispone a componer Hasse para su último drama:

Ma che cosa vi dirò mai che voi non abbiate pensata! Dopo tante illustri prove di sapere, di giudizio, di grazia, d'espressioni, di fecondità e destrezza, con le quali avete voi solo finora interrotto l'intero possesso del primato armonico alla nostra nazione, dopo aver voi, con le vostre note seduttrici, ispirata a tanti e tanti componimenti poetici quell'anima e quella vita, delle quali gli autori loro non avean saputo fornirgli, quali lumi, quali avvenimenti, quali direzioni pretendete mai ch'io vi somministri?⁹⁰⁷

En esta misma carta el poeta describe minuciosamente a Hasse el carácter que ha ideado para cada uno de los personajes del drama, con la certeza de que este sabrá transmitirla con su música:

Queste sono in generale le fisionomie che io mi era proposto di ritrarre. Ma voi sapete che il pennello non va sempre fedelmente su le tracce della mente. Or tocca a voi, non meno eccellente artefice che perfetto amico, l'abbigliare con tal maestria i miei personaggi che, se non da' tratti del volto, dagli ornamenti almeno e dalle vesti siano distintamente riconosciuti.⁹⁰⁸

Tras ocuparse de los personajes, Metastasio, a veces tanto músico cuanto poeta, se detiene en vehementemente sugerir a Hasse apreciaciones sobre cómo ha de ser la música del drama, prestando especial atención a la presencia del recitativo *accompagnato*, cuyo empleo, por su enorme fuerza expresiva, era cada vez más común en el melodrama.

El personaje histórico de Marco Atilio Régulo, así como sucede con el de Catón y el de Tito, llega a Metastasio tras haber experimentado un proceso de mitologización, de manera que prácticamente devienen una alegoría de la misma virtud. La tradición hizo de la leyenda de Régulo un referente a seguir entre los romanos durante las largas Guerras Púnicas; y, una vez acabadas estas, su historia pervivió como modelo de la auténtica virtud romana. Numerosos fueron los autores antiguos que trataron el personaje de Régulo como un héroe nacional. La mayoría de las fuentes, tras hacer referencia a sus éxitos militares, se detienen en el episodio de la embajada en Roma, en el que Régulo, hecho de los cartagineses prisionero, es enviado a Roma para que interceda por los intereses de Cartago; antes había sido obligado a jurar que si el resultado de la embajada era para los cartagineses favorable, obtendría la vida y la libertad, pero que si no alcanzaba el fin para el que había sido mandado, regresaría a Cartago donde le esperarían un terrible final. Régulo, anteponiendo, como es menester a

⁹⁰⁷ *Lettere*, 660.

⁹⁰⁸ *Ibidem*.

los héroes metastasianos, el público interés al privado, convence en Roma a sus compatriotas de justamente lo contrario que deseaban los púnicos, por lo que, en cumplimiento de la palabra dada al cartaginés, regresa a África donde se entrega a una cruel muerte.

La heroica gesta de Régulo se convirtió rápidamente entre el pueblo romano en un acicate, cuyo fin era mantener vigorosa la romana hostilidad contra el eterno enemigo cartaginés; tal leyenda pretendía hacer de los romanos unos Régulos contra la ya tan prologada ofensiva púnica, o al menos inspirar el bélico furor contra tan acérrimo adversario. Tras las Guerras Púnicas, pasado el tiempo, la hazaña de Régulo pervivirá como ejemplo de virtuoso proceder, modelo de conducta estoica, e incluso de mártir pagano entre los primeros cristianos.

La historia de Régulo es tratada por autores como Cicerón, Livio, Horacio, Diodoro Sículo, Valerio Máximo, Silio Itálico, Floro, Apiano, Aulo Gelio, Aurelio Víctor, Eutropio, Diógenes Casio, Orosio, Zonaras, etc. La historia se repite en cada uno prácticamente sin variaciones, como una lección bien aprendida que era fuerza mencionar. Es curioso el caso de Polibio: este da pormenorizada noticia de las glorias militares de Régulo y las batallas que libró, sin embargo, llegado al episodio en que este es derrotado y capturado por los cartagineses, calla, no cuenta nada más, está ausente la heroica gesta que tanta gloria a Régulo le iba otorgar. Las causas son sencillas: o bien Polibio desconocía tal episodio, o bien es falso. Se ha pensado que todo el episodio de la embajada fue pergeñado en tiempos de Cicerón, de modo que se estimarían como fuentes más fidedignas Polibio y Diodoro Sículo, remontándose ambos a su vez al historiador Filino de Agrigento, para los asuntos relativos a Cartago.⁹⁰⁹ En este caso, la etapa final de la vida de Régulo habría sido una leyenda, creada por la tradición con el propósito de ofrecer al pueblo romano un modelo ideal de comportamiento que admirar, imitar y emular.

Se desconoce la fecha de nacimiento de Marco Atilio Régulo. Pertenecía a la *gens Atilia*, ilustre familia entre la que se cuentan tanto patricios como plebeyos. De ella provinieron numerosos cónsules, especialmente durante las Guerras Púnicas, y algunos también en el Imperio. Parece ser que entre los antepasados de Régulo se encuentra aquel noble romano a quien, habiendo entrado los galos en Roma, y habiendo los romanos, desesperada ya la defensa de la ciudad, con digno proceder ocupado sus casas, ataviados de todos los honores y distintivos, con la intención de aguardar hieráticos e impertérritos al inevitable invasor, un galo se atrevió a tocarle la lengua barba:

Non expectauit igitur hanc iniuriae maturitatem M. Atilius, uerum barbam suam permulcenti Gallo scipionem uehementi ictu capiti inflixit eique propter dolorem ad se occidendum ruenti cupidius corpus obtulit.⁹¹⁰

También destacó por su noble virtud otro ancestro llamado Marco Atilio, que, siendo agricultor, fue requerido por el Senado por su valía y virtud para el gobierno, y que,

⁹⁰⁹ Vid. Pauly-Wissowa, 50, col. 2086-2092.

⁹¹⁰ Val. Max. 3.2.7 (1888).

siempre humilde, no sintió vergüenza alguna, una vez abandonados los reputados cargos públicos, en volver a sus modestos y rústicos menesteres:

Nec fuit his⁹¹¹ rubor<i> eburneo scipione deposito agrestem stiuam aratri repetere.⁹¹²

Se conoce que Régulo, durante la Primera Guerra Púnica, fue cónsul por vez primera el 267 a. C. Dirigió entonces una campaña contra los salentinos que se habían opuesto a Roma apoyando a Pirro, rey de Epiro. Régulo sometió a los salentinos y tomó el puerto de *Brundisium*, uno de los más importantes de la Magna Grecia, asegurando así el control de Roma en el sur de la Península Itálica. De tamaña victoria, Régulo y su colega en el consulado obtuvieron el 266 a. C. el honor del triunfo:

M. Atilio Regulo L. Iulio Libone consulibus Sallentinis in Apulia bellum indictum est, captique sunt cum ciuitate simul Brundisini, et de his triumphatum est.⁹¹³

Régulo fue nombrado cónsul una segunda vez el 256 a. C. junto a Lucio Manlio Vulso Longino; en esta ocasión fue como *consul suffectus*, reemplazando así al cónsul fallecido Quinto Cedicio. Ese mismo año los dos cónsules dirigieron la flota romana contra la cartaginesa, capitaneada por los generales Amílcar y Hanón; las dos formidables armadas chocaron frente al cabo Ecnomo, en Sicilia. La batalla naval, que por el ingente número de naves que en ella participaron, se ha considerado una de las más grandes de todos los tiempos, se zanjó con una abrumadora victoria romana, que le reportó a Régulo, junto a su colega, un nuevo triunfo.⁹¹⁴ Los cónsules victoriosos navegaron entonces hasta África donde pretendían llevar la guerra al enemigo en sus propios dominios. Dión Casio⁹¹⁵ reflexiona sobre la decisión romana de continuar la ofensiva en suelo cartaginés: el novedoso riesgo parecía merecer la pena, pues una sola derrota no supondría gran cosa a los romanos, una victoria sería auspicio de grandes esperanzas de triunfos futuros. A Régulo, por lo tanto, se le atribuye el honor de haber sido el primero en haber conducido un ejército romano fuera de Italia:

Marcus Atilius Regulus consul fuis Sallentinis triumphauit primusque Romanorum ducum in Africam classem traiecit.⁹¹⁶

En África las fuerzas romanas, dirigidas por ambos cónsules, tomaron en primer lugar la ciudad de Áspide, además de los campos cercanos y las lujosas fincas que había en ellos, de modo que se hicieron con un gran botín de esclavos, cuadrúpedos y otras riquezas, mientras que los cartagineses fortificaban su ciudad, temerosos de futuros ataques. Envíanse entonces emisarios a Roma para que llevaran noticia de las exitosas campañas africanas. En respuesta, arriban legados de Roma, que hacen saber que uno de los cónsules ha de quedarse con las fuerzas suficientes en África, pero que el otro debe volver a Roma a reintegrar la flota: Manlio parte, Régulo permanece en África.

⁹¹¹ *Manibus*.

⁹¹² Val. Max. 4.4.5 (1888).

⁹¹³ Eutr. 2.17 (1887).

⁹¹⁴ Polibio en 1.26-29 ofrece una minuciosa descripción de esta espectacular batalla naval. También en Eutr. 2.21, D. C. 4.8.6-9, y Zonar. *Ann.* 8.12.

⁹¹⁵ D. C. frg. 148 (1845-1867).

⁹¹⁶ *Vir. Ill.* 40 (1911).

Mientras que los púnicos continuaban fortificando Cartago y preparando sus contingentes, a cuyo mando estaban los generales Asdrúbal, Bóstar y Amílcar, por su parte, Régulo se entrega al saqueo y toma de cada vez más ciudades, entre las que destacan Adi y Túnez. Se afanan en general las fuentes antiguas en aportar, en todo lo relativo a la campaña romana en África, formidables datos supuestamente objetivos en relación al número de prisioneros, naves, bestias, ciudades, etc., que vendrían justificados por el ansia de redundar en mayor gloria para la causa romana. Así pues, mientras que Régulo cosechaba cada vez más éxitos, el cartaginés no era solo víctima del ariete romano, sino que también sufría a la vez las violentas incursiones de los nómadas, cuyo perjuicio, si cabe, era mayor que el ocasionado por los romanos. De esta manera, se veían los púnicos en gran medida debilitados frente a sus enemigos, de manera que se vieron impelidos a buscar un acuerdo de paz. Polibio⁹¹⁷ cuenta que fue el propio Régulo, quien, receloso de que arribara demasiado pronto de Roma un general para asistirlo en las empresas africanas, y de que este le arrebatara la gloria solo a él debida, propuso a los púnicos pactar la rendición. Empero, fueron tan severas las condiciones de paz por Régulo impuestas, que los cartagineses, a pesar de sus debilitadas fuerzas, prefirieron continuar luchando a firmar la paz.⁹¹⁸

No pocos autores⁹¹⁹ refieren un episodio ocurrido a Régulo y a sus hombres durante su ofensiva en tierras cartaginesas: cuentan que Régulo hubo de enfrentarse junto al río Bágrada con una serpiente de enormes dimensiones, de insoportable hedor y antropofágica voracidad, por lo que, devorados por la misma algunos de sus hombres, y pareciendo imposible darle muerte por los medios habituales, Régulo tuvo que recurrir a las mismas máquinas de guerras, con las que finalmente, no sin antes una dura contienda, abatió esta suerte de monstruo. Este episodio parece más propio de la leyenda que de la historia; estaría en consonancia con la mitologización de la figura de Régulo: este se presenta como el único héroe capaz de exterminar al monstruo y de salvar a sus hombres. Así pues, los autores gustan de detenerse en la narración del mismo, ya por su carácter novelesco, ya por mayor gloria del héroe romano. De entre todos ellos sobresale la narración de Silio Itálico, quien ofrece una soberbia recreación de sorprendente minuciosidad y detalle, de susodicho episodio, cuya exposición supera el mejor relato de ciencia ficción. Destaca el valor de Régulo, quien, al ver que todos se hallan sobrecogidos de espanto, se dispone a hacer frente al monstruo él solo; Silio Itálico recrea incluso las valerosas palabras del héroe en tan fiero momento:

“Serpentine Itala pubes
terga damus Libycisque parem non esse fatemur
anguibus Ausoniam? Si debellauit inertis
halitus, ac uiso mens aegra effluxit hiatu,
ibo alacer solusque manus componere monstro

⁹¹⁷ Plb. 1.31.

⁹¹⁸ Vid. Plb. 1.29-31; Dio. 24; Flor. *Epit.* 18.7; App. *Pun.* 3; Eutr. 2.2; Oros. *Hist.* 4.8.6-16, 9.1; Zonar. *Ann.* 8.12-13.

⁹¹⁹ Val. Max. 1.8 ext. 19; Gell. 7.3; Sil. 6.140-295; Plin. *Nat.* 8.36; Oros. *Hist.* 4.8.10-15; Zonar. *Ann.* 8.12-13.

sufficiam.”⁹²⁰

La narración de esta hazaña de Régulo Silio Itálico la pone en boca de Maro. Este es un anciano, en su juventud esforzado soldado de Régulo, quien casualmente ofrece hospitalidad en su humilde casa a Serrano, hijo de Régulo, que vencido, herido y destrozado, regresa del desastre de Trasimeno.⁹²¹ La ocasión da lugar a elogiar al eximio héroe y a referir los famosos episodios de su vida. Continúa contando Silio Itálico que es Régulo quien primero hiere con su lanza a la serpiente, que el segundo es el mismo Maro, y que, siguiendo los demás hombres, pudieron finalmente matar al monstruo. Maro muestra al hijo de Régulo la lanza de Régulo con la que primero hirió a la serpiente, que le fue entregada por el mismo como premio a su valentía, al ser el segundo en hierirla. En su acostumbrado tremendismo, Silio Itálico hace ver la aniquilación de la serpiente como una especie de sacrilegio contra las Náyades o la Naturaleza misma, por el que luego Régulo y sus hombres deberán padecer terribles calamidades. Otros autores, como Paulo Orosio,⁹²² cuentan que, como se ha dicho, no fueron suficientes las lanzas para matar a la serpiente, por lo que Régulo hubo de recurrir a las mismas máquinas de guerra para abatirla. Cuenta este mismo autor también que la piel de la serpiente, cuya medida llega incluso a dar, fue llevada a Roma y allí expuesta.

Pero la fortuna fue inestable y variable también para Régulo. Este, ensoberbecido por sus gloriosas victorias en suelo africano, escribió a Roma diciendo que los cartagineses tenían selladas las puertas de su ciudad por el miedo que él mismo les infundía.⁹²³ Así las cosas, él mismo, sus hombres y Roma toda se vanagloriaban en esa idea. Mientras tanto, regresaba a Cartago un reclutador de mercenarios que traía consigo a un tal Jantipo, de origen lacedemonio y de espartana formación militar. La fama divulgó que este afirmaba que los púnicos no habían sido vencidos debido a la superioridad de los romanos, sino a la impericia de sus propios generales africanos. Jantipo, por lo tanto, fue conducido ante los generales cartagineses para que les expusiera su parecer, que consistía fundamentalmente en librar batallas en llanuras abiertas. Convencidos por este, los generales ceden al lacedemonio el mando de los ejércitos cartagineses. Jantipo demostró enseguida su pericia y destreza en el arte militar al realizar las maniobras preparatorias con las fuerzas cartaginesas. Todos, por consiguiente, renovaron las esperanzas de derrotar al romano, confiados en que obtendrían la victoria si los dirigía Jantipo. Los romanos se sentían atraídos por las novedades que veían en el ejército cartaginés, a la vez que mostraban despreocupación y despreciaban a su nuevo general, a quien llamaban el *Graeculus*.⁹²⁴ Por su parte, los

⁹²⁰ Sil. 6.243-248 (1961).

⁹²¹ El argumento expuesto aquí por Silio Itálico guarda curiosamente notables y sorprendentes coincidencias al desarrollado como ejemplo de narración literaria por Metastasio en una de sus cartas (*Lettere*, 782), al ser preguntado por el destinatario sobre la creación de un argumento literario.

⁹²² Oros. *Hist.* 4.8.10-15. Es curioso que, a raíz de la narración de este episodio, el autor se detenga extensamente en describir la anatomía de una serpiente, y el modo en que esta se desplaza, a la vez que la compara con la morfología y motricidad de una lombriz, para hacer así más clara su explicación.

⁹²³ Zonar. *Ann.* 8.13.

⁹²⁴ *Ibidem*.

púnicos, recuperados los ánimos, ardían en deseos de enfrentarse a los romanos, de modo que los generales cartagineses dieron su consentimiento para que se trabara combate. El desenlace del enfrentamiento supuso una terrible derrota para los romanos: muchos de ellos perecieron, muchos otros junto con el cónsul Régulo, quien, según Silio Itálico,⁹²⁵ fue víctima de una trampa, fueron hechos prisioneros, una minoría pudo escapar y refugiarse en Áspide.

Polibio⁹²⁶ ofrece una valoración didáctica del caso de Régulo. Advierte este autor de cuán digna de desconfianza es la fortuna; que el hombre puede aprender de dos maneras: por sus propias experiencias, lo cual es más duro, pero más eficaz, y por las experiencias vividas por los demás, lo cual es menos duro, pero menos eficaz; de ahí el valor didáctico de la historia política. Cuenta Zonaras⁹²⁷ que los cartagineses no trataron mal a los prisioneros romanos, pero que a Régulo lo afligieron de todos los modos posibles: solo le daban la comida justa para sobrevivir, y continuamente conducían ante él un elefante con el que lo atemorizaban, para que no pudiera así encontrar descanso ni en su espíritu ni en su cuerpo; y que finalmente tras estas vejaciones lo encarcelaron.⁹²⁸

Por otra parte, gustan de ocuparse las fuentes⁹²⁹ del fin de Jantipo: la versión más común es que, no dispuestos a tolerar los cartagineses que un extranjero les arrebatara la gloria del triunfo sobre los romanos, y estando en el ánimo de Jantipo regresar cuanto antes a su patria al recelar de la futura respuesta romana ante la tremenda derrota de la que él había sido principal causa, los púnicos le ofrecieron un barco para que regresara a Grecia, pero que finalmente Jantipo, ya en alta mar, o bien por el intencionado mal estado del navío, o bien por la púnica perfidia de quienes lo acompañaban, murió.

En este punto de la historia de Régulo, el historiador Polibio,⁹³⁰ cuya obra se muestra como la más fiable, deja de interesarse sobre el destino del personaje. La reconstrucción de la última etapa de la vida de Régulo es efectivamente incierta, además de ser puesta en tela de juicio por los historiadores: el mismo Dión Casio⁹³¹ manifiesta cierto alejamiento de lo narrado acerca de Régulo, recurriendo a expresiones como *φασί* o *ὡς γε καὶ ὁ λόγος ἔχει*. No obstante, todos los autores coinciden en la narración de los hechos. Así pues, tras la derrota y captura de Régulo, el cautiverio que siguió fue muy largo. La guerra entre Roma y Cartago continuó en Sicilia con variados resultados para ambos bandos. Cinco años después de la expedición de Régulo, las fuerzas púnicas sufrieron una considerable derrota en Panormo debida al general Metelo. Una vez más Cartago se vio obligada a buscar la paz con Roma, o al menos un intercambio de prisioneros. Por consiguiente, Cartago envió a Roma una embajada, de la que formaba

⁹²⁵ Sil. 6.317-346.

⁹²⁶ Plb. 1.32-35.

⁹²⁷ Zonar. *Ann.* 8.13.

⁹²⁸ Vid. también sobre la derrota y captura de Régulo D. C. frg. 151; Oros. *Hist.* 4.9.1-4; App. *Pun.* 3-4; *Vir. Ill.* 40; Eutr. 2.21; Flor. *Epit.* 18.7.

⁹²⁹ Sobre Jantipo vid. Val. Max. 9.6 ext.1; Sil. 6.299-316; App. *Pun.* 4; Zonar. *Ann.* 8.13.

⁹³⁰ Plb. 1.26-35.

⁹³¹ D. C. frg. 153.

parte el mismo Régulo; los cartagineses pretendían, sirviéndose de la gran influencia y alta consideración que tenía Régulo entre los romanos, que este los persuadiese de las condiciones púnicas del armisticio: que se llegase a un acuerdo de paz, pero que si no era posible, al menos hubiese un intercambio de prisioneros; en cuanto a Régulo, se le había hecho jurar que si convencía de tales términos a sus compatriotas, obtendría la libertad y la vida, pero que si no conseguía persuadirlos, debería volver a Cartago, donde le esperaba un atroz suplicio. El episodio, comportamiento y discurso de Régulo prácticamente no varía en las distintas fuentes,⁹³² de manera que todas coinciden en afirmar que Régulo hizo justamente lo contrario de para lo que había sido enviado, es decir, disuadió a los romanos tanto de llegar a un acuerdo de paz con Cartago, cuanto del intercambio de prisioneros.

Quizás el autor que más detalladamente narra el episodio de la embajada de Régulo en Roma, sea Zonaras.⁹³³ Se hace referencia al comportamiento de Régulo, quien en todo momento, durante la embajada en Roma, se comportó e iba vestido como un cartaginés; además, no consintió ni siquiera conversar con su esposa, y rehuyó el abrazo de sus hijos. Según la ley romana, un ciudadano romano, hecho prisionero, perdía la condición de ciudadano y, en consecuencia, la *patria potestas*, de modo que, anteponiendo Régulo la obediencia a la ley a la de sus afectos, se condujo como si no reconociera ni a su mujer ni a sus hijos. Al mismo tiempo, se negó a entrar en la ciudad, puesto que se consideraba, al ser hecho por los púnicos prisionero de guerra, un extranjero, de manera que solo concurrió al lugar habilitado *extra muros* donde el Senado romano solía recibir a los legados de los enemigos. Zonaras nos habla de una primera intervención de Régulo ante el Senado, en la que simplemente expone las condiciones cartaginesas; que luego abandonó el Senado para que este deliberara, pero que, al ser requerido para que estuviera presente en la deliberación, no acudió hasta que no le fue concedido el permiso de sus captores africanos; preguntado entonces acerca de su opinión, manifestó que se tenía que desestimar todo acuerdo con los cartagineses.

Si la versión de Zonaras resulta la más extensa del episodio de la embajada, la de Silio Itálico,⁹³⁴ como era de esperar, será la más novelesca. Este se detiene en describir incluso la construcción del navío destinado a llevar a Régulo a Roma. Se narra el momento en que Régulo es conducido al puerto para embarcar, donde se halla el mismo Maro,⁹³⁵ que acompaña a la sazón a Régulo. Son de gran interés las reflexiones de Maro, quien veía en la inmundicia y penalidades que Régulo soportaba, una actitud más gloriosa que el mismo triunfo sobre el enemigo. Se destaca la impasibilidad que mostraba Régulo en todo momento: durante su viaje a Roma, en su llegada ante la gran concurrencia que había acudido a recibirlo, en la recepción del cónsul. Silio Itálico recrea patética y magistralmente el encuentro de Régulo con su mujer e hijos: conocemos que su mujer se llamaba Marcia, y que sus hijos eran entonces aún muy

⁹³² Hor. *Carm.* 3.5; Cic. *Off.* 1.39, 2.99; Liv. *Perioch.* 18; Val. Max. 1.1.14; Flor. *Epit.* 18.7; App. *Pun.* 4; *Vir. Ill.* 40; Eutr. 2.24; Oros. *Hist.* 4.10.1; Aug. *Civ.* 1.15.

⁹³³ Zonar. *Ann.* 8.15.

⁹³⁴ Sil. 6.347-489.

⁹³⁵ Antiguo compañero de Régulo que, según Silio Itálico, militó junto a él en África. *Vid. supra.*

pequeños; Régulo pide quedamente a Maro que impida que su mujer e hijos se acerquen a abrazarlo;⁹³⁶ como ya se ha referido, Régulo va vestido como un cartaginés, y, al verlo su esposa, se desmaya. Como ya se ha dicho también por otras fuentes, Régulo decide morar fuera de la ciudad con el resto de la embajada púnica, sin embargo, Silio Itálico gusta de recrear un dramático episodio haciéndolo pasar ante la puerta de su casa, donde se cuelgan sus trofeos de guerra, y ante la que su mujer, al negarse Régulo a entrar, profiere un patético discurso en el que lo reprende por no quererse alojar en su propia casa junto con su familia. Régulo al alba es conducido al Senado, donde se niega a ocupar su lugar de senador, al no considerarse como tal, sino como un prisionero de los cartagineses. Es, no obstante, por los senadores exhortado a que permanezca en Roma, aceptando así las púnicas condiciones. Régulo entonces argumenta que él es ya un anciano, y que le queda poco de vida; que la pérfida argucia cartaginesa es cambiarlo a él, que ya no es nada, por los jóvenes y fuertes rehenes púnicos que se hallan en manos de los romanos, y que, recuperada la libertad, estarían prestos, renovadas las fuerzas, a llevar de nuevo a Roma la guerra; y que su beligerante espíritu lo mantendrá firme hasta el final, de manera que impedirá todo acuerdo con los cartagineses.

Siendo tal su firme determinación, las fuentes se ocupan a continuación principalmente de su despedida de Roma y del suplicio al que fue sometido en Cartago. De entre ellas de nuevo destaca por su extensión y detalle la tardía narración de Zonaras.⁹³⁷ Se cuenta que Régulo, expuesto su parecer ante el Senado, se entregó a los cartagineses; que era perfectamente conocedor del terrible final que le aguardaba, y que no era oculto a los cartagineses cuál había sido su intervención ante el Senado. En su decisión, Régulo hacía prevalecer el interés de Roma sobre su salvación: aducía que estaba sometido a un juramento a los púnicos dado, que no iba a faltar a su palabra, aun siendo estos enemigos, que, atendiendo a su lealtad, solo él iba a sufrir tribulación, violándola, en cambio, Roma toda quedaría afectada por el crimen del perjurio. Sin embargo, Régulo, al ver que el Senado se mostraba dispuesto tanto a llegar a un acuerdo de paz con los cartagineses, como a acceder a un intercambio de prisioneros con el fin de salvarlo, fingió que le habían los cartagineses suministrado un veneno de efecto retardado, para que, una vez que hubiese cumplido su cometido, actuase provocándole la muerte.⁹³⁸ Así pues, ni hecha la paz ni el intercambio de prisioneros, aun siendo muchos los que lo querían retener, los cónsules decidieron ni entregarlo en caso de que se quisiese quedar, ni impedirle irse en caso de que esta fuera su voluntad. Así las cosas, Régulo libremente se marcha.

La recreación patética de la despedida se la debemos, como era de esperar, a Silio Itálico:⁹³⁹ cuenta que Régulo es conducido a través del Campo de Marte al puerto fluvial del Tíber, donde lo aguardan las embarcaciones púnicas; que durante el trayecto muchos romanos habían acudido a ver por última vez a Régulo, y que, llenos de piedad

⁹³⁶ Como se ha indicado, la ley romana lo había desposeído, hecho prisionero, de los derechos de los ciudadanos romanos.

⁹³⁷ Zonar. *Ann.* 8.15.

⁹³⁸ Además de Zonaras, así se cuenta también en Gell. 7.4.

⁹³⁹ Sil. 6.490-520.

y de lamento, intentaban retenerlo; en el puerto, al embarcar, está presente su esposa, quien profiere otro patético discurso en el que no faltan los reproches propios de la mujer despechada: que si desea morir, que muera en casa junto a los suyos, o que la lleve consigo a Cartago para ser ella partícipe del dolor del esposo; este autor⁹⁴⁰ da también noticia a través del personaje de Maro, de cómo fue el viaje de Roma a Cartago.

La mayor parte de las fuentes⁹⁴¹ refiere sucintamente el momento de la despedida de Régulo, pero se detienen en el suplicio que sufrió tras haber regresado a Cartago: unas mencionan simplemente que Régulo fue sometido a terribles suplicios, otras dan detalle de los mismos; todas las fuentes coinciden en que afiladas púas perforaban continuamente el cuerpo de Régulo, divergen a la hora de explicar dónde se hallaban esas púas, pues unas veces se refiere que fue encerrado en una especie de caja cuyas paredes estaban erizadas de púas, otras que fue metido en una especie de ergástulo cuyas paredes presentaban las mismas características, otras que fue atado a una máquina de tortura de la misma naturaleza; coinciden también las fuentes en que además le fueron cortados los párpados, para torturarlo cruelmente haciéndole mirar directamente al sol tras haberlo tenido encerrado en un lugar oscuro, de manera que los autores coinciden en afirmar que murió por las vigilias, al no poder dormir por el continuo dolor que le infligían las púas, y por no poder cerrar los ojos; pocos⁹⁴² añaden que fue también sometido al suplicio de la cruz.

Zonaras⁹⁴³ cuenta que, siendo conocida la atroz muerte de Régulo en Roma, fueron entregados los principales de los rehenes cartagineses que allí había, a los hijos de Régulo, para que en represalia por la muerte de su padre los torturaran y mataran. Aulo Gelio⁹⁴⁴ transmite además detalles del suplicio al que fueron sometidos estos nobles púnicos, presos entre los romanos, por los hijos de Régulo: cuenta que se ensañaron con estos al darles muerte, puesto que los habrían introducido en una especie de cofres cuyo interior habían llenado de puntiagudos múrices, de modo que estos finalmente morirían insomnes, como era fama que había Régulo muerto. Diodoro Sículo,⁹⁴⁵ por su parte, refiere la crueldad de la esposa de Régulo para con dos nobles cartagineses presos en Roma, al conocer esta el asesinato de su marido durante el cautiverio de este en África. De hecho, se ha querido ver como un intento de romana justificación de las torturas a las que pudieran haber sido sometidos los cartagineses prisioneros en Roma, la aludida posible invención del episodio final de la vida de Régulo, esto es, la embajada a Roma, el regreso a Cartago y el suplicio, que podría efectivamente estar más cerca de la leyenda que de la historia.

⁹⁴⁰ *Ibidem*: 521-551.

⁹⁴¹ Cic. *Pis.* 19, *Fin.* 5.27.82; Val. Max. 9.2 ext. 1; App. *Sic.* 2.1, *Pun.* 4; Gell. 7.4; Vir. *Ill.* 40; Eutr. 2.24; Oros. *Hist.* 4.10.1; Aug. *Civ.* 1.15.

⁹⁴² Flor. *Epit.* 18.7; Sen. *Dial.* 1.3.4, 9.

⁹⁴³ Zonar. *Ann.* 8.15.

⁹⁴⁴ Gell. 7.4.

⁹⁴⁵ Dio. frg. 24.12.

El personaje de Régulo, como el de Catón y el de Tito, es convertido en un mito ya en la Antigüedad. Fue obviamente el episodio final de la vida de Régulo el que cómodamente se ofrecía para el proceso de mitologización. Así pues, Régulo se convertía en modelo de virtud, sobre todo a partir de Cicerón, después en Séneca, y más tarde en San Agustín para la ideología cristiana:

...nec dubitatum quin in uirtute omnis ut bene, sic etiam beate uiuendi spes poneretur.⁹⁴⁶

Todo son elogios para Régulo por parte de Cicerón.⁹⁴⁷ Este es referido como ejemplo de lealtad y de la concepción de la patria como bien supremo, así como encarnación de la virtud ciudadana y patriótica. Es de tal manera admirado que, según Mix,⁹⁴⁸ se produciría un acercamiento entre la figura de Régulo y el mismo Cicerón. A raíz del proceder de Régulo, el Arpinate reflexiona sobre la importancia de lo que es útil para el estado, haciendo ver que lo que no es útil para el estado, no sería tampoco útil para el ciudadano, así como que no todo lo útil es honesto, pero que lo honesto es siempre útil;⁹⁴⁹ de esta manera, en tanto que Régulo había hecho lo honesto, hizo lo útil para sí y para la patria. Asimismo, ve en la heroica conducta de Régulo, en su misma virtud, el camino hacia la verdadera felicidad: Régulo se satisfizo en la dicha de hacer lo honesto, la utilidad debida a la patria; así pues, Régulo habría soportado su suplicio con entereza y abnegación, por lo que también se erigiría como modelo entre los estoicos. De una manera muy similar es tratado el personaje de Régulo por Séneca:⁹⁵⁰

Vita autem honesta actionibus uariis constat: in hac est Reguli arca...⁹⁵¹

La referencia a Régulo viene en Séneca acompañada de la de Catón casi de una manera indisociable. Séneca recurre a Régulo como ejemplo de virtud, austeridad, felicidad, firmeza, fortaleza. Como a Catón, su virtuosa vida le concedió la gloria, la inmortalidad; su final, efectivamente, es visto como un triunfo no solo sobre sus vencedores, sino sobre la fortuna misma.⁹⁵² Asimismo, quizá de un modo más manifiesto que en Cicerón, Régulo supone para Séneca un referente inestimable para el desarrollo de la doctrina estoica. De hecho, la importancia del estoicismo en los comienzos del cristianismo hizo también de Régulo un ejemplo por su conducta de mártir pagano; así pues, el mismo Séneca se refiere a Régulo en unos términos que bien podrían ser atribuibles a cualquier mártir cristiano:

Quanto plus tormenti tanto plus erit gloriae.⁹⁵³

⁹⁴⁶ Cic. *Fin.* 5.29.88 (1915b).

⁹⁴⁷ *Fin.* 2.20.65, 5.27.82, 5.29.88; *Off.* 1.39, 3.99-115; *Cato* 20.75; *Pis.* 19; *Parad.* 2.16; *Phil.* 11.9; *Sest.* 127; *Tusc.* 5.14.

⁹⁴⁸ Mix 1965: 159: *Cicero's views of Regulus is essentially emblematic of his own self-esteem as a political conservative.*

⁹⁴⁹ Cic. *Off.* 3.101, 110.

⁹⁵⁰ Sen. *Dial.* 11.10.8, 11.12.5, 7; 1.3.4.9.11; 9.16; *Epist.* 7.67.6, 8.71.17, 16.98.12, 19.114.19.

⁹⁵¹ Sen. *Epist.* 7.67.7 (1965).

⁹⁵² Vid. también Flor. *Epit.* 18.7.

⁹⁵³ Sen. *Dial.* 1.3.9 (1970).

Para los Padres de la Iglesia los ejemplos de la Antigüedad tomados venían a conferir solidez al nuevo sistema religioso por ellos defendido. El frugal y austero modo de vida de Régulo, la lealtad a la palabra dada, el dar la vida por Roma, por sus ciudadanos, en definitiva, por los demás, y entregarse de buen grado por una causa amada a terribles tormentos, constituían lugares comunes en los martirologios de los inicios del cristianismo; e incluso en la vida del mismo Jesucristo. De entre los Padres de la Iglesia destaca en su admiración por Régulo San Agustín,⁹⁵⁴ tal vez surgida del estudio de la obra de Cicerón o Séneca, o por sus años de estudio y enseñanza en Cartago, los cuales habrían hecho nacer en él un especial interés por un ejemplo extraído de las Guerras Púnicas:

Haec potius concupisce, o indoles Romana laudabilis, o progenies Regulorum
Scaeuolarum, Scipionum, Fabriciorum!⁹⁵⁵

San Agustín, como los autores antiguos, ensalza la vida de Régulo como modelo de conducta guiada por la virtud. Elogia en Régulo, a diferencia de en Catón, la aceptación de su destino y, en consecuencia, el hecho de no haber recurrido al suicidio. No obstante, lamenta San Agustín que toda la heroica gesta de Régulo haya sido en vano, al ser esta justificada por un fatuo orgullo mundano, y por haber sido auspiciada por unos falsos dioses; dioses a los que reprocha que hayan consentido que Régulo pasara por tamaño padecer, y por los que precisamente se torna en parte huero todo *exemplum* de la Antigüedad tomado.

El *Attilio Regolo* de Metastasio, por lo tanto, recoge, como es el caso del *Catone in Utica* y *La clemenza di Tito*, la imagen mitologizada por la tradición literaria del personaje de Régulo, del que se ha eliminado todo elemento negativo, como se vio que se había hecho en el caso del emperador Tito, que pudiera ser contraproducente al mito de este creado, como por ejemplo pudiera ser la manifiesta ὄβρις mostrada como cónsul antes de su derrota y captura. Se supone, pues no hay informaciones ciertas al respecto, que, para la composición del *Attilio Regolo*, Metastasio leyó las traducciones italianas⁹⁵⁶ de la tragedia francesa *Régulus* de Jacques Pradon.⁹⁵⁷

Jacques Pradon fue un poeta dramático galo, que vivió en la segunda mitad del siglo XVII, y cuya obra se ve eclipsada por las dos grandes figuras del teatro clásico francés, Racine y Corneille. No obstante, recoge cierto reconocimiento en su época, sobre todo debido a su enconada rivalidad con Racine. En general, la crítica ha venido considerando a Pradon un autor insípido, de expresión débil, simple y monótona; tan solo se suelen exceptuar dos tragedias suyas, *Pyrame et Thisbé*, y especialmente *Régulus*, cuya texto se eleva excepcionalmente a una suerte de elegancia y nobleza.

⁹⁵⁴ Aug. Civ. 1.15, 1.24, 2.23, 2.29, 3.18, 3.20, 5.18.

⁹⁵⁵ *Ibidem*: 2.29 (1955).

⁹⁵⁶ Jacques Pradon, *L'Attilio Regolo, tragedia dal francese rappresentata in Roma nel teatro domestico dell'illustrissimo principe di Cerveteri nel carnevale del 1711*, trad. Girolamo Gigli, Siena, F. Quinza s. d., y Jacques Pradon, *Attilio Regolo, tragedia ridotta dal francese dal Sig. Girolamo Gigli, rappresentata nel teatro del Seminario romano nel carnevale del MDCCXI*, Roma, Zenobj, s. d.

⁹⁵⁷ Pradon 2013 y 1700.

Efectivamente, esta tragedia cosechó desde su estreno el 4 de enero de 1688 un grandísimo éxito, de manera que se llevó a varios teatros, como a la *Comédie française*, donde se representó 101 veces, e incluso fue puesta en escena en Versalles.

Pradon ofrece en su *Régulus* una versión bastante original del final de la vida de Régulo; este se vio obligado a introducir notables modificaciones en la historia, sobre todo por verse constreñido a cumplir las tiranas unidades de lugar y de tiempo, cuya rígida observancia era común en su época; no obstante, la crítica ha aplaudido el modo en que Pradon supo airoso resolver tales dificultades. La acción del *Régulus* dura un día, y se desarrolla solo en el campamento romano, establecido ante la ciudad de Cartago, desde donde el ejército romano se dispone bajo las órdenes de Régulo a coronar la campaña africana con la toma de la ciudad principal de los cartagineses. Régulo se presenta como viudo y acompañado de su hijo, aún de tierna edad, Atilio; Régulo además está felizmente enamorado de Fulvia, hija de su general Metelo, y con quien prevé unirse en matrimonio tras la toma de Cartago. Entre los hombres de Régulo se cuenta un tal Mannio, que, envidioso de Régulo y frustrado en su también amor hacia Fulvia, urde del cónsul la perdición, confabulándose traidoramente con el enemigo Jantipo, a cuyo cargo están las púnicas fuerzas.

Efectivamente, por la traición de Mannio, Régulo, acompañado por este en una misión de reconocimiento de las murallas de Cartago, cae en una trampa y es hecho prisionero por Jantipo. Régulo entonces es enviado como rehén por los cartagineses al campamento romano, para que convenza a sus compatriotas de unas duras condiciones de rendición: devolver a Cartago todas las conquistas africanas. Régulo, aunque ha jurado volver a Cartago si no consigue persuadir a sus compañeros de aceptar tan deshonrosa condición, sin embargo, los insta a no aceptar pacto alguno y a continuar la guerra. Hecho lo cual, Régulo se dispone a cumplir su palabra y a regresar a Cartago, pero un motín de los soldados lo detiene. Este, finalmente, consigue zafarse de ellos diciéndoles que había sido por los púnicos obligado a beber un veneno, y que, por lo tanto, de todas formas iba a morir. Regresado, pues, Régulo a Cartago, los romanos dirigen sin dilación alguna su ofensiva contra la ciudad, cuya virulencia, conocido que Régulo había sido asesinado, aumenta, inclinándose la batalla en favor de los romanos. Acaba la obra haciéndose saber que Metelo ha vengado el destino de Régulo dando muerte a Jantipo, que las fuerzas cartaginesas están casi deshechas; mientras tanto, la prometida de Régulo, Fulvia, destrozada, no desea otra cosa que morir al pie de las murallas de Cartago.

Como se ve, Pradon trata con bastante libertad el episodio histórico del final de la vida de Atilio Régulo. Para salvar el problema por la unidad de tiempo y lugar, resuelve que todo se desarrolle en un día y en África, en el campamento romano, que es una suerte de Roma y Cartago al mismo tiempo. No obstante, el autor toma diversos detalles históricos que integra felizmente en su original versión: las hazañas militares y triunfo de Régulo, la trampa tendida por Jantipo, la embajada cartaginesa, el juramento y la lealtad de Régulo, el motín de los soldados en el campamento, el veneno suministrado a Régulo por los cartagineses, los tormentos, etc.

Pradon, conocedor de la importancia de ampliar dramáticamente una acción esforzada y ejemplar con elementos patéticos, introduce el personaje de Fulvia, prometida de Régulo, y de Atilio,⁹⁵⁸ el hijo de este. Tras el personaje de Fulvia estaría la esposa de Régulo, Marcia, presente en las fuentes antiguas; se supone que el hecho de que la amante de Régulo sea su prometida, y no su esposa, se habría debido a la busca de una mayor conmiseración, en la idea de que, muriendo Régulo, no deja a una esposa viuda, con la que habría ya vivido una vida otrora feliz, sino a una joven mujer a la que trunca su futuro matrimonio.

Pradon cita explícitamente en el prefacio de la obra como fuentes para la composición de su *Régulus* a Horacio y Floro; sin embargo, aunque no es citado, se supone por las notables correspondencias también como fuente a Silio Itálico. Otra obra que podría Metastasio haber conocido para la composición del *Attilio Regolo*, podría haber sido el *Marco Attilio Regolo* de Matteo Noris, de 1719. Este melodrama está, no obstante, más cerca del *Régulus* de Pradon que del drama metastasiano, que, como se verá, se presenta de una manera distinta a las obras anteriores. Efectivamente, el drama de Noris sitúa también la acción en África, no haciendo, como Pradon, que todo el episodio histórico acontezca en Cartago, sino ocupándose en concreto de lo sucedido tras la embajada en Roma, una vez que Régulo ha regresado a África.⁹⁵⁹

Si bien, como se ha dicho, no hay certezas, es, sin embargo, de suponer que Metastasio probablemente hubiera leído el *Régulus* de Pradon, o bien las traducciones que del mismo había, o bien la versión de Noris. Sea como fuere, Metastasio en su *Attilio Regolo* atiende al propósito expuesto por Pradon en el prefacio de su *Régulus*:

Et j'ay fait cette reflection dans les representations de *Regulus*, que la grandeur d'ame frappe plus que la tendresse, et que le spectateur est touché plus vivement par une grande action qui l'enleve, que par un fade amour qui languit, et qui fatigue et l'auditeur et l'acteur.⁹⁶⁰

Así pues, si en el *Régulus* de Pradon la historia amorosa de Régulo y Fulvia ocupa un segundo plano, en el *Attilio Regolo* de Metastasio, además de desproveer al personaje de historia amorosa alguna, lo cual habría enturbiado la pretendida imagen del héroe en el drama metastasiano, la presencia de elementos amorosos están reducidos a la mínima expresión; el resultado es quizá el drama heroico más puro. Respecto a la tragedia de Pradon, Metastasio no se crea la necesidad de permitirse las licencias que hallamos en el *Régulus*: como es costumbre en el drama metastasiano, se respeta la unidad de tiempo, pero, en relación a la unidad de lugar, el poeta, siempre mucho más libre en relación a las unidades dramáticas que los clásicos franceses, desarrolla su drama en diversos escenarios, amparados siempre estos por el principio de la verosimilitud. El *Attilio Regolo* se ocupa, pues, del episodio de la embajada, por lo que se desarrolla en Roma, desde que Régulo llega hasta que parte de nuevo a Cartago.

⁹⁵⁸ Sobre la rara presencia de un actor niño en una tragedia *vid.* Pradon 2013: 51.

⁹⁵⁹ Noris 1719.

⁹⁶⁰ Pradon 2013: 70.

En el argumento del drama *Metastasio* se destaca en primer lugar cuán admirado y ejemplar personaje es Régulo para la República Romana. A continuación narra de un modo fiel a las fuentes el episodio final de su vida: que Régulo, ya cargado de años, fue hecho prisionero en África, desde donde, tras cinco años de cautiverio, fue a Roma enviado para intermediar a favor de Cartago, y así conseguir la paz o al menos de prisioneros un intercambio, no sin antes habiéndosele hecho jurar que regresaría a África de no obtener lo exigido por sus captores; que, en cambio, Régulo los convenció de no aceptar las enemigas e insidiosas propuestas de los cartagineses, de manera que religiosamente se dispuso a volver a África como había jurado, pese a las lágrimas de sus hijos, a las súplicas de los que acudieron a despedirlo, a las instancias de los amigos, del Senado y del pueblo entero; y que, finalmente, Régulo se dirigió a África seguro de la muerte que le aguardaba, dejando para la posteridad su hazaña como modelo de fidelidad y firmeza.

Respecto de las fuentes, como es costumbre de *Metastasio*, no hay exactitud al precisarlas, puesto que, citando a algunos autores que él estima, a saber, a Apiano, Zonaras, Cicerón y Horacio, concluye la enumeración con un *ed altri*. *Metastasio* se muestra a simple vista en gran medida fiel a la historia, como es común en los dramas heroicos; entre otros aspectos, no le pasan desapercibidas las púnicas exigencias ni los años que estuvo Régulo cautivo entre los enemigos:

...quella città, atterrita dalla fortuna dell'emula Roma, si vide costretta, per mezzo d'ambasciatori, a procurar pace da quella o il cambio almeno de' prigionieri. (...) ...eran già cinque anni innanzi trascorsi all'infesto annunzio della sua schiavitù.⁹⁶¹

Sin embargo, el poeta va preparando ya también en el argumento mismo la recreación que a él le interesa hacer de este episodio de la vida de Régulo. Indica que este fue acompañado por el embajador cartaginés:

Onde insieme con l'ambasciadore africano lo inviarono a Roma...⁹⁶²

Metastasio sincretiza, pues, a los enemigos púnicos en un solo personaje, lo que aportaría no poca agilidad al desarrollo dramático. No obstante esta concreción, durante la representación quedaría manifiesto que no habría venido a Roma un solo embajador púnico, sino que la embajada, como las fuentes refieren, estaría conformada por varios legados:

Sedili (...) per gli oratori stranieri.⁹⁶³

En el Argumento que precede al drama, no hay referencia alguna a su esposa, lo cual anuncia que va a ser un personaje histórico eliminado, a diferencia de la presencia de la misma tanto en la obra de Pradon cuanto en la de Noris: *Metastasio* parece alejarse deliberadamente así del patético sentimentalismo que habría conferido la presencia de dicho personaje en el trance de Régulo; de este modo, ausentes la esposa y, por ende, las

⁹⁶¹ Argumento.

⁹⁶² *Ibidem*.

⁹⁶³ I 7, Didascalía.

patéticas escenas que se hubiesen podido producir entre esta y Régulo, el poeta podrá centrarse en la configuración del personaje como el ideal de héroe que quiere mostrar, ni insensible al afecto, como las fuentes muestran, ni sometido a una pasión amorosa, a la que era usual ver a los protagonistas melodramáticos entregados.⁹⁶⁴ No obstante, no podía prescindir totalmente el poeta de los elementos patéticos: estos en este caso son aportados por sus hijos:

...fra le lagrime de' figli...⁹⁶⁵

Ciertamente, bastante poco se sabe de la vida privada de *Marcus Atilius Regulus*. Horacio transmite que en Roma se hallaban su esposa y sus hijos, que aún eran pequeños:

Fertur pudicae coniugis osculum
paruosque natos ut capitis minor
ab se remouisse et uirilem
toruos humi posuisse uoltum.⁹⁶⁶

Régulo, como se ha dicho, habría rehusado la intimidad con su esposa e hijos al ser considerado *capite minor*, puesto que, hecho prisionero, habría perdido sus derechos como ciudadano y en consecuencia la *patria potestas*.

Se conoce que dos hijos de Régulo llegaron a ser cónsules, a saber, Marco Atilio Régulo y Gayo Atilio Régulo. El primero participó en la Segunda Guerra Púnica, y aparece como protagonista del episodio ya referido narrado por Silio Itálico, el cual es aprovechado para cantar las glorias de Régulo. El hijo de Régulo, lamenta que su padre no haya querido abrazar ni besar ni a él ni a su madre, y rememora el aspecto que su padre tenía en la medida en que su tierna edad le permitía recordar:

Hic alto iuuenis gemitu lacrimisque coortis
“Magne parens”, inquit “quo maius numine nobis
Tarpeia nec in arce sedet, si iura querelis
sunt concessa piis, cur hoc matrique mihi que
solamen, uel cur decus hoc, o dure, negasti,
tangere sacratos uultus atque oscula ab ore
libauisse tuo? Dextram mihi prendere dextra
non licitum? Leuiora forent haec uulnera quantum,
si ferre ad manis infixos mente daretur
amplexus, uenerande, tuos. Sed uana recordor
ni, Mare, (nam primo tunc haerebamus in aeuo)
humana maior species erat. Horrida cano

⁹⁶⁴ Cf. el personaje de César en el *Catone in Utica*, o el mismo Régulo de Pradon de una manera más estoica para con Fulvia. Nótese, en cambio, cómo Metastasio aleja a sus héroes protagonistas de las solitas historias amorosas: así es claramente el caso de Catón y de Régulo, pero también el de Tito, que acaba por rechazar todo matrimonio para entregarse íntegramente a su deber para con Roma, que será su única esposa.

⁹⁶⁵ Argumento.

⁹⁶⁶ Hor. *Carm.* 3.5. (1917).

uertice descendens ingentia colla tegebat
caesaries, frontique coma squalente sedebat
terribilis decor atque animi uenerabile pondus.
nil posthac oculis simile incidit.⁹⁶⁷

Según el texto horaciano los hijos son varios (*paruos natos*), en cambio, en Itálico, el hijo de Régulo habla como si hubiese él sido el único hijo (*matrique mihi*). Empero, ambos textos, tanto Horacio (*paruos*) como Itálico (*nam primo tunc haerebamus aeuo*), coinciden en que los hijos de Régulo en el momento de la embajada serían niños pequeños. Así pues, mientras que Pradon en su tragedia hacía aparecer a un hijo de Régulo de corta edad, Metastasio presenta dos hijos ya adultos, Publio y Atilia; la elección de la presencia de una hija vendría obviamente justificada, como habría dicho el mismo poeta, *per comodo del dramma*. Los hijos además de aportar los requeridos elementos sentimentales del drama, también dan pie a las historias amorosas: la principal es la de Atilia y Licinio, tribuno de la plebe y entusiasta admirador de Régulo; a través de Publio se llega a su esclava africana Barce, a quien ama en secreto, pero esta a su vez realmente ama a Amílcar, el embajador cartaginés, relación que, apenas desarrollada, constituirá la historia secundaria amorosa del drama.

Por otra parte, en un ámbito político y militar está el cónsul Manlio: este, *Lucius Manlius Vulso Longus*, fue colega de consulado con Régulo el 256 a. C. en la campaña africana de la Primera Guerra Púnica; repitió consulado, precisamente junto con el hermano de Régulo, *Caius Atilius Regulus Serranus*, el año 250 a. C., cuando supuestamente fue enviado como rehén cartaginés Régulo a Roma, como es a su vez precisamente mantenido en el drama. Así pues, estos cónsules, atendiendo al deseo de Régulo, continuaron la guerra contra el cartaginés en África:

Τοὺς δ'ὐπάτους ἐς τὴν Λιβύην στρατεύσασθαι ἐνηφίσαντο τὸν τε Γάϊον Ἀτίλιον τὸν τοῦ Ῥηγοῦλου ἀδελφὸν καὶ τὸν Μάλλιον τὸν Λούκιον.⁹⁶⁸

La fortuna, por una parte, y el interés y la complacencia que Metastasio puso en la composición del *Attilio Regolo*, por otra, han felizmente legado, como ya se ha referido, una carta, destinada al músico Adolf Hasse, quien fue encargado de poner en música por vez primera el texto. En esta carta el poeta se afana en ofrecer al músico y amigo una detallada descripción de cada uno de los personajes del drama, con el propósito de que la música se ajuste en la mayor medida posible a lo que él había concebido en su mente:

In Regolo dunque ho preteso di dar l'idea d'un eroe romano d'una virtù consumata non meno per le massime che per la pratica, e già sicura alla pruova di qualunque capriccio della fortuna; rigido e scrupoloso osservatore così del giusto e dell'onesto come delle leggi e de' costumi, consacrati nel suo paese e dal corso degli anni e dall'autorità de' maggiori; sensibile a tutte le permesse passioni dell'umanità, ma superiore a ciascuna;

⁹⁶⁷ Sil. 6.414-430 (1961).

⁹⁶⁸ Zonar. Ann. 8.15 (1841).

buon guerriero, buon cittadino e buon padre, ma avvezzo a non considerarsi mai distinto dalla sua patria, e per conseguenza a non contar mai fra i beni o fra i mali della vita se non gli evento o giovevoli o nocivi a quel tutto di cui si trova egli esser parte; avido di gloria, ma come dell'unico guiderdone al quale debbano aspirare i privati col sacrificio della propria alla pubblica utilità. Con queste qualità interne io attribuisco al mio protagonista un esteriore maestoso, ma senza fasto, riflessivo, ma sereno, autorevole, ma umano, uguale, considerato e composto: né mi piacerebbe che si concitasse mai nella voce o nei moti, se non che in due o tre siti dell'opera, ne' quali la sensibile diversità del costante tenore di tutto il suo rimanente contegno farebbe risaltar con la distinta vivacità dell'espressione gli affetti suoi dominanti, che sono la Patria e la Gloria.⁹⁶⁹

Huelga añadir más a la completísima descripción del personaje de Régulo por el propio Metastasio transmitida. El personaje de Régulo se presenta, por lo tanto, como el ideal prototípico del hombre estoico: su virtud se manifiesta claramente en su proceder; conocedor de todas las humanas pasiones, es capaz de no sucumbir a ninguna; asume tanto lo amable de la vida cuanto los envites de la fortuna; es el ciudadano que se identifica con su comunidad, anteponiendo el público deber a la privada felicidad, guiado siempre por el firme y constante amor por la patria y la gloria. Es, en definitiva, el personaje histórico hecho mito, ya presente en Cicerón y Séneca, y en su práctica totalidad de ellos deudor:

Ita tu non putas Regulum optasse ut ad Poenos perueniret? Indue magni viri animum et ab opinionibus uulgi secede paulisper; cape, quantam debes, uirtutis pulcherrimae ac magnificentissimae speciem, quae nobis non ture nec sertis, sed sudore et sanguine colenda est.⁹⁷⁰

El personaje del cónsul Manlio es junto con el de Régulo el único personaje realmente histórico, *Lucius Manlius Vulso Longus*. Este fue su colega de consulado el 256 a. C., y ambos dirigieron la campaña marítima en aguas sicilianas y después la terrestre por vez primera en suelo africano contra el cartaginés. Sin embargo, uno de los cónsules es requerido en Roma para reintegrar la flota, de manera que permanece solo Régulo en África al frente de las fuerzas romanas:

Ἐν δὲ τούτῳ τῷ καιρῷ παρήσαν ἐκ τῆς Ῥώμης οἱ διασαφοῦντες ὅτι δεῖ τὸν μὲν ἕνα τῶν στρατηγῶν μένειν ἔχοντα δυνάμεις τὰς ἀρκούσας, τὸν δ' ἕτερον ἀποκομίζειν εἰς τὴν Ῥώμην τὸν στόλον. Ὁ μὲν οὖν Μάρκος ἔμενεν, ὑπολειπόμενος ναῦς τετταράκοντα καὶ πεζοὺς μυρίους καὶ πεντακισχιλίους, ἵππεῖς δὲ πεντακοσίους· ὁ δὲ Λεύκιος ἀναλαβὼν τὰ πληρώματα καὶ τὸ τῶν αἰχμαλώτων πλῆθος καὶ κομισθεὶς παρὰ τὴν Σικελίαν ἀσφαλῶς ἦκεν εἰς τὴν Ῥώμην.⁹⁷¹

⁹⁶⁹ *Lettere*, 660.

⁹⁷⁰ *Sen. Epist.* 7.67.12 (1965)

⁹⁷¹ *Plb.* 1.29.8-10. (1882-1904)

En el drama Manlio lamenta que esto haya acontecido así: que hubiera él sido el cónsul elegido para regresar a Roma, y que, en consecuencia, no hubiese corrido la misma suerte de Régulo, su gloriosa suerte:

MANLIO

Ah perché fra que' ceppi anch'io non sono!⁹⁷²

La presencia de Manlio como cónsul en Roma es un elemento rigurosamente histórico del drama. Efectivamente, el año 250 a. C.,⁹⁷³ año en el que supuestamente Régulo habría sido enviado a Roma como rehén de los cartagineses, Lucio Manlio Vulson Longo desempeñaba por segunda vez el consulado. Tampoco pasa por alto el drama que cónsules eran dos cada año: Atilia manifiesta en su afán de interceder por la salvación de su padre, su desesperanza de conseguir algo de los cónsules. El compañero en el consulado de Lucio Manlio Vulso fue curiosamente *Caius Atilius Regulus Serranus*, que tras haber ocupado el consulado en el 257 a. C., justamente un año antes de Marco Atilio Régulo, lo desempeñaba por segunda vez junto a Manlio en el 250 a. C. Este Régulo Serrano, primero de los Atilios en llevar el segundo cognomen de *Serranus*, sería el hermano del protagonista del drama.⁹⁷⁴ Este personaje, ya por su poca relevancia histórica, ya por su intrascendencia en el desarrollo argumental del drama, está ausente en la obra:

ATTILIA

Nulla dunque mi resta
da' consoli a sperar. Questo è nemico;
assente è l'altro.⁹⁷⁵

Así pues, Metastasio, para hacer más estimulante el argumento y justificar de este modo la presunta inacción de las autoridades romanas ante el caso de Régulo, introduce cierta envidiosa rivalidad (*questo è nemico*) de Manlio hacia Régulo, sin embargo, cuando el cónsul se halla ante la verdadera virtud sin tacha en todo su esplendor de Régulo, se produce un cambio en él que lo lleva a casi a una total admiración, afecto y condescendencia por Régulo:

Nel personaggio del console Manlio io ho preteso di rappresentare uno di que' grandi uomini che, in mezzo a tutte le virtù civili o militari si lasciano dominare dalla passione dell'emulazione oltre il grado lodevole. Vorrei che comparisse questa rivalità e questa poco farevole disposizione dell'animo suo verso Regolo così nella prima scena ch'egli fa con Attilia como nel principio dell'altra, nella quale il senato ascolta Regolo e

⁹⁷² II 2, 598.

⁹⁷³ Según Paulo Orosio habrían pasado cinco años desde que Régulo había sido capturado, tal y como el mismo Metastasio precisa en el Argumento del drama: *Post haec fessi tot malis Carthaginienses petendam esse pacem a Romanis decreuerunt. Ad quam rem Atilium Regulum antea ducem Romanum, quem iam per quinque annos captivum detinebant, inter ceteros legatos praecipue mittendum putauerunt.* Oros. *Hist.* 4.10.1 (1882).

⁹⁷⁴ Así en Zonaras.

⁹⁷⁵ I 3, 139-141.

l'ambasciator cartaginese. Così il suo cambiamento in rispetto e in tenerezza per Regolo renderà il suo carattere più ammirabile e più grato: esalterà la virtù di Regolo nel dimostrarla feconda d'effetti così stupendi, e farà strada alla seconda scena dell'atto secondo, che è quella per cui io mi sento la maggior parzialità.⁹⁷⁶ Il distintivo del carattere di Manlio è la natural propensione all'emulazione, che anche dopo il suo ravvedimento rettifica, ma non depone.⁹⁷⁷

Publio es el hijo de Régulo. Es curiosa la elección del nombre; se podría plantear la pregunta de por qué Metastasio no eligió uno de los nombres que, según las fuentes, tenían los hijos conocidos de Régulo, a saber, Marco o Gayo. El nombre elegido, en cambio, es Publio, que es el mismo del prefecto del pretorio en *La clemenza di Tito*. ¿Sería quizá también *per comodo della musica*, como en otras ocasiones aduce el poeta?⁹⁷⁸ En la presentación de los personajes del drama, Publio es calificado como *figliuolo*, de donde colegimos que ha de ser joven, quizá no un niño, como las fuentes antiguas señalan, pero tal vez sí un adolescente, o un joven recién ingresado en la edad adulta. En Publio, si bien en un primer momento este no comprende la actitud ni el proceder del padre, sin embargo, pronto aflora la virtud que por linaje le es propia, de manera que solícito se presta a su padre en sus propósitos a secundar:

*Publio è quel leoncino che promette tutte le forze del padre, ma non ne ha ancora le zanne e gli artigli. Onde in mezzo agl'impeti, ai bollori e all'inesperienza della gioventù si prevegga qual sarà nella sua maturità.*⁹⁷⁹

Metastasio considera del todo procedente para un feliz desarrollo del argumento que el otro hijo de Régulo, presente en el drama, sea precisamente una hija. No hay noticia alguna de que Metastasio hubiese tenido una hija, mas es algo, no obstante, totalmente verosímil. El nombre que se le da, es el de Atilia, acertada elección siguiendo la costumbre romana de formar nombres propios femeninos a partir del *nomen* de la *gens*. Respecto a la edad, se entiende que es una muchacha también bastante joven, pues es llamada en la presentación de personajes junto a Publio *figlioli*. El sexo femenino de este personaje permite recoger en él a Marcia, la esposa de Régulo en las fuentes antiguas, así como a la Fulvia del *Régulus* de Pradon, o a la Fausta o a la Emilia de Noris;⁹⁸⁰ asimismo, posibilita a Metastasio la creación de la historia amorosa principal del drama, a pesar de prácticamente no desarrollarla. La entrega, el amor y la ternura que siente Atilia por su padre, la llevará a anteponer su preocupación por este no solo a su propio cuidado y al de su amante, sino a lo que públicamente es lícito. Atilia, por to tanto, adopta un tono heroico, como sucediera con la Marcia del *Catone in*

⁹⁷⁶ Escena en la que Manlio deja a un lado su envidia hacia Régulo, y se muestra sinceramente afectuoso y deseoso de ayudarlo.

⁹⁷⁷ *Lettere*, 660.

⁹⁷⁸ Recuérdese que así hace el *Catone in Utica*, cambiando el nombre de Cornelia, la viuda de Pompeyo, por el de Emilia, y el del nómida Juba por Arbace.

⁹⁷⁹ *Lettere*, 660.

⁹⁸⁰ En el melodrama de Matteo Noris están presentes tanto la esposa como una hija de Régulo, llamadas respectivamente Fausta y Emilia.

Utica.⁹⁸¹ asume el sacrificio de anteponer el caso paterno a su propia vida. No obstante, a Atilia le costará más, -Metastasio lo atribuye al sexo-, que a su hermano Publio, comprender el heroico comportamiento del padre:

La passione dominante d'Attilia è la tenerezza per il suo padre, alla quale pospone Roma medesima, non che l'amante, convinta dall'autorità e dall'esempio. Adotta finalmente anch'essa i sentimenti paterni, ma alla pruova di quella fermezza, ch'ella vorrebbe pure imitare, si risente visibilmente della delicatezza del sesso.⁹⁸²

Metastasio opta por el nombre de Licinio para el ficticio personaje amante de Atilia; este nombre es el de una *gens* romana, el de un emperador, cuñado y rival de Constantino, el de varios tribunos que presentan las Leyes Licinias Sextias el 377 a. C., y la Ley Licinia el 103 a. C. El Licinio del drama es también tribuno de la plebe, de cuyo poder se servirá para, guiado por el deseo de en todo complacer a su amada Atilia, y por la admiración, el respeto y el afecto que por Régulo profesa, tratar de impedir el aciago destino de este:

Licinio è un giovane grato, valoroso, risoluto, ma appassionato oltre il dovere; onde si riduce tardissimo a convincersi d'essere in obbligo di sacrificare il genio della sua donna e la vita medesima del suo benefattore alla gloria e alla utilità della patria.⁹⁸³

La supuestamente numerosa embajada cartaginesa que habría acompañado a Régulo a Roma, Metastasio la reduce eficazmente, como se ha visto, a un solo personaje, Amílcar. La elección de tal nombre para el embajador cartaginés es del todo idónea, pues tal era el nombre del principal general cartaginés, al cual tuvo Régulo que enfrentarse en su campaña en África:⁹⁸⁴

L. Manlio Vulstone M. Atilio Regulo consulibus bellum in Africam translatum est. Contra Hamilcarem, Carthaginiensium ducem, in mari pugnatum uictusque est.⁹⁸⁵

El personaje de Amílcar perfectamente responde a lo que se espera de un bárbaro cartaginés: no comprende los principios de honestidad y lealtad por los que se rigen los romanos. Sin embargo, rodeado de romanos, acaba sintiéndose atraído por la virtuosa conducta de estos, hasta tal punto que se crea la necesidad de demostrar, poco convincentemente, que no está exento el púnico carácter de noble virtud:

Amilcare è un africano non avvezzo alle massime d'onestà e di giustizia delle quali facevano allora professioni i Romani, e molto meno alle pratiche di quelle; onde da bel principio riman confuso, non potendo comprendere una maniera così diversa da quella del suo paese. Comincia a poco a poco a conoscerla, ma per mancanza di misura va

⁹⁸¹ Es, no obstante, el heroísmo de Atilia mucho más sincero que el de Marcia, la cual con tal heroica actitud en un principio solo pretendía disuadir a Catón de la bodas de ella misma con Arbace (Juba).

⁹⁸² *Lettere*, 660.

⁹⁸³ *Lettere*, 660.

⁹⁸⁴ También este mismo nombre presenta Noris en su drama para la máxima autoridad cartaginesa.

⁹⁸⁵ Eutr. 2.21 (1887).

molto lontano dal segno; pure nella sua breve dimora in Roma, se non giunge ad acquistare la virtù romana, perviene almeno a saper invidiar chi la possiede.⁹⁸⁶

En el drama, la resplandeciente presencia de la virtud de Régulo posee un efecto influyente y contagioso sobre aquellos que están cerca: en el cónsul Manlio diluye la envidiosa rivalidad que este sentía por Régulo, haciéndole mostrar su rostro más virtuoso; en sus hijos Publio y Atilia, antes en él que en ella, hace aflorar la verdadera virtud en un principio latente, que, par a la del padre, acaba comprendiendo el lícito proceder; incluso el influjo de la regúlea virtud toca al cartaginés Amílcar, el cual, si bien, en tanto que no es romano, dista mucho de alcanzarla, sin embargo, no puede dejar sentirse impelido en cierta manera hacia la misma. Solamente en el drama es inmune al contagio de la poderosamente influyente virtud de Régulo la púnica Barce. Su nombre recuerda a la más insigne de todas las Barces, a la nodriza de Siqueo:

Tum breuiter Barcen nutricem adfata Sychaei,⁹⁸⁷

Más cercana al drama, Barce es también la esposa de origen sidonio del vencedor y captor de Régulo, de Jantipo:⁹⁸⁸

...quos Ledaeo Sidonia Barce
Xanthippo felix uteri inter bella creatat.⁹⁸⁹

Nótese, por lo tanto, el rigor metastasiano al elegir para la cartaginesa Barce un nombre de indiscutible raigambre fenicia. La Barce del drama es un espíritu sencillo, cuyos únicos estímulos son los amorosos sentimientos que por Amílcar siente; esta se congratula además de saberse ajena a todos los virtuosos deberes que conlleva el ser romano:

In Barce io mi sono figurato una bella, vezzosa e vivace africana. Il suo temperamento, qualità propria della nazione, è amoroso, la sua tenerezza è Amilcare, e da quello e da questa prendono unicamente moto tutti i suoi timori, tutte le sue speranze, i pensieri tutti e tutte le cure sue: è più tenace del suo amante medesimo della morale africana, non solo non aspira al par di quello ad imbevversarsi delle magnifiche idee di gloria che osserva Roma, ma è molto grata agli dei che l'abbiano così ben preservata da quel contagio.⁹⁹⁰

Como es usual, el poeta no descuida la precisión del lugar en que se desarrolla el drama:

La scena si finge fuori di Roma, nel contorno del tempio di Bellona.⁹⁹¹

⁹⁸⁶ *Lettere*, 660.

⁹⁸⁷ Verg. *Aen.* 4.632 (1969).

⁹⁸⁸ El personaje de Jantipo, a pesar del anacronismo histórico, también está presente en el melodrama de Noris.

⁹⁸⁹ Sil. 4.356-357 (1961). *Quos* se refiere a los hijos que tuvo con Jantipo.

⁹⁹⁰ *Lettere*, 660.

⁹⁹¹ Indicación que inmediatamente precede al drama.

Poco se conoce del templo de Belona: que fue erigido en honor a esta diosa guerrera por Apio Claudio el Ciego el 296 a. C.; que estaría en el Campo de Marte, cerca del Circo Flamínio, en un principio, por lo tanto, *extra muros*. Se sabe por Livio que en este lugar, auspiciado por belicoso numen, y apartado del sagrado recinto de la ciudad, reuníase el Senado para recibir a los emisarios de pueblos extranjeros:

Q. Fulvius Gillo legatus Scipionis Carthaginienses Romam adduxit; quibus uetitis ingredi urbem hospitium in uilla publica, senatus ad aedem Bellonae datus est.⁹⁹²

Legati ex Africa Romani simul Carthaginiensesque cum uenissent Romam, senatus ad aedem Bellonae habitus est.⁹⁹³

Breui post legati et ab T. Quinctio et ab rege Philippo uenerunt. Macedones deducti extra urbem in uillam publicam ibique iis locus et lautia praebita et ad aedem Bellonae senatus datus.⁹⁹⁴

Del mismo modo, en el drama, los emisarios cartagineses serán escuchados en el templo de Belona:

ATTILIA
(...) Ad ascoltarlo
già s'adunano i padri
di Bellona nel tempio.⁹⁹⁵

Parte interna del templo di Bellona.⁹⁹⁶

Régulo, a su vez, se niega a entrar en la ciudad, pues, como esclavo cartaginés, estima que ha de ser tratado en todo como tal, de manera que tiene también gran importancia esa *uilla publica extra muros*, que también Livio cita, situada en el Campo de Marte, no lejos del templo de Belona: sería una especie de albergue estatal para embajadas de carácter político o militar, habilitado a su vez para celebrar reuniones de la misma índole. Allí, pues, se habría querido hospedar Régulo en su estancia en Roma, como cautivo cartaginés que era. Silio Itálico, en cuyo propósito está el claro afán de propiciar patéticos pasajes, pasa por alto la negativa de Régulo a entrar en Roma, pero mantiene el hecho de que se hospedara en las *sedes acerbas* a los cartagineses destinadas:

“Quid, cum praeteritis inuisa penatibus” inquit
“hospitia et sedes Poenorum intrauit acerbas?”⁹⁹⁷

⁹⁹² Liv. 30.21.12 (1914).

⁹⁹³ *Ibidem*: 40.1.

⁹⁹⁴ *Ibidem*: 33.24.5-6.

⁹⁹⁵ I 1, 36-38.

⁹⁹⁶ I 7, Didascalía.

⁹⁹⁷ Sil. 6.432-433 (1961). Esto cuenta Maro al hijo de Régulo.

Dión Casio, y siguiendo a este también Zonaras, además de hacer referencia a la negativa de Régulo a entrar en Roma, señalan la costumbre senatorial de reunirse a las afueras de la ciudad para recibir a las embajadas de pueblos enemigos; no se cita explícitamente el templo de Belona, pero como Livio enseña y Metastasio eruditamente recoge, ese sería ciertamente el lugar:

...οὔτε ἐς τὴν πόλιν καίπερ ἐσκληθεῖς ἐσῆλθεν, ἀλλ'ἔξω τοῦ τείχους τῆς βουλῆς ἀθροισθείσης, ὡσπερ τοῖς τῶν πολεμίων πρέσβεσιν ἔθος εἶχον χρηματίζειν, τὴν τε πρόσοδον μετὰ τῶν ἄλλων, ὡς γε καὶ ὁ λόγος ἔχει, ἠτήσατο.⁹⁹⁸

...οὔτε τὴν πόλιν εἰσῆλθε, καὶ ταῦτα καλούμενος. Ἀλλ'ἔξω τοῦ τείχους τῆς βουλῆς ἀθροισθείσης, ὡς ἔθος ἦν χρηματίζειν τῶν πολεμίων τοῖς πρέσβεσιν...⁹⁹⁹

La primera escena del primer acto tiene lugar en el *palazzo suburbano* del cónsul Manlio, el cual perfectamente podríamos identificar como un edificio perteneciente a esa *uilla publica* de la que Livio habla. Allí Atilia, hija de Régulo, aguarda la llegada del cónsul Manlio, cuando se encuentra con Licinio, tribuno de la plebe y amante de esta. Atilia se lamenta de que nadie en Roma parece preocuparse por el regreso de su padre salvo ella. Licinio la intenta convencer de que eso no es así, puesto que todos ansían que Régulo vuelva a Roma; que especialmente lo desea él por el amor que por ella siente. Licinio le confiesa que él ha alcanzado la tribunicia potestad precisamente para mediar por el regreso de Régulo. Atilia, en cambio, le recuerda que no es ese su cometido, y que debe evitar provocar conflictos entre el Senado y la plebe, pues ya es bastante difícil la relación entre ambos; que ella prefiere, al saber de la llegada de un embajador cartaginés, abordar ella misma al cónsul para pedirle que trate con este el rescate de su padre. Cuando llega el cónsul, Atilia le manifiesta cuán grande es su indignación por la impasibilidad de Roma ante el sufrimiento de un hombre tan insigne para la patria. Atilia, por lo tanto, le pide al cónsul que le proponga al púnico emisario un intercambio de prisioneros o un rescate para que Régulo regrese a Roma. El cónsul Manlio le responde que en los asuntos bélicos no todo es tan sencillo como ella piensa, y Atilia le reprocha la supuesta enemistad, fruto de la envidiosa rivalidad, que siempre ha sentido por su padre.

Más tarde, Atilia conoce por Barce, esclava africana de su hermano Publio, que el embajador cartaginés no ha venido solo, sino que lo acompaña el mismo Régulo. Publio cerciora a su hermana Atilia de lo que le ha hecho saber Barce. Publio, en tanto que a la sazón es cuestor, hubo de ocuparse del hospedaje de los embajadores extranjeros, de modo que supo de la llegada de Régulo. Publio cuenta que su padre rechazó sus afectuosos abrazos, al no considerarse por la ley romana en la posesión, hecho esclavo, de la patria potestad; que asimismo, al no ser tratado ya como un ciudadano romano, es conducido junto al resto de la embajada al templo de Belona; y que Régulo trae propuestas de paz de los cartagineses, y que de él mismo depende su destino.

Atilia, mientras tanto, arde en deseos de reencontrarse con su padre. La esclava Barce aprovecha para preguntarle a Atilio cuál es el nombre del legado africano; conocido que este es Amílcar, hijo de Hanón, se hace saber que es el amante de Barce. Al intentar, pues, Barce hacer sabedor a su amo Publio de su amor hacia el cartaginés,

⁹⁹⁸ D. C. frg. 153 (1845-1867).

⁹⁹⁹ Zonar. *Ann.* 8.15 (1841).

este lo impide, de donde se infieren a sus vez los sentimientos amorosos de Publio hacia Barce.

A continuación se reúne en el templo de Belona el Senado, que se dispone a prestar audiencia a la embajada cartaginesa y al mismo Régulo. El legado Amílcar hace saber que han venido a ofrecer la rendición si Roma devuelve a Cartago los territorios en África conquistados, pero que si a esto no se accediere, se pide al menos el intercambio de prisioneros retenidos en ambos bandos; y que para esto precisamente han traído consigo a Régulo, a quien han hecho jurar que si no persuadiere a sus compatriotas romanos de la aceptación de los pactos por los púnicos impuestos, tendrá que volver a Cartago. Sin embargo, cuando Régulo interviene los convence, para sorpresa de Amílcar, precisamente de lo contrario, argumentando razonadamente por qué no se ha de aceptar ni la rendición ni el intercambio de prisioneros. Amílcar queda desconcertado, Publio angustiado, Manlio dudoso de qué decisión tomar, Régulo en todo momento firme en su determinación. Este serenamente tranquiliza a Amílcar diciéndole que cumplirá su juramento y regresará con él a África. Se presenta entonces Atilia acompañada de Licinio; esta se apresura a besar dichosa del padre la mano, sin embargo, este se lo impide apartándose, al mismo tiempo que pide a su hijo Publio que lo conduzca junto a Amílcar al alojamiento a los embajadores extranjeros destinado, mostrando así también su negativa, por congruencia con la ley romana, a hospedarse en su propia casa.

Mientras tanto, Barce y Amílcar se encuentran, ambos se aman; Amílcar lamenta que se hayan truncado sus planes, pues, siendo su propósito permanecer en Roma junto a ella, ahora vese obligado a volver de nuevo a Cartago, al haber Régulo incumplido lo esperado. Barce, por consiguiente, movida tanto por el privado interés, cuanto sabedora del inmenso anhelo de Atilia por recuperar al padre, exhorta a esta a que acuda ante el Senado e impida que este acepte las instancias de Régulo, que medie para que este entonces se quede en Roma, evitándose así tamaña pérdida.

Desde el primer acto se percibe que este es el drama más histórico y, por ende, heroico. Las historias amorosas tienen muy poco peso; aparecen como elementos accesorios, obligados e impuestos por la tradición. En la historia amorosa de Atilia y Licinio, ella, por una parte, en un acto de heroico sacrificio, relega a un segundo lugar todo el amor hacia Licinio, frente al afecto al padre y a la preocupación por el destino de este; Licinio, por otra parte, se puede afirmar que está casi ausente. La historia amorosa de Barce y Amílcar apenas está desarrollada en el primer acto; solo se detiene en esta al final del mismo, y de una manera casi anecdótica. Se erige, pues, como propósito principal el episodio de la embajada de Régulo en Roma. Constituye, por consiguiente, el clímax del primer acto la escena séptima, en la que se trata el encuentro entre Régulo, el cónsul Manlio y el Senado; es esta una escena magistralmente construida, en la cual la tensión dramática no decae un ápice; esta escena viene precedida de seis escenas de exposición y de preparación al clímax, en las cuales gradualmente va *in crescendo* la tensión dramática; a la escena séptima le siguen cinco escenas, en las cuales se asiste a la repercusión en los distintos personajes de la inesperada actitud y del inopinado comportamiento de Régulo.¹⁰⁰⁰

El segundo acto comienza en las dependencias de la *uilla publica* suburbana destinadas a los embajadores cartagineses. Allí Régulo le explica a su hijo Publio las

¹⁰⁰⁰ Nótese, como sucediera en *La clemenza di Tito*, cómo se demora y se prepara en el primer acto la aparición del héroe protagonista.

razones por las que ha tomado tan tremenda decisión: Régulo habla de la verdadera virtud, del deber de ciudadano, y de anteponer las públicas obligaciones al interés personal. Publio, en cambio, no se siente tan virtuoso como para desatender el filial afecto. El cónsul Manlio, para quien Régulo siempre fue, como le reprochaba Atilia, un envidiado rival, deponiendo tal actitud ante la ejemplar virtud y heroicidad de Régulo, le manifiesta a este su admiración, su respeto y su sincera amistad. Manlio le propone, por lo tanto, urdir un plan para salvarlo. Régulo, en cambio, en modo alguno accede, y persuade fácilmente a Manlio para que coadyuve a que se cumpla su voluntad. Se presenta entonces Licinio exultante de alegría; hace saber a Régulo que con la ayuda de Atilia ha convencido a cada uno de los senadores para que obtenga la libertad y la vida. Empero, Régulo dura y vehementemente reprende a ambos por lo que supuestamente han hecho en favor suyo. Por su parte, Atilia, dolida y abatida, no comprende ni la reacción ni el destino fatal del padre.

Tras haberse el Senado de nuevo reunido, Publio comunica a su padre que este finalmente, como era su voluntad, ha descartado buscar la salvación de Régulo, y resuelto atender sus instancias. Satisfecho, pues, Régulo con la noticia, intenta infundir fuerzas a un abatido Publio, a quien encomienda el cuidado de Atilia. Enseguida conocen todos del Senado la decisión. Todos están turbados: Barce porque Amílcar habrá de regresar definitivamente a África, y ella no podrá ir con él; Amílcar porque no esperaba de Régulo tal comportamiento, y por ver frustrado su plan de quedarse en Roma junto a Barce; pero sobre todo está turbada Atilia, quien está dispuesta incluso a acompañar a su padre a Cartago. Publio, en cambio, tras la conversación anterior mantenida con su padre, parece haber de este asumido la estoica virtud, que se trasluce en su ahora resignada y templada actitud, y cuya misión no es otra en este momento que apaciguar el exacerbado dolor casi furibundo de Atilia.

Entre tanto, el repentino e inopinado cambio de actitud de Publio hace erróneamente suponer a un maquiavélico Amílcar que Publio ha pergeñado un plan para que su padre sea devuelto a África, y él pueda así, al haber supuesto que su amada Barce se habría ido con Amílcar de permanecer este en Roma, mantener junto a sí a Barce como esclava; a la cual que Publio siempre ha amado hace público Amílcar. A su vez, Publio, aunque en cierta medida se siente ofendido por las palabras de Amílcar, que reconoce como ciertas, sin embargo, da muestras de su noble virtud liberando a Barce y entregándola a Amílcar, pues Publio es sabedor de que esta ama realmente al cartaginés.

Entonces, Licinio y Amílcar prometen a sus respectivas amadas, Atilia y Barce, salvar de Régulo la vida: aquel porque lo considera su deber para con su dilecta Atilia, hasta el punto de estar dispuesto a dar la vida; este porque se siente herido en su pundonor al haber vertido contra Publio tamaña calumnia, y se ve, en consecuencia, ante el ejemplar y noble proceder de Publio para con Barce, arrastrado por un imperioso deseo de demostrar ante todos de cuán gran virtud es también un cartaginés capaz. Sin embargo, ni Atilia ni Barce albergan esperanzas de que sus amados puedan impedir de Régulo el fatal destino.

Si el primer acto es, como es usual, eminentemente expositivo y fiel históricamente a las fuentes en muy gran medida, en el segundo acto tienen lugar las sólitas peripecias verosímiles al genio metastasiano debidas. Así pues, prácticamente resuelto el episodio histórico de Régulo en el segundo acto, este debe concluir con la preceptiva tensión y suspense dramático de cara al tercer y último acto, de modo que

Metastasio ahora sí se ocupa de las historias amorosas de Licinio y Atilia, y de Amílcar y Barce para prolongar y mantener la tensión argumental. El súbito y vehemente deseo de Licinio y Amílcar, de impedir cada uno por su parte la perdición de Régulo, consituye aquí la verosímil peripecia urdida.

El tercer y último acto se abre con un Régulo impaciente por cumplir su deber: ha de partir inmediatamente a Cartago, mas Amílcar no aparece. Se presenta, en cambio, el cónsul Manlio, a quien Régulo agradece el haber abogado por que se llevara a cabo su voluntad. Manlio lamenta la antigua enemistad, puesto que ahora en él todo es admiración y afecto hacia Régulo. A este, una vez cumplido su deber como ciudadano, corresponde ocuparse del futuro de sus jóvenes hijos, cuyo cuidado a Manlio encomienda.

Publio hace saber que el pueblo todo se ha alzado en tumultuosos levantamientos para impedir que Régulo parta; que en su intención no está el tratar con Cartago sobre la paz o el intercambio de prisioneros, sino solo el evitar que Régulo sea arrastrado a su perdición; y que el colegio de augures se dispone a reunirse para determinar qué decisión se adopta. Estas noticias aíran en gran medida a Régulo, quien argumenta que su determinación de ser fiel al juramento dado y regresar a África es algo que le compete slo a él; asimismo deja en manos de Roma el negociar con Cartago si quisiere, cosa que no considera de su incumbencia. Así pues, aunque su ferviente deseo es partir inmediatamente, sin embargo, Manlio lo disuade haciéndole ver que una soliviantada plebe se lo impediría, quedando así el pueblo romano reo ante Cartago de deslealtad al juramento por Régulo prestado; Manlio le pide, pues, a Régulo paciencia, mientras él se dirige a calmar los ánimos del pueblo. Régulo apremia a su hijo Publio a que acuda junto al cónsul a apaciguar el furor plebeyo, sin embargo, este le confiesa a su padre que se siente sin fuerzas en tan fiero momento.

A su vez, Amílcar se presenta ante Régulo y le hace saber que su intención es ahora salvarlo: que, agradecido a su hijo por haberle entregado a su esclava Barce aun amándola, ha resuelto en agradecimiento salvar del padre la vida. Amílcar le propone entonces a Régulo que se oculte mientras él simula el fatal regreso. A Régulo todo esto le parece algo ruin, vergonzoso e indigno, de manera que insta a Amílcar a partir inmediatamente, e, incluso insultándolo por su mezquino proceder, a mantenerse callado. Este entonces se muestra obediente ante el virtuoso Régulo, mas lo amenaza con el terrible destino que lo aguarda en Cartago.

A continuación hace saber Publio a su padre que finalmente todo lo que suceda dependerá de él: que el Senado ya no desea ni la paz con el cartaginés ni el intercambio de prisioneros; y que este decreta que el permanecer en Roma o el volver a Cartago solo de Régulo dependa. Atilia a su vez quiere hacer ver a su padre que el juramento que prestó lo hizo obligado como prisionero, sin embargo, Régulo defiende que la libertad en el juramento y la libertad de la palabra dada se hallan por encima de la esclavitud. Publio también comunica que el tumulto del pueblo en toda Roma, originado por el vehemente deseo de impedir de Régulo la partida, es tal que a este le será imposible marcharse; que el cónsul Manlio se opone a la indómita fiereza de la multitud, pero que sus fuerzas no son suficientes. Régulo entonces indignado se dispone a asistir al cónsul en su empresa, con la convicción de o conseguir marcharse o morir si es necesario, en la misma Roma.

De entre todos Atilia es para quien más difícil es soportar el sino de Régulo; en tan duro paso un Régulo afectuoso intenta infundir firmeza en su hija. Así pues, Atilia con arduo esfuerzo acaba también por asumir la actitud y el lenguaje del padre, y así se muestra ante Barce, a quien cuesta comprender este nuevo proceder; esta, en su bárbara simplicidad, desconocedora de los altos valores del pueblo romano, se presenta incapaz de entender el noble comportamiento de los romanos.

El drama finaliza en el puerto fluvial del Tíber, adonde se dirige Régulo con la intención de embarcar rumbo a África. Allí el pueblo todo congregado obstaculiza impidiendo el acceso de Régulo a las naves. Allí están el cónsul Manlio y el tribuno de la plebe Licinio; cada uno representa a los dos pareceres que dividen al pueblo romano: unos quieren respetar y consentir que se cumpla la voluntad de Régulo, otros quieren impedir que parta y caiga en tamaña desgracia tan egregio ciudadano. Finalmente es Régulo quien interviene enseñando a todos en qué consiste la verdadera virtud, y cuál ha de ser el romano deber. Así pues, tras haber hablado Régulo, consigue embarcar, y entre la admiración y la compasión de todos es despedido.

Como se ha dicho, este es, por lo tanto, el más heroico y sublime de los dramas romanos de Metastasio, en parte por su desarrollo y fidelidad a las fuentes. Todo el drama es un canto a la mítica gesta y rara virtud de Régulo. Las sóliticas aventuras amorosas pasan casi inadvertidas, brevísimamente abordadas a modo de pinceladas coloristas en el claro y deslumbrante resplandor de la omnipresente virtud de Régulo.

Ah come chi quest'aure respira può Regolo obbliar! O Marco Atilio Régulo

Como es costumbre en Metastasio, la aparición del personaje protagonista se pospone aproximadamente a mitad del acto, con el fin de preparar suspensivamente la esperada presencia, y dar así a conocer previamente los caracteres del personaje. Suele ser otro personaje el que comúnmente nos ofrece la descripción moral del protagonista.¹⁰⁰¹ En este caso es Atilia, la hija de Régulo, quien orgullosa del padre, lo presenta. Atilia está indignada por la impasibilidad que las autoridades muestran ante tan injusto cautiverio de tan insigne varón de la República Romana. Para todo este fragmento, Metastasio, preocupado siempre por la idoneidad de la música que tendrá que acompañar sus versos, sugiere a Hasse la composición de un adecuado recitativo *accompagnato* que destaque la agitación e indignación que turban a Atilia.¹⁰⁰²

ATTILIA

(...) Ah sino quando

con stupor della terra,
con vergogna di Roma, in vil servaggio
Regolo ha di languir? Scorrano i giorni,
gli anni giungono a lustri e non si pensa

¹⁰⁰¹ Así Sexto de Tito al inicio de *La clemenza di Tito*.

¹⁰⁰² *Nel primo atto dunque trovo due siti ne' quali gl'istrumenti possono giovarmi. Il primo è tutta l'aringa d'Attilia a Manlio nella seconda scena dal verso "A che vengo? Ah! Sino a quando". Dopo le parole "a che vengo" dovrebbero incominciare a farsi sentir gl'istrumenti, e or tacendo, or accompagnando, or rinforzando, dar calore ad una orazione già per se stessa concitata, e mi piacerebbe che non abbandonassero Atilia, se non dopo il verso "La barbara or qual è? Cartago o Roma?" Credo per altro, particolarmente in questo caso, che convenga guardarsi dal inconveniente di far aspettare il cantante più di quello che il basso solo esigerebbe. Tutto il calore dell'orazione s'intepidirebbe, e gl'istrumenti in vece di animare snerverebbero il recitativo, che diverrebbe un quadro spartito, nascosto e affogato nella cornice, onde sarebbe più vantaggioso in tal caso che non ne avesse. Lettere, 660.*

ch'ei vive in servitù. Qual suo delitto
meritò da' Romani
questo barbaro obbligo?¹⁰⁰³

Realmente se puede plantear por qué Roma, sabiendo que Régulo se hallaba ya cinco años preso de los cartagineses, no promovió su rescate. Los reproches de Atilia se ofrecen verosímiles al menos al parecer moderno. Metastasio parece justificar tamaña negligencia en parte a la actitud adversa en un principio del cónsul Manlio para con su ex colega de consulado. Téngase, no obstante, en cuenta la supuesta veracidad antes aludida del episodio de la embajada. Atilia continúa preguntándose irónicamente cuál puede ser la causa del olvido al que ha sido por Roma condenado su padre:

Forse l'amore
onde i figli e sé stesso
alla patria pospose? Il grande, il giusto,
l'incorrotto suo cor? L'illustre
sua povertà ne' sommi gradi?¹⁰⁰⁴

Se presenta aquí una idea repetida a lo largo de toda la obra, fundamento argumental de la dramática metastasiana, que constituye uno de los pilares de la ejemplar virtud de Régulo: la anteposición del público interés al privado. En este caso, Atilia refiere tal característica de Régulo en relación a su propia familia (*i figli*) y a su propia persona (*sé stesso*).

En esta primera presentación del personaje protagonista ya se anuncia la gran ausencia de su esposa, de la cual, si bien, como se ha visto, aparece en algunas fuentes clásicas, sin embargo, del mismo modo que Jacques Pradon hiciera en su *Régulus*, Metastasio prescinde. El poeta parece así desproveer del potencial sentimentalismo que le habría aportado la presencia de su esposa, sublimando así la imagen de héroe perfecto que de Régulo desea ofrecer. La esposa se hace, pues, del todo innecesaria para el tipo de drama que quiere construir Metastasio. Por otra parte, al prototipo de héroe republicano no podía faltarle la integridad moral (*l'incorrotto suo cor*) y sus humildes orígenes (*sua povertà*):

Et cum aliquot proeliis bene aduersus Carthaginienses pugnasset, successorque ei a senatu prospere bellum gerenti non mitteretur, id ipsum per litteras ad senatum scriptas questus est, in quibus inter causas petendi successoris erat quod agellus eius a mercennariis desertus esset.¹⁰⁰⁵

...cum in Africa insolentissimae Karthaginis opes crebris uictoriis contunderet ac prorogatum sibi ob bene gestas res in proximum annum imperium cognosset, consulibus scripsit uilicum in agello, quem VII iugerum in Pupinia habebat, mortuum esse, occasionemque nantum mercennarium amoto inde rustico instrumento discessisse, ideoque petere ut sibi successor mitteretur, ne deserto agro non esset unde uxor ac liberi sui alerentur.¹⁰⁰⁶

El texto de las *Periôcas* de Livio y el de Valerio Máximo además de informar del modesto patrimonio de Régulo, viene en parte a justificar los reproches de Atilia al

¹⁰⁰³ I 2, 68-75.

¹⁰⁰⁴ I 2, 75-79.

¹⁰⁰⁵ Liv. *Perioch.* 18.1 (1984).

¹⁰⁰⁶ Val. Max. 4.4.6. (1888).

cónsul, puesto que se aprecia también cierto malestar de Régulo en las cartas a Roma enviadas, al parecer desatendida su petición de que le fuera mandado alguien que lo relevase en su cargo al frente de la campaña en África. Se conoce a su vez cuán pocos eran sus recursos, al depender toda la familia de los beneficios de un exiguo campo de cultivo. Séneca toma a Régulo como modelo ejemplar, entre otros prohombres, de que la pobreza (*L'illustre / sua porvertà nei gradi sommi?*) no constituye obstáculo alguno a la virtud:

Atilius Regulus, cum Poenos in Africa funderet, ad senatum scripsit mercennarium suum discessisse et ab eo desertum esse rus, quod senatui publice curari dum abesset Regulus placuit: fuitne tanti seruum non habere ut colonus eius populus Romanus esset? (...) Dedignatur aliquis paupertatem, cuius tam clarae imagines sunt? Indignatur exul aliquid sibi deesse, cum defuerit Scipioni dos, Regulo mercennarius, Menenio funus, cum omnibus illis quod deerat ideo honestius suppletum sit quia defuerat? His ergo aduocatis non tantum tuta est sed etiam gratiosa paupertas.¹⁰⁰⁷

Pero a pesar de sus humildes orígenes, la fama del virtuoso y victorioso general hace que Régulo sea conocido y recordado por todos:

Ah come

chi quest'aure respira
può Regolo obbliar! Qual parte in Roma
non vi parla di lui? Le vie? Per quelle
ei passò trionfante.¹⁰⁰⁸

Como se ha visto, Régulo obtuvo dos triunfos: el primero durante su consulado el 267 a. C., en la Primera Guerra Púnica, tras vencer a los salentinos y tomar *Brundisium*; el segundo el 256 a. C. tras la victoria naval ante el Cabo Ecnomo como *consul suffectus* junto a su colega el cónsul Manlio. Cicerón nos recuerda sus éxitos militares y su triunfo, aunque para él la gran hazaña de Régulo fue obviamente el entregar la vida por la patria:

Bella magna gesserat, bis consul fuerat, triumpharat nec tamen sua illa superiora tam magna neque tam praeclara ducebat quam illum ultimum casum...¹⁰⁰⁹

Los autores antiguos dan noticia principalmente de su primer triunfo, tras sus campañas en el sur de Italia:

Marcus Atilius Regulus consul fuis Sallentinis triumphauit...¹⁰¹⁰

M. Atilio Regulo L. Iulio Libone consulibus Sallentinis in Apulia bellum indictum est, captique sunt cum ciuitate simul Brundisini, et de his triumphatum est.¹⁰¹¹

Atilia, tras haber hecho referencia al honor del triunfo otorgado a su padre, alude a las victorias que le hicieron merecedor del mismo:

Entra ne' tempi

¹⁰⁰⁷ Sen. *Dia.* 11.12.5.7 (1975).

¹⁰⁰⁸ I 2, 79-83.

¹⁰⁰⁹ Cic. *Fin.* 2.65 (1915b).

¹⁰¹⁰ *Vir Ill.* 40.1 (1911).

¹⁰¹¹ Eutr. 2.17 (1887).

ascendi, o Manlio, il Campidoglio e dimmi,
chi l'adornò di tante
insegne pellegrine
puniche, siciliane e tarentine?¹⁰¹²

Metastasio concisamente refiere las tres grandes victorias de Régulo, enumeradas en un ὕστερον πρότερον, en orden inverso al cronológico. Con *tarentine* hace alusión a su primera gran victoria en el sur de Italia el 267 a. C. contra los salentinos, que eran aliados de Tarento. *Siciliane* hace referencia a su triunfo naval junto con Manlio sobre los cartagineses en Sicilia, ante el Cabo Ecnomo el 256 a. C.:

...τὸ δὲ τέλος τῆς συμπάσης ναυμαχίας ἐγένετο κατὰ τοὺς Ῥωμαίους. Διεφθάρη δὲ τούτων μὲν εἴκοσι καὶ τέτταρα σκάφη, τῶν δὲ Καρχηδονίων ὑπὲρ τριάκοντα. Ναῦς δὲ τῶν μὲν Ῥωμαίων αὐτανδρος οὐδεμία τοῖς πολεμίοις ἐγένεθ' ὑποχείριος, τῶν δὲ Καρχηδονίων ἐξήκοντα καὶ τέτταρες.¹⁰¹³

Con *puniche* aludiría a sus victorias en suelo africano, en concreto a la toma también el 256 a. C. de la prácticamente rendida ciudad de Áspide,¹⁰¹⁴ Polibio también señala la toma de Adi y Túnez, y el finalmente frustrado asedio de Cartago. En Floro, Apiano, *De uiris illustribus*, Eutropio, Orosio y Zonaras se halla la misma crónica de la campaña africana de Régulo y su compañero consular Manlio: que, crecidos por el triunfo naval de Ecnomo, navegan hasta África, donde en primer lugar se apoderan de una rendida Áspide, y que luego, incluso tras haber sido Manlio requerido en Roma, Régulo despliega una exitosa campaña de conquistas, botines y prisioneros:

Marco Attilio Regulo duce iam in Africam nauigabat bellum. (...) Mox deinde uentis remisque properatum est, tantusque terror hostici aduentus Poenis fuit, ut apertis paene portis Carthago caperetur. Praemium belli fuit ciuitas Clipea; prima enim a Punico litore quasi arx et specula procurrit. (...) Sed omnium uictor Regulus cum terrorem nominis sui late circumtulisset cumque magnam uim iuuentutis ducesque ipsos aut cecidisset aut haberet in uinculis, classemque ingenti praeda onustam et triumpho grauem in urbem praemisisset, iam ipsam, caput belli, Carthaginem urgebat obsidio ipsisque portis inhaerebant.¹⁰¹⁵

El mismo Régulo metastasiano alude a la proeza, ocurrida también en suelo africano, de domeñar y aniquilar a una enorme y terrible serpiente que atacó, devorando incluso, a algunos de sus hombres:

REGOLO
(...) Sfidasti ardito
le tempeste del mar, l'ire di Marte,
d'Africa i mostri orrendi...¹⁰¹⁶

Nec cum hominibus, sed cum monstris quoque dimicatum est, cum quasi in uindictam Africae nata mirae magnitudinis serpens posita apud Bagradam castra uexauerit.¹⁰¹⁷

¹⁰¹² I 2, 87-91.

¹⁰¹³ Plb. 1.28.13-14 (1882-1904).

¹⁰¹⁴ Llamada por los romanos *Clupea*.

¹⁰¹⁵ Flor. *Epit.* 18.7 (1929).

¹⁰¹⁶ II 7, 713-715.

¹⁰¹⁷ Flor. *Epit.* 18.7(1882-1904).

El curioso episodio del enfrentamiento con esta tremenda serpiente coadyuva a acercar a Régulo a la imagen de héroe mítico que de él se quería transmitir. La narración de este suceso se torna en mayor o menor medida fabulosa en función de los autores que lo refieren. Aulo Gelio aporta la noticia transmitida por el escritor romano del siglo I a. C. Q. Elio Tuberón: en esta se señalan las dificultades para abatir la serpiente y cómo su piel fue llevada a Roma:

Tubero in historiis scriptum reliquit bello primo Poenico Atilium Regulum consulem in Africa castris apud Bagradam flumen positus proelium grande atque acre fecisse adversus unum serpentem in illis locis stabulantem inuisitatae inmanitatis eumque magna totius exercitus conflictione balistis atque catapultis diu oppugnatum, eiusque interfecti corium longum pedes centum et uiginti Romam misisse.¹⁰¹⁸

El episodio de la serpiente va ampliándose y adquiriendo tintes novelescos con el paso del tiempo. Orosio cuenta que, habiendo Régulo dispuesto acampar cerca del río Bágrada, numerosos soldados fueron, al bajar al río en busca de agua, devorados por tremenda serpiente; Régulo, pues, decide hacerle frente, puesto que era grande la mortandad que provocaba entre sus hombres, no solo engulléndolos, sino atacándolos, y por el insoportable hedor que el monstruo desprendía; al no poder ser traspasada la piel del monstruo por las flechas lanzadas, decide Régulo traer las máquinas de guerra y arrojarle una piedra; solo así consigue entonces abatirla; se cuenta que su piel fue llevada a Roma para ser expuesta, y que medía ciento veinte pies:

Regulus, bellum Carthaginiense sortitus, iter cum exercitu faciens haud procul a flumine Bagrada castra constituit: ubi cum plurimos militum aquandi necessitate ad flumen descendentes serpens mirae magnitudinis deuoraret, Regulus ad expugnandam bestiam cum exercitu profectus est. Sed nihil in tergo eius proficientibus iaculis atque omni telorum ictu inrito, quae per horrendam squamarum cratem quasi per obliquam scutorum testudinem labebantur mirumque in modum, ne corpus laederent, ipso corpore pellebantur, cum insuper magnam multitudinem morsu conminui, impetu proteri, halitu etiam pestifero exanimari uideret, ballistas deferri imperauit, per quas murale saxum spinae eius incussum compagem totius corporis soluit. (...) ¹⁰¹⁹ Corium autem eius Romam deuectum, quod fuisse centum uiginti pedum spatio ferunt, aliquamdiu cunctis miraculo fuit.¹⁰²⁰

Y lo mismo más escueto en Zonaras:

Ῥηγούλω δὲ παρὰ τὸν Βαγράδαμ ποταμὸν στρατοπεδευομένῳ δράκων ἐπεφάνη ὑπερμεγέθης, οὗ τὸ μήκος λέγεται εἶναι ποδῶν ἑκατὸν πρὸς τοῖς εἴκοσι· καὶ γὰρ ἡ λεβηρίς αὐτοῦ εἰς τὴν Ῥώμην κεκόμιστο δι' ἐπίδειξιν· ἀνάλογον δὲ καὶ τὸν ἄλλον ὄγκον τοῦ σώματος εἶχεν. Ὅς συχνοὺς τῶν στρατιωτῶν τοὺς μὲν πελάζοντας αὐτῷ τοὺς δὲ καὶ πίνοντας ἐκ τοῦ ποταμοῦ διέφθειρε. Κατειργάσατο δ' αὐτὸν ὁ Ῥηγούλος πληθῦς στρατιωτῶν καὶ μηχαναῖς λιθοβόλοις. Καὶ τὸν μὲν οὕτως διέφθειρεν...¹⁰²¹

Pero sin duda la más fabulosa recreación de este pasaje mítico de Régulo, tenida seguramente en cuenta por los autores citados, se debe a Silio Itálico:

¹⁰¹⁸ Gell. 7.3 (1968).

¹⁰¹⁹ Se omite aquí el extenso excursus, ya aludido, en el cual se detiene Orosio a describir la anatomía de una serpiente, y el modo en que esta se desplaza, siendo a su vez comparada con la morfología y motricidad de una lombriz, para hacer así más clara su explicación.

¹⁰²⁰ Oros. *Hist.* 4.8.10-15 (1882).

¹⁰²¹ Zonar. *Ann.* 8.13 (1841).

Turbidus arentis lento pede sulcat harenas
 Bagra, non ullo Libycis in finibus amne
 uictus limosas extendere latius undas
 et stagnante uado patulos inuoluere campos.
 Hic studio laticum, quorum est haud prodiga tellus,
 per ripas laeti saeuus consedimus aruis.
 Lucus iners iuxta Stygium pallentibus umbris
 seruabat sine sole nemus, crassusque per auras
 halitus erumpens taetrum expirabat odorem.
 Intus dira domus curuoque immanis in antro
 sub terra specus et tristes sine luce tenebrae.
 Horror mente redit. Monstrum exitiabile et ira
 telluris genitum, cui par uix uiderit aetas
 ulla uirum, serpens centum porrectus in ulnas
 letalem ripam et lucos habitabat Auernos.¹⁰²²

Así pues, Metastasio no quiso que el fabuloso episodio de la serpiente del río Bágrada, que tanto interés suscitó entre los autores antiguos, estuviera ausente en su drama, aunque, como es el caso, fuera implícitamente referido en un solo verso.¹⁰²³

Si la virtud de Régulo y sus glorias militares no son suficientes para que Roma se ocupe de su regreso, solo le queda a su hija Atilia invocar la dignidad consular del padre; como se ha dicho, Marco Atilio Régulo fue cónsul el 267 a. C. con Lucio Julio Libón, y el 256 a. C. como cónsul *suffectus* con Lucio Manlio Vulso Longino:

Questi, questi littori
 che or precedono a te, questa che cingi
 porpora consolar, Regolo ancora
 ebbe altre volte intorno; ed or si lascia
 morir fra' creppi? Ed or non ha per lui
 che i pianti miei ma senza pro versati?
 Oh padre! Oh Roma! Oh cittadini ingrati!¹⁰²⁴

Atilia se dirige al cónsul Manlio, y le recuerda algo que este sabe bien: los lictores que ahora a este acompañan, y el manto purpúreo que viste, otrora fueron atributos también de Régulo. Nótese la erudita referencia al *paludamentum* purpúreo, propio de los tiempos de guerra, frente a la *toga praetexta* de los tiempos de paz, la senatorial, adornada con *lati clauis*, franjas purpúreas más anchas que los *angusti clauis*, reservadas a la orden ecuestre. La resis de presentación de Régulo que recita Atilia, concluye en un tenso *tricolon* compuesto por tres invocaciones:¹⁰²⁵ al padre (*Oh padre!*), que es la causa de su preocupación y piedad; a Roma (*Oh Roma!*), esto es, a sus gobernantes, al Senado y a los cónsules, a quien dirige sus reproches y peticiones; y al pueblo (*Oh ciudadanos ingrati!*), por quienes manifiesta su indignación ante la aparente indiferencia e impasibilidad de estos. Esta indignación lleva a Atilia a comparar Roma con Cartago, por la bárbara impiedad de ambos pueblos al tratar a un tan insigne y ejemplar ciudadano:

¹⁰²² Sil. 6.140-154 (1961). La narración del episodio se extiende prolijamente hasta el verso 295.

¹⁰²³ II 7, 715. *Vid. supra*.

¹⁰²⁴ I 2, 92-98.

¹⁰²⁵ Nótese el gusto de Metastasio por esta suerte de fórmulas de cierres discursivos. Asimismo, téngase en cuenta el tono oratorio empleado por Metastasio en muchos de los discursos de sus personajes.

ATTILIA

Eh che Cartago

la barbara non è. Cartago opprime
un nemico crudel; Roma abbandona
un fido cittadin. Quella rammenta
quant'ei già l'oltraggiò; questa si scorda
quant'ei sudò per lei. Vendica l'una
i suoi rossori in lui; l'altra punisce
perché d'allor le circondò la chioma.
La barbara or qual è? Cartago o Roma?¹⁰²⁶

Sin embargo, a pesar del categórico parecer de Atilia, son muchos los que en Roma sienten afecto y reconocimiento por Régulo, cuya salvación y regreso desean. El mismo cónsul de esta manera se lo pretende hacer ver a Atilia:

MANLIO

(...) Di Regolo la sorte
anche a noi fa pietà. Sappiam di lui
qual faccia empio governo
la barbara Cartago...¹⁰²⁷

Pero sin duda el principal representante del sentir del pueblo es el tribuno de la plebe y amante de Atilia, Licinio:

LICINIO

(...) E dove
dov'è chi non sospiri
di Regolo il ritorno e che non creda
un acquisto leggier l'Africa doma,
se ha da costar tal cittadino a Roma?¹⁰²⁸

Finalmente el público afecto a Régulo es patente en las jubilosas muestras de alegría que toda Roma, que acude en multitud emocionada a recibirlo, manifiesta al saber del regreso de su amado héroe; tamaña algarabía y regocijo describe Publio a una escéptica Atilia:

PUBLIO

Se vedi

come Roma l'accoglie,
tal dubbio non avrai. Di gioia insani
son tutti, Attilia. Al popolo che accorre
sono anguste le vie. L'un l'altro affretta;
questo a quello l'addita. Oh con quai nomi
chiamar l'intesi! E a quanti
molle osservai per tenerezza il ciglio!
Che spettacolo, Attilia, al cor d'un figlio!¹⁰²⁹

¹⁰²⁶ I 2, 103-111. Metastasio habría sugerido a Hasse que tales versos constituyeran un recitativo *accompagnato*. *Vid. supra*.

¹⁰²⁷ I 2, 100-103.

¹⁰²⁸ I 1, 12-16.

¹⁰²⁹ I 4, 182-190.

Fra' nemici rimase prigionier, o el infortunio de Régulo

Como se ha visto, la aparentemente imparable sucesión de victorias de Régulo en África se vio truncada con la llegada del griego Jantipo, a quien los cartagineses, desesperados ante el irreprimible avance de los romanos, confiaron la capitanía general de sus ejércitos. Así pues, los romanos, o bien excesivamente confiados por sus continuas victorias, o bien realmente sorprendidos por la novedosa estrategia del lacedemonio, fueron estrepitosamente derrotados, siendo muchos los que perdieron la vida, pocos los que lograron huir, muchos los hechos prisioneros, entre los que se hallaba el mismo Régulo:

...τότε δὴ πανταχόθεν πονοῦντες οἱ μὲν πλεῖστοι τῶν Ῥωμαίων συνεπατήθησαν ὑπὸ τῆς ὑπερφουδῆς βίας τῶν ζῳῶν, οἱ δὲ λοιποὶ συνηκοντίσθησαν ὑπὸ τοῦ πλήθους τῶν ἰπέων ἐν αὐτῷ τῷ τῆς παρατάξεως τόπῳ, τελέως δὲ τινες ὀλίγοι πρὸς φυγὴν ὤρμησαν. Οὐσῶν δὲ πεδινῶν τῶν ὑποχωρήσεων, καὶ τούτων οἱ μὲν ὑπὸ τῶν θηρίων καὶ τῶν ἰπέων ἀπώλλυντο, πεντακόσιοι δ' ἴσως οἱ μετὰ Μάρκου τοῦ στρατηγοῦ φυγόντες μετ' ὀλίγων ὑποχείριοι γενόμενοι σὺν αὐτῷ κείνῳ πάντες ἐζωγρήθησαν.¹⁰³⁰

En el drama, el cónsul Manlio parece atribuir la derrota y captura de Régulo a una mala gestión de la batalla por parte de este:

MANLIO

È colpa mia

s'ei vincer si lasciò? Se fra' nemici
rimase prigionier?¹⁰³¹

Las indiferentes palabras de Manlio pueden nacer de la envidia por las glorias de su ex colega de consulado, sin embargo, la narración en las fuentes antiguas del suceso podría hacer pensar efectivamente en cierta relajación, descuido o negligencia por parte del ejército romano en el enfrentamiento con Jantipo. Silio Itálico cuenta que Régulo, llevado por su gran valor en la batalla, cayó en una trampa del astuto Jantipo; se atribuye el error al ansia de gloria, cuyo resplandor (*fax mentis honestae*) ciega la razón de los hombres honestos; Régulo es aquí como un lobo, que a pesar de su fiereza, cae, sin embargo, en la trampa del avezado pastor:

At fraudem nectens, socios ubi concaua saxa
claudabant, uertit subito certamina Graius
et dat terga celer ficta formidine ductor,
haud secus ac stabulis procurans otia pastor
in foueam parco tectam uelamine frondis
ducit nocte lupos positae balatibus agnae
Abripuit traxitque uirum fax mentis honestae
gloria et incerti fallax fiducia Martis.
Non socios comitumue manus, non arma sequentum
respicere: insano pugnae tendebat amore
iam solus, nubes subito cum densa Laconum
saxosis latebris intento ad proelia circum
funditur, et pone insurgit uis saeua uirorum.¹⁰³²

¹⁰³⁰ Plb. 1.34 (1882-1904).

¹⁰³¹ I 2, 122-124.

¹⁰³² Sil. 6.326-338 (1961).

Apiano añade que los romanos se sentían abatidos por el tremendo calor, y que por esto y por una batalla de infeliz trazado ante la astuta estrategia de Jantipo, el ejército romano cae de lleno en manos del enemigo:

Οἱ μὲν δὴ Ξάνθιππον αὐτοῖς ἔπεμπον, ὁ δὲ Ἀτίλιος ἀμφὶ λίμνη στρατοπεδεύων ὄρα καύματος περιώδευε τὴν λίμνην ἐπὶ τοὺς πολεμίους, ὅπλων τε βάρει καὶ πνίγει καὶ δίψει καὶ ὀδοιπορία κακοπαθῶν, καὶ βαλλόμενος ἀπὸ κρημνῶν ἄνωθεν. Ὡς δ' ἐπλησίασε περὶ ἔσπεραν καὶ ποταμὸς αὐτοὺς διεΐργεν, ὁ μὲν εὐθὺς ἐπέρα τὸν ποταμὸν ὡς καὶ τῷδε τὸν Ξάνθιππον ἐκπλήξων, ὁ δὲ συντεταγμένην τὴν στρατιὰν ἐπαφίησι διὰ τῶν πυλῶν, ἐλπίσας κεκμηκότος καὶ κακοπαθοῦντος περιέσεσθαι, καὶ τὴν νύκτα πρὸς τῶν νικῶντων ἔσεσθαι. Τῆσδε μὲν οὖν τῆς ἐλπίδος ὁ Ξάνθιππος οὐκ ἀπέτυχεν· ἀπὸ γὰρ τρισμυρίων ἀνδρῶν οὗς ὁ Ἀτίλιος ἦγεν, ὀλίγοι μόνις αὐτῶν ἐς Ἀσπίδα πόλιν διέδρασαν, οἱ δὲ λοιποὶ πάντες οἱ μὲν ἀπώλοντο οἱ δ' ἐζωγήθησαν. Καὶ μετ' αὐτῶν ὁ στρατηγὸς Ἀτίλιος, ὕπατος γεγονώς, αἰχμάλωτος ἦν.¹⁰³³

Lacónicamente se refiere en *De uiris illustribus* la derrota y captura de Régulo; no obstante, mediante el empleo del término *arte* se da a entender la taimada argucia en el proceder de Jantipo, la cual le valió la victoria, bien por la imprudencia, o por el excesivo arrojo, o por el cansancio, como manifiestan los autores anteriores, de Régulo y de sus hombres:

Mox arte Xanthippi Lacedaemonii mercenarii militis captus in carcerem missus.¹⁰³⁴

È giunto l'africano orator... Regolo è seco, o Régulo en Roma

En el drama la aparición del personaje protagonista se va preparando poco a poco: como se ha visto, bien por cuestiones narratológicas, bien por pragmáticas, Mestastasio gusta de preparar la entrada del personaje principal; retrasa su aparición, a la vez que la hace deseada en virtud de la información aportada por el resto de personajes en las primeras escenas. En el drama sin duda es Atilia la que más ansía el regreso del padre. En las primeras escenas ni siquiera se espera la llegada de Régulo: Atilia y todos solo conocen el inminente arribo de un legado cartaginés:

ATTILIA

(...)

So che a momenti

da Cartagine in Roma
un orator s'attende.¹⁰³⁵

Sin embargo, como cuenta la historia, el embajador púnico no viene solo: con él está Régulo. Metastasio crea un trepidante diálogo en el cual la esclava Barce trae la buena nueva a Atilia:

BARCE

Attilia, Attilia. (*Con fretta*)

ATTILIA

Onde l'affanno?

BARCE

È giunto

¹⁰³³ App. *Pun.* 1.3 (1879).

¹⁰³⁴ *Vir. Ill.* 40.3 (1911).

¹⁰³⁵ I 1, 34-36.

l'africano orator.

ATTILIA

Tanto trasporto

la novella non merta.

BARCE

Altra ne reco

ben più grande.

ATTILIA

E qual è?

BARCE

Regolo è seco.

ATTILIA

Il padre!

BARCE

Il padre.¹⁰³⁶

Régulo habría llegado hasta Roma en una pequeña nave, que desde Ostia habría navegado por el Tíber aguas arriba, hasta atracar en un puerto fluvial no lejano del Capitolio. Publio, a quien como cuestor le competen ciertas tareas logísticas, está encargado de recibir a los embajadores cartagineses, y de ofrecerles alojamiento. Es, pues, Publio quien ratifica las palabras de Barce a Atilia:

PUBLIO

Sai che questor degg'io

gli stranieri oratori

d'ospizio provveder. Sento che giunge

l'orator di Cartago; ad incontrarlo

m'affretto al porto; un africano io credo

vedermi in faccia e il genitor mi vedo.

(...)

Ei su la ripa

era già, quand'io giunsi, e il Campidoglio,

ch'indi in parte si scopre,

stava fisso a mirar.¹⁰³⁷

Una vez que Régulo está en Roma, en todo se comporta como un cartaginés más, en tanto que es esclavo de estos. Como se ha señalado, la ley romana desposeía de todo derecho al ciudadano que era hecho prisionero. En respeto a la ley, cuentan, pues, las fuentes que Régulo actuó: se negó a entrar en el recinto sagrado de la ciudad de Roma, por lo que se hospedó, como se ha visto, con el resto de embajadores en el lugar destinado para ello que había *extra muros* cerca del templo de Belona; exigió en consecuencia de parte de las autoridades romanas el trato comúnmente dispensado a un extranjero, y rehusó de la esposa y de los hijos la familiaridad, en la medida en que la ley también privaba al ciudadano hecho esclavo de la *patria potestas*:

Καὶ ὅς τὰ τ'ἄλλα καθάπερ τις Καρχηδόνιος ἀλλ'οὐ Ῥωμαῖος ὦν ἔπραττε, καὶ οὔτε τὴν γυναῖκα ἐς λόγους ἐδέξατο, οὔτε ἐς τὴν πόλιν καίπερ ἐσκληθεὶς ἐσηλθεν, ἀλλ'ἔξω τοῦ τείχους τῆς βουλῆς ἀθροισθείσης, ὥσπερ τοῖς τῶν πολεμίων πρέσβεσιν ἔθος εἶχον χρηματίζειν, τὴν τε πρόσοδον μετὰ τῶν ἄλλων, ὡς γε καὶ ὁ λόγος ἔχει, ἠτήσατο. Οὐ πρότερον αὐτοῖς ἐπέισθη ὁ Ῥηγοῦλος, πρὶν Καρχηδονίους οἱ ἐπιτρέψαι.¹⁰³⁸

¹⁰³⁶ I 3, 145-149.

¹⁰³⁷ I 4, 157-166.

¹⁰³⁸ D. C. frg. 153 (1845-1867).

Y lo mismo, como suele suceder en relación con Dión Casio, en Zonaras:

Καὶ ὅς τὰ τε ἄλλα ὡς εἶς τῶν Καρχηδονίων ἔπραττε, καὶ οὔτε τὴν γυναῖκα εἰς λόγους ἐδέξατο οὔτε τὴν πόλιν εἰσηλθε, καὶ ταῦτα καλούμενος.¹⁰³⁹

Y así mismo se comporta también Régulo en el drama: este se negará a entrar en Roma y, por lo tanto, a hospedarse en su misma casa, exigiendo para sí la misma hospitalidad dada a los cartagineses:

REGOLO

Publio, ne guida

al soggiorno prescritto
ad Amilcare e a me.

PUBLIO

Né tu verrai

a' patri lari, al tuo ricetta antico?

REGOLO

Non entra in Roma un messaggier nemico.

LICINIO

Questa troppo severa

legge non è per te.

REGOLO

Saria tiranna

se non fosse per tutti.¹⁰⁴⁰

Silio Itálico también refiere su determinación a hospedarse junto a los cartagineses, sin embargo, hace entrar a Régulo en Roma, y pasar de largo ante su humilde casa, en cuyos muros se exponían soberbios recuerdos de su gran triunfo:

“Quid, cum praeteritis inuisa penatibus” inquit¹⁰⁴¹

“hospitia et sedes Poenorum intrauit acerbas?

Adfixi clipei currusque et spicula nota

aedibus in paruis, magni monumenta triumphi,

pulsabant oculos...¹⁰⁴²

En lo demás también desea Régulo ser tratado como un cartaginés más: no admite ningún trato de favor, de manera que junto a sus captores aguarda ser recibido por el Senado (*τὴν τε πρόσοδον μετὰ τῶν ἄλλων (...) ἡτήσατο*¹⁰⁴³):

PUBLIO

(...)

Insieme

con l'orator nemico attende adesso

che l'ammetta il senato.¹⁰⁴⁴

Asimismo, Régulo no admite muestra de afecto alguna: no consiente recibir del actual cónsul Manlio y antiguo colega suyo de consulado el abrazo, en tanto que un cónsul no se prestaría a abrazar a un esclavo:

¹⁰³⁹ Zonar. *Ann.* 8.15 (1841).

¹⁰⁴⁰ I 8, 378-385.

¹⁰⁴¹ Habla Maro al hijo de Régulo.

¹⁰⁴² Sil. 6.432-436 (1961).

¹⁰⁴³ D. C. frg. 153 (1845-1867).

¹⁰⁴⁴ I 4, 154-156.

MANLIO

Ah lascia

che al sen ti stringa, invitto eroe.¹⁰⁴⁵

REGOLO

Che tenti!

Un console...¹⁰⁴⁶

Según Silio Itálico, ya cuando el cónsul primero acude a recibir a Régulo en el puerto del Tíber a su llegada Roma, al tenderle este la mano, Régulo retrocede y el cónsul es apartado:

Aggere consul

tendebat dextram et patria uestigia primus

ponentem terra occursu celebrabat amico.

Collegit gressum, monitusque recedere consul.¹⁰⁴⁷

Por la misma razón, cuando el Senado como muestra de respeto, admiración y afecto le ofrece que tome asiento en el lugar destinado al cónsul, -en la idea de que Régulo lo fue y, por ende, mantendría tan alta dignidad, y de que el actual colega de Manlio estaría ausente-, Régulo indignado rechaza tamaña profanación:

MANLIO

(...)

E tu l'antica sede,

Regolo, vieni ad occupar.

REGOLO

Ma questi

chi sono?

MANLIO

I padri.

REGOLO

E tu chi sei?

MANLIO

Conosci

il console sì poco?¹⁰⁴⁸

REGOLO

E fra il console e i padri un servo ha loco?

MANLIO

No; ma Roma si scorda

il rigor di sue leggi

per te cui dee cento conquiste e cento.

REGOLO

Se Roma se ne scorda, io gliel rammento.¹⁰⁴⁹

No solo el cónsul, sino los senadores todos invitaban a Régulo a que ocupase el distinguido lugar que le correspondía en la reunión del Senado, en la idea de que este es el mismo que fue; sin embargo, desde su derrota y captura, Régulo es consciente de su

¹⁰⁴⁵ Cf. *La clemenza di Tito*: como el emperador Tito, Régulo es un héroe que realmente no es vencido; especialmente en su virtud, que es inquebrantable.

¹⁰⁴⁶ II 2, 527-529.

¹⁰⁴⁷ Sil. 6.296-299 (1961).

¹⁰⁴⁸ Recuérdense todas las campañas y glorias militares que Régulo y Manlio siendo cónsules habían compartido.

¹⁰⁴⁹ I 7, 258-266.

pérdida de derechos, y congruentemente actúa en consonancia. Así igualmente testimonia Silio Itálico:

Intulit ut gressus, certatim uoce manueque
ad solitam sedem et uestigia nota uocabant.
Abnuit antiquumque aspernatus loci honorem.¹⁰⁵⁰

Penso qual ne partii, qual vi trovo, o la embajada cartaginesa

La gran escena séptima del primer acto contiene propiamente el episodio de la embajada de Régulo ante el Senado de Roma. Atendiendo a la sólita demora, esta es la escena en la que comparece por vez primera Régulo. A esta escena se suele destinar gran boato, majestad y una mayor espectacularidad escenográfica.¹⁰⁵¹

Parte interna del tempio di Bellona; sedili per li senatori romani e per gli oratori stranieri. Littori che custodiscono diversi ingressi del tempio, da' quali veduta del Campidoglio e del Tevere. Manlio, Publio e senatori; indi Regolo ed Amilcare. Seguito d'africani e popolo fuori del tempio.¹⁰⁵²

Esta gran escena constituye el clímax del drama. Las seis primeras escenas precedentes del primer acto son una preparación de esta; y el desarrollo del resto del drama durante el segundo y tercer acto comprende una ampliación del episodio de la embajada de Régulo en Roma, que viene a su vez conformado por una sucesión de impedimentos u obstáculos que pretenden hacer retrasar el inevitable desenlace: el cónsul Manlio le propone a Régulo encontrar juntos un modo de salvarlo; Atilia y Licinio convencen por su parte a los senadores para que intercedan por la salvación de Régulo; por su cuenta, tanto Licinio como Amílcar, movidos cada uno por diversas razones, se afanan en evitar la perdición de Régulo; a todo esto hay que añadir una reunión de los augures para estudiar el caso, del Senado las repetidas debiberaciones y la oposición violenta del pueblo. Metastasio aprovecha todas estas frustradas peripecias para diferir, generando así la suspensión dramática que lo caracteriza, la conocida catástrofe.

Comúnmente las fuentes antiguas no refieren la embajada de Régulo de una forma ni detallada ni prolija. Estas reiteradamente precisan, o más bien citan, el asunto de la embajada, las condiciones del juramento de Régulo, su discurso contrario a los intereses cartagineses ante el Senado, las deliberaciones de este, la oposición del pueblo, el regreso de Régulo a África, y su consiguiente suplicio y muerte. En el drama se hallan las reuniones del Senado y el levantamiento de la plebe que se opone al destino de Régulo, el resto de vanos obstáculos que en el desarrollo del mismo se presentan al cumplimiento de la voluntad del héroe, son, como se ha dicho, verosímiles peripecias argumentalmente frustradas,¹⁰⁵³ y al estro poético metasatasiano debidas.

Cicerón resumen perfectamente el episodio de Régulo en Roma como ejemplo de cumplimiento de palabra dada:

Atque etiam si quid singuli temporibus adducti hosti promiserunt, est in eo ipso fides conseruanda, ut primo Punico bello Regulus captus a Poenis, cum de captiuis

¹⁰⁵⁰ Sil. 6.458-460 (1961).

¹⁰⁵¹ Cf. en *La clemenza di Tito* la primera aparición del emperador.

¹⁰⁵² I 7, Didascalia.

¹⁰⁵³ 'Frustradas' porque, siendo el resultado de una peripecia dramática un considerable giro argumental, las diversas peripecias propuestas no consiguen otra cosa que demorar la llegada de la catástrofe.

commutandis Romam missus esset iurassetque se rediturum, primum, ut uenit, captiuos reddendos in senatu non censuit, deinde, cum retineretur a propinquis et ab amicis, ad supplicium redire maluit quam fidem hosti datam fallere.¹⁰⁵⁴

Más adelante en la misma obra vuelve a relatar brevemente la historia de Régulo, añadiendo la reflexión en este caso sobre la valoración de la realización de lo útil en la determinación del héroe: su grandeza de espíritu y fortaleza lo supo conducir hacia decisión correcta:

M. Atilius Regulus, cum consul iterum in Africa ex insidiis captus esset duce Xanthippo Lacedaemonio, imperatore autem patre Hannibalis Hamilcare, iuratus missus est ad senatum, ut nisi redditi essent Poenis captiui nobiles quidam, rediret ipse Carthaginem. Is cum Romam uenisset, utilitatis speciem uidebat, sed eam, ut res declarat, falsam iudicauit; quae erat talis: manere in patria, esse domui suae cum uxore, cum liberis, quam calamitatem acceperat in bello communem fortunae bellicae iudicantem tenere consularis dignitatis gradum. Quis haec negat esse utilia? Quem censes? Magnitudo animi et fortitudo negat.¹⁰⁵⁵

Las *Periochae* del perdido libro XVIII de Livio ofrecen también un sucinto resumen de la embajada de Régulo; se manifiesta claramente el asunto de la expedición: conseguir la paz, y si esta no fuere posible, al menos el intercambio de prisioneros. Así mismo se verá que se mantiene en el drama:

Regulus missus a Carthaginensibus ad senatum ut de pace et, si eam non posset impetrare, de commutandis captiuis ageret, et iureiurando adstrictus, rediturum se Carthaginem, si commutari captiuos non placuisset, utrumque negandi auctor senatui fuit, et cum fide custodita reuersus esset, supplicio a Carthaginensibus de eo sumpto periit.¹⁰⁵⁶

Para Valerio Máximo Régulo es modelo de escrupulosa honestidad. Señala como único motivo de la embajada el cambio de Régulo por los prisioneros cartagineses. Además, aunque reprocha a los dioses el infortunio de Régulo, se satisface, sin embargo, con que estos hayan sabido justamente tomar venganza de Cartago en la Tercera Guerra Púnica:

Sed quae ad custodiam religionis adtinent, nescio an omnes M. Atilius Regulus praecesserit, qui ex uictore speciosissimo insidiis Hasdrubalis et Xantippi Lacedaemonii ducis ad miserabilem captiui fortunam deductus ac missus ad senatum populumque Romanum legatus, ut [ex] se et uno et sene conplures Poenorum iuuenes pensarentur, in contrarium dato consilio Karthaginem petiit, non quidem ignarus ad quam crudeles quamque merito sibi infestos [deos] reuerteretur, uerum quia his iurauerat, si captiui eorum redditi non forent, ad eos sese rediturum. Potuerunt profecto dii immortales efferatam mitigare saeuitiam. Ceterum, quo clarior esset Atilii gloria, Karthaginenses moribus suis uti passi sunt, tertio Punico bello religiosissimi spiritus tam crudeliter uexati urbis eorum interitu iusta exacturi piacula.¹⁰⁵⁷

Floro, por su parte, apenas se detiene en el episodio de la embajada, el cual resume en una frase:

¹⁰⁵⁴ Cic. *Off.* 1.39 (1913).

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*: 3.99.

¹⁰⁵⁶ Liv. *Perioch.* 18 (1984).

¹⁰⁵⁷ Val. Max. 1.1.14 (1888).

Quippe diuersa quam hostis mandauerat censuit, ne pax fieret nec commutatio captiuorum reciperetur.¹⁰⁵⁸

Breve también, pero no tan concisa es la referencia que hace Apiano; en este caso el texto parece hacer solo alusión, como motivo de la embajada, a un acuerdo de paz (διαλλαγάς):

Τόνδε μὲν δὴ μετ' οὐ πολὺ κάμνοντες οἱ Καρχηδόνιοι σὺν οἰκείοις πρέσβεσιν ἔπεμψαν ἔς Ῥώμην, ἐργασόμενον σφίσι διαλλαγὰς ἢ ἐπανήξοντα· καὶ ὁ Ἀτίλιος Ῥήγλος ἐν ἀπορρήτῳ τοῖς τέλεσι Ῥωμαίων ἐπισκήψας ἐγκρατῶς ἔχεσθαι τοῦ πολέμου, ἐπανήλθεν ἔς λύμην ἔτοιμον...¹⁰⁵⁹

Dión Casio ofrece una más detallada narración de los hechos; refiere algunos datos que serán tenidos en cuenta en el desarrollo argumental del drama, como la negativa de Régulo a ser tratado como una autoridad consular, o la intención de los romanos a retener entre ellos a Régulo; no faltan tampoco los argumentos por este expuestos para justificar su proceder, así como el detalle de que, oído Régulo por el Senado, los senadores despidieron a la embajada cartaginesa, en la idea de no querer tratar ya asunto alguno con esta:

Ἵτι Ῥηγοῦλον τὸν στρατηγὸν Ῥωμαίων ἐαλωκότες Καρχηδόνιοι πρέσβεσιν ἅμα οἰκείοις πρὸς τὴν Ῥώμην ἐξέπεμπον, οἰόμενοι μετρίαν τινὰ τοῦ πολέμου εὐρήσειν κατάθεσιν καὶ τῶν αἰχμαλώτων ἀντίδοσιν τῇ συμπράξει τοῦ ἀνδρός. Ὁ δ' ἐλθὼν τὰς μὲν συνήθεις τοῖς ὑπατικοῖς τιμὰς διώσατο, οὐ μετεῖναι τῆς πολιτείας αὐτῷ λέγων, ἀφ' οὗττερ ἢ τύχη δεσπότης αὐτῷ Καρχηδονίου ἐπέστησε. Παρήνει τε τὰς διαλλαγὰς ἀπειπασθαι, εἰς τὸ ἀνέλπιστον ἤδη ἀφιγμένων τῶν πολεμίων. Οἱ δὲ Ῥωμαῖοι ἀγασθέντες αὐτὸν τοὺς μὲν πρέσβεις ἀποπέμπουσιν, αὐτὸν δὲ κατέχειν ἠβούλοντο. Ὁ δὲ οὐ μενετέον αὐτῷ φήσας ἐν πόλει, ἐν ἧ τῆς ἴσης οὐ μεθέξει κατὰ τοὺς πατρίους θεσμοὺς πολιτείας, πολέμου νόμῳ δουλεύειν ἐτέροις ἠναγκασμένος, εἶπετο τοῖς Καρχηδονίοις ἐκούσιος. Ἐνθα πολλαῖς καὶ δειναῖς αἰκίαις καταναλωθεῖς ἐτελεύτησεν.¹⁰⁶⁰

De uiris illustribus recogería concisamente los mismos datos, pero no descuida ciertas alusiones patéticas comúnmente presentes en las fuentes:

Legatus de permutandis captiuus Romam missus dato iureiurando, ut, si impetrasset, ita demum non rediret, in senatu condicionem dissuasit reiectisque ab amplexu coniuge et liberis Carthaginem regressus...¹⁰⁶¹

Una más completa narración se halla en Eutropio, en la cual se vuelve a dejar meridianamente claro que el propósito de la embajada era conseguir la paz y el intercambio de prisioneros; se repiten por lo demás los datos ya conocidos: el elemento patético de la esposa, los argumentos de Régulo ante el Senado, de nuevo el hecho de que el Senado ya no recibió tras escuchar a este a los cartagineses, y la voluntad de los romanos de que Régulo no volviera a África:

Post haec mala Carthaginienses Regulum ducem, quem ceperant, petiuerunt, ut Romam proficisceretur et pacem a Romanis obtineret ac permutationem captiuorum faceret. Ille

¹⁰⁵⁸ Flor. *Epit.* 18.7 (1929).

¹⁰⁵⁹ App. *Pun.* 1.4 (1879).

¹⁰⁶⁰ D.C. frg. 154 (1845-1867).

¹⁰⁶¹ Vir. *Ill.* 40. (1911).

Romam cum uenisset, inductus in senatum nihil quasi Romanus egit dixitque se ex illa die, qua in potestatem Afrorum uenisset, Romanum esse desisse. Itaque et uxorem a complexu remouit et senatui suasit, ne pax cum Poenis fieret; illos enim fractos tot casibus spem nullam habere; se tanti non esse, ut tot milia captiuorum propter unum se et senem et paucos, qui ex Romanis capti fuerant, redderentur. Itaque obtinuit. Nam Afros pacem petentes nullus admisit. Ipse Carthaginem rediit, offerentibusque Romanis, ut eum Romae tenerent, negauit se in ea urbe mansurum, in qua, postquam Afris seruierat, dignitatem honesti ciuis habere non posset.¹⁰⁶²

Paulo Orosio alude brevemente a este episodio; añade, como se ha dicho, que Régulo llevaba ya cinco años de cautiverio:

Post haec fessi tot malis Carthaginienses petendam esse pacem a Romanis decreuerunt. Ad quam rem Atilium Regulum antea ducem Romanum, quem iam per quinque annos captiuum detinebant, inter ceteros legatos praecipue mittendum putauerunt: quem non impetrata pace ab Italia reuersum resectis palpebris inligatum in machina uigilando necauerunt.¹⁰⁶³

Pero es sin duda el texto de Zonaras el que más prolijamente trata el tema de la embajada cartaginesa con Régulo en Roma, y, por ende, el que podría haber servido en mayor medida a Metastasio para dilatar la presencia de Régulo en Roma durante el segundo y tercer acto del drama; nótese asimismo que es uno de los autores explícitamente por el poeta citados. Tras referir las conocidas circunstancias, se cuenta que Régulo expuso ante el Senado objetivamente, siendo recreadas además sus palabras, cuál era de los cartagineses la voluntad; se deja a su vez claro que lo que se pretendía era la paz, pero que si esta no fuere posible, al menos se obtuviese el intercambio de prisioneros; que a continuación el Senado se retiró a deliberar, pero que requirieron la presencia de Régulo, quien no se reunió de nuevo con el Senado hasta que no consiguió de los púnicos la autorización; que, preguntado entonces Régulo por el Senado acerca de cuál era realmente su opinión, este exhortó a los senadores a desatender toda propuesta del enemigo; que, dichas estas cosas y enterados de estas los cartagineses, Régulo conocedor de su deber y de su destino, se entregó a sus captores. Zonaras a su vez se detiene en argumentar razonadamente el justo proceder de Régulo. Se cuenta además que Régulo al conocer de parte del Senado la voluntad de llegar a cierto entendimiento con los cartagineses con el fin de salvarlo, fingió haber sido obligado a beber un veneno de lento efecto, que inevitablemente acabaría con su vida; que, desestimada ya entonces la posibilidad de tratar con los enemigos de paz o de cambio de prisioneros, los cónsules concedieron a Régulo la libertad de hacer lo que quisiera, de manera que este, a pesar de la oposición de su esposa, hijos, y demás, se marchó:

Οἱ Καρχηδόνιοι δὲ διεκηρυκέσατο τοῖς Ῥωμαίοις διὰ τε τᾶλλα καὶ τὸ πλῆθος τῶν αἰχμαλώτων, καὶ τοῖς πρέσβεσι καὶ αὐτὸν τὸν Ῥηγοῦλον συνέπεμψαν, πᾶν δι' αὐτοῦ οἰηθέντες κατωρθοῦν διὰ τὴν ἀρετὴν καὶ τὸ ἀξίωμα τοῦ ἀνδρός. Ὁρκωσάν τε αὐτὸν ἢ μὴν ἐπανήξειν. (...) Ταῦτα εἰπὼν μετέστη μετὰ τῶν πρέσβεων, ὡς ἂν καθ' ἑαυτούς οἱ Ῥωμαῖοι βουλευσῶνται. Κελευόντων δὲ αὐτὸν τῶν ὑπάτων συμμετασχεῖν σφίσι τῆς διαγνώμης, οὐ πρὶν ἐπέισθη πρὸ τοῦ ἐπιτραπῆναι παρὰ τῶν Καρχηδονίων. (...) Ταῦτα ὁ Ῥηγοῦλος εἰπὼν καὶ τὰς αἰτίας προσέθηκε δι' ἃς τὰς συμβάσεις ἀπηγόρευε, καὶ ἐπήγαγεν "οἶδα μὲν ὅτι μοι προὔπτος ὄλεθρος πρόκειται (...) Ἡ γερουσία δὲ τῆς ἐκείνου σωτηρίας ἔνεκεν καὶ τὴν εἰρήνην ποιήσασθαι καὶ τοὺς αἰχμαλώτους ἀντιδοῦναι προτεθῆμετο. Γνοὺς οὖν τοῦτο αὐτὸς, ἵνα μὴ τὸ συμφέρον δι' αὐτὸν καταπρόνται,

¹⁰⁶² Eutr. 2.24-25 (1887).

¹⁰⁶³ Oros. *Hist.* 4.10.1 (1882).

ἐπλάσατο πεπωκέναι φάρμακον δηληλήριον, καὶ μέλλειν πάντως δι' αὐτοῦ ἀπολέσθαι. Καὶ οὔτε ἡ σύμβασις γέγονεν οὔτε τῶν αἰχμαλώτων ἡ ἀμοιβή. Ἀπιόντος δ' αὐτοῦ σὺν τοῖς πρέσβεσιν ἀντελάβοντο ἄλλοι τε καὶ οἱ παῖδες καὶ ἡ γυνή· οἱ δ' ὕπατοι μὴτ' ἐθέλοντα καταμεῖναι αὐτὸν ἐκδώσειν ἔφρασαν, μὴτ' ἀπιόντα κατασχεῖν. Καὶ οὔτω προτιμήσας μὴ παραβῆναι τοὺς ὄρκους ἀνεκομίσθη.¹⁰⁶⁴

Es, pues, el protagonismo conferido al Senado en el episodio de la embajada en Zonaras, el que se halla en el drama de Metastasio: tanto en uno como en otro del Senado parece depender el destino de Régulo, este delibera y al final ha de emitir un decreto. En el drama tales deliberaciones se unen a las intervenciones de ciertos personajes como el cónsul Manlio, y la hija de Régulo, Atilia, y su prometido, Licinio, que tienen como fin demorar la inevitable catástrofe. Está ausente, en cambio, en el drama el detalle del veneno, el cual, o bien por ser considerado un dato inverosímil, o más bien por haber podido restar importancia tanto al proceder de Régulo cuanto a la final cesión de todos a la voluntad de este, es suprimido.¹⁰⁶⁵

En el drama la situación de Régulo se va presentando poco a poco. Su hijo Publio, quien por su cargo de cuestor dispone de noticias, enseguida hace saber de manera general acerca de su padre:

ATTILIA

Servo ritorna

dunque Regolo a noi?

PUBLIO

Sì; ma di pace

so che reca proposte, e che di lui

dipende il suo destin.¹⁰⁶⁶

La gran escena séptima del primer acto, que, como ya se ha dicho, comprende propiamente la intervención de la embajada cartaginesa y de Régulo ante el Senado, se abre con la orden del cónsul de hacer pasar a Régulo y al embajador cartaginés:

MANLIO

Venga Regolo e venga

l'africano orator.¹⁰⁶⁷

A Régulo y al legado africano se les hace comparecer al mismo tiempo; véase cómo en algunas fuentes se precisa que primero ante el Senado intervino Régulo solo, y que, tras haber convencido este al Senado de no acceder a entendimiento alguno con los púnicos, estos ya no son recibidos. Por otra parte, en el drama este es el primer momento en que se van a encontrar Régulo y Manlio, su antiguo compañero de consulado. Como se ha visto, Manlio, según Silio Itálico, acude a recibir a Régulo al mismo puerto del Tíber. Otra vez Publio, preguntado por Manlio, es quien ya explica la naturaleza de la embajada: como se ha visto en las fuentes antiguas, el propósito de esta es conseguir la paz con Roma, y, de no ser esta posible, el intercambio de prisioneros; si esto Régulo no obtuviere, se verá obligado a regresar a Cartago y a pagar con su vida su fracaso:

MANLIO

(...) Dunque i nemici

¹⁰⁶⁴ Zonar. *Ann.* 8.15 (1841).

¹⁰⁶⁵ El detalle del veneno sí estaba presente en el *Régulus* de Pradon.

¹⁰⁶⁶ I 4, 178-181.

¹⁰⁶⁷ I 7, 238-239.

braman la pace? (*A Publio*)
PUBLIO
O de' cattivi almeno
vogliono il cambio. A Regolo han commesso
d'ottenerlo da voi. Se nulla ottiene,
a pagar con suo sangue
il rifiuto di Roma egli a Cartago
è costretto a tornar.¹⁰⁶⁸

Metastasio presta un especial interés en cuidar el momento en que precisamente hace su entrada en escena por primera vez Régulo:

Il console, Publio e tutti i senatori vanno a sedere e rimane vuoto accanto al console il luogo altre volte occupato da Regolo. Passano Regolo ed Amilcare fra' littori, i quali lasciato ad essi aperto il varco, tornano subito a chiudersi. Regolo entrato appena nel tempio s'arresta pensando.¹⁰⁶⁹

El poeta consigue así concentrar toda la atención en un solo personaje, en el protagonista, a pesar de ser una escena coral. Esta atención se ve reforzada por el hecho de que Regolo se detenga pensativo, lo cual contribuye a la vez a lograr el sólitio suspense metastasiano. Este tenso silencio es interrumpido por las palabras de Amílcar:

AMILCARE
(Regolo, a che t'arresti? È forse nuovo
per te questo soggiorno?)
REGOLO
(Penso qual ne partii, qual vi ritorno.)¹⁰⁷⁰

El Régulo del drama, como el de las fuentes antiguas, pretende dejar bien claro que ya no es el mismo. Régulo habría partido como máxima autoridad republicana de un Senado reunido en su sede genuina, y regresa reducido a la esclavitud por el peor enemigo de Roma a una sede eventual, donde excepcionalmente se congregaría el Senado para atender a los emisarios extranjeros. Tamaño cambio podría venir a confirmar a Régulo en su convicción de descartar cualquier suerte de vergonzosa e indigna inserción en la sociedad romana; más bien, en consecuencia, lo apremiaba a impedir toda negociación con el enemigo, y a fortalecer la romana hostilidad. El ya aludido interés de Metastasio por este momento de la escena se ve testimoniado por las minuciosas sugerencias, -por no llamarlas exigencias-, en relación a la música, que el poeta transmite en la ya citada carta a Hasse:

E già che siamo alla scena settima dell'atto primo, secondando il piacer vostro, vi dirò che dopo il verso di Manlio *T'accheta: ei viene* parmi necessaria una brevissima sinfonia, così per dar tempo al console e a' senatori di andare a sedersi, come perché Attilio possa venir senz'affrettarsi, o fermarsi a pensare. Il carattere di questa picciola sinfonia dee essere maestoso, lento e se tornasse bene al motivo che sceglierete, qualche volta interrotto, quasi esprimente lo stato dell'animo di Regolo nel riflettere che ritorna schiavo in quel luogo dove altre volte ha seduto console. Mi piacerebbe che in una delle interruzioni, ch'io desidero nel motivo della sinfonia, entrasse Amilcare a parlare, e che tacendo gl'istrumenti, né facendo ancora cadenza, dicess'egli i due versi *Regolo, a che t'arresti? È forse nuovo / per te questo soggiorno?* e che non si concludesse la sinfonia,

¹⁰⁶⁸ I 7, 239-245.

¹⁰⁶⁹ I 7, Didascalia.

¹⁰⁷⁰ I 7, 250-252.

se non che la risposta di Regolo *Penso qual ne partii, qual vi ritorno* avvertendo, per altro, che dopo le parole *qual vi ritorno* non facciano altro gl'istrumenti che la poca cadenza.¹⁰⁷¹

Ricudar l'una e l'altro è il mio consiglio, o Régulo ante el Senado

Ante el Senado y el cónsul interviene primero Amílcar, el embajador cartaginés. Este en una aparente cordialidad, que bien podría responder a la famosa perfidia púnica, saluda al Senado y expresa de Cartago los deseos de deponer las armas, y de paz:

AMILCARE
Di Cartago il senato, (*Al console*)
bramoso di depor l'armi temute,
al senato di Roma invia salute.¹⁰⁷²
E, se Roma desia
anche pace da lui, pace gl'invia.¹⁰⁷³

Pero el plan cartaginés no es que su legado convenza a Roma de la púnica voluntad, sino que esto haga el mismo Régulo, para lo cual lo han traído precisamente a Roma, para que, confiados en la autoridad, respeto y piedad por tan insigne romano suscitados, sea él quien persuada al Senado romano. Por consiguiente, no tarda Amílcar en dar la palabra a Régulo:

AMILCARE
Cartago elesse
Regolo a farvi noto il suo desio.
Ciò ch'ei dirà dice Cartago ed io.¹⁰⁷⁴

No se olvida Amílcar de recordar a Régulo, antes de que este comience a hablar, el terrible juramento al que está sujeto:

AMILCARE
Or ti rammenta (*Piano a Regolo*)
che, se nulla otterrai,
giurasti...
REGOLO
Io compirò quanto giurai. (*Pensa*)¹⁰⁷⁵

Régulo, como todas las fuentes antiguas transmiten, en ningún momento vacila a la hora de mantener su juramento; en el drama es también firmemente fiel a la palabra dada. Exactamente las mismas palabras (*Io compirò quanto giurai*¹⁰⁷⁶) repite a un estupefacto Amílcar tras haber aconsejado Régulo al Senado justamente lo contrario para lo que había sido mandado.

Como se ha dicho, la figura de Régulo pasó rápidamente a la historia como ejemplo del decoroso carácter romano. Efectivamente, para Cicerón Régulo es un

¹⁰⁷¹ *Lettere*, 663-664.

¹⁰⁷² El saludo de Amílcar recuerda a la fórmula de inicio en las cartas romanas: *salutem dicit*.

¹⁰⁷³ I 7, 253-255.

¹⁰⁷⁴ I 7, 279-281.

¹⁰⁷⁵ I 7, 282-284.

¹⁰⁷⁶ I 7, 300. Cf. Pradon 2013: *Régulus*, IV 3, 1014: *REGULUS J'ay donné ma parole, elle est mon seul ostage*.

eximio modelo de conducta en relación al cumplimiento de su juramento: este es mantenido no por temor a los dioses, que realmente ningún daño pueden hacer, sino por una religiosa adhesión a la lealtad y a la justicia; considera justo el juramento de Régulo con los púnicos, justo de este el proceder:

Non fuit Iuppiter metuendus ne iratus noceret, qui neque irasci solet nec nocere. Haec quidem ratio non magis contra Reguli, quam contra omne ius iurandum ualet. Sed in iure iurando non qui metus, sed quae uis sit, debet intellegi. (...) At enim ne iratus quidem Iuppiter plus Regulo nocuisset, quam sibi nocuit ipse Regulus. (...) Quorum quidem testem non mediocrem, sed haud scio an grauissimum Regulum nolite quaeso uituperare. Quem enim locupletiolem quaerimus quam principem populi Romani, qui retinendi officii causa cruciatum subierit uoluntarium? (...) Regulus uero non debuit condiciones pactionesque bellicas et hostiles perturbare periurio. Cum iusto enim et legitimo hoste res gerebatur, aduersus quem et totum ius fetiale et multa sunt iura communia. Quod ni ita esset, numquam claros uiros senatus uinctos hostibus dedidisset.¹⁰⁷⁷

Cuando Régulo toma la palabra expone en un primer momento clara, concisa y objetivamente cuáles son las peticiones de Cartago:

REGOLO

La nemica Cartago,
a patto che sia suo quant'or possiede,
pace, o padri coscritti, a voi richiede.
Se pace non si vuol, brama che almeno
de' vostri e suoi prigionieri
termini un cambio il doloroso esiglio.¹⁰⁷⁸

Cartago con la paz demanda la devolución de los territorios conquistados, y si esto no se quisiere, el intercambio entonces de prisioneros. Ambas exigencias simultáneamente están presentes en Pradon:

REGULUS

(...)
Le fort de Clypea par nos armes conquis,
de mes jours malheureux doit devenir le prix:
(...)
Ils demandent encor pour fruit de cette paix
tant d'illustres captifs que sur eux on a faits;
(...)
Ils veulent que l'armée abandonne Carthage;¹⁰⁷⁹

Estas pues son las dos peticiones cartaginesas comúnmente presentes en las fuentes antiguas. Como en el drama, Zonaras ofrece un primer discurso de Régulo ante el Senado en el que se limita exclusivamente a expresar de un modo objetivo cuáles son las demandas del Senado de Cartago:

...εἰσαχθεῖς εἰς τὸ συνέδριον εἶπεν “ἡμᾶς, ὧ πατέρες, πρὸς ὑμᾶς Καρχηδόνιοι ἔπεμψαν (ἐκεῖνοι γάρ με ἐστάλκασι, ἐπεὶ δοῦλος αὐτῶν νόμῳ πολέμου γεγένημαι), καὶ ἀξιοῦσι

¹⁰⁷⁷ Cic. *Off.* 3.105-108 (1913).

¹⁰⁷⁸ I 7, 288-293.

¹⁰⁷⁹ Pradon 2013: *Régulus*, IV 3, 955-956, 959-960, 966.

μάλιστα μὲν καὶ τὸν πολέμον λύσασθαι ἐπὶ συνθήκαις ταῖς δοκούσαις ἀμφοῖν, εἰ δὲ μή, τῶν αἰχμαλώτων ποιήσασθαι ἄλλαγμα.¹⁰⁸⁰

En el drama entonces, tras haber transmitido Régulo lo que los cartagineses le habían encomendado, acto seguido, de un modo abrupto e inesperado, y para desconcierto de Amílcar, en un solo verso, manifiesta su opinión:

REGOLO

(...)

Ricuser l'una e l'altro è il mio consiglio.¹⁰⁸¹

A continuación Régulo procede a argumentar su postura. En primer lugar hace ver muy brevemente por qué desaconseja pactar la paz con el enemigo:

REGOLO

Io della pace

i danni a dimostrar non m'affatico;

se tanto la desia, teme il nemico.¹⁰⁸²

Ciertamente, si el púnico buscaba poner fin a la guerra con un acuerdo pacífico, posiblemente temería un desenlace pernicioso para sí de seguir guerreando. En verdad, las fuentes hablan de que Régulo advirtió al Senado romano de que los cartagineses se hallaban debilitados, de que esa era la razón por la que pretendían la paz. Hecho saber esto, Apiano cuenta que Régulo aconsejó o continuar la guerra o buscar juntamente unas más favorables condiciones de paz:

...ὕπολειφθεις δὲ τῶν πρέσβεων ἐν τῷ βουλευτηρίῳ τετρῦσθαι τὰ Καρχηδονίων ἐδήλου, καὶ παρήνεσεν ἢ πολεμεῖν ἐγκρατῶς ἢ ἐπὶ πλείοσι συνθέσθαι.¹⁰⁸³

Dión Casio refiere que Régulo desaconsajaba cualquier negociación con los cartagineses, haciendo ver que estos la requerían porque habían llegado a una situación desesperada:

Παρήνει τε τὰς διαλλαγὰς ἀπειπασθαι, εἰς τὸ ἀνέλπιστον ἤδη ἀφιγμένων τῶν πολεμίων.¹⁰⁸⁴

Y lo mismo en Eutropio, quien cuenta que Régulo argumentaba ante el Senado que no había que poner fin a la guerra precisamente porque los cartagineses habían ya perdido toda esperanza:

...et senatui suasit, ne pax cum Poenis fieret; illos enim fractos tot casibus spem nullam habere...¹⁰⁸⁵

En relación al intercambio de prisioneros, hace ver Régulo que es una peligrosa estrategia del enemigo: en primer lugar el intercambio se ha de desestimar, puesto que Roma perdería toda autoridad ante sus enemigos cambiando sus prisioneros de guerra

¹⁰⁸⁰ Zonar. *Ann.* 8.15 (1841).

¹⁰⁸¹ I 7, 294: *l'una es la pace, l'altro es el cambio.*

¹⁰⁸² I 7, 295-297.

¹⁰⁸³ App. *Sic.* 1.2 (1879).

¹⁰⁸⁴ D. C. frg. 154 (1845-1867).

¹⁰⁸⁵ Eut. 2.25. Intra text.

por unos hombres que, aun otrora romanos, de ningún servicio son ya al Estado, al haber sido reducidos a la esclavitud:

REGOLO

Il cambio offerto

mille danni ravvolge;
ma l'esempio è il peggior. L'onor di Roma,
il valor, la costanza,
la virtù militar, padri, è finita,
se ha speme il vil di libertà, di vita.
Qual pro che torni a Roma
chi a Roma porterà l'orme sul tergo
della sferza servil? Chi l'armi ancora
di sangue ostil digiune
vivo depose e per timor di morte
del vincitor lo scherno
soffrir si ellesse! Oh vituperio eterno!¹⁰⁸⁶

El principal argumento de que el intercambio de prisioneros sería un nefasto ejemplo (*ma...vita*), está ya en Horacio, autor explícitamente citado por Metastasio en el *Argomento* del drama:

Hoc cauerat mens prouida Reguli
dissentientis condicionibus
foedis et exemplo trahentis
perniciem ueniens in aeuom,

si non periret iam miserabilis
captiua pubes.¹⁰⁸⁷

Del mismo modo, el argumento de que no interesa en manera alguna recuperar a los soldados romanos hechos prisioneros por los enemigos (*Qual...eterno!*) es ampliamente desarrollado en la misma oda horaciana. Nótese que la oda está escrita con motivo de la deshonrosa desertión y traición a la patria de los soldados de Craso que fueron a luchar contra los partos; en la cual oda desarrolla, pues, Horacio la leyenda de Régulo como ejemplo justamente de lo contrario a la conducta de los hombres de Craso. Horacio argumenta con claros ejemplos que no merece la pena preocuparse por el rescate de unos soldados, -se refiere a través de las palabras de Régulo a los romanos capturados por los púnicos -, que se dejaron apresar, en la medida en que por su vil naturaleza los hace ya inútiles para la defensa de Roma. Concluye Horacio, así como Metastasio en el drama (*Oh vituperio eterno!*), su argumento, invocando al tremendo oprobio que sobrevendría a Roma si aceptare tan vergonzoso intercambio:

“Auro repensus scilicet acrior
miles redibit: flagitio additis
damnum; neque amissos colores
lana refert medicata fuco

nec uera uirtus, cum semel excidit,
curat reponi deterioribus.

¹⁰⁸⁶ I 7, 301-313. El tono oratorio de los héroes metastasianos está clarísimo en pasajes como este.

¹⁰⁸⁷ Hor. *Carm.* 3.5.13-18 (1917).

Si pugnat extricata densis
cerua plagis, erit ille fortis

qui perfidis se credidit hostibus
et Marte Poenos proteret altero;
qui lora restrictis lacertis
sensit iners timuitque mortem,

hic, unde uitam sumeret inscius,
pacem duello miscuit. O pudor,
o magna Carthago, probrosis
altior Italiae ruinis.¹⁰⁸⁸

Estos versos horacianos constituyen quizá el más puro paralelismo textual del drama, no tanto porque recreen las posibles palabras por Régulo pronunciadas ante el Senado, pues otros, como se ha visto, autores antiguos también las recrean, cuanto posiblemente por el discurso lírico en que Horacio y Metastasio se expresan.

En el drama el cónsul Manlio piensa que este intercambio de prisioneros sí que valdría la pena, pues serviría para salvar la vida del ejemplar ciudadano que es Régulo. Este le explica que no merece la pena salvar una vida ya acabada, que de nada serviría a la patria, y que ha dado ya a esta lo mejor de él; que se debe evitar a toda costa el gravísimo error de liberar la púnica juventud en Roma presa, ansiosa de vengativa lid, y entregarla al enemigo cartaginés:

MANLIO
Sia pur dannoso il cambio;
a compensare i danni
basta Regolo sol.

REGOLO
Manlio, t'inganni;
Regolo è pur mortal. Sento ancor io
l'ingiurie dell'etade. Utile a Roma
già poco esser potria; molto a Cartago
ben lo saria la gioventù feroce
che per me rendereste. Ah sì gran fallo
da voi non si commetta. Ebbe il migliore
de' miei giorni la patria, abbia il nemico
l'inutil resto.¹⁰⁸⁹

Régulo no tiene en nada su vida si lo que está en peligro es su propia Roma; se tratará siempre de la anteposición del público bien al interés privado. El mismo argumento se halla en el *Régulus* de Pradon cuando el general Metelo considera, como Manlio, útil el intercambio de prisioneros para salvar la vida de Régulo:

METELLUS
Rendons les prisonniers, ou qu'ils soient vostre ostage
tant d'illustres captifs sont la fleur de Cartage,
ces braves Africains...
REGULUS

Non, je vous le défens,

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*: 25-40.

¹⁰⁸⁹ I 7, 314-324.

ce seroit leur laisser de braves combatans,
des chefs dont la valeur peut servir contre Rome,
et perdant Regulus, vous ne perdez qu'un homme.¹⁰⁹⁰

El mismo Cicerón testimonia que efectivamente este argumento fue esgrimido por Régulo ante el Senado:

...reddi captiuos negauit esse utile; illos enim adulescentes esse et bonos duces, se iam confectum senectute.¹⁰⁹¹

La misma idea apunta Valerio Máximo: que Régulo, siendo uno solo y anciano, iba a ser cambiado por muchos y jóvenes:

...ac missus ad senatum populumque Romanum legatus, ut [ex] se et uno et sene conplures Poenorum iuuenes pensarentur...¹⁰⁹²

Y poética y más ampliamente en Silio Itálico la alusión a las miserias de su propecta edad y de su cautiverio, y al descompensado precio que debería pagar Roma por solo salvar lo que queda de quien fue, si devuelve a Cartago los jóvenes y aguerridos prisioneros cartagineses:

Tot bellis totque annis fregimus aeuum.
Nunc etiam uinclis et longo carcere torpent
captiuo in senio uires. Fuit ille nec umquam,
dum fuit, a duro cessauit munere Martis
Regulus. Exanguis spectatis corpore nomen.
At non Carthago, fraudum domus, inscia quantum
e nobis restet, iuuenes parat, aspera ferro
pectora, captiuos nostra pensare senecta.¹⁰⁹³

Y de una manera similar a Valerio Máximo, también en Eutropio; este añade el dato de que junto con Régulo a unos pocos romanos prisioneros de los cartagineses se les concedería la libertad:

...et senatui suasit (...) se tanti non esse, ut tot milia captiuorum propter unum se et senem et paucos, qui ex Romanis capti fuerant, redderentur.¹⁰⁹⁴

Tras las valoraciones en el drama sobre lo honesto y lo útil en relación al proceder de Régulo, están las palabras de Cicerón: obrar honestamente será siempre lo útil. El cónsul Manlio considera lo honesto salvar ante todo a Régulo:

MANLIO
L'util non già dell'opre nostre oggetto
ma l'onesto esser dee; né onesto a Roma
l'esser ingrata a un cittadin saria.¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁰ Pradon 2013: *Régulus*, IV 3, 1001-1006.

¹⁰⁹¹ Cic. *Off.* 3.100 (1913).

¹⁰⁹² Val. Max. 1.1.14 (1888).

¹⁰⁹³ Sil. 6.474-481 (1961).

¹⁰⁹⁴ Eutr. 2.25 (1887).

¹⁰⁹⁵ I 7, 331-333.

Sin embargo, la consideración de lo honesto no es la misma para Régulo. El recto proceder de este, según Cicerón, es haber sabido elegir lo verdaderamente honesto: Régulo supo ver en lo honesto lo realmente útil, pues siempre es lo honesto útil, mas no siempre lo útil honesto:

Quod quia patriae non utile putauit,¹⁰⁹⁶ idcirco sibi honestum et sentire illa et pati credidit. Nam quod aiunt, quod ualde utile sit, id fieri honestum, immo uero esse, non fieri. Est enim nihil utile, quod idem non honestum, nec quia utile, honestum, sed, quia honestum, utile.¹⁰⁹⁷

Sin duda, Metastasio conocería tales reflexiones de Cicerón en relación al proceder de Régulo. Este, por lo tanto, propone al Senado en el drama lo honesto, que es a su vez lo en verdad útil. Este, transmitido el mensaje de los enemigos, habiendo expresado su opinión, los argumentos en contra del pacto de paz y del intercambio de prisioneros, manifiesta que peor que cualquier tortura sería doblegarse a la voluntad de Cartago, la cual ha pretendido utilizarlo en la idea de que él iba actuar vilmente traicionando a los suyos; que la única y acertada gratitud es la venganza, continuar la guerra hasta acabar totalmente con Cartago:

REGOLO

Vuol Roma essermi grata? Ecco la via.
Questi barbari, o padri,
m'han creduto sì vil che per timore
io venissi a tradirvi. Ah questo oltraggio
d'ogni strazio sofferto è più inumano.
Vendicatemi, o padri; io fui romano.
Armatevi, correte
a sveller da' lor tempi
l'aquile prigioniere. Infin che oppressa
l'emula sia non deponete il brando.¹⁰⁹⁸

Metastasio quería que en estos versos Régulo abandonara la templanza que habría manifestado a lo largo de todo el drama, y se mostrara apasionado y vehemente.¹⁰⁹⁹ Así recomienda a Hasse que refleje en la música. Del mismo modo, en su continua preocupación por que nunca la música constituya un impedimento a la propia natural expresión de las palabras, insta a Hasse a que la música del *accompagnato* no demorase, -cosa que era frecuente-, con sus acostumbradas transiciones y resoluciones esta ardiente y trepidante intervención de Régulo:

L'altro sito è nella scena settima dell'atto medesimo, ed è appunto uno di quei pochissimi luoghi ne' quali vorrei che Regolo abbandonasse la sua moderazione e si riscaldasse più del costume. Sono soli dodici versi, cioè da quello che comincia *io venissi a tradirvi* ecc. sino a quello che dice *come al nome di Roma Africa tremi*. Se vi piace di farlo, vi raccomando la già raccomandata economia di tempo, acciocché l'attore non sia obbligato ad aspettare, e si raffreddi così quel calore ch'io desidero che si aumenti.¹¹⁰⁰

¹⁰⁹⁶ *Regulus*.

¹⁰⁹⁷ Cic. *Off.* 3.110 (1913). Cf. *Lettere*, 752: *Un principe mediocrementemente illuminato non può fidarsi d'un ministro che nel suo operare ha per oggetto l'utile e non l'onesto.*

¹⁰⁹⁸ I 7, 334-343.

¹⁰⁹⁹ El tono oratorio de Régulo adquiere aquí claras resonancias trágicas y heroicas.

¹¹⁰⁰ *Lettere*, 660.

Y parecida firmeza y vehemencia ya en el *Régulus* de Pradon:

REGULUS

(...)

Que pensez-vous que je'exige de vous?
Ils demandent la paix, qu'on leur fasse la guerre,
que la flâme et le fer desolent cette terre¹¹⁰¹,
et quoy qu'à Regulus il en puisse couter,
continuez la guerre, il vient vous y porter.
Romains, je vous l'avouë en ce peril extrême,
pour vous persuader je suis venu moy-mesme,
la paix plus que la mort m'a donné de l'effroy,
j'ay tremblé des bontez que vous auriez pour moy;
ainsi, je vous défens de racheter ma vie
par cette paix honteuse et pleine d'infamie.¹¹⁰²

Curiosamente se halla en Silio Itálico, al final del discurso de Régulo ante el Senado, una actitud más diplomática: este insta a que busquen con los púnicos unos pactos más justos para ambas partes. No obstante, disuade totalmente de que se acepten las actuales condiciones cartaginesas:

“Exposcunt Libyes nobisque dedere
haec referenda, pari libeat si pendere bellum
foedere et ex aequo geminas conscribere leges.
Sed mihi sit Stygios ante intrauisse penatis,
talía quam uideam ferientis pacta Latinos.”¹¹⁰³

Así también, como se dicho, en Apiano:

...καὶ παρήνεσεν ἡ πολεμεῖν ἐγκρατῶς ἢ ἐπὶ πλείοσι συνθέσθαι.¹¹⁰⁴

Lo que sí es cierto es que se encuentra en todas las fuentes esta exhortación a la guerra. Asimismo Régulo no insta al Senado en el drama a otra cosa que a la guerra. Este ante el Senado clama, pues, venganza. Aunque se presenta ante los senadores como un esclavo cartaginés, les recuerda, sin embargo, que él mismo fue romano (*io fui romano*), y que como tal, conserva en su espíritu incólume la prístina virtud romana. Se trasluce aquí el texto de Zonaras: en este, Régulo argumenta ante el Senado que aunque su cuerpo ya no es suyo y, por ende, romano, pues pertenece a los cartagineses, su alma, sin embargo, le sigue perteneciendo, y que, por lo tanto, esta continúa siendo romana, de manera que exhorta a los senadores a descartar paz alguna con los enemigos:

“Εἰμὶ μὲν εἷς ἐξ ὑμῶν, ὃ πατέρες, κἂν μυριάκις ἄλῶ· τὸ μὲν γὰρ σῶμά μου Καρχηδονίων, ἡ δὲ ψυχὴ μου ὑμέτερα ἐστίν· ἐκεῖνο μὲν γὰρ ὑμῶν ἠλλοτριῶται, ταύτην δὲ οὐδεὶς δύναται μὴ οὐχὶ Ῥωμαίαν εἶναι ποιῆσαι· καὶ ὡς μὲν αἰχμάλωτος Καρχηδονίοις προσήκω, ἐπεὶ δ' οὐκ ἄλλ' ἐκ προθυμίας ἐδυστύχησα, καὶ Ῥωμαῖός εἰμι καὶ φρονῶ τὰ ὑμέτερα. Καὶ οὐδ' ἐξ ἐνὸς τρόπου λυσιτελεῖν ὑμῖν τὰς καταλλαγὰς νομίζω.”¹¹⁰⁵

¹¹⁰¹ Recuérdese que la tragedia de Pradon se desarrolla en suelo cartaginés.

¹¹⁰² J. Pradon 2013: *Régulus*, IV 3, 968-978.

¹¹⁰³ Sil. 6.485-489 (1961)

¹¹⁰⁴ App. Sic. 1 (1879).

¹¹⁰⁵ Zonar. Ann. 8.15 (1841).

Y de una manera más clara resuenan en la arenga de Régulo (*Armatevi, correte / a sveller da' lor tempi / l'aquile prigioniere*) los versos horacianos:

‘Signa ego Punicis
adfixa delubris et arma
militibus sine caede’ dixit

‘derepta uidi, uidi ego ciuium
retorta tergo bracchia libero
portasque non clausas et arua
Marte coli populata nostro.’¹¹⁰⁶

De la más amplia sucesión horaciana de ejemplos de ultrajes a los romanos por los cartagineses cometidos, Metastasio toma aquello que supone el mayor sacrilegio para el ejército romano, a saber, la substracción de las insignias o estandartes, elemento sagrado y cultural del ejército romano. No es, sin embargo, del todo riguroso Metastasio desde el punto de vista histórico, puesto que llama a los estandartes *aquile*, cuando la generalización de la identificación del águila con el ejército romano no se produce hasta Mario, siendo, por lo tanto, durante las Guerras Púnicas diversos los animales que tutelaban las distintas legiones. Por último, destaca la vaga alusión a la Tercera Guerra Púnica, que haría realidad el deseo de Régulo (*Infin che oppressa / l'emula sia non deponete il brando*) con la destrucción de Cartago.

Il tuo padre morì, quando fu vinto, o Régulo y sus hijos

Aun siendo el *Attilio Regolo* un drama claramente heroico, Metastasio, sin embargo, era consciente de que no debía descuidar la presencia en el mismo de elementos sentimentales y patéticos, inherentes al género melodramático. Estos no son suministrados en este caso por las sólitas accidentadas aventuras amorosas, pues como se ha visto, la historia amorosa entre Atilia y Licinio, y Amílcar y Barce apenas están desarrolladas, sino por el patetismo extraído del afecto paterno-filial:

Fertur pudicae coniugis osculum
paruosque natos ut capitis minor
ab se remouisse et uirilem
toruus humi posuisse uoltum.¹¹⁰⁷

El comportamiento de Régulo para con su familia durante la estancia en Roma proporcionaba una sustancioso filón para presentar un eficiente componente patético. La expresión del texto horaciano de *capitis minor*¹¹⁰⁸ está tomada del lenguaje jurídico, y hace referencia a que un ciudadano romano hecho esclavo sufría la pérdida de los derechos cívicos, la cual comportaba la disolución del matrimonio y la pérdida de la *patria potestas*, de manera que estos derechos eran recuperables si recuperaba la libertad. Régulo, por su determinación, se ve obligado a regresar a Cartago y a continuar, por ende, cautivo, de modo que, como sabedor de que no recuperará susodichos derechos y siempre fiel cumplidor de la ley, rechaza de la esposa el beso, de los hijos el abrazo.

¹¹⁰⁶ Hor. *Carm.* 3.5.18-24 (1917).

¹¹⁰⁷ Hor. *Carm.* 3.5.41-43 (1917).

¹¹⁰⁸ Vid. Gaius *Inst.* 1.162, 1.163, 2.146, 3.21, 3.27, 3.83, 3.84, 3.101, 4.80 (1991); y Benech 1853: 48-51.

Cuius cum ualisset auctoritas, captiui retenti sunt, ipse Carthaginem rediit, neque eum caritas patriae retinuit nec suorum.¹¹⁰⁹

El amor a su esposa e hijos no hizo a Régulo vacilar en su firme determinación. Es a nuestros ojos un comportamiento incluso cruel el de Régulo: ignora a su mujer e hijos como desconocidos en una fundamentalista interpretación de la ley. Del episodio de la estancia de Régulo en Roma ofrece una excepcional narración, en la que notablemente se pone de relieve el elemento patético, Silio Itálico: recuérdese que es Maro, antiguo compañero de las pasadas gestas militares de Régulo, quien rememora junto a Serrano, herido y maltrecho joven hijo de Régulo tras el desastre de Trasimeno, las glorias, infortunio y martirio del héroe; en el siguiente pasaje Maro recuerda en tanto que testigo cómo sucedió todo, y hace recordar a Serrano cuanto puede, puesto que aún era bastante pequeño:

Ecce trahens geminum natorum Marcia pignus,
infelix nimia magni uirtute mariti,
squalentem crinem et tristis lacerabat amictus.
Agnoscisne diem? An teneris non haesit in annis?
Atque ea, postquam habitu iuxta et uelamine Poeno
deformem aspexit,¹¹¹⁰ fuis ululatibus aegra
labitur, et gelidos mortis color occupat artus.
Si qua deis pietas, tales, Carthago, uidere
dent tibi Sidonias matres. Me uoce quieta
adfatus iubet et uestros et coniugis una
arcere amplexus pater, impenetrabilis ille
luctibus et numquam summissus colla dolori.
Hic alto iuuenis gemitu lacrimisque coortis
'Magne parens,' inquit 'quo maius numine nobis
Tarpeia nec in arce sedet, si iura querelis
sunt concessa piis, cur hoc matrique mihique
solamen, uel cur decus hoc, o dure, negasti,
tangere sacratos uultus atque oscula ab ore
libauisse tuo? Dextram mihi prendere dextra
non licitum? Leuiores forent haec uulnera quantum,
si ferre ad manis infixos mente daretur
amplexus, uenerande, tuos.'¹¹¹¹

La mayoría de las fuentes antiguas refieren coincidente y brevemente el comportamiento de Régulo con su familia:

...καὶ οὐτε τὴν γυναῖκα ἐξ λόγους ἐδέξατο...¹¹¹²

Itaque et uxorem a complexu remouit...¹¹¹³

Unas veces se alude solo a la esposa, otras también a los hijos:

¹¹⁰⁹ Cic. *Off.* 3.100 (1913).

¹¹¹⁰ Régulo, a pesar de la insistencia de los cartagineses para que vistiera durante la embajada como un romano, quiso presentarse vestido como al modo cartaginés. En el drama no hay referencia alguna a la indumentaria; en relación a esta téngase en cuenta la falta de rigor histórico que caracterizaba al teatro de entonces.

¹¹¹¹ Sil. 6.403-424 (1961). Nótese aquí la precisión de que era dos los hijos (*geminum... pignus*).

¹¹¹² D. C. frg. 153 (1845-1867).

¹¹¹³ Eutr. 2.25 (1887).

Legatus de permutandis captiuis Romam missus dato iureiurando, ut, si impetrasset, ita demum non rediret, in senatu condicionem dissuasit reiectisque ab amplexu coniuge et liberis Carthaginem regressus...¹¹¹⁴

Y así también en principio en el drama. En primer lugar se ha de tener en cuenta que el personaje de la esposa está ausente del mismo. La mujer de Régulo cuando este llega con la embajada cartaginesa a Roma, habría muerto. Así se precisa cuando se explica que la esclava cartaginesa Barce fue del Senado un regalo a la esposa de Régulo, cuyo nombre también se omite, y que, fallecida esta, tal esclava pasó obviamente a ser propiedad de su hijo Publio:

AMILCARE

Il so. L'ottenne

già dal senato in dono
la madre tua; questa cedendo al fato,
signor di lei tu rimanesti.¹¹¹⁵

El poeta, deliberadamente o no, atiende aquí de modo implícito a un dato histórico. De hecho, ¿por qué iba el Senado a regalar una esclava a una matrona romana? Posiblemente por dos razones, por una parte, porque era la esposa de un distinguido romano, como era el caso, y, por otra parte, porque se hallara esta y su familia necesitada de ayuda probablemente económica. Y así fue. Las fuentes hablan de la difícil situación económica por la que atravesaba la familia de Régulo, y de cómo el Senado, a instancias de este, hubo de interceder. Valerio Máximo trata detenidamente de los exiguos recursos de Régulo: este, al conocer en África que un pequeño campo que posee y que parece ser su única fuente de ingresos, ha dejado de cultivarse al morir el granjero que de ello se ocupaba, escribe a los cónsules para que le envíen un sustituto y él pueda encargarse de su hacienda; el Senado prefiere, en cambio, mantener a Régulo en África, y asumir él mismo el cultivo del campo de Régulo, y correr con la manutención de su esposa e hijos:

...cum in Africa insolentissimae Karthaginis opes crebris uictoriis contunderet ac prorogatum sibi ob bene gestas res in proximum annum imperium cognosset, consulibus scripsit uilicum in agello, quem VII iugerum in Pupinia habebat, mortuum esse, occasionemque nantum mercennarium amoto inde rustico instrumento discessisse, ideoque petere ut sibi successor mitteretur, ne deserto agro non esset unde uxor ac liberi sui alerentur. Quae postquam senatus a consulibus accepit, et agrum Atili ilico colendum locari et alimenta coniugi eius ac liberis praeberi resque, quas amiserat, redimi publice iussit. Tanti aerario nostro uirtutis Atilianae exemplum, quo omnis aetas Romana gloriabitur, stetit.¹¹¹⁶

La posibilidad, pues, del regalo de una esclava por parte del Senado a la esposa de Régulo quedaría sólidamente corroborada cuando Valerio Máximo afirma *senatus (...) resque, quas amiserat, redimi publice iussit*. También Dión Casio habla explícitamente de las dificultades económicas de Régulo, hasta el punto de no querer asumir la empresa militar encomendada hasta que no obtuviera del Senado el compromiso de correr con la manutención de su familia:

¹¹¹⁴ *Vir. Ill.* 40 (1911).

¹¹¹⁵ II 9, 827-830. Habla Amílcar a Publio de Barce.

¹¹¹⁶ *Val. Max.* 4.4.6 (1888).

Ὁ γὰρ Ῥήγουλος ἐν τοσαύτῃ πενίᾳ ἦν ὥστε μήτε τὴν ἀρχὴν ῥαδίως ἐθελῆσαι δι' αὐτὴν ὑποστῆναι, καὶ τῇ γυναικὶ τοῖς τε παισὶν αὐτοῦ τὴν τροφὴν ἐκ τοῦ δημοσίου δίδοσθαι ψηφισθῆναι.¹¹¹⁷

Y de una manera más escueta también en la obra atribuida a Aurelio Víctor:

Absente eo coniugi eius et liberis ob paupertatem sumptus publice dati.¹¹¹⁸

Ausente, pues, la cónyuge en el drama, como se ha visto, presentes, en cambio, los hijos, Metastasio aprovecha la firme posición de Régulo en tanto que *capitis minor* en su relación con sus hijos para explotar el componente patético en el drama. Como ya se ha precisado, nótese que a pesar de que las fuentes coinciden en que sus hijos serían aún pequeños, Metastasio, sin embargo, ha optado sin duda *per comodo* argumental y pragmático¹¹¹⁹ por que estos no fueran ni *puer* ni *puella*, sino más bien *adulescens* en el caso de Publio, *uirgo* en el caso de Atilia, de modo que él tuviera la suficiente edad para desempeñar el cargo de cuestor, ella para estar en edad de esposarse. Por la propia exigencia de la naturaleza del género teatral, habría sido difícil encontrar en el drama un Régulo que, como las fuentes antiguas cuentan, ignorara totalmente la presencia y las palabras de sus hijos; era, por lo tanto, fuerza que existiera entre ellos el diálogo, la relación. No obstante, Régulo hará manifiesta la pérdida del derecho de ser reconocido como padre, rechazando así toda muestra de afecto. Así pues, en el primer encuentro con Publio, Régulo, aunque actúa con absoluta frialdad, sin embargo, se preocupa por expresar a este brevemente la causa de su comportamiento:

PUBLIO
(...) Nel ravvisarlo
corsi gridando: “Ah caro padre!” e volli
la sua destra baciare. M’udì, si volse,
ritrasse il piede e, in quel sembiante austero
con cui già fe’ tremar l’Africa doma:
“Non sono padri” mi disse “i servi di Roma”.
Io replicar volea; ma se raccolto
fosse il senato e dove
chiedendo m’interruppe. Udillo e senza
parlar là volse i passi.¹¹²⁰

El mismo rechazo de afecto cuando por vez primera se encuentra con su hija y el prometido de esta:

ATTILIA
Padre! (*Con impazienza*)
LICINIO
Signor! (*Come sopra*)
ATTILIA, LICINIO
Su questa mano... (*Voglion baciargli la mano*)
REGOLO
Scostatevi. Io non sono,
lode agli dei, libero ancora.¹¹²¹

¹¹¹⁷ D. C. frg. 148 frag (1845-1867).

¹¹¹⁸ *Vir. Ill.* 40 (1911).

¹¹¹⁹ *Vid. Pradon* 2013: 48-51 (“*L’enfance sur scène*”)

¹¹²⁰ I 4, 166-175.

¹¹²¹ I 8, 374-377.

Como se ha dicho, Régulo recuperaría la *patria potestas* de obtener de nuevo la libertad. Atilia y Licinio, que no han estado presentes en la reunión del Senado en que Régulo ha intervenido, creen que el intercambio de prisioneros se ha llevado a cabo, y que Régulo ha recuperado la libertad, que lo cual no hay nada más alejado de su intención (*lode agli dei*). A Régulo le es bien difícil hacer comprender a sus hijos su actitud; el *πάθος* dramático se obtiene así fácilmente en la no aceptación paterna del amor expresado por los hijos:

PUBLIO

Il mio rispetto
innanzi al padre è naturale istinto.

REGOLO

Il tuo padre morì, quando fu vinto.¹¹²²

No obstante, Metastasio era perfecto sabedor de que el *πάθος* era mucho mayor si el amor paterno-filial, habida cuenta del funesto destino de Régulo, era mostrado desde la cordialidad. De esta manera, la primera dureza para con sus hijos manifestada por Régulo, se torna a lo largo del drama en natural y dulce afecto. Se podría afirmar que en el *Attilio Regolo* se asiste a una progresiva humanización del héroe o desarrollo de su dimensión social, la cual va de menos a más; justamente lo contrario que sucede en el *Catone in Utica*, en el cual el humano tratamiento del héroe parece ir de más a menos a lo largo del drama. De esta manera, una vez que se ha llegado al tercer acto, se asiste a un emotivo abrazo entre Régulo y Atilia:

REGOLO

No, figlia; io t'amo,
io sdegnato non son. Prendine in pegno
questo amplesso da me. Ma questo amplesso
costanza, onor, non debolezza ispiri.¹¹²³

De este modo, entre naturales muestras de sincero afecto entre padre e hijos, el aciago fin de Régulo a ojos del público se hace más doloroso, más digno de compasión, lo patético se vuelve más eficaz. El mismo Régulo justifica en un pasaje lírico tal cambio para con sus hijos:

REGOLO

Io son padre e nol sarei
se lasciassi a' figli miei
un esempio di viltà.¹¹²⁴

Con todo, Metastasio, acto seguido, en la parte B del aria, en su afán de no distorsionar la imagen que de Régulo la tradición ha transmitido, añade:

Come ogni altro ho core in petto;
ma vasallo è in me l'affetto;
ma tiranno in voi si fa.¹¹²⁵

¹¹²² I 7, 276-278.

¹¹²³ III 6, 1138-1141.

¹¹²⁴ III 6, 1143-1145.

¹¹²⁵ III 6, 1146-1148. Régulo está con sus hijos.

El reconocimiento del Régulo metastasiano de su papel padre es aprovechado para ofrecer nuevos momentos de patetismo.¹¹²⁶ Este reconocimiento lo articula siempre Metastasio de la manera más cauta posible, con el fin de justificar la conducta del héroe y no alejarse del personaje histórico. La heroica humanización se halla, pues, siempre en la justa medida, con el propósito de no distorsionar la naturaleza heroica de sus personajes.¹¹²⁷ Así pues, solo cuando ha conseguido Régulo que se imponga en Roma la ejecución de su voluntad, le es lícito ocuparse de sus hijos, cuyo cuidado y tutela, ausente la madre, considera oportuno confiar mediante una patética resis al cónsul Manlio, quien le responde en le mismo tono:

REGOLO

Compito

ogni dover di cittadino, alfine
mi sovvien che son padre. Io lascio in Roma
due figli, il sai, Publio ed Attilia; e questi
son del mio cor, dopo la patria, il primo,
il più tenero affetto.¹¹²⁸ In lor traluce
indole non volgar; ma sono ancora
piante immature e di cultor prudente
abbisognano entrambi. Il ciel non volle
che l'opera io compissi. Ah tu ne prendi
per me pietosa cura;
tu di lor con usura
la perdita compensa. Al tuo bel core
debbano e a' tuoi consigli
la gloria il padre e l'assistenza i figli.

MANLIO

Sì, tel prometto; i preziosi germi
custodirò geloso. Avranno un padre
se non degno così, tenero almeno
al par di te. Della virtù romana
io lor le tracce additerò. Né molto
sudor mi costerà. Basta a quell'alme,
di bel desio già per natura accese,
l'istoria udir delle paterne imprese.¹¹²⁹

Ciertamente, un tanto superflua e inverosímil podría resultar tal escena. Estaría justificada en parte porque los hijos quedarían huérfanos al haber ya en el drama la madre fallecido; sin embargo, por otra parte, los hijos se presentan en el drama con una edad que les valdría para conducirse de manera independiente: Publio es cuestor, Atilia se dispondría a contraer matrimonio con Licinio; esto entraría en contradicción con el modo en que Régulo alude a sus hijos (*ma sono ancora / piante immature e di cultor prudente / abbisognano entrambi.*) Nótese además en la respuesta de Manlio cómo este se compromete a hacer sabedores de las glorias de Régulo a los hijos de ste, como si estos fueran pequeños aún y no las conocieran (*Della virtù romana / io lor le tracce additerò. Né molto / sudor mi costerà. Basta a quell'alme, / di bel desio già per natura*

¹¹²⁶ Nótese el siempre tono paternal que adoptan los héroes metastasianos en el desarrollo de su dimensión social: así Catón con Marcia, Tito con Sexto, Régulo con Publio y Atilia.

¹¹²⁷ Lo sentimental-amoroso frente a lo heroico y trágico; cf. los conceptos metastasianos de marco y cuadro.

¹¹²⁸ Se deja siempre clara la prevalencia del deber público ante el interés privado.

¹¹²⁹ III 1, 922-944.

*accese, / l'istoria udir delle paterne imprese.*¹¹³⁰) Sea como fuere, Metastasio optó por ofrecer esta escena, posiblemente para redundar en el componente sentimental generado por la separación de Régulo de sus hijos, siguiendo quizá y recreando así, *mutatis mutandis*, la escena del *Régulus* de Pradon en que Régulo encomienda el cuidado y tutela de su hijo pequeño Atilio al general romano Metelo:

REGULUS

(...) (*à Metellus*)

Je mets entre vos mains sa jeunesse, seigneur,
dés ce jour servez-luy de pere, de tuteur;
ce gage m'estoit cher, et je vous le confie,
qu'il demeure toujours fidelle à sa patrie;
et qu'il songe avec vous, remplissant mes desseins,
bien moins à me vanger qu'à servir les romains.¹¹³¹

Sul cammin de' grandi eroi incomincia a comparir, o el heroico contagio

Poco se sabe de la vida privada de Régulo. Se ha mencionado que la fama ha transmitido el nombre de dos de sus hijos, *Marcus Atilius Regulus* y *Caius Atilius Regulus*. Se conoce que ambos hicieron carrera política, llegando a cónsules, y militar. Las fuentes antiguas se ocupan de dejar manifiesta su valía, siempre digna de tan alto padre. Ya se ha hecho referencia repetidas veces al pasaje de Silio Itálico, en el que un esforzado Marco Atilio Régulo Serrano, pues este era, como se ha dicho, de los Atilios cognomen, regresa del desastre de Trasimeno; la valía de los hijos siempre es recuerdo y continuidad de la inmortal gloria paterna:

Serranus, clarum nomen, tua, Regule, proles,
qui longum semper fama gliscente per aeuum
infidis seruasse fidem memorabere Poenis,
flore nitens primo, patriis heu Punica bella
auspiciis ingressus erat...¹¹³²

Según Polibio, este habría perdido la vida en la batalla de Cannas, sin embargo, en Valerio Máximo aparece tras tremenda derrota como censor, cuya integridad y firmeza en relación a los romanos traidores a la patria estuvo a la altura del padre:

Turpis etiam metus censors summa cum seueritate poenam exegerunt: M. enim Atilius Regulus et L. Furius Philus (...) et Romano sanguini fidem praestare conueniens erat et M. Atilius Regulus censor perfidiam notabat, cuius pater per summos cruciatus expirare quam fallere Karthaginenses satius esse duxerat. Iam haec censura ex foro in castra transcendit, quae neque timeri neque decipi uoluit hostem.¹¹³³

Como se ha visto, en el drama las exigencias argumentales melodramáticas imponían del todo conveniente que uno de los hijos de Régulo fuera mujer. Régulo no encuentra en un principio ni en Publio ni en Atilia el reflejo de su virtud: ninguno de los dos entiende el proceder del padre, no saben anteponer al afecto privado el público deber como ciudadanos romanos, y estar así a la altura de la virtud del padre:

¹¹³⁰ Cf. Sil. 6.64 y ss., donde Maro narra todas las hazañas de Régulo al hijo de este.

¹¹³¹ Pradon 2013: *Régulus*, V 5, 1335-1340.

¹¹³² Sil. 6.62-66 (1961).

¹¹³³ Val. Max. 2.9.8 (1888).

PUBLIO
Adoro i detti tuoi. L'alma convinci
ma il cor non persuadi. Ad ubbidirti
la natura repugna. Alfin son figlio,
non lo posso obbliar.
REGOLO

Scusa infelice
per chi nacque romano. Erano padri
Bruto, Manlio, Virginio...¹¹³⁴

Régulo intenta hacer que su hijo comprenda su proceder citando los *paradigmata* de Bruto, Manlio y Virginio. Los tres casos constituyen ejemplos de padres que respecto a sus hijos tuvieron que anteponer el deber público al amor paterno: *Lucius Iunius Brutus*, comúnmente referido en los dramas metasasianos romanos, primer cónsul de la República el 509 a. C., condenó a muerte a su propio hijo por haber participado en una conjura para restablecer la monarquía; *Titus Manlius Imperiosus Torquatus*, el 361 a. C., cónsul y dictador, durante la guerra contra los latinos, hizo lo mismo con el suyo por haber este desobedecido al padre, y combatir cuando había sido prohibido; y *Lucius Virginius* hacia el siglo V a. C., quien dio muerte a su propia hija Virginia para evitar la deshonra a la que la condenarían los abusos del decenviro Apio Claudio.¹¹³⁵ Pero a Publio tales ejemplos no le parecen válidos, pues solo atañen a la virtud de los padres, y no a la de los hijos; no es además causa de orgullo para Roma que un hijo coadyuve a la ruina del padre:

PUBLIO
È ver; ma questa
troppo eroica costanza
sol fra' padri restò. Figlio non vanta
Roma finor che a procurar giungesse
del genitor lo scempio.¹¹³⁶

Publio lamenta cuán inmisericorde es su padre, que no es capaz de reconocer su sufrimiento:

PUBLIO
Ah se mirar potessi
i moti del cor mio, rigido meno
forse con me saresti.¹¹³⁷

Régulo, por su parte, en consonancia con el comportamiento de este por las fuentes transmitido, exige de su hijo firmeza, en relación al cumplimiento de su deber como ciudadano romano; toda muestra de afecto ha de pasar a un segundo plano:

REGOLO
Or dal tuo core
prove io vo' di costanza e non d'amore.¹¹³⁸

¹¹³⁴ II 1, 498-497.

¹¹³⁵ Cf. *supra*: Bruto y Virginio ya citados en el *Catone in Utica*, vs. 1085, y Manlio en *La clemenza di Tito*, vs. 1307. En el *Attilio Regolo* Bruto es mencionado de nuevo en III 10, 1123.

¹¹³⁶ II 1, 499-503.

¹¹³⁷ II 1, 510-512. El razonamiento expuesto por Publio es frecuente en los personajes del melodrama. De hecho y como ejemplo, estas palabras de Publio recuerdan a las de Vitelia de la versión de Mazzolà de *La clemenza di Tito: Chi vedesse il mio dolore, / pur avria di me pietà. Vid. supra.*

Es propio que el dolor del hijo por el frustrado amor al padre se exprese en pasajes líricos:

PUBLIO

Ah, se provar mi vuoi,
chiedimi, o padre, il sangue;
e tutto a' piedi tuoi,
padre, lo verserò.

Ma che un tuo figlio istesso
debba volerti oppresso?
Gran genitor, perdona,
tanta virtù non ho.¹¹³⁹

Publio no comprende realmente en qué consiste la virtud que se enseñorea en su padre, si esta supone para Publio buscar la perdición del mismo. Del mismo modo, el poeta recurre a los pasajes líricos de Régulo para expresar los sentidos deseos del padre para con su hijo; aflora entonces el Régulo más humano y sentimental que ante su funesto destino, ha despositado todas las esperanzas de perpetuar su heroica virtud en el hijo varón:

REGOLO

Non tradir la bella speme
che di te donasti a noi;
sul cammin de' grandi eroi
incomincia a comparir.

Fa' ch'io lasci un degno erede
degli affetti del mio core,
che di te senza rossore
io mi possa suvenir.¹¹⁴⁰

El mismo deseo de Régulo hacia su pequeño hijo Atilio en la tragedia de Pradon:

REGULUS

(...)
Qu'il prenne pour modelle et ma vie et ma mort.¹¹⁴¹

Y así finalmente lo demuestra en la batalla el joven Atilio:

PRISCUS

(...)
Le jeune Attilius amené par Lepide,
porté par des soldats montre un air intrepide,
et pour sauver son pere, affrontant les hazards,
sçait nous servir de chef, d'aigles, et d'étendars.¹¹⁴²

¹¹³⁸ II 1, 512-513.

¹¹³⁹ II 1, 514-521.

¹¹⁴⁰ II 8, 777-784.

¹¹⁴¹ Pradon 2013: *Régulus*, V 5, 1344.

¹¹⁴² *Ibidem*: V 9, 1425-1428.

Pero, volviendo al drama metastasiano, si se halla incomprensión en Publio ante el proceder del padre, mucho mayor es esta por parte de su hija Atilia. Régulo es consciente del enorme e inconsolable dolor de ella. De nuevo, en el que quizá podría ser uno de los pasajes más patéticos del drama,¹¹⁴³ un humano y sentido Régulo encomienda a un emocionado Publio que se ocupe de atender a su hermana, que por naturaleza le corresponde ser más débil que él, para que no sea mayor el sufrimiento de esta en la fatal partida del padre. Por su parte, Publio, que afectado lo escucha, no puede al final evitar conmoverse ante las sentidas palabras del padre; el cual, en cuanto se percata, se apresura a recordarle la virtud a él debida, y su deber como ciudadano:

REGOLO

(...)

Mentre a partir m'affretto,
a trattener rimanti
la sconsolata Attilia. Il suo dolore
funesterebbe il mio trionfo.¹¹⁴⁴ Assai
tenera fu per me. Se forse eccede,
compatiscila, o Publio. Alfin da lei
una viril costanza
pretender non si può. Tu la consiglia;
d'inspirarle procura
con l'esempio fortezza;
la reggi, la consola; e seco adempi
ogni officio di padre. A te la figlia,
te confido a te stesso; e spero... Ah veggo
che indebolir ti vuoi. Maggior costanza
in te credei; l'avrò creduto invano?
Publio, ah no; sei mio figlio e sei romano.¹¹⁴⁵

Es el común afecto paternal de los protagonistas, característico de los dramas que se atienen al modelo del príncipe clemente, pero igualmente desarrollado en personajes de dramas que se acercarán más al modelo de la libertad, como obviamente es el *Catone in Utica*, o sería el *Attilio Regolo*; es, pues, el héroe hecho padre, el conmovedor sentimiento obtenido de la dimensión social del héroe, de la humanización de este. Por lo que respecta a Atilia, es quien más sufre el destino de Régulo. Como suele con las hijas pasar, se halla más unida sentimentalmente al padre. Ella no solo está dispuesta a hacer todo lo que esté en su mano por salvar al padre, sino que además se lo impone como una obligación, de donde vendría cierta actitud también heroica. Todo para ella es, pues, Régulo, a quien se debe como hija, anteponiendo su compromiso con este al contraído con Licinio:¹¹⁴⁶

ATTILIA

In quest'istante
io son figlia, o Licinio, e non amante.¹¹⁴⁷

¹¹⁴³ Ciertamente, en este melodrama el debido sentimentalismo está extraído no de las idílicas y melifluas aventuras amorosas, sino del argumento histórico mismo, que es heroico y trágico.

¹¹⁴⁴ El fatal destino de Régulo constituye precisamente su victoria; es la idea ya por Séneca transmitida respecto de Catón y Régulo. Cf. *Catone in Utica*.

¹¹⁴⁵ II 8, 761-776.

¹¹⁴⁶ Recuerda en este aspecto a Marcia, la hija de Catón, si bien Atilia se muestra más sincera y verosímil, al estar desprovista del componente amoroso que configura al personaje de Marcia.

¹¹⁴⁷ I 1, 53-54. Estos versos podrían resumir la esencia del presente drama: la clara prevalencia de lo heroico sobre lo amoroso.

Ciertamente, tras el personaje de Atilia como hija de Régulo parece no pocas veces encontrarse la esposa de este; Atilia a lo largo del drama parece mostrar un comportamiento más cercano al de una esposa que al de una hija. En su primer encuentro con Régulo expresa en un pasaje lírico una alegría tal, que su lenguaje es atribuible a cualquier enamorada que a su amado se dirige:

ATTILIA

Goda con me, s'io godo,
l'oggetto di mia fé,
come penò con me
quand'io penai.

Provi felice il nodo
in cui l'avvolse amor;
assai tremò finor,
sofferse assai.¹¹⁴⁸

Algo ya se ha dicho sobre la decisión de Metastasio de eliminar el personaje histórico de la esposa de Régulo, así que, como en la tragedia de Pradon, este es viudo. Metastasio quiere presentar un Régulo libre de todo vínculo sentimental directo, de modo que prescinde de cualquier historia amorosa que ataña directamente al protagonista; la cual lo hubiese obligado a entrar en un terreno que el poeta parece querer evitar, a diferencia en este punto de lo que sucede en la tragedia de Pradon.¹¹⁴⁹ Metastasio, por lo tanto, reduce así la presencia en el drama aún más del componente amoroso, al concentrarse exclusivamente en la hazaña y virtud de Régulo.¹¹⁵⁰

No obstante, el poeta no está dispuesto ni debe en el melodrama prescindir del sentimentalismo, de las patéticas escenas que fácil y efectivamente podría haber ofrecido la esposa de Régulo, de manera que aprovecha la abnegada entrega de Atilia para recrearlas. Así pues, Atilia, angustiada por su impotencia ante la firme determinación del padre, está incluso dispuesta a acompañar a Régulo en su fatal exilio, como una nueva Antígona a un nuevo Edipo:

ATTILIA

Io voglio almeno
seguirti ovunque andrai.¹¹⁵¹
(...)

Io voglio
almen seco partir.¹¹⁵²

Esa voluntad, esa entrega, ese, en definitiva, amor, más cercano al afecto conyugal que al filial, al desear seguir al padre, es el que se halla en el patético discurso que Silio

¹¹⁴⁸ I 4, 194-201.

¹¹⁴⁹ Recuérdense que en esta Régulo está prometido con Fulvia, la hija de su general Metelo. En cambio, en el *Marco Attilio Regolo* de Matteo Noris sí está presente la mujer de Régulo, la cual da pie al autor para desarrollar inverosímiles aventuras amorosas.

¹¹⁵⁰ Cf. *Catone in Utica*, en el que el protagonista carece también de aventura amorosa, y en parte también *La clemenza di Tito*, en la que el protagonista da por acabada su relación con Berenice y determina abstenerse de futuras relaciones.

¹¹⁵¹ I 8, 385-386.

¹¹⁵² II 9, 797-798.

Itálico pone en labios de Marcia, la esposa de Régulo, quien pide asimismo ser compañera de este en su fatal viaje:

“Tollite me, Libyes, comitem poenaeque necisque.
hoc unum, coniunx, uteri per pignora nostri
unum oro: liceat tecum quoscumque ferentem
terrarum pelagique pati caelique labores.”¹¹⁵³

E incluso Atilia, como si fuera una nueva Alcestris, se muestra a los dioses dispuesta a dar la vida por la de su padre: ofrece la vida a cambio de que salven a Régulo:

ATTILIA
Se più fulmini vi sono,
ecco il petto, avversi dei;
me ferite, io vi perdono;
ma salvate il genitor.¹¹⁵⁴

Como se ha visto, también en la Marcia de Silio Itálico existe la voluntad de perecer (*comitem...necis*); sin embargo, el texto épico alcanza una dimensión más trágica, pues no se trata de dar la vida por la del esposo, sino de compartir con este la muerte, y no solo ella, sino también la común prole:

“Accipe mecum
hanc prolem. Forsan duras Carthaginis iras
flectemus lacrimis, aut, si praecluserit aures
urbs inimica suas, eadem tunc hora manebit
teque tuosque simul, vel, si stat rumpere uitam,
in patria moriamur. Adest comes ultima fati.”¹¹⁵⁵

Ese desahogado y pasional amor de Atilia por el padre la arrastra a cometer un exceso que provocará la ira del mismo: Atilia, sirviéndose del poder de Licinio como tribuno de la plebe ante el Senado, intercede ante los senadores para conseguir la libertad y la salvación del padre. Metastasio introduce aquí esta verosímil peripecia muy posiblemente, como ya se ha dicho, debida a voluntad de dilatar la trama; sin embargo, se podría afirmar que no queda del todo resuelta, y que aparentemente solo sirve para tensar más la relación entre Régulo y Atilia, y, redundando así en el sufrimiento de esta, aportar nuevas escenas al servicio del *πάθος*:

REGOLO
(...) (*Serio e torbido*)
Ah non contai
te fin ad or fra' nemici.
ATTILIA
Io, padre,
io tua nemica!
REGOLO
E tal non è chi folle (*Come sopra*)
s'oppone a' miei consigli?¹¹⁵⁶

¹¹⁵³ Sil. 6.500-503 (1961).

¹¹⁵⁴ II 6, 704-707.

¹¹⁵⁵ Sil. 6.506-511 (1961).

¹¹⁵⁶ II 4, 637-640. Cf. Racine 1990: *Andromaque*, I 4, 295-296: *Me sera-t-il permis / de ne vous point compter parmi mes ennemis?*

La incomprendida Atilia tiene que soportar que el amado padre la tache de enemiga cuando ella solo ha querido ayudarlo. A Atilia, como a Publio, les cuesta entender el proceder del padre, la rara virtud de este. Régulo no da crédito a lo que Atilia junto a su prometido Licinio ha hecho: ¡cuán alejados se hallan del virtuoso deber!

REGOLO
(...) Eterni dei!
Una figlia!... Un roman!¹¹⁵⁷

Según Régulo, Licinio no ha actuado como un romano, pues descuidando lo que el deber de ciudadano le impone, se ha dejado por su pasión por Atilia arrastrar; esta, a su vez, no ha correspondido a lo que Régulo esperaba de una hija, lo cual es, por una parte, sometimiento a la voluntad del padre, por otra, el saber atender al deber público por linaje y condición:

REGOLO
Taci; non è romano (*A Licinio*)
chi una viltà consiglia.
Taci; non è figlia (*Ad Atilia*)
chi più virtù non ha.¹¹⁵⁸

Pero, como se ha dicho, esta peripecia no va más allá en el drama, la acción de Atilia y Licinio no tiene mayor repercusión argumental, y las iras de Régulo para con su hija se desvanecen conforme la obra avanza.

Así como a lo largo del drama se asiste a una cierta humanización en el personaje de Régulo, en su actitud y manifestación de sentimientos, de modo inverso se produce en sus hijos una ‘regulización’ o ‘heroización’, o proceso de adquisición de la virtud del padre. Efectivamente, Publio y Atilia, si bien en un principio son todo incompreensión hacia el comportamiento del padre, y dolorosa muestra de afectos frustrados, sin embargo, de una manera similiar a como sucediera con el cónsul Manlio, sufren el heroico contagio¹¹⁵⁹ de la paterna virtud: estos se vuelven fuertes, comprenden el heroico destino del padre, y acaban haciendo suya la regúlea virtud; primero, como era de esperar, Publio, luego y con mayores dificultades, Atilia:

PUBLIO
Ah sì, Publio, coraggio; il passo è forte
ma vincerti convien. Lo chiede il sangue
che hai nelle vene; il grand’empio il chiede
che sugli occhi ti sta. Cedesti a’ primi
impeti di natura; or meglio eleggi;
il padre imita e l’error tuo correggi.¹¹⁶⁰

Y es el mismo Publio, asumida la virtud del padre, quien se esfuerza en infundírsela a su hermana:

¹¹⁵⁷ II 4, 648-649.

¹¹⁵⁸ II 4, 652-655.

¹¹⁵⁹ El propio Metastasio emplea en relación al personaje de Barce la palabra *contagio* al referirse a la poderosa influencia de la regúlea virtud: *...ma è molto grata agli dei che l’abbiano così ben preservata da quel contagio. Lettere*, 660.

¹¹⁶⁰ II 9, 785-790.

PUBLIO
Ah germana,
più valor, più costanza. Il fato avverso
come si soffra il genitor ci addita.
Non è degno di lui chi non l'imita.

ATTILIA
E tu parli così! Tu che dovresti
i miei trasporti accompagnar gemendo!
Io non t'intendo, o Publio.¹¹⁶¹

En verdad, Atilia presenta un cambio más tímido y lento hacia la virtud. Comienza reconociendo la realidad, aceptando lo que va a suceder: cuando su prometido Licinio se dispone a hacer todo lo que esté en su mano para salvar a Régulo, Atilia ya barrunta que todo será en vano:

ATTILIA
Non so. Tumulti
certo a destar corre Licinio; e questi
esser ponno funesti
alla patria ed a lui, senza che il padre
percìò si salvi.¹¹⁶²

Finalmente ha de ser Régulo, paternalmente compadecido del dolor de la hija, quien le enseñe cuál debe ser el estoico comportamiento de una mujer romana: el honorable deber de una ciudadana romana, ya que entre sus competencias no está ni la política ni la guerra, es al menos saber afrontar y soportar dignamente las adversidades:

REGOLO
Per te gran pena
è il perdermi, lo so. Ma tanto costa
l'onor d'esser romana.

ATTILIA
Ogni altra prova
son pronta...

REGOLO
E qual? Co' tuoi consigli andrai
forse fra i padri a regular di Roma
in senato il destin? Con l'elmo in fronte
forse i nemici a debellar pugnando
fra l'armi suderai? Qualche disastro
se a soffrir per la patria atta non sei
senza viltà, di', che farai per lei?¹¹⁶³

Y al fin, la contagiosa virtud de Régulo, que parece alcanzar a todo romano que junto a él se halla, así como primero a Manlio y luego a Publio, llega finalmente a Atilia:

ATTILIA
Su costanza, o mio cor. Deboli affetti

¹¹⁶¹ II 9, 810-816.

¹¹⁶² II 11, 865-869.

¹¹⁶³ III 6, 1123-1132.

sgombrate da quest'alma; inaridite
ormai su queste ciglia,
lagrime imbelli. Assai si pianse; assai
si palpitò. La mia virtù natia
sorga al paterno sdegno;
ed Attilia non sia
il ramo sol di sì gran pianta indegno.¹¹⁶⁴

Del mismo modo que en el drama metastasiano, en la tragedia de Pradon, Régulo habría sabido conducir a todos hacia un justo y digno proceder, hacia la virtud: así pues, su prometida Fulvia, personaje que correspondería con la Atilia de Metastasio, con más arrojo y convicción, apoya la determinación de Régulo, dispuesta incluso a dar por la causa de este la vida, como la Marcia de Silio Itálico:

FULVIE

Ne croyez pas, Seigneur, que pour vous attendrir,
je pousse devant vous quelque indigne soupir;
je connois vostre coeur, vostre vertu farouche,
je sçay que les soupirs, les pleurs, rien ne vous touche,
je viens vous applaudir de vostre grand dessein;
vous estes, il est vray, veritable romain,
je seray comme vous veritable romaine;
partez, seigneur, allez où la gloire vous mene,
vous aurez à mes yeux un coeur prest à percer,
et j'auray comme vous du sang prest à verser.¹¹⁶⁵

Regolo a conservar, o Amílcar y Licinio

El episodio histórico de la embajada de Régulo en Roma es realmente simple. Las fuentes antiguas, salvo contadísimas excepciones,¹¹⁶⁶ lo refieren de una manera rápida, concisa y breve. La materia argumental histórica, por lo tanto, no era muy amplia para Metastasio; de hecho, como se ha visto, en el primer acto queda casi resuelto el episodio propiamente histórico. El poeta, pues, debía recurrir a distintas peripecias y desarrollos verosímiles, con el fin de nutrir el argumento y prolongar el drama en los tres actos preceptivos.

Es, por consiguiente, el personaje del embajador cartaginés Amílcar el que viene a cumplir principalmente tal función. No hay noticia alguna de este personaje en las fuentes antiguas, ni referencia alguna precisa a los miembros de la embajada cartaginesa que condujo a Régulo hasta Roma. Sin embargo, en el drama, Metastasio se complace en el desarrollo de este personaje, que a su vez precisamente genera atractivas peripecias. Si bien en un principio Amílcar se mostraría como el adusto y severo embajador enemigo cuyo cometido es hacer cumplir con firmeza los mandatos del púnico Senado, y custodiar a Régulo, sin embargo, según avanza el drama, va evolucionando hasta el punto de hallarse en perfecta convivencia con el resto de personajes, de manifestar sus sentimientos amorosos, de aspirar a la romana virtud, e incluso de haber deseado que Régulo se hubiese quedado en Roma, y, por ende, la salvación de este.

¹¹⁶⁴ III 7, 1149-1156.

¹¹⁶⁵ Pradon 2013: *Régulus*, V 3, 1255-1264.

¹¹⁶⁶ La recreación épica de Silio Itálico, y las versiones historiográficas sobre todo de Dión Casio y Zonaras.

No obstante, esta aparente romanización del carácter de Amílcar, o incluso también contagio de la regúlea virtud, es algo que no es del todo cierto. Amílcar siempre actúa desde el privado interés, es simple, no llega a comprender el verdadero sentido y significado del honor y de la virtud que reina en las almas auténticamente romanas, cuya posesión en vano se afana en demostrar también entre los cartagineses; es cambiante, maquiavélico, traicionero, en definitiva, de poco fiar, no está, pues, como era de esperar, ausente en él la púnica perfidia. Como ya se ha visto, Amílcar no va a Roma solamente con el único propósito de cumplir los mandatos del Senado cartaginés, sino movido también por el deseo de reencontrarse con su amada Barce, que a la sazón es, como se ha dicho, de Publio esclava, heredada de su difunta madre. El supuesto plan de Amílcar, -aunque no llega a estar en el drama de una manera bien clara expuesto-, es, en la esperanza de que Régulo permaneciese en Roma como los cartagineses todos presumían, quedarse él a su vez allí con su amada Barce. Pero he aquí que todos sus planes se ven frustrados cuando inopinadamente Régulo no cumple aquello que se le había mandado y debe, por lo tanto, regresar a Cartago. De esta manera, Amílcar se habría reencontrado con Barce para tener que separarse otra vez inmediatamente de ella; y de esta implicación afectiva de Amílcar, el desarrollo de su personaje en el drama y su notable contribución a dilatar el argumento. Así pues, ante su fastidio por ver todos sus planes truncados, la torticera mente de Amílcar no elucubra otra cosa que el propio hijo de Régulo, Publio, enamorado a su vez de Barce y conecedor de los amores de esta con Amílcar, ha maquinado que su padre regrese a África para que así Barce no se marche también, y continúe, por lo tanto, junto a él:

AMILCARE

Ed io l'intendo.

Barce è la fiamma sua; Barce non parte,
se Regolo non resta; ecco la vera
cagion del suo coraggio.

PUBLIO

(Questo pensar di me! Stelle, che oltraggio!)

AMILCARE

Forse, affinché il senato
non accettasse il cambio, ei pose in opra
tutta l'arte e l'ingegno.¹¹⁶⁷

Tamaño ofensa a Publio da pie a caracterizar claramente el personaje de Amílcar como mezquino y ruin, construido desde la chovinista perspectiva romana:

PUBLIO

Il dubbio inver d'un africano è degno.

(...)

Amai

Barce più della vita
ma non quanto l'onor. So che un tuo pari
creder nol può...¹¹⁶⁸

Pero Publio no se limita a vilipendiar a Amílcar, sino que le da una lección de virtud romana, liberando a Barce y entregándosela:

PUBLIO

¹¹⁶⁷ II 9, 816-823.

¹¹⁶⁸ II 9, 824, 831-834.

...ma toglierò ben io
 di sì vili sospetti
 ogni pretesto alla calunnia altrui.
 Barce, libera sei; parti con lui.
 BARCE
 Numi! Ed è ver?
 AMILCARE
 D'una virtù sì rara...
 PUBLIO
 Come s'ama fra noi, barbaro, impara.¹¹⁶⁹

Y he aquí entonces la más inesperada y sorprendente peripecia del drama: el propio embajador cartaginés, Amílcar, sorprendido, admirado y agradecido por el noble gesto de Publio al liberar y entregarle a su amada Barce, avergonzado por la falsa acusación vertida sobre este, envidioso de la demostrada virtud romana y, por esto, deseoso de alcanzarla en su ansia de una mejor reputación, es quien ahora se afana por conseguir a toda costa de Régulo la salvación:

AMILCARE
 Se minore è in noi l'orgoglio,
 la virtù non è minore;
 né per noi la via d'onore
 è un incognito sentier.

Lungi ancor dal Campidoglio
 vi son alme a queste uguali;
 pur del resto de' mortali
 han gli dei qualche pensier.¹¹⁷⁰

Esta peripecia el genio metastasiano la hace doble, pues no se halla solo Amílcar en esta empresa, sino que es también Licinio quien simultáneamente procura, como gesta debida a su amada, la salvación del futuro suegro.

AMILCARE
 Addio, Barce; m'attendi. (*Risolto incamminandosi per partire*)
 LICINIO
 Attilia, addio. (*Come sopra*)
 ATTILIA, BARCE
 Dove?
 LICINIO
 A salvarti il padre. (*Ad Attilia*)
 AMILCARE
 Regolo a conservar. (*A Barce*)¹¹⁷¹

De esta feliz manera aprovecha Metastasio las dos historias amorosas, que, aunque someramente expuestas, se muestran útiles para ampliar la trama. No procede en el plan de Amílcar buscar más intencionalidad que el móvil del egoísmo y el interés personal, esto es, enmendar su denostada fama y estar junto a Barce; Amílcar podría haberse visto impulsado por el justo deber de cumplir las pretensiones del Senado de

¹¹⁶⁹ II 9, 834-839.

¹¹⁷⁰ II 10, 856-863. Las palabras de Amílcar se pueden ver como un alegato a la igualdad de todos los hombres; quizá el gran fallo de la civilización romana fue el no aplicar a los no romanos la *humanitas* romana.

¹¹⁷¹ II 10, 843-845.

Cartago, consiguiendo con la permanencia de Régulo en Roma, su consiguiente salvación, e intercediendo entonces diplomáticamente, obtenido esto, a favor de los púnicos intereses; sin embargo, como se ha dicho, todo esto está ausente en el drama: el espíritu de Amílcar es simple y solo se mueve por interés personal. El mismo Régulo resta estupefacto al ofrecerle Amílcar, traicionando a su propia patria, la fuga como modo de salvar la vida:

AMILCARE
(...) Odi. Mi rende,
del proprio onor geloso,
la mia Barce il tuo figlio e pur l'adora;
io generoso ancora
vengo il padre a salvargli e pur m'espongo
di Cartago al furor.
REGOLO

Tu vuoi salvarmi!

AMILCARE

Io.

REGOLO

Come?

AMILCARE

A te lasciando
agio a fuggir. Questi custodi ad arte
allontanar farò. Tu cauto in Roma
celati sol fintanto
che senza te con simulato sdegno
quindi l'ancore io sciolga.

REGOLO

(Barbaro!)

AMILCARE

E ben, che dici?

Ti sorprende l'offerta.

REGOLO

Assai.¹¹⁷²

Amílcar se supone que quería que Régulo permaneciese en Roma para poder él también quedarse con Barce allí, pero, libre esta, podría ya volver a la patria con ella. Por otra parte, la voluntad de querer salvar la vida a Régulo resulta bastante inverosímil, puesto que esto le habría supuesto la ruina una vez en Cartago. Es baladí ahondar más en buscar explicaciones históricas a tales peripecias, pues en el drama no estarían al servicio de otra cosa que a subrayar el bajo perfil moral de Amílcar, a sublimar por contraposición aún más la virtud de Régulo, y sobre todo a dilatar la trama.

Ante la vergonzosa y mezquina propuesta de Amílcar, ¿qué mejor maestro de virtud para este que Régulo?

REGOLO

(...)

Ignori

che sia la virtù. Mostrer virtù pretendi
e me, la patria tua, te stesso offendi.¹¹⁷³

¹¹⁷² III 4, 1029-1042.

¹¹⁷³ III 4, 1048-1050.

Pero Régulo no está para perder el tiempo dando lecciones sobre la virtud a quien nunca por su naturaleza podrá alcanzarla. Ciertamente, a lo largo de todo el drama, el propósito de Régulo no es otro que, convencido el Senado de desatender las instancias cartaginesas, cumplir su juramento volviendo inmediatamente a África, de manera que apremia a Amílcar a dedicarse a cumplir su cometido:

REGOLO

Ah troppo

di mia pazienza abusì. I legni appresta,
raduna i tuoi seguaci,
compisci il tuo dover, barbaro, e taci.¹¹⁷⁴

Por otra parte, además de las contribuciones de Amílcar y Licinio a dilatar la trama, retrasando la partida de Régulo en su afán de salvarlo, las instituciones de poder romanas adquieren en el drama un papel determinante en el caso de Régulo, con la finalidad asimismo de prolongar la trama, demorando la partida de este. En las fuentes antiguas todo es muy sencillo y rápido: Régulo se presenta ante el Senado, los disuade de llegar a acuerdo alguno con los púnicos, estos entonces no son recibidos, y Régulo se marcha de nuevo a Cartago. Tal vez, como se ha visto, sea Zonaras el que más detenidamente se ocupa de las deliberaciones del Senado de Roma: primero escuchan a través de Régulo las propuestas cartaginesas, luego lo hacen llamar para que les exprese su opinión, y finalmente deciden no llegar a acuerdo alguno con los enemigos y dar libertad a Régulo para que haga su voluntad. Y así sucede prácticamente en el drama; sin embargo, Metastasio estimó en las deliberaciones del Senado un elemento convincente para asimismo dilatar la trama. Efectivamente, el Senado, sus deliberaciones, con las importunas injerencias de Atilia y Licinio, y sus resoluciones cobran un especial relieve en la obra, hasta el punto de que, a diferencia de las fuentes antiguas, según las cuales Régulo parece ser el único decisor de su destino, en el drama, en cambio, daría en gran medida la impresión de que el sino de Régulo solo dependa de la voluntad del Senado:

REGOLO

(...)
Aimè! Publio ritorna e parmi
che timido s'avanzi. E ben, che rechi?
Ha deciso il senato?
Qual è la sorte mia?¹¹⁷⁵

Pero no se limita Metastasio a recurrir solo a la institución del Senado para retrasar de Régulo el destino, sino que trae a colación, -dato que no está en las fuentes antiguas-, la intervención también del colegio de los augures en relación al destino de Régulo. Con todo, este elemento es plausible y verosímil, pues fue muy importante el papel de este colegio sacerdotal durante la República Romana, al estar presente en todos los asuntos públicos:

PUBLIO

Or si raduna

degli auguri il collegio; ivi deciso
il gran dubbio esser deve.¹¹⁷⁶

¹¹⁷⁴ III 4, 1070-1073.

¹¹⁷⁵ II 7, 737-740.

¹¹⁷⁶ III 2, 956-958.

Oh qual fiamma di gloria, d'onore, o la virtud de Régulo

Así como el *Catone in Utica* y *La clemenza di Tito* se erigen como cantos a la virtud de sus protagonistas, el *Attilio Regolo* no es en modo alguno menos. Todo en este drama viene a glorificar la virtud de Régulo, la cual lo envuelve en un halo, como en los casos anteriores, que casi lo acerca a lo divino. El héroe perfecto metastasiano se ve una vez más personificado en Régulo, el cual se identifica con la misma virtud, que omnipotente parece incluso atraer hacia ella a quienes se hallan cerca.¹¹⁷⁷ El personaje de Régulo correspondería al ideal de hombre político para Cicerón, así precisamente se encuentra en el drama; efectivamente, para Cicerón todo son sentidos elogios y acérrima defensa de este héroe republicano; este es, pues, traído a colación frecuentemente como modélico ejemplo de lo que se debe hacer como hombre de estado. De este modo, en el drama, Régulo es el ejemplo para todos los romanos a seguir:

LICINIO

(...)

Lui duce appresi a trattar l'armi; e quanto
degno d'un cor romano
in me traluce ei m'inspirò.¹¹⁷⁸

Y, sin embargo, quizá Licinio sea uno de los últimos en comprender realmente la virtud de Régulo, pues antes el cónsul Manlio, sus hijos Publio y Atilia son por esta alcanzados.

Incluso, como se ha visto, el mismo Amílcar pretende ser émulo de la romana virtud, la cual el mejor maestro le explica clara y brevemente en qué consiste:

REGOLO

Ma tu conosci,
Amilcare, i romani?
Sai che vivon d'onor? Che questo solo
è sprone all'opre lor, misura, oggetto?
Senza cangiar d'aspetto
qui s'impara a morir; qui si deride,
pur che gloria produca, ogni tormento;
e la sola viltà qui fa spavento.¹¹⁷⁹

Aquí le expone Régulo a Amílcar en qué consiste la virtud romana a partir de ejemplos autobiográficos: los romanos viven del honor (*Sai che vivon d'onor*), otorgado por hacer lo justamente debido, lo honesto, en el ámbito público y privado; el hombre virtuoso sabe no sucumbir a los estragos del destino, este, dueño de sí, es siempre el mismo, cambian solo las circunstancias:

ATTILIA

Da quel che fosti,
padre, ah perché così diverso adesso?

REGOLO

La mia sorte è diversa; io son l'istesso.¹¹⁸⁰

¹¹⁷⁷ Cf. *La clemenza di Tito*, cómo la virtud de Tito conduce finalmente hacia un proceder virtuoso a Sexto y a Vitelia.

¹¹⁷⁸ I 1, 18-20.

¹¹⁷⁹ III 4, 1059-1066.

Régulo manifiesta que siempre ha sido el mismo, tanto cuando era libre, como ahora que es esclavo. Su estoica virtud, inmutable e inmarcesible, lo hace impasible en su espíritu a las adversidades:

REGOLO

Non perdo la calma
fra' ceppi e gli allori;
non va sino all'alma
la mia servitù.

Combatte i rigori
di sorte incostante
in vario sembiante
l'istessa virtù.¹¹⁸¹

Y esa misma imperturbabilidad en el carácter de Régulo ya en Silio Itálico:

Si qua fides, unum, puer, inter mille labores,
unum etiam in patria saeuaque in Agenoris urbe
atque unum uidi poenae quoque tempore uultum.¹¹⁸²

Recuérdese asimismo el razonamiento que de Régulo expone Zonaras al ser requerida por el Senado su opinión: Régulo hacía ver a los senadores que si bien su cuerpo ahora estaba en manos del enemigo, la esclavitud que soportaba no había tocado su alma, la cual seguía siendo romana (*non va sino all'alma / la mia servitù.*):

Τὸ μὲν γὰρ σῶμά μου Καρχηδονίων, ἡ δὲ ψυχὴ μου ὑμετέρα ἐστίν.¹¹⁸³

Volviendo a la explicación que da Régulo a Amílcar de la virtud romana, son aspectos autobiográficos también la alusión a la muerte y al tormento (*qui s'impara a morir; qui si deride, / pur che gloria produca, ogni tormento*). Para Régulo el dolor por traicionar sus principios sería mayor a cualquier suplicio físico (*Ah questo oltraggio / d'ogni strazio sofferto è più inumano*¹¹⁸⁴). Cicerón entiende y explica la firmeza de Régulo: este no teme tortura física alguna, pues el auténtico sufrimiento para el hombre virtuoso es mancillar su propia virtud; así pues, no hay dolor físico si obligado a este se ha conseguido mantener incólume la virtud:

Nec uero ego M. Regulum aerumnosum nec infelicem nec miserum umquam putauī.
Non enim magnitudo animi cruciabatur eius a Poenis, non grauitas, non fides, non constantia, non ulla uirtus, non denique animus ipse, qui tot uirtutum praesidio tantoque comitatu, cum corpus eius caperetur, capi certe ipse non potuit.¹¹⁸⁵

Y, por último, en la lección de Régulo a su guardián, expresa lo que él mismo demuestra a lo largo de todo el drama a aquellos que lo contradicen en su propósito (*e la sola viltà qui fa spavento*).

¹¹⁸⁰ I 8, 397-399.

¹¹⁸¹ I 8, 390-398.

¹¹⁸² Sil. 6.386-388 (1961).

¹¹⁸³ Zonar. *Ann.* 8.15 (1841).

¹¹⁸⁴ I 7, 337-338.

¹¹⁸⁵ Cic. *Parad.* 2.16 (1942).

Cicerón se entrega a explicar el concepto de lo que él entiende por verdadera felicidad a través del caso de Régulo. Para Cicerón y, en general, para los estoicos Régulo fue un hombre feliz, puesto que supo salvaguardar su virtud, el máspreciado bien, ya que fue en la ruina de su cuerpo donde halló el triunfo de su virtud. Quedando, pues, esta incólume, mantuvo la mayor garantía de felicidad. El arpinate refiere la fama de Lucio Torio Balbo, que era considerado comúnmente como ejemplo del hombre más dichoso por el carácter y el modo de vida; del vulgo, que así consideraba unánimemente a Torio, manifiesta Cicerón totalmente disentir, al afirmar que Régulo, a su modo de ver, fue mucho más feliz que Torio:

Lucius Thorius Balbus fuit, Lanuvinus, quem meminisse tu non potes. Is ita uiuebat, ut nulla tam exquisita posset inueniri uoluptas, qua non abundaret. Erat et cupidus uoluptatum et eius generis intellegens et copiosus, ita non superstitiosus, ut illa plurima in sua patria sacrificia et fana contemneret, ita non timidus ad mortem, ut in acie sit ob rem publicam interfectus. Cupiditates non Epicuri diuisione finiebat, sed sua satietate. Habebat tamen rationem ualitudinis: utebatur iis exercitationibus, ut ad cenam et sitiens et esuriens ueniret, eo cibo, qui et suauissimus esset et idem facillimus ad concoquendum, uino et ad uoluptatem et ne noceret. Cetera illa adhibebat, quibus demptis negat se Epicurus intellegere quid sit bonum. Aberat omnis dolor, qui si adesset, nec molliter ferret et tamen medicis plus quam philosophis uteretur. Color egregius, integra ualetudo, summa gratia, uita denique conferta uoluptatum omnium uarietate. Hunc uos beatum; ratio quidem uestra sic cogit. At ego quem huic anteponam non audeo dicere; dicet pro me ipsa uirtus nec dubitabit isti uestro beato M. Regulum anteponere, quem quidem, cum sua uoluntate, nulla ui coactus praeter fidem, quam dederat hosti, ex patria Karthaginem reuertisset, tum ipsum, cum uigiliis et fame cruciaretur, clamat uirtus beatiorem fuisse quam potantem in rosa Thorium. Bella magna gesserat, bis consul fuerat, triumpharat nec tamen sua illa superiora tam magna neque tam praeclara ducebat quam illum ultimum casum, quem propter fidem constantiamque susceperat, qui nobis miserabilis uidetur audientibus, illi perpetienti erat uoluptarius. Non enim hilaritate nec lasciuia nec risu aut ioco, comite leuitatis, saepe etiam tristes firmitate et constantia sunt beati.¹¹⁸⁶

En la misma obra, más adelante, vuelve a comparar a Régulo con quien pasaba por ser también uno de los hombres más afortunados, con Quinto Metelo Macedonio:

Ergo, inquit, tibi Q. Metellus, qui tris filios consules uidit, e quibus unum etiam et censorem et triumphantem, quartum autem praetorem, eosque saluos reliquit et tris filias nuptas, cum ipse consul, censor, etiam augur fuisset, triumphasset, ut sapiens fuerit, nonne beatorum quam, ut item sapiens fuerit, qui in potestate hostium uigiliis et inedia necatus est, Regulus?
 Quid me istud rogas? Inquam. Stoicos roga.
 Quid igitur, inquit, eos responsuros putas?
 Nihil beatiorem esse Metellum quam Regulum.¹¹⁸⁷

El ejemplo de hombre feliz está, pues, claro para Cicerón. La excelencia del caso de Régulo vendría dada por el cariz de martirio que obtiene su historia: el sacrificio de Régulo constituiría la demostración más fehaciente de la verdadera virtud, que es realmente el único garante de una verdadera vida dichosa. El mismo Cicerón deja finalmente bien claro que en la virtud reside la verdadera esperanza de una vida feliz:

¹¹⁸⁶ Cic. *Fin.* 2.63-65 (1915b).

¹¹⁸⁷ *Ibidem*: 5.82-83.

...nec dubitatum, quin in uirtute omnis ut bene, sic etiam beate uiuendi spes poneretur.¹¹⁸⁸

En el drama, Metastasio, no constreñido en modo alguno por su ciceroniana facundia, sino por la imperiosa naturaleza del poema dramático, refiere concisamente el envidiable estado de dicha de Régulo, conferido por su virtud. Este es tal, -afirma conmovido el cónsul Manlio-, que cualquiera lo preferiría a vivir como un rey:

MANLIO

(...)

No, non vive sì timido core
che in udirti con quelle catene
non cambiasse la sorte d'un re.¹¹⁸⁹

Pues ¿qué mayor felicidad que a lo largo de toda la existencia llevar una vida al servicio de la patria?

PUBLIO

Padre infelice!

REGOLO

Ed infelice appelli

chi poté, fin che visse,
alla patria giovar?¹¹⁹⁰

Y es que, como ya se ha dicho, y de igual modo que sucede con Publio y Atilia, Manlio también se había visto arrastrar por la poderosa virtud de Régulo:

MANLIO

Oh qual fiamma di gloria, d'onore
scorrer sento per tutte le vene,
alma grande, parlando con te!¹¹⁹¹

Las palabras de Régulo, su sola presencia, hacen renacer en los pechos romanos la virtud que les es debida:

MANLIO

Fidati pur; rammento
che nacqui anch'io romano;
al par di te mi sento
fiamme di gloria in sen.¹¹⁹²

Y de nuevo referencias a la dicha de Régulo: su estado es envidiado, pues en su situación es realmente glorificada la deseada virtud:

MANLIO

(...)

Mi niega, è ver, la sorte

¹¹⁸⁸ *Ibidem*: 5.88.

¹¹⁸⁹ II 2, 603-605.

¹¹⁹⁰ II 8, 748-751.

¹¹⁹¹ II 2, 600-602.

¹¹⁹² III 2, 980-983.

le illustri tue ritorte;
ma, se le bramo invano,
so meritarle almen.¹¹⁹³

Pero si hay una característica primordial, a la que ya se ha hecho referencia en varias ocasiones, de la virtud de Régulo, el cual representa la concreción humana de la cívica virtud romana, esta no es otra, como asimismo sucede en todos los héroes metastasianos, que la prevalencia del deber público sobre el interés privado. Dicha doctrina gravita cual axioma sobre todo el drama, es el principio de conducta de Régulo, el deber al que todos han de concurrir, y cuyo cumplimiento premia con el triunfo de la virtud. El continuo elogio de Cicerón hacia Régulo radica precisamente en haber este actuado sabiendo anteponer su deber público a su privado interés: Régulo hizo lo debido, por una parte, al disuadir al Senado de pactar con los enemigos, cumplir su juramento y regresar a Cartago, aun sabiendo el terrible fin que lo aguardaba, y, por otra parte, al desatender los deseos privados de permanecer en la patria hasta el final de sus días en compañía de la familia:

Cuius cum ualuisset auctoritas, captiui retenti sunt, ipse Carthaginem rediit, neque eum caritas patriae retinuit nec suorum.¹¹⁹⁴

Con merididana claridad Dión Casión pone en boca de Régulo este principio, fundamento de su virtud:

Οὔτε γὰρ πρὸς ἑμοῦ οὔτε πρὸς ἄλλου ἀνδρὸς ἀγαθοῦ οὐδενός ἐστι προέσθαι τι τῶν κοινῇ συμφερόντων.¹¹⁹⁵

Todo el drama gira en torno a este principio, cada paso de Régulo responde al cumplimiento del mismo, es, en definitiva, la enseñanza cívica y política de la obra metastasiana. Los ejemplos son numerosísimos. Cuando Régulo entra en el Senado para informar de las propuestas cartaginesas, no ocupa, como ya se ha visto, su puesto de senador por las razones que ya se han comentado. Su hijo, que como cuestor está presente, se levanta de su asiento en consideración al padre. Régulo entonces se indigna con este al anteponer el afecto familiar al deber político:

REGOLO

Publio, che fai?

PUBLIO

Compisco il mio dover; sorger degg'io
dove il padre non siede.

REGOLO

Ah tanto in Roma

son cambiati i costumi! Il rammentarsi
fra le pubbliche cure
d'un privato dover, pria che tragitto
in Africa io facessi, era delitto.¹¹⁹⁶

Es común que Régulo, al recordar lo lícito, se erija, como Catón, representante de la prístina virtud de los romanos. Régulo lamenta la degeneración de la sociedad romana,

¹¹⁹³ III 2, 984-987.

¹¹⁹⁴ Cic. *Off.* 3.100 (1913).

¹¹⁹⁵ D. C. frg. 153 (1845-1867).

¹¹⁹⁶ I 7, 269-274.

en la que, a su modo de ver, se anteponen los afectos al deber y a la lealtad. Es inevitable que Régulo recuerde, como Séneca suele hacer, a Catón: ambos héroes mártires de la República deploran el estado al que ha llegado el pueblo romano; lejos de lamentar la situación personal en que se halla, cada uno da de grado su vida por lo que cree, por sus principios, anteponiendo su deber de romanos a toda preocupación personal. Pero, mientras tanto, han de sufrir luchando ante una decadente moral:

REGOLO

E tanto or costa in Roma,
tanto or si suda a conservar la fede!¹¹⁹⁷

Finalmente en todos acabará triunfando, para satisfacción de Régulo, el cumplimiento del lícito deber, salvo en los personajes africanos, ajenos por nacimiento a la virtud romana. Amílcar, como se ha visto, se afanará en vano en emular esa virtud que tanta admiración provoca; Barce, en cambio, desde la más absoluta incompreensión de la misma ni lo intentará. Metastasio, en consonancia con el histórico chovisismo de la antigua Roma, acierta al presentarnos la virtud romana desde una distinta perspectiva: pone en boca de la africana Barce su visión de la virtud de los romanos, en relación a la cual, haciendo un recorrido por cada uno de los personajes romanos, nada entiende:

BARCE

Che strane idee questa produce in Roma
avidità di lode! Invidia i ceppi
Manlio del suo rival; Regolo abborre
la pubblica pietà; la figlia esulta
nello scempio del padre! E Publio... Ah questo
è il caso inver che ogni credenza eccede;
e Publio ebro d'onor m'ama e mi cede!¹¹⁹⁸

Respecto a la patria, Régulo no concibe que aquello que sea beneficioso para esta, pudiera ser perjudicial para él; así pues, no llegar a acuerdo alguno con los púnicos no solo sería bueno para la patria, sino también para él; lo contrario, una ignominia:

REGOLO

Va', non tardar; sostiene
fra i padri il voto mio; mostrati degno
dell'origine tua.

PUBLIO

Come! E m'imponi
che a fabbricar m'adopri
io stesso il danno tuo?

REGOLO

Non è mio danno
quel che giova alla patria.¹¹⁹⁹

Constantemente, tras las palabras del Régulo mestastasio, resuenan los argumentos de Cicerón. Como ya se ha visto, el arpinate aborda el concepto de utilidad a partir del caso de Régulo, afirmando que no todo lo útil es honesto, pero que todo lo honesto es

¹¹⁹⁷ III 3, 988-989.

¹¹⁹⁸ III 8, 1179-1185.

¹¹⁹⁹ II 1, 451-456.

siempre útil; de esta manera, Régulo, desde su honesto proceder, desde su virtud, resuelve hacer lo realmente útil para la patria:

At stulte, qui non modo non censuerit captiuos remittendos, uerum etiam dissuaserit. Quo modo stulte? Etiamne, si rei publicae conducebat? Potest autem, quod inutile rei publicae sit, id cuiquam ciui utile esse?¹²⁰⁰

Metasasio gusta de desarrollar en una larga resis de Régulo esta idea ciceroniana, a saber, la relación entre el ciudadano y la patria (*Potest autem, quod inutile rei publicae sit, id cuiquam ciui utile esse?*). El ciudadano forma parte de la patria, y solamente lo útil y lo beneficioso para esta, será útil y beneficioso para él, que debe todo a la patria, de la cual forma parte:

REGOLO

La patria è un tutto
di cui siam parti. Al cittadino è fallo
considerar sé stesso
separato da lei. L'utile o il danno
ch'ei conocer dee solo, è ciò che giova
o nuoce alla sua patria a cui di tutto
è debitor. Quando i sudori e il sangue
sparge per lei, nulla del proprio ei dona;
rende sol ciò che n'ebbe. Essa il produsse,
l'educò, lo nudrì. Con le sue leggi
dagl'insulti domestici il difende,
dagli esterni con l'armi. Ella gli presta
nome, grado ed onor; ne premia il merto;
ne vendica le offese; e madre amante
a fabbricar s'affanna
la sua felicità, per quanto lice
al destin de' mortali esser felice.
Han tanti doni, è vero
il peso lor. Chi ne ricusa il peso
rinunci al benefizio; a far si vada
d'insospite foreste
mendico abitator; e là, di poche
misere ghiande e d'un covil contento,
viva libero e solo a suo talento.¹²⁰¹

El ciudadano forma parte de la patria misma (*La patria è un tutto / di cui siam parti.*), como el hombre es parte de la misma naturaleza:

Membra sumus corporis magni.¹²⁰²

La ciudadanía es el preciado bien por el que se debe dar todo; el estado como una madre, como también la naturaleza con el hombre, nos protege y nos premia en nuestro justo comportamiento. De nuevo, una somera alusión a la felicidad del hombre, considerada desde una perspectiva estoica (*per quanto lice / al destin de' mortali esser felice*). Régulo justifica así su determinación, en la medida en que sirve como ciudadano a su patria, puesto que el ser ciudadano conlleva una serie de obligaciones, de cuya

¹²⁰⁰ Cic. *Off.* 3.101 (1913).

¹²⁰¹ II 1, 470-493. Nótese el sólito tono oratorio en tales parlamentos de los héroes metastasianos.

¹²⁰² Sen. *Epist.* 15.95.52 (1965).

observancia se erige Régulo como eximio modelo (*Chi ne ricusa il peso / rinunci al benefizio*);. Quien no estuviere dispuesto a vivir a estas obligaciones sometido, huya de la civilización y viva como un ermitaño (*a far...talento*). ¿Desprecio por ese *inhumanus* modo de vida, o idílica nostalgia de la paz y de la tranquilidad del mismo? Recuérdese cómo también en *La clemenza di Tito* el emperador añora, abrumado por las circunstancias y responsabilidades, del mendigo la desprecupada vida.¹²⁰³

Volviendo al caso de Régulo, será, como se ha dicho, la honestidad la que impere en sus actos. Así pues, un proceder honesto será lo útil, pues, a la patria. Según Cicerón la honestidad y la utilidad han de entenderse unidas:

Peruertunt homines ea, quae sunt fundamenta naturae, cum utilitatem ab honestate seiungunt.¹²⁰⁴

De este modo, cuando al cónsul Manlio Régulo encomienda que abogue por que se obre según su voluntad, le recuerda que de salvaguardar su honor, devendrá lo que decorosamente es debido a la patria:

REGOLO
(...) Alla tua fede
della patria il decoro,
la mia pace abbandono e l'onor mio.¹²⁰⁵

Las reflexiones ciceronianas con motivo de la figura de Régulo ofrecen, como se ve, en el drama un notable desarrollo en los parlamentos de Régulo relativos a justificar su determinación. Régulo ante su hijo reflexiona sobre el bien y el mal: no para todos lo bueno es lo mismo, pues según muchos lo bueno para Régulo hubiese sido quedarse en la patria obteniendo así la vida y la libertad, pero, sin embargo, para este eso sería precisamente lo malo, pues habría mirado solo por su interés, desatendiendo el de la patria; es el comportamiento indigno frente al virtuoso, el deshonesto frente al honesto, y, por ende, el inútil frente al útil. Así pues, Séneca a Lucilio, como Régulo a Publio, hace reflexionar sobre lo bueno y lo malo: ¿es algo malo aquel proceder humano en que en todo momento rigió la virtud? Como es usual en Séneca, he aquí los ejemplos de Sócrates, Catón y Régulo:

Non est itaque quod mireris paria esse bona, et quae ex proposito sumenda sunt et quae si ita res tulit. Nam si hanc inaequalitatem receperis ut fortiter torqueri in minoribus bonis numeres, numerabis etiam in malis, et infelicem Socraten dices in carcere, infelicem Catonem uulnera sua animosius quam fecerat retractantem, calamitosissimum omnium Regulum fidei poenas etiam hostibus seruatae pendentem. Atqui nemo hoc dicere, ne ex mollissimis quidem, ausus est; negant enim illum esse beatum, sed tamen negant miserum.¹²⁰⁶

REGOLO
(...) Al par d'ogni altro
bramo il mio ben, fuggo il mio mal. Ma questo
trovo sol nella colpa e quello io trovo
nella sola virtù. Colpa sarebbe

¹²⁰³ Vid. *La clemenza di Tito*, III 4, 1163-1174.

¹²⁰⁴ Cic. *Off.* 3.101 (1913).

¹²⁰⁵ II 2, 396-398.

¹²⁰⁶ Sen. *Epist.* 8.71.17 (1965).

della patria col danno
ricuperar la libertà smarrita;
ond'  mio mal la libertà, la vita;
virt  col proprio sangue
  della patria assicurar la sorte;
ond'  mio ben la servit , la morte.¹²⁰⁷

Lo bueno, pues, para Régulo es dar la vida por el bien de la patria (*  mio ben (...) la morte*); es el bien que nace de la virtud. Cicerón, al tratar sobre el miedo a la muerte, menciona a Régulo como ejemplo de heroico valor al enfrentarse a Esta:

De qua non ita longa disputatione opus esse uidetur, cum recorder (...) non M. Atilium, qui ad supplicium est profectus, ut fidem hosti datam conseruaret...¹²⁰⁸

De hecho, el Régulo metastasiano no muestra temor alguno por la muerte: argumenta que en tanto en cuanto la muerte será algo que en breve le impondrá por edad la naturaleza, no será sacrificio alguno entregar ya la vida:

REGOLO
(...) Altro il nemico
non mi torr  che quel che tormi in breve
dee la natura; e volontario dono
sar  cos  quel che saria fra poco
necessario tributo.¹²⁰⁹

Régulo est  totalmente convencido de que si no cumpliese el juramento dado a los enemigos, perjudicará a la patria (*Colpa sarebbe / della patria col danno / ricuperar la libertà smarrita*); así como el cumplirlo la fortalecer  (*virt  col proprio sangue /   della patria assicurar la sorte*). El mismo razonamiento en Zonaras:

 κουσεται  τι  μ μoκα αὐτοῖς  πανήξειν, καὶ οὐκ ἂν παραβαίην τοὺς  ρκους, οὐδ'  ι πρὸς πολεμῖους γεγ νασι, καὶ δ' λλα, μ λιστα δ   τι τὸ δεινὸν  μπεδορκήσας μ ν μόνος π ίσομαι, ἂν δ'  πιορκήσω, π σα ἢ πόλις ἀναπλησθήσεται.¹²¹⁰

En definitiva, se puede concluir que todo consiste en anteponer el bien común a la salvación personal:

 λλ  καὶ οὕτως τῆς  μαντοῦ σωτηρίας τὸ κοινῆ συμφ ρον προτίθημι.¹²¹¹

Y, según Cicerón de nuevo la misma idea, anteponer τὸ κοινῆ συμφ ρον será precisamente obrar honestamente, y, por ende, de manera útil a la patria:

REGOLO
(...) Il mondo apprenda
ch'io vissi sol per la mia patria; e, quando
viver pi  non potei,
resi almen la mia morte utile a lei.¹²¹²

¹²⁰⁷ II 1, 460-469.

¹²⁰⁸ Cic. *Cato* 20.75 (1923). Cicerón exceptúa el ejemplo de Régulo al hablar del común miedo a la muerte.

¹²⁰⁹ II 2, 571-575.

¹²¹⁰ Zonar. *Ann.* 8.15 (1841).

¹²¹¹ *Ibidem*.

Y así en todo el *Attilio Regolo* metastasiano, y así en el *Régulus* de Pradon:

REGULUS

Il faut tranquillement obeïr à son sort,
voir d'un visage et la vie et la mort,
et l'on doit préférer le trépas à la vie,
aussi-tost qu'il devient utile à la patrie.¹²¹³

La inmutable heroicidad de Régulo se puede afirmar que se presenta constante a lo largo de todo el drama. Sin embargo, se podría hablar de solo dos momentos, en los que Régulo fugazmente parece vacilar, en los cuales la dimensión social del héroe es llevada más allá: Metastasio pretendía que el incólume carácter siempre heroico de sus héroes, representado como una majestuosa imagen fija, como una escultura neoclásica de un héroe de la Antigüedad, de la cual solo emana idealizada virtud heroica, se mostrara, como se ha ido viendo, también humano, cercano y emotivo, melodramático. Así pues, Régulo, angustiado en la espera de conocer la decisión del Senado acerca de su destino, de la que su honor depende, llega a cuestionarse el deseo de gloria de los hombres:

REGOLO

Ah n'hai ragion; mai non si vide ancora
in periglio sì grande
la gloria mia. Ma questa gloria, oh dei,
non è dell'alme nostre
un affetto tiranno? Al par d'ogni altro
domar non si dovrebbe?¹²¹⁴

Que Régulo haya obrado por ese amor a la gloria guiado, es un gran reproche que le hace San Agustín. Ya se ha visto cómo para este destaca la figura de Régulo entre los ejemplos de la Antigüedad por su virtud, y por ser tenido como un protomártir pagano. Como para Cicerón y Séneca, es grande para San Agustín la admiración y el elogio de Régulo; sin embargo, fue vana la causa de su hazaña, unos falsos dioses y el obscuro deseo de los antiguos por la gloria terrenal. San Agustín suele referir en su obra¹²¹⁵ numerosos ejemplos de la historia de Roma. Censura, en cambio, que las heroicas gestas hayan sido cometidas por el vano orgullo mundano de sus autores. En el caso de Régulo, si este tanto hizo y tanto padeció por el honor y la gloria suyos y de Roma, ¿cuánta mayor gloria no debieran recibir los cristianos que tan terribles torturas sufrieron nada menos que por la fe verdadera? El Régulo metastasiano, por lo tanto, se aleja en la obra por unos segundos de esa gloria que lo mueve, se humaniza, incluso ¿se cristianiza? Poco dura, no obstante, este efímero estado; su perfecta heroicidad clásica retorna súbita y con nuevo vigor, y lo impulsa a prorrumpir en una apasionada apología o encendido panegírico de la gloria:

REGOLO

(...)
Ah no. De' vili
questo è il linguaggio. Inutilmente nacque
chi sol vive a sé stesso; e sol da questo

¹²¹² II 2, 575-578.

¹²¹³ Pradon 2013: *Régulus*, IV 4, 1019-1022.

¹²¹⁴ II 7, 717-722.

¹²¹⁵ Vid. especialmente *Civ.* 5.18, *passim*.

nobile affetto ad obbliar s' impara
 sé per altrui.¹²¹⁶ Quanto ha di ben la terra
 alla gloria si dee. Vendica questa
 l'umanità del vergognoso stato
 in cui saria senza il desio d'onore;
 toglie il senso al dolore,
 lo spavento a' perigli,
 alla morte il terror; dilata i regni,
 le città custodisce; alletta, aduna
 seguaci alla virtù; cangia in soavi
 i feroci costumi
 e rende l'uomo imitator de' numi.¹²¹⁷

Se manifiesta también un Régulo más humano en el momento en que teme sentirse conmovido por el llanto de su hija, cuando teme que este lo haga vacilar en su determinación:

ATTILIA
 Ah padre! Ah no! Se tu mi lasci... (*Piangendo*)
 REGOLO

Attilia, (*Serio ma senza sdegno*)

molto al nome di figlia,
 al sesso ed all'età finor donai;
 basta; si pianse assai. Per involarmi
 d'un gran trionfo il vanto
 non congiuri con Roma anche il tuo pianto.¹²¹⁸

También, como en otros paralelismos argumentales, el Régulo de Pradon teme que los llantos de su amada Fulvia puedan afectar a su virtud:

REGULUS
 (...)
 Mais, madame, vos pleurs ébranlent ma constance,
 je tâchois d'éviter vos yeux, vostre presence,
 je sens che ma vertu dans le trouble où je suis
 pouroit... Sortons...¹²¹⁹

Se podría, pues, afirmar, como ya se ha apuntado, que el personaje del Régulo metastasiano experimenta a lo largo del drama una progresiva humanización: en un principio se muestra de una manera más ajustada a lo transmitido por las fuentes, en relación a la situación de esclavo que ha perdido la ciudadanía romana, pero, conforme avanza el drama, parece como si Régulo fuese recuperando su estatus, de modo que se presentaría al final capacitado para participar en asuntos políticos, y tratar a sus hijos como un padre. Por consiguiente, aun siendo la posición y la virtud de los héroes metastasianos siempre la misma, sin embargo, Metastasio dispone la comedida y lícita humanización de la fija imagen de sus héroes, la cual, como estereotipo, había sido

¹²¹⁶ El mismo razonamiento Metastasio atribuye a Tito desde su condición de monarca en *La clemenza di Tito*.

¹²¹⁷ II 7, 722-736. Nótese las referencias autobiográficas (*Vendica...terror*), así como la alusión del alcance de lo divino por las gloriosas gestas. Cf. especialmente lo divino en torno al emperador Tito en *La clemenza di Tito*, como consecuencia de la virtud.

¹²¹⁸ III 6, 1117-1122.

¹²¹⁹ Pradon 2013: *Régulus*, V 3, 1293-1296. *Op. cit.*

transmitida por la tradición literaria; así pues, es como si en los dramas de Metastasio devinieran humanas las frías y marmóreas imágenes de los héroes romanos, es, en definitiva, la magistral humanización heroica que, entendida como genuina característica melodramática, constituyó uno de sus mayores logros.

Sì barbaramente, o la cruel muerte de Régulo

Ya se ha referido a cuán crueles suplicios fue Régulo sometido. Las fuentes antiguas gustan de dar noticia y detalle de los mismos. De las torturas mencionadas las fuentes suelen coincidir en dos, a saber, que a Régulo le fueron cortados los párpados, y que fue encerrado en una especie de cofre cuyas paredes estaban forradas de púas, de manera que por el insomnio y el continuo dolor pereció. La fama y la tradición literaria, no pocas veces proclive a ofrecer un prescindible espectáculo de discutible gusto, ha nutrido la serie de torturas que padeció Régulo: que fue crucificado, embadurnado de miel y expuesto a insectos, que el cofre donde fue encerrado, fue arrojado al mar, etc.¹²²⁰ Pero huelga detenerse en tan escabrosos e innecesarios detalles. No obstante, no todas las fuentes antiguas se adentran en precisar las torturas, pues las hay que elegantemente refieren su funesto destino sin aportar mayores detalles, destacando así la gesta del héroe frente al modo en que murió:

Neque uero tum ignorabat se ad crudelissimum hostem et ad exquisita supplicia proficisci, sed ius iurandum conseruandum putabat. Itaque tum, cum uigilando necabatur, erat in meliore causa, quam si domi senex captiuus, periurus consularis remansisset.¹²²¹

Atqui sciebat, quae sibi barbarus
tortor pararet.¹²²²

Supplicio a Carthaginiensibus de eo sumpto periit.¹²²³

La dieciochesca elegancia y sensibilidad de Metastasio está, pues, en esta línea. Amén de que no se encuentran en el drama más que cuatro referencias al suplicio por Régulo sufrido, estas suelen ser indirectas o implícitas. Si se hiciera una gradación de la menor a la mayor explicitud en tales alusiones, las más implícitas se atribuirían a Régulo, en tanto que *sprezzator* de su aciago destino, y, pasando por su hijo Publio, Amílcar, obviamente, sería el autor de las referencias más explícitas a las torturas. Efectivamente, solo en un verso ya citado hace alusión Régulo a la tortura, referida de manera general, explicando que un comportamiento suyo contrario a lo debido sería peor que cualquier tortura:

REGOLO
(...) Ah questo oltraggio
d'ogni strazio sofferto è più inumano.¹²²⁴

¹²²⁰ Vid. App. *Pun.* 5.2; Zonar. *Ann.* 8.15; Cic. *Pis.* 19.1; Val. Max. 9.2 ext. 1.

¹²²¹ Cic. *Off.* 3.100 (1913).

¹²²² Hor. *Carm.* 3.5.49-50 (1917).

¹²²³ Liv. *Perioch.* 18.7 (1984).

¹²²⁴ I 7, 337-338.

Publio, por su parte, estaría más cerca de designar las torturas que le aguardaban a su progenitor: el mismo Régulo intentó ser amedrentado por los cartagineses al mostrarle estos los preparativos de los tormentos a los que sería sometido si regresaba a Cartago:

PUBLIO
(...) Giuollo e vide
pria di partir del minacciato scempio
i funesti apparecchi. Ah! Non sia vero
che a sî barbare pene
un tanto cittadin...¹²²⁵

Pero sin duda el más explícito en aludir a los terribles tormentos es, como era de esperar, Amílcar: por una parte, él es realmente conocedor de lo que le espera a Régulo en África, y, por otra, el más interesado siempre en doblegar el ánimo de Régulo, aunque sea a lo largo del drama por distintos fines:

AMILCARE
(...) Sai che supplizi atroci
Cartago t'apprestò? Sai quale scempio
là si farà di te?¹²²⁶

Finalmente, en un pasaje lírico, donde mejor se podía dar expresión a la rabia de Amílcar, frustrados, como se ha visto, los deseos de este de salvar a Régulo, al ser vehemente Amílcar apremiado por el romano a cumplir su deber, a callar de una vez, y a conducirlo, como es de justicia, a Cartago, el cartaginés obedece, pero su rabia contenida amenaza con manifestarse vengativamente en África:

AMILCARE
Sul Tebro Amilcare
t'ascolta e tace;
ma presto in Africa
risponderà.¹²²⁷

Quei ceppi, quell'ire, quel morir... saran trionfi, o el triunfo de Régulo

Régulo hace de su cautiverio su libertad; su esclavitud le ofrece el instrumento perfecto para fácilmente alcanzar su propósito, su muerte, su aparente derrota, que es interpretada como el triunfo sobre el enemigo, la victoria de la misma Roma sobre la púnica crueldad. Ya se ha aludido, reseñadas comúnmente por los antiguos, a las coincidencias entre Régulo y Catón: asediado este por las fuerzas cesarianas, cual un cautivo en manos del enemigo, el suicidio es la única libertad, el cual lo conduce al triunfo sobre el enemigo; aquel, en su cautiverio, al entregarse a su infame ejecución, derrota al cruel raptor, puesto que lo obliga, frustrados los planes cartagineses, a realizar aquello que no hubiese querido. Ambos, en su oprimido estado, la libertad encuentran en su muerte, y de ahí, su victoria, su gloria, su inmortalidad:

Ego Herculem fleam quod uiuus uritur, aut Regulum quod tot clavis configitur, aut Catonem quod uulnera iterat sua? Omnes isti leui temporis impensa inuenerunt quomodo aeterni fierent, et ad immortalitatem moriendo uenerunt.¹²²⁸

¹²²⁵ I 7, 245-249.

¹²²⁶ III 4, 1057-1059.

¹²²⁷ III 4, 1078-1081.

En el drama, como en el *Catone in Utica* en el personaje de Catón, Metastasio desarrolla asimismo este razonamiento en relación a la gesta de Régulo. Como Séneca afirma, el Régulo metastasio considera indigna de lágrimas una vida como la suya, la cual está destinada para la gloria:

PUBLIO
La patria adoro,
ma piango i tuoi lacci.
REGOLO
È servitù la vita;
ciascuno ha i suoi lacci. Chi pianger vuole
pianger, Publio, dovria
la sorte di chi nasce e non la mia.¹²²⁹

Régulo desea conservar su esclavitud, pues esta es necesaria para alcanzar su meta. Así agradece a Manlio que haya intercedido por él ante el Senado:

REGOLO
(...) Ah vieni, (*Vedendo venir Manlio*)
vieni, amico, al mio seno. Era in periglio
senza te la mia gloria; i ceppi miei
per te conservo; a te si deve il frutto
della mia schiavitù.¹²³⁰

La auténtica derrota de Régulo habría sido abogar por la paz y el intercambio de prisioneros con Cartago, quedarse en Roma, y recuperar así la libertad y mantener la vida; esta habría sido, pues, su mayor derrota porque esta habría supuesto la humillante sumisión de Roma a Cartago, y, en definitiva, el triunfo de esta sobre aquella:

MANLIO
Sì; ma tu parti;
sì, ma noi ti perdiam.
REGOLO
Mi perdereste,
s'io non partissi.¹²³¹

Régulo no habla como persona privada, sino pensando en la enorme trascendencia de su gesta. El hecho de que para Régulo su esclavitud es su libertad, se confirma en el momento en que, enterado de que Atilia y Licinio parecen haber conseguido del Senado que se atenga a las condiciones por Cartago impuestas para así salvar de Régulo la vida, este se siente, expresado en un pasaje lírico, privado de su libertad, esto es, de su cautiverio:

REGOLO
Or sì de' lacci il peso
per vostra colpa io sento;
or sì la mia rammento

¹²²⁸ Sen. *Dial.* 9.16.4 (1970). Nótese cómo Séneca equipara a Régulo y a Catón con el mismo Hércules, héroe modélico para los estoicos. Cf. *Catone in Utica*.

¹²²⁹ II 8, 751-755.

¹²³⁰ III 1, 909-913.

¹²³¹ III 1, 913-915.

perduta libertà.¹²³²

Licinio no cesa en su propósito de liberar a Régulo hasta el final del drama; en la última escena, pues, Régulo tiene que explicarle una vez más la importancia de su esclavitud para su honor y el de la patria:

LICINIO

È il nostro amore,

signor, quel che pretende
franger le tue catene.

REGOLO

E senza queste

Regolo che sarà? Queste mi fanno

de' posteri l'empio,

il rossor de' nemici,

lo splendor della patria; e più non sono,

se di queste mi privo,

che uno schiavo spergiuro e fuggitivo.¹²³³

Licinio entonces le recuerda que su juramento fue dado como esclavo y a enemigos. Régulo no ve este argumento más que una cobarde excusa para el incumplimiento de algo sagrado como un juramento:

LICINIO

A perfidi giurasti,

giurasti in ceppi; e gli auguri...

REGOLO

Eh lasciamo

all'arabo ed al moro

questi d'infedeltà pretesti indegni.

Roma a' mortali a serbar fede insegna.¹²³⁴

Un romano debía cumplir un juramento aun habiendo sido prestado a enemigos:

Id indicant leges in duodecim tabulis, indicant sacratae, indicant foedera, quibus etiam cum hoste deuincitur fides...¹²³⁵

La misma objeción al cumplimiento del juramento había antes argüido Atilia. En este caso, un más paciente Régulo le explica a su hija, con breves máximas de raigambre estoica, que es su esclavitud la que lo conducirá inexorablemente a la muerte, la cual precisamente al mismo tiempo le concederá la libertad:

ATTILIA

(...)

Giurasti in ceppi;

né obligar può sé stesso

chi libero non è.

REGOLO

Libero è sempre

¹²³² II 4, 656-659.

¹²³³ III 10, 1225-1233.

¹²³⁴ III 10, 1234-1238. Nótese aquí la referencia a estos dos pueblos, a los que literariamente podrían asimilarse los mismos cartagineses.

¹²³⁵ Cic. *Off.* 3.111 (1913).

chi sa morir. La sua viltà confessa
chi l'atrui forza accusa.¹²³⁶

Asimismo, también se lo hace ver a Publio: solo de su esclavitud y del destino al cual esta lo conduce, nacerá su libertad:

PUBLIO
Di quei barbari, o padre,
l'empio furor ti priverà di vita.
REGOLO
E la mia servitù sarà finita.¹²³⁷

El saberse en esa libertad para morir, infundirá ánimo a Régulo para enfrentarse a su destino; este le promete la victoria, la gloria, la inmortalidad. La virtud de Régulo conocía a la perfección cuáles eran los medios para alcanzarlas:

Inluuiem atque inopes mensas durumque cubile
et certare malis urgentibus hoste putabat
deuicto maius; nec tam fugisse cauendo
aduersa egregium, quam perdomuisse ferendo.¹²³⁸

Ya entre los antiguos Régulo era tenido por un héroe porque supo erigirse triunfante sobre los enemigos: los hizo fracasar en sus pretensiones e incitó la ofensiva romana aún más. Supo Régulo dar un giro a la aparentemente adversa fortuna que le había sobrevenido:

Sed nec illo uoluntario ad hostis suos reditu nec ultimo siue carceris seu crucis supplicio deformata maiestas, immo his omnibus admirabilior. Quid aliud quam uictor de uictoribus atque etiam, quia Carthago non cesserat, de fortuna triumphauit?¹²³⁹

Y así precisamente es presentado Régulo en el drama:

MANLIO
(...) A Roma
vincitor de' nemici
spesso tornasti; or vincitor ritorni
di te, della fortuna.¹²⁴⁰

La misma Atilia, emocionada en tan duro reconocimiento, afirmará que el padecer y la muerte de su padre no serán otra cosa que su triunfo:

ATTILIA
(...) Quei ceppi (*S'intenerisce di nuovo*)
quell'ire, quel morir del padre mio
saran trionfi.¹²⁴¹

¹²³⁶ III 5, 1090-1094.

¹²³⁷ II 8, 756-758.

¹²³⁸ Sil. 6.373-376 (1961).

¹²³⁹ Flor. *Epit.* 18.7 (1929).

¹²⁴⁰ II 2, 542-545.

¹²⁴¹ III 7, 1165-1167. Nótese cómo es Atilia, en tanto que hija de Régulo, a quien Metastasio suele recurrir para conseguir el pertinente sentimentalismo melodramático (*S'intenerisce di nuovo*).

Y todo este razonamiento que sublima la acción de Régulo del mismo modo se halla presente en la tragedia de Pradon:

METELLUS

(...)

Vous allez acquerir une immortelle gloire,
vaincu vous remportez une illustre victoire,
je ferois comme vous, et tant de fermeté
consacre votre nom à la posterité.¹²⁴²

Habiendo Régulo actuado así, evitó la humillación y la segura derrota de Roma. Se conoce que el cruel destino de Régulo suscitó entre los romanos ansias de vengar a tan insigne compatriota, y encontró la ofensiva romana contra el cartaginés; he ahí la verdadera victoria de Régulo:

Populus autem Romanus multo acrior intentiorque pro ultione Reguli quam pro uictoria fuit.¹²⁴³

Régulo dará la vida sabedor de que su muerte es el tránsito necesario a la continuación de las hostilidades contra Cartago por Roma dirigidas, lo cual hace confiado en la virtud del linaje romano:

REGOLO

Il vil trionfo ottenga
di vedermi spirar; ma vegga insieme
che ne trionfa invano,
che di Regoli abbonda il suol romano.¹²⁴⁴

En verdad, causa de terror será para los púnicos ver regresar a Régulo, temerosos de cuán terrible violencia estarían dispuestos los romanos hacia ellos dirigir, si tan eximio romano permiten que tan horrible pena tenga que sufrir:

REGOLO

(...)

Fate ch'io là tornando
legga il terror dell'ire vostre in fronte
a' carnefici miei, che lieto io mora
nell'osservar fra' miei respiri estremi
come al nomi di Roma Africa tremi.¹²⁴⁵

Régulo parece aquí presagiar la Segunda y Tercera Guerra Púnica. En la misma línea argumenta más explícitamente Valerio Máximo al considerar la fatal para los cartagineses Tercera Guerra Púnica la justa venganza tomada por los dioses del esforzado padecer de Régulo:

Potuerunt profecto dii immortales efferatam mitigare saeuitiam. Ceterum, quo clarior esset Atilii gloria, Karthaginienses moribus suis uti passi sunt, tertio Punico bello

¹²⁴² Pradon 2013: *Régulus*, IV 4, 1089-1092.

¹²⁴³ Flor. *Epit.* 18.7 (1929).

¹²⁴⁴ I 7, 324-327. Régulo se refiere al púnico enemigo.

¹²⁴⁵ I 7, 344-348.

religiosissimi spiritus tam crudeliter uexati urbis eorum interitu iusta exacturi
piacula.¹²⁴⁶

El caso, pues, de Régulo se muestra como el sacrificio humano necesario para la debida continuación de una guerra, para la futura gloria de Roma; así en las fuentes antiguas, así en el drama metastasiano, y, como era de esperar, en el que podría haber sido el referente de este más directo, en la tragedia de Pradon:

FULVIE
Pour conserver à Rome une fatale terre¹²⁴⁷
par le prix de sa vie achete la guerre,
et refusant la paix qu'il arrache à mon coeur,
de l'Afrique en mourant il veut estre vainqueur.¹²⁴⁸

El virtuoso sacrificio de Régulo le otorgará, mediante la gloria obtenida, la inmortalidad.¹²⁴⁹ De este modo, cual sucede a lo héroes metastasianos merced a su excelsa virtud, a lo largo del drama, Régulo será mostrado como adornado de cierta aura de divinidad:

MANLIO
(...) Allora
un eroe, lo confesso,
Regolo mi pareo, ma un nume adesso.¹²⁵⁰

Y del mismo modo era ya presentado en la tradición literaria antigua:

Sacer ille et numine nullo
inferior...¹²⁵¹

Ah dunque ha vinto il fortunato alfin genio romano, o la romana virtud

La realmente admirable hazaña de Régulo fue contribuir a la gloria de Roma convenciendo a sus conciudadanos de la necesidad de continuar la guerra con el cartaginés, rechazando cualquier propuesta de intercambio de prisioneros. Hecho lo cual, Régulo no tenía otra opción que regresar a África y someterse a su terrible final. Así lo había jurado, así debía hacer. La posteridad juzgó admirada el supremo sacrificio, haciendo de Régulo un héroe patrio. Cicerón reflexiona sobre la gesta de su siempre admirado y elogiado Régulo, señalando que su gloria realmente es debida a su acertada intervención en el devenir de la guerra, y que su regreso y muerte era algo que no podía evitar en tanto en cuanto estaba obligado por un juramento:

Sed ex tota hac laude Reguli unum illud est admiratione dignum, quod captiuos retinendos censuit. Nam quod rediit, nobis nunc mirabile uidetur, illis quidem temporibus aliter facere non potuit. Itaque ista laus non est hominis, sed temporum. Nullum enim uinculum ad astringendam fidem iure iurando maiores artius esse uoluerunt. Id indicant leges in duodecim tabulis, indicant sacratae, indicant foedera,

¹²⁴⁶ Val. Max. 1.1.14 (1888).

¹²⁴⁷ En esta obra la principal condición de los cartagineses es la devolución de los territorios africanos conquistados por los romanos.

¹²⁴⁸ Pradon 2013: *Régulus*, V 6, 1369-1372.

¹²⁴⁹ Cf. *supra* Sen. *Dial.* 9.16.4.

¹²⁵⁰ II 2, 547-549.

¹²⁵¹ Sil. 6.123-124 (1961).

quibus etiam cum hoste deuincitur fides, indicant notiones animaduersionesque censorum, qui nulla de re diligentius quam de iure iurando iudicabant.¹²⁵²

Efectivamente, el juramento dado y su inexorable cumplimiento, a pesar de haberse prestado a enemigos, como bien explica Cicerón, es lo que implica que Régulo no tenga opción a hacer otra cosa que regresar a Cartago: este elemento está presente en todas las fuentes antiguas y la posterior tradición literaria:

Εἰ δέ τις φήσει τι οὖν οὐκ ἐκδιδράσκεις ἢ ἐνταῦθα καταμένεις; Ἀκούσεται ὅτι ὁμόμοκα αὐτοῖς ἐπανήξειν, καί οὐκ ἂν παραβαίῃν τοὺς ὄρκους, οὐδ'εἰ πρὸς πολεμίους γεγόνασι...¹²⁵³

Algunas fuentes antiguas además del juramento aducen otras causas por Régulo esgrimidas para justificar su regreso a África. Estas se basan fundamentalmente en la pérdida de la dignidad de ciudadano romano por parte de Régulo al haber sido por el enemigo cartaginés hecho prisionero:

Ὁ δὲ οὐ μενετέον αὐτῷ φήσας ἐν πόλει, ἐν ἧ τῆς ἴσης οὐ μεθέξει κατὰ τοὺς πατρίους θεσμούς πολιτείας, πολέμου νόμῳ δουλεῦειν ἑτέροις ἠναγκασμένος...¹²⁵⁴

Ipse Carthaginem rediit, offerentibusque Romanis, ut eum Romae tenerent, negauit se in ea urbe mansurum, in qua, postquam Afris seruierat, dignitatem honesti ciuis habere non posset.¹²⁵⁵

En el drama, no obstante, prevalece el argumento del juramento como principal justificación para el regreso de Régulo. Una vez que Régulo ha cumplido ante el Senado su glorioso cometido, en virtud de la palabra a los cartagineses dada, no le resta otra cosa que partir. La tenacidad de Régulo en el cumplimiento de su juramento impresiona sobre todo a la púnica Barce:

BARCE
Attilia, è dunque ver? Dunque a dispetto
del popol, del senato,
degli auguri, di noi, del mondo intero
Regolo vuol partir?¹²⁵⁶

Régulo, a pesar de todo, ve posible cumplir su juramento y regresar a África, al rechazar el Senado, persuadido por este, las propuestas de Cartago; ha prevalecido la romana virtud:

PUBLIO
Ogni offerta
il senato ricusa.
REGOLO
Ah dunque ha vinto
il fortunato alfin genio romano!
Grazie agli dei, non ho vissuto invano.¹²⁵⁷

¹²⁵² Cic. *Off.* 3.111 (1913).

¹²⁵³ Zonar. *Ann.* 8.15 (1841).

¹²⁵⁴ D. C. frg. 154 (1845-1867).

¹²⁵⁵ Eutr. 2.25 (1887).

¹²⁵⁶ III 7, 1157-1160. Recuérdese que incluso los personajes cartagineses del drama, Amílcar y Barce, movidos por egoístas intereses, quieren retener a Régulo en Roma.

Se congratula y da a los dioses gracias por ver reflejada su virtud en la decisión de los padres de Roma; su sacrificio merecerá la pena. Efectivamente, Régulo no cejó

donec labantis consilio patres
firmaret auctor numquam alias dato.¹²⁵⁸

En el drama, como en el episodio histórico, Régulo disfruta al final de plena libertad para marcharse o quedarse en Roma:

ATTILIA

Il nostro fato

già dipende da te; già cambio o pace,
fida a' consigli tuoi,
Roma non vuol; ma rimaner tu puoi.

REGOLO

Sì, col rossor...

ATTILIA

No; su tal punto il sacro

senato pronunciò. L'arbitro sei
di partir, di restar.¹²⁵⁹

Y así es en las fuentes antiguas: rechazadas las propuestas de los cartagineses a instancias de Régulo, este puede libre marcharse. Obvia, sin embargo, Metastasio el elemento, considerado quizá un tanto fabuloso del veneno, que, como se ha visto, sí está presente, en cambio, en Pradon:¹²⁶⁰ ya se ha contado que, según algunas fuentes antiguas, Régulo confesó, para forzar el posicionamiento del Senado y ser libremente permitido marchar, haber sido obligado a beber un veneno de diferido efecto, que acabaría con su vida. El desarrollo argumental del drama sigue en este punto especialmente a Zonaras, quien ofrece una clara explicación al respecto:

Ἡ γερουσία δὲ τῆς ἐκείνου σωτηρίας ἔνεκεν καὶ τὴν εἰρήνην ποιήσασθαι καὶ τοὺς αἰχμαλώτους ἀντιδοῦναι προτεθῆμητο. Γνοὺς οὖν τοῦτο αὐτός, ἵνα μὴ τὸ συμφέρον δι' αὐτὸν καταπρόωνται ἐπλάσατο πεπωκέναι φάρμακον δηλητήριον, καὶ μέλλειν πάντως δι' αὐτοῦ ἀπολέσθαι. Καὶ οὔτε ἡ σύμβασις γέγονεν οὔτε τῶν αἰχμαλώτων ἡ ἀμοιβή. (...) Οἱ δ' ὕπατοι μὴ' ἐθέλοντα καταμεῖναι αὐτὸν ἐκδώσειν ἔφασαν, μὴτ' ἀπίοντα κατασχεῖν.¹²⁶¹

No obstante, la libertad para Régulo no es tal desde el punto de vista histórico; recuérdese la importancia de satisfacer el juramento, así como el hecho de que Régulo iría acompañado, cual prisionero, de guardianes, que lo obligarían a pagar por su desobediencia, amén del impedimento de los grilletos, a los que varias veces se alude incluso en el texto dramático. Empero, en el drama sí está presente para Régulo la libertad absoluta de hacer lo que desee: por una parte, el Senado y Roma toda acabará comprendiendo el destino a Régulo debido, cediendo finalmente a su voluntad; por otra parte, la misma autoridad cartaginesa en el drama, representada por Amílcar, procurará inopinadamente todo aquello que esté en sus manos para salvar a Régulo. El hecho,

¹²⁵⁷ II 8, 742-745.

¹²⁵⁸ Hor. *Carm.* 3.5.45-46 (1917).

¹²⁵⁹ III 5, 1084-1090.

¹²⁶⁰ Pradon 2013: V 9.

¹²⁶¹ Zon. *Ann.* 8.15.

pues, de presentar el drama mayores facilidades de salvación para Régulo, sublima, al obedecer este, a pesar de todo, a la virtud, y cumplir su justo deber, al héroe perfecto, que ya es Régulo, hasta sus últimas consecuencias:

ATTILIA
Più rispetto,
Barce, agli eroi.¹²⁶²

A Régulo, por lo tanto, cumplida la empresa por el hado impuesta y por su virtud refrendada, no tiene otra preocupación que regresar cuanto antes a Cartago para cumplir su destino:

REGOLO
(...)
Amilcare si cerchi. Altro non resta
che far su queste arene;
la grand'opra compii, partir conviene.¹²⁶³

Esas ansias de volver a Cartago están presentes en prácticamente todo el segundo y tercer acto; desde que en el acto primero se celebra la embajada ante los senadores, Régulo no aspira a otra cosa que a apresurar su egregio destierro:

egregius properaret exul¹²⁶⁴

Y no poder realizarlo con la premura deseada, lo desespera y aíra. Así sucede cuando curiosamente Régulo prisionero busca a su captor para que lo conduzca a su merecido tormento; Amílcar, por su parte, está ausente buscando a su vez el modo de salvar a Régulo:

REGOLO
Ma che si fa? Non seppe
forse ancor del senato
Amilcare il voler? Dov'è? Si trovi;
partir convien. Qui che sperar per lui,
per me non v'è più che bramar. Diventa
colpa ad entrambi or la dimora.¹²⁶⁵

Son muchas las fuentes antiguas que se detienen en precisar que la partida de Régulo de Roma no fue del todo fácil: que fue muy numerosa la multitud que acudió conmovida a despedirlo:

Prosequitur uulgus, patres, ac planctibus ingens
personat et luctu campus.¹²⁶⁶

Las fuentes también apuntan que no faltaban los que, deseosos de apartar a Régulo de tan cruel final, intentaban retenerlo:

¹²⁶² III 7, 1161-1162.

¹²⁶³ II 8, 746-748. Nótese cómo se refiere al hecho de disuadir al Senado de hacer la paz e intercambiar prisioneros como *la grand'opra*; cf. *supra* Cicerón.

¹²⁶⁴ Hor. *Carm.* 3.5.47 (1917).

¹²⁶⁵ III 1, 904-909.

¹²⁶⁶ Sil. 6.494-495 (1961).

Reuocare libebat
interdum et iusto raptum retinere dolore.¹²⁶⁷

...offerentibusque Romanis, ut eum Romae tenerent...¹²⁶⁸

Οἱ δὲ Ῥωμαῖοι ἀγασθέντες αὐτὸν τοὺς μὲν πρέσβεις ἀποπέμψουσιν, αὐτὸν δὲ κατέχειν ἠβούλοντο.¹²⁶⁹

Zonaras, fértil siempre en nuevos detalles, añade que entre aquellos que se oponían a que Régulo partiera, se encontraban su mujer y sus hijos:

Ἀπίοντος δ' αὐτοῦ σὺν τοῖς πρέσβεσιν ἀντελάβοντο ἄλλοι τε καὶ οἱ παῖδες καὶ ἡ γυνή.¹²⁷⁰

Como ya se ha dicho, en el drama Metastasio aprovecha cualquier circunstancia para dilatar la partida de Régulo: genera así la necesaria tensión dramática y mantiene el suspense así desde el final del primer acto hasta el final de la obra. Así pues, el numeroso pueblo congregado para ver por última vez a Régulo y, si es posible, impedir su marcha, constituye un elemento de gran utilidad para demorar el gran adiós. Metastasio desarrolla genial y felizmente este episodio:

PUBLIO
Roma tutta è in tumulto; il popol freme;
non si vuol che tu parta.¹²⁷¹

La plebe revuelta se convierte en algo peligroso, algo que no se puede controlar. El cónsul Manlio le aconseja a Régulo que posponga su partida, puesto que la muchedumbre puede realmente impedir que se marche, quedando así toda Roma como desleal para con Cartago:

MANLIO
No, Regolo; se vai
fra la plebe commossa, a viva forza
può trattenerti; e tu, se ciò succede,
tutta Roma fai rea di poca fede.¹²⁷²

El tumulto de la plebe irrefrenable va a más, por lo que a Régulo le sigue siendo imposible marcharse; se agolpa en el puerto para impedir el acceso de Régulo a las naves todo el pueblo:

PUBLIO
Tutto il popolo, o padre; è affatto ormai
incapace di fren. Per impedirti
il passaggio alle navi ognun s'affretta
precipitando al porto; e son di Roma
già l'altre vie deserte.¹²⁷³

¹²⁶⁷ *Ibidem*: 495-496.

¹²⁶⁸ Eutr. 2.25 (1887).

¹²⁶⁹ D. C. frg. 154 (1845-1867)

¹²⁷⁰ Zonar. *Ann.* 8.15 (1841).

¹²⁷¹ III 2, 947-948.

¹²⁷² III 2, 969-972.

¹²⁷³ III 5, 1098-1102.

Metastasio crea verosíblemente en su drama la causa de tamañas revueltas: Licinio, el tribuno de la plebe, es el autor de estas. Este, movido tanto por el deseo de salvar a su amado y admirado Régulo, cuanto por el ansia de satisfacer a su prometida Atilia, solivianta a la plebe, siempre fácilmente proclive a entregarse a la defensa de las comunes injusticias, para que impida de Régulo la partida. Probablemente, no toda Roma se opondría a la decisión de Régulo; es de sentido común suponer que habría quienes, por una parte, comprendían la actitud de Régulo y aprobaban la decencia de su comportamiento, y, por otra, quienes estimaban una intolerable injusticia el extremo suplicio al que condenaban los cartagineses a tan heroico conciudadano. Metastasio, pues, recrea genial y felizmente tal verosímil situación: el cónsul Manlio representaría al primer grupo, el tribuno de la plebe Licinio al segundo:

LICINIO

No, che Regolo parta
Roma non vuole.

MANLIO

Ed il senato ed io
non siam parte di Roma?

LICINIO

Il popol tutto
è la maggior.

MANLIO

Non la più sana.

LICINIO

Almeno
la men crudele. Noi conservar vogliamo
pieni di gratitudine e d'amore
a Regolo la vita.

MANLIO

E noi l'onore.¹²⁷⁴

Nótese la disparidad de intereses: Licinio y el pueblo luchan por salvar la vida de Régulo; Manlio y el Senado defienden el honor de Régulo, que no es otro que el de la patria misma. Metastasio ha sabido además valerse perfectamente de la autoridad y potestad del cargo que desempeña Licinio, para justificar su poder sobre la plebe y su enfrentamiento al cónsul:

MANLIO

Olà; libero il varco
lasci ciascuno.

LICINIO

Olà; nessun si parta.

MANLIO

Io l'impongo.

LICINIO

Io lo vieto.

MANLIO

Osa Licinio
al console d'opporsi?

LICINIO

Osa al tribuno
d'opporsi Manlio?¹²⁷⁵

¹²⁷⁴ III 9, 1194-1200.

Pero, como ha de cumplirse el hado, y el argumento del drama ha de hacer justiticia a su histórico final, la virtud de Régulo no soporta más tanta dilación de su triunfo, de manera que él mismo se precipita contra la violenta oposición que ofrece la plebe, con la intención de finalmente o partir, o, si es preciso, cual trágico héroe, allí mismo morir:

REGOLO

Attilia, addio; Publio, mi siegui. (*In atto di partire*)

ATTILIA

E dove?

REGOLO

A soccorrere l'amico,¹²⁷⁶ il suo delitto

a rinfacciare a Roma, a conservarmi

l'onore di mie catene,

a partire o a spirar su queste arene. (*Partendo*)¹²⁷⁷

Padre di Roma, addio, o un final épico, trágico y glorioso

La última escena del tercer acto y, por ende, del drama está conformada en su práctica totalidad por un largo y soberbio parlamento de Régulo en el puerto fluvial del Tíber ante Roma toda, en el cual el estro metastasiano se eleva, sirviéndose de un efectivo tono oratorio, hasta alcanzar un estilo de casi reminiscencias épicas. Si las armas de Manlio no fueron de utilidad alguna para hacer entrar en razones a la furibunda plebe, serán, en cambio, las palabras de Régulo las que lo consigan, al hacerle recordar al pueblo la genuina naturaleza del carácter romano. No hay constancia de que Régulo pronunciara tal discurso al embarcar; cabe mencionar el patético discurso que en este mismo momento Silio Itálico pone en boca de Marcia, la esposa de Régulo, reprochándole a este, cual mujer despechada, que si desea morir, muera en casa junto a su familia, e instándolo a que la lleve consigo a Cartago, para que al menos sea partícipe de su dolor.¹²⁷⁸ No obstante, el discurso del Régulo metastasiano se presenta como algo verosímil, a la vez que sirve para disolver la fuerte oposición de la plebe, presente en el drama, para elevar en este momento culminante aún más el patetismo, y para cantar por última vez la heroica virtud de Régulo, que en su enorme poder, como una fuerza que germina en cada romano, acaba apoderándose de toda Roma.

El discurso final de Régulo ante toda Roma viene precedido del enorme clamor del pueblo que grita que Régulo se quede (*Resti Regolo. (...) Regolo resti.*¹²⁷⁹). En ese preciso momento la sola presencia de Régulo es suficiente para acallar el clamor popular. En esta primera parte de su parlamento, Régulo, desde la indignación y la vergüenza, reprueba la conducta del pueblo romano, en la medida en que se ha alejado de los ejemplos ciudadanos que han venido siendo considerados prez del carácter genuinamente romano:

REGOLO

Regolo resti! Ed io l'ascolto! Ed io

¹²⁷⁵ III 9, 1202-1206.

¹²⁷⁶ Es el cónsul Manlio, el cual, a pesar de haber ido con la guardia al puerto, no le es posible poner orden en la plebe.

¹²⁷⁷ III 6, 1112-1116.

¹²⁷⁸ Sil. 6.500-518.

¹²⁷⁹ III 9, 1215.

creder deggio a me stesso? Una perfidia
 si vuol? Si vuole in Roma?
 Si vuole da me? Quai popoli or produce
 questo terren! Sì vergognosi voti
 chi formò? Chi nudrilli?
 Dove sono i nepoti
 de' Bruti, de' Fabrizi e de' Camilli?
 Regolo resti! Ah per qual colpa e quando
 io meritai l'odio vostro?¹²⁸⁰

Régulo se muestra furioso ante los romanos porque se oponen a la voluntad de este, puesto que al impedirle partir, lo obligan a faltar a la palabra dada (*Una perfidia / si vuol?*). El comportamiento de la plebe es, pues, indigno de la virtud romana. Ya se ha visto cómo Metastasio acostumbra a poner en boca de sus héroes los nombres de personajes que constituyen modelos romanos de virtud, y que sirven como referencia histórica para reforzar la caracterización virtuosa del protagonista, así como para elevar al mismo a la esfera de estos ínclitos varones. La tradición había nutrido la cultura popular de la República Romana de numerosos héroes, los cuales, entre la historia, la leyenda y el mito, simbolizaban el ideal al que debía aspirar todo ciudadano romano que se preciara como tal. En esta ocasión, son tres los referidos, a saber, Bruto, Fabricio y Camilo (*Dove sono i nepoti / de' Bruti, de' Fabrizi e de' Camilli?*). En primer lugar se alude de nuevo a *Lucius Iunius Brutus*, famoso por haber devuelto a Roma la honradez tras la expulsión de los reyes y por ser el primer cónsul de la República, y por haber condenado a muerte a su propio hijo, ya que había participado en una conjuración para restablecer la monarquía.¹²⁸¹ *Caius Fabricius Luscinus* se erige como ejemplo de integridad moral; cónsul el 282 a. C. y el 278 a. C., fue intentado corromper en vano con ricos regalos por Pirro tras su inútil victoria. En último lugar, cita al estadista romano del siglo IV a. C. *Marcus Furius Camillus*. La fama contaba que este, tras las exitosas conquistas de las ciudades etruscas de Veyos y Falerios, al haber sido acusado de una injusta distribución del botín, fue desterrado; que halló luego refugio en Ardea, donde fue elegido dictador. Desde allí entonces acudió más tarde en auxilio de Roma, la cual, al estar asediada largo tiempo por los galos, se veía abocada a firmar unos humillantes pactos de rendición.¹²⁸² Además de su sincero amor a la patria, antepuesto a todo posible rencor personal, y evidenciado en el citado episodio, fue famoso Camilo por sus victorias sobre los ecuos y los volscos, así como por haber denodadamente intervenido a favor de la reconciliación de patricios y plebeyos, por cuyo motivo llegó a erigir un templo en honor a la Concordia en el Capitolio. Tanta era la virtud de Camilo, tanto su afecto y ejemplaridad, que la soldadesca lo llamaba Rómulo, como si fuera un segundo fundador de Roma, y padre de la patria:

Dictator reciperata ex hostibus patria triumphans in urbem redit, interque iocos militares quos inconditos iaciunt, Romulus ac parens patriae conditorque alter urbis haud uanis laudibus appellabatur.¹²⁸³

Esta parte final del drama parece haber sido compuesta por Metastasio con especial esmero y pretendida excelencia. Esto no solo se desprende del estilo en ella empleado, que podríamos calificar de sublime, heroico o, en definitiva, incluso épico,

¹²⁸⁰ III 10, 1216-1225.

¹²⁸¹ *Vid. supra.*

¹²⁸² *Vid. Liv. 5.48-49.*

¹²⁸³ *Ibidem: 5.49.7 (1914).*

sino también de los pormenorizados comentarios y sugerencias que, en relación a esta última escena, hizo Metastasio al músico Adolf Hasse, que, como se ha dicho, fue el encargado de musicar por primera vez el drama. Las sugerencias versan sobre todo acerca del empleo del recitativo *accompagnato*; el poeta conocía perfectamente la efectividad de tal recurso musical en el melodrama, de manera que estimaba que, para que esta no fuera mermada, no era conveniente abusar de este:

Benché nel corso dell'atto terzo non meno che negli altri due vi sian de' luoghi da me negletti, che potrebbero oportunamente essere accompagnati da' violini, a me pare che non renda conto il ridurre troppo familiare questo ornamento, e mi piacerebbe che nel terzo atto particolarmente non si sentissero istrumenti né recitativi sino all'ultima scena. Questa è prevenuta dallo strepitoso tumulto del popolo che grida: *Resti, Regolo resti*.¹²⁸⁴

Metastasio desea un fuerte contraste entre el clamor del pueblo y la intervención de Régulo: entre el desorden del erróneo proceder y el orden de la vera virtud. Pide a Hasse que reserve la música exclusivamente para cuando Régulo recite su texto, con el fin de destacar sus rectas palabras sobre las del resto de personajes; asimismo, lo exhorta a que componga esa música no solo atendiendo a los aspectos formales del lenguaje, sino intentando transmitir los afectos del alma por las palabras expresados. Metastasio recuerda a Hasse la importancia de la *economia di tempo* en la composición del recitativo *accompagnato*, en su preocupación por que este acompañamiento musical pudiera distender la fuerza dialógica o de las resis, y al mismo tiempo confía en que la maestría de Hasse sabrá ofrecer el acompañamiento más adecuado y del gusto del público:

Il fracasso dei queste grida deve esser grande perché imiti il vero, e per far vedere qual rispettoso silenzio sia capace d'imporre ad un popolo intiero tumultuante la sola presenza di Regolo. Gl'istrumenti debbono tacer quando parlano gli altri personaggi, e possono, se si vuole, farsi sempre sentire quando parla il protagonista in quest'ultima scena, variando per altro di movimenti e di modulazione, a seconda non già delle mere parole, come fanno, credendo di fare ottimamente, gli altri scrittori di musica, ma bensì della situazione dell'animo di chi quelle parole pronuncia, come fanno i vostri pari. Perché, come voi non meno di me sapete, le parole medessime possono essere, secondo la diversità del sito, ora espressioni di gioia, or di dolore, or d'ira, or di pietà. Io spererei che uscendo dalle vostre mani non potesse, tanto recitativo *accompagnato* sempre dagl'istrumenti, giungere a stancare gli ascoltanti. In primo luogo perché voi conserverete quell'economia di tempo, ch'io tanto ho di sopra raccomandata, e principalmente poi perché voi sapete a perfezione l'arte con la quale vadano alternati i piani, i forti, i rinforzi, le botte ora staccate or congiunte, le ostinazioni or sollecite or lente, gli arpeggi, i tremuli, le tenute, e supra tutto quelle pellegrine modulazioni delle quali sapete voi solo le recondite miniere.¹²⁸⁵

Hechas estas precisiones, Metastasio, aunque en parte da cortésmente libertad a Hasse para que componga recitativo *accompagnato* donde estime oportuno, sin embargo, indica con exactitud qué versos requiere él que solo sean musicados de tal manera:

Ma se, a dispetto di tanti sussidi dell'arte, foste voi di parere diverso, cedo alla vostra esperienza, e mi basterà che siano accompagnati i versi seguenti, cioè i primi dieci dal verso *Regolo resti! Ed io ascolto! Ed io ecc.* sino al verso *meritai l'odio vostro?*¹²⁸⁶

¹²⁸⁴ *Lettere*, 665.

¹²⁸⁵ *Ibidem*.

¹²⁸⁶ *Ibidem*. Precisamente los versos arriba transcritos (III 10, 1216-1225).

Volviendo al texto dramático, tras reprochar al pueblo romano su conducta, Régulo cambiaría el tono para pasar a justificar su proceder. Comienza aquí una estrategia persuasoria cuyo fin es hacer ver a los romanos cómo es lícito que sucedan los acontecimientos. Vuelve entonces Régulo al argumento de su provecata edad, ya referido en su discurso ante el Senado:¹²⁸⁷

REGOLO

Roma rammenti
che il suo padre¹²⁸⁸ è mortal, che alfin vacilla
anch'ei sotto l'acciar, che sente alfine
anch'ei le vene inaridir, che ormai
non può versar per lei
né sangue né sudor, che non gli resta
che finir da romano.¹²⁸⁹

Pero tras el enternecedor argumento de la inválida vejez, viene la ejemplar enseñanza: la estoica virtud de Régulo asume que ha llegado el momento de morir, pero morir dignamente, como debe morir un romano (*non (...) resta / che finir da romano*).¹²⁹⁰ Y es que un romano, si así lo impone el hado, y si es en beneficio de la patria, debe estar siempre dispuesto a entregar incluso su propia vida:

Dulce et decorum est pro patria mori.¹²⁹¹

Y ese morir por la patria supondrá la libertad, el triunfo, la gloria, para Régulo y para Roma:

REGOLO

(...) Ah m'apre il cielo
una splendida via; de' giorni miei
posso l'annoso stame
troncar con lode; e mi volete infame!¹²⁹²

Justificada la conducta y la honrosa muerte, Régulo recurre a un ardid psicológico para hacer entrar a la plebe en razones y atraerla a su voluntad. Régulo, pues, expresa, de veras o como mera estrategia persuasoria, que es incapaz de creer que el pueblo desee realmente aquello que manifiesta: que sabe que unos verdaderos romanos, como ellos son, no podrían pensar de manera distinta a la suya; que en el fondo todos entienden su comportamiento, y que incluso lo envidian; que la tumultuosa oposición acaecida no respondió a más que a un eventual y falaz arrebató:

REGOLO

(...)

¹²⁸⁷ Vid. *supra* I 7, 317-319: *Regulo è mortale. Sento ancor io / l'ingiurie dell'etade. Utile a Roma / già poco esser potrei.*

¹²⁸⁸ Como el emperador Tito en *La clemenza di Tito*, Régulo es visto aquí también como un padre de la patria, como un padre protector, Régulo la defiende hasta sus últimas consecuencias, y le hace ver el recto camino.

¹²⁸⁹ III 10, 1240-1246.

¹²⁹⁰ Cf. Cic. *Cato* 20.75.

¹²⁹¹ Hor. *Carm.* 3.2.13 (1917).

¹²⁹² III 10, 1246-1249. Nótese la erudita alusión a las Parcas. Cf. Haym 1995: *Giulio Cesare in Egitto*, III 4: *CESARE (...) Qui la celeste Parca / non tronca ancora lo stame alla mia vita.*

No, possibil non è; de' miei romani
conosco il cor. Da Regolo diverso
pensar non può chi respirò nascendo
l'aure del Campidoglio. Ognun di voi
so che nel cor m'applaude;
so che m'invidia, e che fra' moti ancora
di quel che l'ingannò tenero eccesso,
fa voti al ciel di poter far l'istesso.¹²⁹³

Así pues, avergonzados todos por su innoble comportamiento, cuando ya ninguno se atreve a alzar la voz para contradecir tan irrefutable argumento, llega la súplica: que este irracional y violento exceso no sea obstáculo para la victoria:

REGOLO

(...)

Ah non più debolezza. A terra, a terra
quell'armi inopportune; al mio trionfo
più non tardate il corso,
o amici, o figli, o cittadini. Amico
favor da voi domando;
esorto, cittadin; padre, comando.¹²⁹⁴

Ya se ha visto en otras ocasiones cómo gusta Metastasio de cerrar solemnemente algunos parlamentos estableciendo *cola* tanto relativos a la forma como al contenido. En este caso el *tricolon* se hallaría al final del discurso, y constituiría el vocativo de aquellos a quienes va dirigido la petición del favor, la exhortación o la orden: los amigos, Manlio y los senadores, los hijos, Publio y Atilia, y los ciudadanos, toda Roma, (*o amici, o figli, o cittadini*). A continuación, añade un brevísimo y conciso desarrollo de gran fuerza expresiva. Este desarrollo en parataxis aparentemente no es paralelo: en primer lugar, su súplica es la petición de un favor como un amigo (*Amico / favor da voi domando*); en segundo lugar, se refiere, en cambio, a los ciudadanos, a los cuales como ciudadano exhorta, o más bien conmina (*esorto, cittadin*); y, por último, como padre impone su petición como una orden (*padre, comando*). La referencia a la calidad de padre cierra esta parte del discurso de modo cíclico.¹²⁹⁵ Asimismo, habida cuenta de la extensión dada al concepto de padre al comienzo de esta parte del discurso, la aparente alteración del desarrollo de los vocativos no sería tal, puesto que Régulo como padre no se dirigiría solo a sus hijos Publio y Atilia (*o figli*), sino que concerniría también a todos los ciudadanos de Roma (*o cittadini*).

De nuevo la importancia para Metastasio de esta parte del discurso final de Régulo¹²⁹⁶ viene confirmada no solamente por la cuidada, como se ha visto, composición del mismo, sino también por la petición que hace en la conocida carta a Hasse enviada, de que estos versos sean tratados como un recitativo *accompagnato*:

¹²⁹³ III 10, 1250-1257. La expresión *chi respirò nascendo l'aure del Campidoglio* recuerda la traducción del propio Metastasio de la Sátira III de Juvenal: *Nostra infantia caelum / hausit Auentini baca nutrita Sabina (Il respirar nascendo / il ciel dell'Aventino e in questo suolo / fin da' nostri prim'anni esser nutriti)*. Iuu. 3.84-85. *Satira*, 1214 (Brunelli).

¹²⁹⁴ III 10, 1258-1263.

¹²⁹⁵ Cf. vs. 1240-1241: *Roma rammenti / che il suo padre è mortal...*

¹²⁹⁶ III 10 1250-1263: del verso *No, possibil non è; de' miei romani* al verso *esorto, cittadin; padre, comando*.

...e mi basterà che siano accompagnati i versi seguenti (...) poi dal verso *No, possibil non è; de' miei romani ecc.* sino al verso *esorto cittadin, padre comando*,¹²⁹⁷

Y por última vez la infalible virtud de Régulo ejerce sus poderosos efectos. Si a lo largo del drama esta triunfó en Manlio, Publio, Atilia, e incluso en Amílcar, ahora se apodera de Roma entera. Todos, por lo tanto, como iluminados por una repentina e insólita clarividencia, deponen las armas y dejan el paso libre a Régulo para que cumpla su glorioso destino:

ATTILIA
(Oh dio! Ciascun già l'ubbidisce).
PUBLIO
(Oh dio!
Ecco ogni destra inerme).
REGOLO
Grazie vi rendo,
propizi dei; libero è il passo. Ascendi,
Amilcare, alle navi;
io sieguo i passi tui.¹²⁹⁸

El recién citado fragmento constituiría la genial versión metastasiana de prácticamente las últimas dos estrofas de la conocida oda de Horacio:

Non aliter tamen
dimouit obstantis propinquos
et populum reditus morantem

quam si clientum longa negotia
diudicata lite relinqueret
tendens Venafranos in agros
aut Lacedaemonium Tarentum.¹²⁹⁹

Pues, como en el drama, Horacio cuenta que pudo Régulo finalmente vencer la oposición de sus allegados (*propinquos / o amici, o figli*), y del pueblo (*populum reditus morantem / o cittadini*), que demoraba su ansiado regreso. Horacio además, cuán impertérrito e impassible marchó Regulo a su cruel destino (*Ascendi, / Amilcare, alle navi; / io sieguo i passi tui.*), ilustra plástica y meridianamente con uno de sus acostumbrados símiles, el cual magistralmente conforma la última estrofa de la oda.

Y el drama podría haber acabado aquí, sin embargo, Metastasio quiso añadir una resis más de Régulo, y un coro que corona la obra. Se podría decir que esta parte final constituye propiamente el *addio* de Régulo y de toda Roma a este. Régulo comienza congratulándose del triunfo de su virtud, puesto que ha conseguido finalmente que esta resplandezca en el pecho de cada uno de sus conciudadanos, de manera que solo así sean genuinamente romanos:

REGOLO
Romani, addio. Siano i congedi estremi
degni di noi. Lode agli dei, vi lascio

¹²⁹⁷ *Lettere*, 668-669.

¹²⁹⁸ III 10, 1264-1269.

¹²⁹⁹ *Hor. Carm.* 3.5.50-56 (1917).

e vi lascio romani.¹³⁰⁰

A continuación, parece otorgársele a Régulo la clarividencia comúnmente atribuida a los moribundos. Efectivamente, si bien Régulo no es aún propiamente un moribundo, no se encamina a otro destino que a la muerte, amén de su deteriorado estado por la edad y por tanto padecimiento. Régulo, por lo tanto, predice a sus compatriotas un glorioso para Roma futuro; las conquistas que Régulo augura no habían hecho más que empezar en este momento de la historia de Roma:

REGOLO
(...) Ah conservate
illibato il gran nome; e voi sarete
gli arbitri della terra; e il mondo intero
roman diventerà.¹³⁰¹

Y, por último, las últimas palabras de Régulo constituyen una gran súplica, estructurada en invocación a los dioses, petición y contracambio.¹³⁰² En primer lugar, la invocación es hecha a todas las deidades romanas, pero con especial mención de las diosas protectoras del linaje romano, que aquí es designado con la referencia explícita al padre Eneas; estas diosas serán obviamente además de Venus, las dos diosas que constituían junto a Júpiter la Tríada Capitolina, a saber, Juno y Minerva.

REGOLO
(...) Numi custodi
di quest'almo terren, dee protettrici
della stirpe d'Enea, confido a voi
questo popol d'eroi.¹³⁰³

Los ciudadanos romanos son ahora llamados héroes; esa heroicización viene dada por el triunfo de la virtud; esta se convierte en la carta de naturaleza del héroe.

Hechas, pues, las pertinentes invocaciones a los dioses, en segundo lugar, viene la petición. Esta no podía ser por otra cosa que la salud de la patria; esto es lo decoroso en un romano virtuoso. Nótese asimismo cómo esta petición final de Régulo está en consonancia con el principio, ya referido e imperante en todo el drama, de la prevalencia del bien común frente al interés privado:

REGOLO
(...) Sian vostra cura
questo suol, questi tetti e queste mura.
Fate che sempre in esse
la costanza, la fé, la gloria alberghi,
la giustizia, il valore.¹³⁰⁴

¹³⁰⁰ III 10, 1271-1273.

¹³⁰¹ III 10, 1273-1276. Innegables ecos virgilianos aquí resuenan: vienen a la mente las premonitorias promesas del futuro poder romano hechas a Eneas en la *Eneida*.

¹³⁰² Cf. *Do ut des*.

¹³⁰³ III 10, 1276-1279. Y aquí el modelo virgiliano para el profético anuncio de un futuro glorioso queda totalmente demostrado.

¹³⁰⁴ III 10, 1279-1283.

Y tras la invocación y la petición, en tercer y último lugar, se ofrece el contracambio: que, si alguna vez se viere la salud de la patria amenazada, de Régulo valga el enorme sacrificio, para eliminar todo perjuicio que amenzara la gloria de Roma:¹³⁰⁵

REGOLO
(...) E, se giammai
minaccia al Campidoglio
alcun astro maligno influssi rei,
ecco Regolo, o dei; Regolo solo
sia la vittima vostra; e si consumi
tutta l'ira del ciel sul capo mio;
ma Roma illesa...¹³⁰⁶

En este momento el tono épico del discurso es interrumpido, dando paso al melodramático. Metastasio, a pesar de su deliberado propósito de construir un gran drama heroico, no olvida nunca, sin embargo, la necesaria presencia del elemento sentimental, nunca descuida que el héroe es también humano. Así ocurre al final: el elevado y a la par sentido parlamento de Régulo veríase interrumpido por los llantos y lamentos de quienes emocionados lo escuchaban:

REGOLO
(...) Ah qui si piange! Addio.¹³⁰⁷

Este súbito viraje del final del discurso de Régulo podría, en un primer momento, interpretarse como una afectada concesión al sentimentalismo; sin embargo, el rigor histórico se presenta como aval de tan abrupto cambio: sabemos que todos despidieron a Régulo con tristeza, entre lamentos y llantos:

interque maerentis amicos
egregius properaret exul.¹³⁰⁸

...ac planctibus ingens
personat et luctu campus.¹³⁰⁹

Y como era de esperar, estas últimas palabras de Régulo¹³¹⁰ fueron también objeto de un especial esmero y preocupación en relación a la música que las acompañaría, por parte del poeta. Este en la conocida carta dirigida a Hasse, le pedía, más bien le exigía, que esta última resis de Régulo constituyera musicalmente un recitativo *accompagnato*:

E finalmente dal verso *Romani, addio; siano i congedi estremi* ecc. sino alla fine.¹³¹¹

Pero no quería Metastasio que acabara la tensión dramática con la partida de Régulo, de modo que mientras Régulo se va, todo el pueblo romano alza al unísono la

¹³⁰⁵ Cf. *supra* San Agustín, por quien Régulo es visto como un protomártir del paganismo.

¹³⁰⁶ III 10, 1283-1289.

¹³⁰⁷ III 10, 1289.

¹³⁰⁸ Hor. *Carm.* 3.5.47-48 (1917).

¹³⁰⁹ Sil. 6.494-495 (1961). Se referiría al Campo de Marte, que, cercano al puerto fluvial del Tíber, habría ocupado el pueblo deseoso de ver a Régulo por última vez.

¹³¹⁰ III 10, 1271-1289: del verso *Romani, addio. Siano i congedi estremi* al verso *ma Roma illesa... Ah qui si piange! Addio.*

¹³¹¹ *Lettere*, 660.

voz en un himno a la gloria inmortal de Régulo. Metastasio señala a Hasse cuán importante ha de ser este coro; en este momento de la historia de la ópera se estaba estableciendo como una convención coronar las obras con un espectacular coro, también desde el punto de vista escenográfico y visual, pero las más de las veces superfluo en relación a la catástrofe dramática, hasta el punto de que en algunas óperas la presencia de este era un tanto forzada. Metastasio prescindirá siempre, como principio, en sus composiciones de todo elemento que no esté necesariamente justificado por el natural desarrollo dramático. En cambio, en este caso, si Régulo se despide de sus conciudadanos, de su patria, por la que da la vida, es justo proceder con la oportuna respuesta a esa despedida:

Voi crederete che la seccatura sia finita? Signor no; v'è ancora una codetta da scorticare. Desidererei che l'ultimo coro fosse uno di quelli coi quali avete voi introdotto negli spettatori il desiderio, per l'innanzi incognito, di ascoltarli, e vorrei che regnando in esso quell'addio col quale i romani danno a Regolo l'ultimo congedo, faceste conoscere che questo ultimo coro non è, come per l'ordinario, una superfluità, ma una parte necessaria della catastrofe.¹³¹²

El coro tiene dos estrofas: la primera, que se ocupa de la gloria inmortal de Régulo, y la segunda, que se centra en el lamento por la cruel pérdida de tan singular ciudadano. Cada una de las partes correspondería a los dos registros presentes en el drama: la primera estrofa al registro épico-heroico, y la segunda al sentimental:

CORO DI ROMANI

Onor di questa sponda,
padre di Roma, addio.
Degli anni e dell'obblio
noi trionfiam per te.

Ma troppo costa il vanto;
Roma ti perde intanto;
ed ogni età feconda
di Regoli non è.¹³¹³

Musicalmente Hasse trata el coro como un aria *da capo* (ABA): se canta la primera estrofa, la segunda, y se repite para acabar otra vez la primera. De esta manera, se pone de relieve el registro épico-heroico del argumento, prevalente en todo el drama. Hasse además compone la música para la primera estrofa atendiendo a las instancias de Metastasio: destaca especialmente el verso *padre di Roma, addio*, y en este, como el poeta solicitaba (*e vorrei che regnando in esso quell'addio col quale i romani danno a Regolo l'ultimo congedo*), sobresale la palabra *addio*, repetida hasta dieciséis veces por el coro, y siendo esta además la última que se dice. Por otra parte, de los versos de la primera estrofa que aluden al triunfo de Roma, que gracias a Régulo perdurará a través del tiempo (*Degli anni e dell'obblio / noi trionfiam per te.*), es destacado genialmente por Hasse el segundo: en concreto, el músico se detiene en la sílaba *-fiam*, alargándola en las distintas voces del coro con melismas que parecen perpetuarse hasta el infinito, como infinita será la gloria inmortal de Régulo.¹³¹⁴

¹³¹² *Lettere*, 660.

¹³¹³ III 10, 1290-1297.

¹³¹⁴ *Vid. supra Sen. Dial.* 9.16.4.

**EL DRAMA HEROICO
ROMANO DE
METASTASIO,
O LA NUEVA *FABVLA
PRAETEXTA***

Desde que fueron a tierna edad descubiertas las extraordinarias dotes poéticas de Metastasio, este fue formado para llegar a ser un gran poeta, cuya misión era la creación de la tragedia nacional italiana. Como verdadero artista, Metastasio supo comprender perfectamente que una creación literaria debía atender tanto al material preexistente, cuanto a unos ideales poéticos: el material preexistente en aquel entonces era el viciado y degenerado melodrama, el ideal era la literatura clásica, en concreto, el teatro antiguo, griego y romano. El genio, pues, metastasiano supo hallar el justo término medio entre aquello que tenía y aquello que quería alcanzar. Efectivamente, no se estimaba decoroso que el otrora noble melodrama se mantuviera, perdida su razón de ser, convertido en un medio de satisfacción para el ego humano, y en un crematístico negocio, pero tampoco llevar a cabo una impropia resurrección erudita e intelectual del teatro antiguo. Metastasio, pues, tuvo el acierto de saber equilibrar y tratar cada uno de los componentes propios del melodrama, de tal manera que, especialmente en el caso de los dramas heroicos, el resultado fuera un melodrama que recuperara una noble dignidad, y a la vez respondiera al ideal y a la misión literaria para la que el poeta había sido formado.

Es la obra de Metastasio una recreación melodramática de la Antigüedad, la cual se jacta de ser deudora directa de las fuentes clásicas. Amén de estas, firme fundamento de la creación literaria metastasiana, para la composición de sus dramas, Metastasio reconoce como un deber, conocer lo que otros poetas dramáticos, italianos, franceses, españoles e ingleses, más antiguos, recientes o coetáneos, habían escrito. Por ellos se deja en cierta medida sugerir a la hora de trazar las líneas argumentales de sus dramas, mas, sin duda, oídos estos, siempre prestará una mayor atención a lo que su genial estro poético le dicte, de manera que el resultado será una obra nueva, que se distinguirá por la personal impronta metastasiana. Con todo, el episodio de la historia de la antigua Roma es siempre lo predominante, el cuadro noble y prestigioso que brilla con luz propia, como ejemplar modelo moral que se ha de recordar, admirar e imitar: así la integridad de Catón, así la clemencia de Tito, así la lealtad de Régulo.

El objeto del presente estudio han sido los dramas heroicos romanos, con especial atención al estudio de las fuentes clásicas que testimonian la historia que ha nutrido de argumento al melodrama, atendiendo al mismo tiempo a cómo el fiel seguimiento de dicho episodio histórico redundaba en la heroicidad del melodrama en cuestión. La elección de los dramas heroicos romanos parte de la convicción de que estos eran los más cercanos al ideal dramático de Metastasio:¹³¹⁵ como respuesta a su propósito de conferir al melodrama un tono elevado y noble estaría el componente heroico; a la intención de crear un drama serio y verosímil, el argumento extraído de la

¹³¹⁵ Recuérdese la satisfacción por el propio poeta reconocida respecto al *Attilio Regolo*, el más heroico de sus dramas.

antigua historia de Roma; a la voluntad de hacer del melodrama la tragedia nacional italiana, la representación de un ejemplar y esforzado episodio histórico, y a la merma y subordinación al mismo del componente amoroso.

El componente heroico, como se ha visto, convive en el melodrama con el componente amoroso. El hablar de dramas heroicos o amorosos, o también llamados sentimentales, radicarán, pues, en el predominio de un elemento u otro. Ketterer habla de lo virgiliano y lo ovidiano, esto es, del deber y del amor, de la tensión entre ambos elementos, o del predominio de uno sobre el otro.¹³¹⁶ De entrada, salvo el caso del *Temistocle*, que podría ser considerado un claro ejemplo de drama heroico griego, la historia romana parece mostrarse más propicia para el desarrollo de los contenidos heroicos, en tanto que se percibiría como más cercana, histórica y realista que lo griego u oriental, que se vería como más lejano, legendario y fabuloso.

De entre el número de dramas romanos se presentan como genuinamente heroicos el *Catone in Utica*, *La clemenza di Tito*, y el *Attilio Regolo*. En los tres impera el virgiliano deber; este se presenta como algo aceptado desde el principio, algo que se cumplirá por decisión firme del héroe, siendo a su vez el cumplimiento del deber el resultado del triunfo de la virtud. Catón se suicidará; ese será el justo deber que le impone la virtud, la virtud de su integridad, de ser fiel a sus principios. El emperador Tito atenderá a su deber de gobernante romano: primero sacrificará su amorosa pasión abandonando a la princesa judía Berenice, y luego volverá a cumplir su deber de virtuoso y ejemplar gobernante, movido por la virtud, al mostrarse indulgente y propiciar la concordia entre sus súbditos, cuyos excesos todos perdona como garante de la ajena felicidad. En tercer lugar, Régulo se entregará a una muerte segura por salvar la patria; será ese su deber de virtuoso ciudadano y prócer; de nuevo la virtud habrá conducido al deber. Se asiste, por lo tanto, siempre al triunfo de la razón sobre la pasión, del público deber sobre el interés privado.

Siendo, pues, patente el deber virgiliano en los dramas heroicos romanos, procede ver qué hay en ellos de ovidiano. Se ha estudiado que el componente amoroso, era un elemento desde sus orígenes intrínseco del melodrama. Tras el detenido estudio de la historia del melodrama desde sus orígenes a Metastasio, parece del todo acertado afirmar que el componente amoroso era una necesidad en la sociedad de entonces; en concreto, lo amoroso visto como algo real, algo a veces imposible y doloroso, otras veces posible y feliz. Se colige que aquella sociedad reclamaría una evasión a ese mundo idílico que siempre ofrece el melodrama; los ciudadanos de entonces, el público para el que eran compuestos estos melodramas, inmersos en un constreñido mundo de convenciones sociales y de rígidas normas y costumbres por la amezante férula de una severa religión vigiladas, hallarían en los melodramas la suspirada distensión a sus en muchos casos reprimidos, furtivos u ocultos sentimientos y conductas amorosas. El melodrama ofrecía, efectivamente, ese mundo idílico, de manera abierta, natural y

¹³¹⁶ Ketterer 2009.

relajada, aunque siempre concluyera con el cumplimiento del lícito deber. Esa praxis amorosa, distendida, más libre y de más relajada moral, con engaños, amores no correspondidos, celos, venganzas, odios y éxtasis de amor, encontraba a su vez en el melodrama un contexto idóneo en los argumentos de la Antigüedad. De hecho, estos proponían un mundo, alejado de la realidad histórica de la representación del melodrama, más permisivo, más libre, un escenario idílico, del todo apto para el desarrollo de la seductora sensualidad amorosa, tan supuestamente suspirada por el público de entonces.

A pesar de la necesaria presencia en el melodrama de lo amoroso, inserto en el idóneo contexto de un argumento histórico lejano, sin embargo, esto era algo criticado por los más puristas, que querían hacer del melodrama un drama trágico, donde solo tuvieran cabida los elementos trágicos y heroicos. Aunque hubiese sido esa también la opinión de Metastasio, él sabía, sin embargo, al mismo tiempo, que, como sucedía con muchos de sus ideales, eso no era más que una utopía. El poeta perfectamente comprendía que lo amoroso era un componente imprescindible del melodrama, cuya presencia venía totalmente justificada tanto por la tradición cuanto por la demanda del público, amén de avalada por el admirado teatro clásico francés. Metastasio, pues, ofrecerá siempre ese justo equilibrio en sus dramas entre lo heroico y lo amoroso, sin embargo, a veces, llevado quizá por sus más íntimas convicciones literarias, satisfará su espíritu creador con dramas más heroicos, más, en definitiva, trágicos.

No obstante, esto no quiere decir que lo amoroso llegue a estar totalmente ausente, puesto que siempre en mayor o menor medida estará presente. La presencia, pues, del componente amoroso en los dramas tratados como dramas heroicos romanos, es gradual, de mayor a menor presencia, desde un punto de vista cronológico, esto es, del *Catone in Utica*, pasando por *La clemenza di Tito*, hasta el *Attilio Regolo*. El *Catone in Utica* es el drama en el cual lo amoroso será más manifiesto, conformado por la aventura que Metastasio osadamente propone entre Marcia, la hija de Catón, y el mismo Julio César, pese a estar prometida esta con el príncipe númida Arbace, y la esbozada historia entre la viuda de Pompeyo y el legado Fulvio. Se podría quizá en este caso refutar la heroicidad de este melodrama dada la notable presencia del componente amoroso, sin embargo, la historia del Catón tiene un mayor peso, de manera que la historia se impone sobre la fábula, hasta el punto de que hace bascular todo el melodrama a favor la heroicidad y el trágico final de Catón.¹³¹⁷

Lo amoroso en *La clemenza di Tito* tiene una menor presencia que en el *Catone in Utica*: todo ahora se vuelve más áulico, elevado y heroico.¹³¹⁸ En este caso, la historia amorosa principal no tiene un desarrollo autónomo e independiente del hecho histórico como sucedía en el *Catone in Utica*, sino que está perfectamente implicada en

¹³¹⁷ Esto se ha visto que a su vez aparece reforzado por la presencia de un personaje que ofrece un comportamiento mucho más trágico que melodramático, como es el de Emilia (Cornelia), la viuda de Pompeyo.

¹³¹⁸ Téngase en cuenta el nuevo contexto en que este drama fue ya compuesto, a saber, la corte de Viena.

el episodio histórico. La genialidad de Metastasio consiste en hacer de la historia amorosa principal origen y causa del episodio histórico de la conspiración, el cual constituye el núcleo argumental del drama. De esta manera, la historia amorosa, la fábula, el marco, se ve totalmente sometido a la historia real, al cuadro,¹³¹⁹ que, ejemplar por la heroica virtud, predomina. En un segundo plano, la sólita historia secundaria entre Servilia y Annio es anecdótica, debida más a la convención que a una necesidad argumental.

Pero si anecdótica se puede ya considerar la historia amorosa secundaria de Servilia y Annio en *La clemenza di Tito*, es lícito afirmar que todo el componente amoroso en el *Attilio Regolo* presente, es anecdótico. La historia amorosa principal entre Atilia, hija de Régulo, y el tribuno de la plebe Licinio, no está ni siquiera desarrollada: se presenta, pero la misma Atilia ya manifiesta que su única preocupación es el caso del padre. De un modo similar a como sucediera en *La clemenza di Tito*, el poeta se sirve hábilmente de esta historia para generar las oportunas peripecias, que directamente la conectan con el heroico episodio histórico, redundando así en su subordinación a este. La historia amorosa secundaria entre Amílcar y Barce es una discreta y lacónica pincelada colorista, la cual sola, como obligada cesión al género, nos recuerda que el deber de Metastasio era componer un melodrama. No obstante, utiliza en este caso también la historia de Amílcar y Barce para nutrir de peripecias el episodio histórico, las cuales igualmente favorecerán la heroica gloria de Régulo. Por lo tanto, se pasará del aparente predominio de lo amoroso en el *Catone in Utica*, en el cual, en cambio, acaba por imponerse la heroica gesta de Catón, a la completa sumisión del componente amoroso al episodio histórico en *La clemenza di Tito*, para acabar con un convencional y exiguo mantenimiento del mismo en el *Attilio Regolo*.

Dicho de otro modo, lo amoroso será la fábula (el marco), lo heroico el episodio histórico, la historia (el cuadro). Metastasio aconsejaba que el marco no ocultara excesivamente el cuadro, con la intención de hallar entre ambos el perfecto equilibrio.¹³²⁰ Es ciertamente en los dramas heroicos en los que el cuadro, esto es, la historia está puesta especialmente de relieve. Así pues, esta adquiere protagonismo frente al marco, la fábula, que pasa a un segundo plano. La historia, es decir, el noble argumento que contiene una acción heroica ejemplar, desestabilizará aparentemente el equilibrio que mantiene con la fábula, para significarse, y conceder así un marcado tono heroico al drama. En los dramas heroicos, en definitiva, predomina la historia sobre la fábula. De este modo, uno de los principales objetivos del presente trabajo ha sido estudiar mediante el testimonio de las fuentes antiguas en cuán considerable medida es el episodio histórico romano mantenido, y desarrollado en relación a la fábula, en tanto en cuanto la fiel y amplia presencia del mismo es tenida como característica sustancial de los dramas heroicos.

¹³¹⁹ Recuérdese que la terminología de ‘marco’ y ‘cuadro’ es la que usa el propio Metastasio para referirse a la fábula y a la historia real respectivamente, partes necesarias en todo melodrama.

¹³²⁰ *Vid. supra* El melodrama. Pietro Metastasio.

Ese cuadro, esto es, ese episodio histórico, es propiamente el referente clásico recreado a partir de la literatura clásica. Ha quedado, por lo tanto, demostrado en cuán gran medida está la literatura grecolatina viva en los versos metastasianos de los dramas heroicos romanos. En el *Catone in Utica* se manifiesta el admirado ideal político y moral que para Cicerón y Séneca supuso Catón, quien a su vez se ofrece como la mítica imagen del verdadero héroe de la *Farsalia* de Lucano; tanto la heroica mitificación lucanea de Catón, cuanto el Catón más humano, presente entre los historiadores, se encuentra en el drama metastasiano. Todas las facetas de Catón están presentes en el *Catone in Utica*: el Catón intrépido y fiero de Salustio, Plutarco, Dión Casio, Apiano, etc., el Catón visto como sabio estoico de Séneca, o el Catón también a veces taciturno y meditabundo de Lucano. Las virtudes ensalzadas por autores como Marcial, Plinio, Tácito, Suetonio, Dión Casio, Aurelio Víctor, Eutropio, Zonaras, etc. revisten a su vez al emperador Flavio en *La clemenza di Tito*; este se presenta como el mejor de los gobernantes de la tierra, como pareciera a un agradecido Flavio Josefo; es la encarnación del príncipe ideal descrito en el *De clementia* de Séneca. Y tras los versos del *Attilio Regulo* está de nuevo Cicerón y Séneca, y el mismo San Agustín, quien veía a Régulo como al más insigne protomártir pagano, por encima incluso de Catón, cuya única cosa reprehensible sería no haber conocido al Dios verdadero; resuena también la voz del mismo Horacio tras la comparecencia de Régulo ante el Senado; y junto a la heroica gesta de este se halla todo el sufrimiento humano que aquella conllevaba, cual dramático eco de la epopeya de Silio Itálico. Así pues, la notable fidelidad a las fuentes en la versión dramática de estos tres episodios de la historia de Roma, es principalmente la que justifica que se consideren tales dramas como precisamente heroicos.

La idoneidad de los dramas heroicos romanos escogidos también viene avalada por el hecho de que se adecuan clara y ejemplarmente a los dos tipos de melodramas vigentes a lo largo del siglo XVIII, a saber, el modelo del mito de la libertad y el modelo del mito del príncipe clemente. Obviamente el *Catone in Utica*, en tanto que da Catón su vida por la libertad perdida del pueblo romano a causa del liberticida César, a la vez que se identifica él mismo con Roma y la libertad misma, es clarísimo e indiscutible ejemplo del mito de la libertad.¹³²¹ Y no clarísimo ejemplo, sino más bien el ejemplo por antonomasia es *La clemenza di Tito*, del mito del príncipe clemente. Este drama reúne sin excepción todas las características de tal tipo: el emperador Tito parece al principio un obstáculo tanto para la pública cuanto para la privada felicidad; como reacción se desencadena el odio, la animadversión, la venganza, la traición contra el mismo; conocida entonces toda la verdad, Tito sacrifica su *ego* y da un paso atrás, a la vez que triunfa heroica la principal virtud de los gobernantes, que no es otra que la clemencia.

El *Attilio Regulo* entraña en relación al mito de la libertad y al mito del príncipe clemente, un interés especial. A simple vista es un drama que parece adecuarse perfectamente al modelo del mito de la libertad, puesto que Régulo sacrificará su vida por la patria libertad, para que Roma no se someta a las humillantes condiciones de

¹³²¹ Vid. Solano 2014.

Cartago, prosiga con las hostilidades contra esta, y finalmente la venza, liberándose así de su opresora amenaza; asimismo, como sucede en el caso de Catón, la muerte para Régulo es la única forma de alcanzar la libertad: este de ejercerla orgullosamente sobre el enemigo captor, aquel de hacer uso por última vez de ella como un don natural del antiguo régimen republicano. No obstante, si bien esto es en general y fundamentalmente así, el *Attilio Regolo* tiene algo también del mito del príncipe clemente: Régulo, cual insigne prócer romano, y como padre que es, a pesar de la voluntad de todos, realmente es un obstáculo para la auténtica libertad y paz de Roma si cumple los planes por los cartagineses impuestos, de manera que este también dará un paso atrás, sacrificando heroicamente su *ego*, corriendo derecho a la muerte, en pro de la pública felicidad futura. Así pues, en el drama *Attilio Regolo*, si bien se podría conceder una cierta preponderancia al mito de la libertad, sin embargo, se puede apreciar al mismo tiempo una perfecta y simultánea integración de los dos tipos de melodramas, obviamente el del mito de la libertad, pero también el del mito del príncipe clemente.

El principio clásico de instruir y deleitar es algo incuestionable en la creación dramática metastasiana.¹³²² El más esquemático desarrollo argumental de sus melodramas se podría resumir en la siguiente suerte de sentencia: el deber siempre triunfa, asistido por la razón y la heroica virtud, sobre la pasión o la voluntad, de lo cual se extrae una moralidad ideal. Esa es la instructiva utilidad del melodrama metastasiano, el justo y debido decoro. Catón, Tito y Régulo con sus conocidas conductas dan ejemplo y enseñan la verdadera virtud. En el presente trabajo la elección de tales personajes, esto es, de los dramas cuyos protagonistas son, no es algo baladí, o fruto de la casualidad. Efectivamente, los tres personajes vienen siendo considerados desde la Antigüedad modelos de virtud.

Se ha visto además cómo Séneca será el autor que une a Catón, a Régulo, y también incluso a Tito. Huelga aquí recordar que tanto Catón cuanto Régulo constituyen modelos casi inseparables de virtuosa conducta ya en Cicerón y, ya prácticamente mitologizados, en Séneca. En cambio, sería craso error afirmar que el filósofo tomó a Tito como modelo de príncipe clemente, no por otra razón sino porque le fue imposible conocerlo. Empero, el príncipe ideal que prefigura Séneca en su tratado *De clementia*, dedicado paradójicamente a Nerón, coincidirá perfectamente con la imagen de emperador clemente de Tito, que ha transmitido la tradición literaria desde la Antigüedad. De esta manera, los tres protagonistas de sendos dramas serán avalados a su vez como modelos de virtuosa conducta por la autoridad de Séneca.

Estos tres personajes son del mismo modo claros ejemplos de los héroes metastasianos. Se ha visto que la concepción del héroe en Metastasio no es aquella de Aristóteles, en la cual se presupone al héroe una cercanía al público y una *ἀμαρτία*. El héroe metastasiano se eleva como un excelso ideal de virtud. Esta virtud es algo ya

¹³²² *Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere uitae*. Hor. *Ars* 333-334 (1836).

predeterminado en el héroe y será la que lo conducirá inexorablemente al justo deber. Es, por consiguiente, el héroe metastasiano un héroe perfecto, más cercano al modelo heroico que se halla en Corneille, poeta dramático siempre por Metastasio admirado y defendido. Ciertamente, ese ideal de perfección, que son los héroes en Metastasio, los situaría más cerca de la concepción de héroe épico que de la clásica del héroe trágico.¹³²³ Esa epicidad es manifiesta claramente en Catón, Tito y Régulo, de tal manera que se convierten sus esforzadas y virtuosas acciones en heroicas gestas.

La heroicidad de estos dramas se ve reafirmada no solamente por el claro y predominante carácter heroico de sus protagonistas masculinos, sino también por el original tratamiento heroico con que Metastasio presenta a los principales personajes femeninos. De este modo, Marcia en el *Catone in Utica*, Vitelia en *La clemenza di Tito*, y Atilia en el *Attilio Regolo*, adoptan en su desarrollo cierto registro heroico. Claro y similar es el caso de Marcia y Atilia, hijas respectivamente de Catón y Régulo: ambas se ven como contagiadas por la virtud paterna: Marcia no quiere oír hablar de bodas con el príncipe númera Arbace en tan fiero momento para su padre; de la misma manera, Atilia insta a su prometido a dejar para otro momento las lisonjas amorosas, siendo tan grave la situación del padre. Ambas rechazan explícitamente con sus palabras lo amoroso para abrazar lo heroico. Ambas, pues, asumen heroicamente el decoroso deber de dignas hijas de tan altos padres: Marcia renegará para siempre de César por digno respeto a su padre, y se unirá a Arbace; Atilia comprenderá y hará suyo estoicamente el destino fatal debido al padre. El caso de Vitelia en *La clemenza di Tito* es, en cambio, distinto. Metastasio parece contribuir a elevar en este caso el tono del melodrama más bien con una caracterización trágica de Vitelia, arrastrada por el vengativo deseo de ver a Tito extinto, que con un tratamiento heroico de la misma. No obstante, justamente al final, en Vitelia se operará el cambio, y acabará triunfando lo heroico, el decoroso deber movido por una también heroica virtud: Vitelia acabará sacrificándolo todo por obrar virtuosamente, de modo que, desvanecido lo trágico, triunfa también lo heroico.

Por otra parte, se ha hablado de que los héroes metastasianos se socializan, del desarrollo de la dimensión social de los mismos, de que se humanizan, de la humana heroicidad de estos. Y así es. Quizá el más original logro de Metastasio, aplaudido largamente por el público y criticado por muchos teóricos, fue saber a veces suspender acertadamente el tono heroico de sus personajes, y humanizarlos, acercarlos a lo cotidiano. El héroe, pues, abandona su marmóreo pedestal, y desciende hasta el público, junto al cual se conduce de las mismas cuitas que este también padece. De este manera, Catón, como un padre, se preocupará por las futuras bodas de su hija; Tito mostrará un sincero dolor por la desgracia en que ha caído su querido Sexto, por quien, como un padre, ofrece poner todo de su parte para salvarlo; Régulo se compadecerá turbado del dolor de sus hijos, y, cual buen padre, sabrá cuidar de ellos enseñándoles el camino de la virtud. Esa es la humana heroicidad metastasiana, esto es, la versatilidad del personaje que se mueve ágilmente entre el registro heroico y el humano o social, dando

¹³²³ Cf. Forestier 2004: 220.

así lugar a la expresión de la genuina sensibilidad metastasiana que sedujo a un público deseoso de sentirse emocionado.

No obstante, como se ha visto, lo trágico está también presente en el melodrama. Lo trágico no ha de ser esperado en su acepción clásica. Lo trágico en el siglo XVIII fue, atendiendo a las convenciones y gustos imperantes, reinterpretado. No se puede hablar, por lo tanto, de melodramas explícitamente trágicos desde el punto de vista argumental. Así pues, mientras el tono heroico está presente argumentalmente en todo el melodrama, lo trágico solo aflorará ocasionalmente, aportando oportunos matices que contribuirán a alcanzar el justo tono pretendido por Metastasio en sus dramas. Lo trágico, pues, en el melodrama se hallará en los personajes mismos; se da una personalización de lo trágico. Lo trágico requería una fuerte pasión casi indómita: lo que es el sentimentalismo al melodrama, es la pasión a la tragedia. Esta trágica pasión es, pues, ocasionalmente presentada por Metastasio, preferentemente en personajes femeninos como la Emilia (Cornelia) del *Catone in Utica*, o la Vitelia de *La clemenza di Tito*, cuyas furibundas ansias vengadoras de acabar con la vida de César y Tito respectivamente parecen irrefrenables. Sin embargo, sobre esa aparentemente desbocada pasión siempre triunfará la razón; esa trágica pasión es al final en el melodrama siempre contenida, y diluida en un sentimiento de contención, de constricción, o de incluso arrepentimiento.

A la hora de hablar del melodrama se ha venido utilizando por muchos estudiosos comúnmente lo sentimental como equivalente a lo amoroso. Sin embargo, conviene precisar que no es propiamente lo mismo. Lo amoroso es propiamente la historia amorosa, que es un componente intrínseco del melodrama junto con lo heroico y lo trágico, un noble argumento histórico, y un final feliz. Lo sentimental, en cambio, es una característica transversal que ha de estar presente en todo melodrama, puesto que es la esencia misma del melodrama, la cual lo proveerá de la debida emoción, alcanzada por la justamente mantenida tensión dramática. Como ya se apuntó, Metastasio se reveló, -de ahí principalmente la larga vigencia de su obra-, como un genial maestro de lo sentimental, lo cual, al constituir la esencia misma del melodrama, otorgó la excelencia, hasta entonces desconocida en el género, a sus melodramas.

El *Catone in Utica*, *La clemenza di Tito*, y el *Attilio Regolo*, además de compartir un heroico argumento romano, un predominio de la historia heroica sobre la fábula, y héroes que constituyen modelos de conducta desde la Antigüedad, tienen en común un peculiar final. Es bien sabido la necesidad de un *lieto fine* en el melodrama, el cual ha venido siendo considerado elemento intrínseco del mismo. El final, en cambio, de los tres dramas objeto de nuestro estudio se podría decir que es un final pseudo-feliz. Era encargo para Metastasio componer melodramas que se ajustaran obviamente a las exigencias del género, sin embargo, en estos tres casos, el predominio de lo heroico, la presencia de cierta etopeya trágica, y los finales pseudo-felices, parecen tragicizarlos, acercándolos a un encubierto, pero *de facto* cumplimiento del fin para el que desde el comienzo había sido Metastasio destinado, el cual no era otro que crear la tragedia

nacional italiana. Volviendo a la tesis del final pseudo-feliz, el *Catone in Utica* y el *Attilio Regolo*, acaban realmente en tragedia: Catón se suicida, y Régulo se encamina a una inevitable y terrible muerte. Ciertamente es que no se presencian en escena, -eso hubiese sido excesivo-, mas son esas las auténticas catástrofes que cierran los dramas.¹³²⁴ Estas terribles muertes han de aparecer encubiertas, difuminadas, beatificadas. Por una parte, esto se lleva a cabo mediante la trama: en el *Catone in Utica* y en el *Attilio Regolo* las promesas de bodas por parte de Marcia y de Arbace, y de Atilia y de Licinio respectivamente, pretenden ofrecer aparentemente el convencional *lieto fine*. Por otra parte, como sucediera en los comienzos del melodrama, Metastasio parece querer encubrir la tragedia con una suerte de platónica trasfiguración: las muertes de Catón y de Régulo no son otra cosa que el triunfo de la libertad, y el merecido premio de una gloria inmortal.¹³²⁵

El caso de *La clemenza di Tito* vuelve a ser, en cambio, distinto. La sólita catástrofe de los dramas del tipo del mito del príncipe clemente, no es aquí suficiente:¹³²⁶ efectivamente, el príncipe propicia la pública felicidad, mas en el caso de *La clemenza di Tito* esta no es en modo alguno plena, satisfactoria, incluso verosímil. De hecho, el peso de los remordimientos, la vergüenza y la traición por parte de Sexto y Vitelia se percibe mucho mayor que cualquier perdón que puedan recibir. Aunque reciban el sincero perdón del magnánimo Tito, el sentimiento que de estos transmite Metastasio, es la amargura. En este caso también se pretende mitigar tamaña amargura de una manera convencional, esto es, con la promesa de las bodas de Sexto y Vitelia, pero ¿cuál será la felicidad conyugal esperada tras haber Vitelia manipulado cruel y despiadadamente a Sexto, y haber confesado haber en vano amado realmente a Tito? En definitiva, en ninguno de los tres dramas hay un completo y absoluto *lieto fine* que sea verdaderamente convincente: ciertamente la amargura o la muerte misma subyacen en el fondo tras una convencional apariencia de ideal felicidad.

¿Son, pues, los dramas heroicos romanos de Metastasio veladas tragedias? Quizás sería excesivo afirmar tal cosa. Pero sí se podría, en cambio, concluir que sin dejar de ser en modo alguno elevados, nobles y heroicos melodramas, parecen haber querido observar en su desarrollo y especialmente en su resolución argumental cierto sabor trágico. Metastasio habría, por lo tanto, cumplido su cometido: habría conferido una majestuosa dignidad al melodrama italiano, tratando genial y magistralmente la expresión de la esencia del mismo, esto es, el sentimentalismo, y eso sin descuidar una cierta modesta y discreta tragicización del melodrama, cuyo resultado habría podido responder a la añoranza de una tragedia nacional italiana.

Finalmente, atendiendo a la calidad de poeta-filólogo clásico atribuida a Metastasio, por la referida labor de crítico y comentarista, así como de traductor de textos clásicos, y tras las conclusiones de este estudio obtenidas, sería procedente

¹³²⁴ Recuérdese que en la primera versión del *Catone in Utica* se mostraba en escena a un Catón moribundo.

¹³²⁵ Esta interpretación, como se ha visto, ya estaba en Séneca.

¹³²⁶ Vid. Ketterer 2009: 157.

concluir que el poeta, deliberada o indeliberadamente, hizo de sus dramas heroicos romanos no otra cosa que recreaciones de las *fabulae praetextae* o *praetextatae* de los antiguos romanos. La misión de Metastasio era hacer del melodrama la tragedia nacional italiana, ¿qué mejor referencia que la tragedia nacional romana?

Las antiguas *praetextae* eran, como todo el teatro antiguo, ya melodramas en el sentido etimológico del término: se representaban recitadas y cantadas, acompañadas de la oportuna música. Como los melodramas metastasianos estudiados, la fundamental característica de las *praetextae* es que eran de asunto romano: se inspiraban en heroicos acontecimientos de la historia de Roma. Asimismo, se puede afirmar también, a pesar de lo poco que desgraciadamente conocemos de las *praetextae*, que su contenido era en verdad prevalentemente más heroico que trágico, así como precisamente sucede en los dramas metastasianos:

Pero al mismo tiempo se advierte que el auténtico propósito de la pretexto no era el de presentar un asunto trágico en sí mismo y en su necesidad, sino que se daba por satisfecha con la glorificación de una gran hazaña.¹³²⁷

A Nevio se atribuye la creación de la *fabula praetexta*, el drama nacional romano. De las obras que de este se conocen es obvio el carácter patriótico y heroico: *Clastidium* trataría de la victoria de M. Claudio Marcelo sobre el jefe galo Virдумaro; y *Lupus* se inspiraría en los orígenes del fundador de Roma. Las *praetextae* atribuidas a Ennio aludirían igualmente a patrióticas y heroicas gestas del pueblo romano: así la obra *Sabinae*, y *Ambracia*, sobre la conquista por parte de Roma de dicha ciudad:

Ennio convirtió el drama serio del mito desdivinizado de los helenos y del antropomorfismo de sus fábulas heroicas en la dignidad y pasión del heroísmo romano.¹³²⁸

Nótese cómo ya las *fabulae praetextae* empezaban a mostrar ya predilección por héroes nacionales romanos, lo cual aparecía reflejado en los títulos de las mismas, tal y como sucede en los melodramas dieciochescos. Tal es el caso de *Paulus* de Pacuvio, que probablemente celebraría la victoria de L. Emilio Paulo contra Perseo en Pidna el 168 a. C. Esta misma costumbre siguen las dos *praetextae* de Accio *Aeneadae*, inspirada en la gloriosa proeza de P. Decio Mure del 295 a. C., y *Brutus*, la cual, recurriendo a un insigne ancestro, habría pretendido enaltecer mediante el *paradigma historicum* al cónsul Bruto, mecenas y amigo de Accio; se adelanta así el poeta dramático a lo que hará Virgilio en la *Eneida* en relación a Augusto,¹³²⁹ y, en nuestro caso, lo que hace el propio Metastasio en *La clemenza di Tito* respecto al emperador Carlos VI. Y ya en época imperial, dos son también las *praetextae* de Curiacio Materno cuyo protagonista es un héroe romano, una titulada precisamente *Cato*, que respondería a la imagen del héroe transmitida por Lucano y Séneca, y la otra titulada *Domitius*, cuyo

¹³²⁷ Büchner 1968: 82.

¹³²⁸ Bickel 1987: 537.

¹³²⁹ Vid. Büchner 1968: 82.

protagonista sería el partidario de Pompeyo en la Guerra Civil L. Domicio Ahenobarbo, o el hijo de este.

Así pues, dicho lo cual, los dramas heroicos romanos de Metastasio se presentan además como la más fiel recreación moderna de la antigua *fabula praetexta* romana. Esto es así principalmente por el asunto romano y el tono heroico, en tanto que en ambos casos se pretende la heroica exaltación de un virtuoso prócer de la historia de Roma, con una didáctica finalidad ejemplarizante.

Mostrada la coincidencia argumental y el tono heroico-trágico, restaría prestar atención a la catástrofe o resolución argumental. ¿En qué medida coincidiría, pues, la catástrofe de la *fabula praetexta* con los particulares *lieti fini* de los dramas heroicos romanos de Metastasio? Como bien es sabido, se carece desgraciadamente del material literario necesario para responder con absoluto rigor a esta pregunta. Sin embargo, si nos atenemos a la única íntegramente conservada *praetexta*, la *Octavia*, la catástrofe de esta podría ser decisiva a la hora de aventurarnos a identificar los dramas heroicos romanos de Metastasio con la antigua *fabula praetexta*. Efectivamente, el final de la *Octavia* está constituido por el resignado sacrificio de la heroína: en la escena final el coro lamenta el destierro y la condena a muerte de esta por parte de Nerón. Es, por lo tanto, el único final conservado de una *praetexta* mucho más cercano al de un melodrama que al de una tragedia *sensu stricto*: Octavia no ha muerto, solo se dispone a partir a su fatal exilio, donde se conoce que morirá. Así precisamente le acontece a Régulo, que abandona Roma camino de tierra hostil, donde le aguarda una segura y terrible muerte; así deja la escena Catón, con la firme determinación de que sus pasos no lo conducen a otro lugar que al suicidio; pero así incluso también el mismo Tito, el cual queda solo para disfrutar de su supuesta dicha, -se ha visto obligado a abandonar a su amada y ha sido traicionado por su mejor amigo-, durante un brevísimo reinado, pues solo le restarían, como es de todos sabido, escasos meses de vida. Ese, pues, final de la *Octavia*, no explícitamente trágico, no es otro que el presente, bajo una aparente y convencional felicidad, exigida por el género y discutiblemente manifiesta, en los melodramas heroicos romanos de Metastasio.

Se erige, por lo tanto, Pietro Metastasio como el gran maestro de la Antigüedad romana en el género dramático recreada. Él supo, al final de la corriente clasicista que desde el Renacimiento duró hasta bien avanzado el siglo XVIII, recrear como fruto de la misma el drama serio romano, reflejo dieciochesco de la antigua *fabula praetexta*. Así pues, con Metastasio se asiste al triunfo del amor de un poeta por la Antigüedad clásica, a su deseo y nunca vanos esfuerzos de recrearla, y a su convicción de que esta constituye un prestigioso y venerando modelo para hacer mejores las acciones humanas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADDISON, J. (1730) *Cato*, Londres, Company.
- ALFÖDI, A. (1954) “Die Geburt der kaiserlichen Bildsymbolik: kleine Beiträge zu ihrer Entstehungsgeschichte”, *Museum Helveticum* 7.1., 133-169.
- ALFONSI, L. (1983) “Tito Flavio imperatore in Plinio il Vecchio”, en *Atti del Congresso Internazionale di Studi Flaviani (Rieti 1981)*, Rieti, Centro di studi varroniani editore, 183-187.
- ALFONZETTI, B. (2001) *Congiure. Dal poeta della botte all’eloquente giacobino (1701-1801)*, Roma, Bulzoni.
- ALGAROTTI, F. (1791) “Saggio sopra l’opera in musica”, en *Opere del conte Algarotti*, III, Venecia, Palese, 309-404.
- ÁLVAREZ, M. C. & IGLESIAS, R. M. (2013) “La recepción de *Met.* 13,750-897 en libretos de ópera”, *Minerva* 26, 231-265.
- APPIANUS (1879), (ed.) Mendelssohn, L., Teubner, [www. perseus.tufts.edu/hopper](http://www.perseus.tufts.edu/hopper).*
- _____ (1881), (ed.) Mendelssohn, L., Teubner, [www. perseus.tufts.edu/hopper](http://www.perseus.tufts.edu/hopper).*
- ARTEAGA, S. (1785) *La rivoluzione del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venecia, Palese.
- AUGUSTINUS (1955), (eds.) Dombart, B. – Kalb, A., Turnhout Brepols, www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost05/Augustinus/aug_cd00.html.*
- AULUS GELLIUS (1968) *A. Gelli Noctes Atticae*, I (1-10), II (11-20), (ed.) Marshall, P. K., Oxford, Oxford University Press.
- AURERLIUS VICTOR (1975) *Aurelius Victor. Livre des Césars*, (ed.) Dufraigne, P., París, Les Belles-Lettres.
- AVERBACH, E. (1956) *Mimesis (Il realismo nella letteratura occidentale)* II, Turín, Einaudi.
- BARETTI, G. (1932) *La frusta letteraria (1763)*, (ed.) Piccioni, L, Bari, Laterza.
- BASSET, E.L. (1995) “Regulus and the serpent in the *Punica*”, *Classical Philology* L 1, 1-20.
- BASSO, A. (1986) *Historia de la Música*, vol. VI: *La época de Bach y Haendel*, Madrid, Turner Música.
- BAUMAN, T. (2001) “The Eighteenth Century: Serious Opera”, en *Oxford History of Opera*, 32-56.

Bellum Africum (1901), (ed.) du Pontet, R., Oxford University Press, www.thelatinlibrary.com.*

BELTRÁN, M. T. (1999) “Mitología y música”, en *Actas del IX Congreso español de Estudios Clásicos. Humanismo y Tradición Clásica*, Madrid, 61-64.

_____ & PEÑAFIEL, A. (2007) “Ópera de Corte y presencia mitológica en la España de los primeros Borbones”, en *Historia y sociabilidad: homenaje a la profesora María del Carmen Melendreras Gimeno*, (coors.) Vilar, J. B., Peñafiel, A. & Irigoyen, A., Edit.um, 329-346.

_____ & SÁNCHEZ-LAFUENTE, A (1992) “Comentario al poema sobre Aquiles (Ant. Lat. 198)”, *Homenatge a Josep Alsina*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 233-239.

_____ & SÁNCHEZ-LAFUENTE, A (2006) “Benito Arias Montano y los Aforismos de Tácito”, en *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, II, Universidad de Extremadura.

BENECH, R.-Ö. (1853) *Étude sur les classiques latins appliqués au droit civil latin. Ier. Série. Les satyriques. Horace, Perse, Martiale, Juvénal*, París - Leipzig, A. Franck.

BENGSTON, H. (1979) *Die Flavier. Vespasian – Titus – Domitian. Geschichte eines römischen Kaiserhauses*, Múnich, C. H. Beck.

BENISCELLI, A. (2000) *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, Génova, Il Melangono.

BERGER, C. (2008) “Essai de morphologie du *dramma per musica* de Pietro Metastasio”, *Chroniques italiennes web*, 13.1, www.chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web13/Berger13.pdf.*

BERTOLA, A. (1784) *Osservazioni sopra Metastasio*, Bassano, Remondini.

_____ (1959) “All’abate Metastasio (oda)” en *Lirici del Settecento*, Milán- Nápoles, Ricciardi, 756-760.

BIAGIO, G. (1974) *Memoria dei poeti e sistema letterario (Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano)*, Turín, Einaudi.

_____ (1988) *La Guerra Civile di Lucano. Studi e prove di commento*, Urbino, Quattroventi.

BIANCONI, L. (1986) *Historia de la música*, vol. V: *El siglo XVIII*, Madrid, Turner Música.

BICKEL, E. (1987) *Historia de la Literatura Romana*, Madrid, Gredos.

BIELER, L. (1989) *Historia de la Literatura Romana*, Madrid, Gredos.

BOURNE, F. C. (1946) *The Public Wars of the Julio-Claudians and the Flavians*, Princetown University.

- BOYLE, A. J. (1997) *Tragic Seneca (An Essay in Theatrical Tradition)*, Londres-Nueva York, Routledge.
- BRAVO, G. (1994) *Historia del mundo antiguo. Una introducción crítica*, Madrid, Alianza Universidad.
- BRUSCAGLI, R. (1998) “Il paradigma tassiano tra Gravina e Metastasio”, en *Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800)*, (ed.) Gallo, B., Milán, Guerini e Associati.
- BÜCHNER, K. (1968) *Historia de la Literatura Latina*, Labor, Barcelona.
- BUSSOM, T. W. (1922) *A rival of Racine. Pradon: his life and dramatic works*, París, Édouard Champion.
- BUTTINI, F. (1995) “Il Vespasiano da Venezia (1678) a Napoli (1707). Un contributo sull’opera a Napoli nel primo Settecento”, *Rivista italiana di musicologia*, 30.2, 335-358.
- CAESAR (1914a), (ed.) Rice, T., Oxford University Press, www.intratext.com.*
- _____ (1914b), (ed.) Peskett, A. G., Loeb, Harvard University Press, www.intratext.com.*
- _____ (1919), (eds.) Nipperdey (1847) - Rice, T(1914) - du Pontet, R., Loeb, Harvard University Press, www.intratext.com.*
- CALZABIGI, R. (1994a) “Dissertazione su le poesie drammatiche del Signor abate Pietro Metastasio (1755, Q. I, xix-cciv)”, en *Scritti teatrali e letterari*, I, (ed.) Bellina, L. A., Roma, Salerno Editrice, 22-146.
- _____ (1994b) “Risposta che ritrovò casualmente nella gran città di Napoli il licenziato don Santillano di Gilblas y Guzmán y Tormes y Alfaraçe (1790)”, en *Scritti teatrali e letterari*, II, (ed.) Bellina, L. A., Roma, Salerno Editrice, 360-550.
- CARDUCCI, G. (1909) “Pietro Metastasio (1882)”, en *Edizione Nazionale delle opere*, XIX, *Melica e Lirica del Settecento*, Bologna, Zanichelli, 63-93.
- CARRERAS, J. J. & LEZA, J. M. (2000) “La recepción española de Metastasio durante el reinado de Felipe V (ca. 1730-1746)”, en *Pietro Metastasio (1698-1782), uomo universale*, (eds.) Sommer-Mathis, A. & Hilscher, E., Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 251-267.
- CARRINGTON, H. (1966) *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*. Part IV. *The Period of Racine*, Nueva York, Gardian Press.
- CARTER, T. (2002) *Monteverdi’s Musical Theatre*, New Haven, Yale University Press.

CASTILLO, M. J. (1999) “Tito, ¿un emperador ilustrado?”, en *Gerión. Revista de Historia Antigua*, XVII, Madrid, Universidad Complutense, 385-416.

_____ (2008) “La antigüedad clásica de los poetas cesáreos pre-metastasianos”, en *Congreso Internacional Imágenes. La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales. (22-24 de octubre de 2007)*. Logroño. Universidad de La Rioja, 119-144.

CASTRO, J. D. (1996) “Los coros de *Las troyanas*, tragedia española de González de Salas: su papel en la recepción del teatro clásico”, en *Teatro Clásico en traducción: texto, representación, recepción. Actas del Congreso Internacional, Murcia 9-11 noviembre 1995*, (coors. Pujante, A. L. – Gregor, K.), Universidad de Murcia, 193-200.

CASTRO, J. D. (2009) “El motivo virgiliano del atardecer clausular en la poesía pastoril del siglo XVIII”, en *La filología latina: mil años más*, (eds.) Conde, P. & Velázquez, I, Centro de lingüística aplicada *Atenea*, III, 1539-1552.

CATULLUS (1958), (ed.) Mynors, R. A. B., Oxford University Press, www.thelatinlibrary.com.*

CHARLESWORTH, M. P. (1937) “The virtues of a Roman emperor, Propaganda and Creation of Belief”, *PBA* 23, 105-133.

CICERO (1902-1903), (ed.) Wilkins, A. S., Oxford University Press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1904), (ed.) Müller, C. F. W., Teubner, www.thelatinlibrary.com.*

_____ (1907-1909), (ed.) Müller, C. F. W., Teubner, www.thelatinlibrary.com.*

_____ (1909/1950), (ed.) Clark, A. C., Oxford University Press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1911-1952), (ed.) Peterson, W, Oxford University Press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1912), (ed.) Winstedt, E., Loeb, Harvard University Press, www.thelatinlibrary.com.*

_____ (1913), W. (ed.) Miller, W., Loeb, Harvard University Press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1915a), (ed.) Müller, C. F. W., Teubner, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1915b), (ed.) Schiche, T, Teubner, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1918), (ed.) Pohlenz, M., Teubner, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1923), (ed.) Falconer, W. A., Harvard University Publishers, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1942), (ed.) Rackham H., Loeb, Harvard University Press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1988), (ed.) Rackham, H., Loeb, Harvard University Press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

CIZEK, E. (1977) *Structures et idéologie dans 'Les vies des douze Césars de Suetonie'*, París, Les Belles-Lettres.

CLAVEL-LÉVÊQUE, M. (1984) *L'empire en jeux: espace symbolique et pratique sociale dans le monde romaine*, París, Éditions du Centre national de recherche scientifique.

Codex Theodosianus (1990), 3 vols., (ed.) Mommsen, T. (1905), Hildesheim: Weimann.

CONNOLLY, P. (1989) *Pompeia*, Barcelona, Barcanova.

CORNEILLE, P. (1705) *Tito e Berenice, opera heroicomico tradotta dal francese*, Bolonia, Il Longhi.

_____ (1980) *Oeuvres complètes*, (ed.) Couton, G., París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

_____ (1999) *Tragedias. Medea. El Cid. Horacio. Cinna.*, México, Porrúa.

CRISTÓBAL, V. (2002) "Dido y Eneas en la Literatura Española", *Alazet* 14, 41-76.

_____ (2005) "Tradición clásica: concepto y bibliografía", *Edad de oro* 24, 27-46.

_____ (2009) "Tradición clásica, una constante en la historia de Occidente", *Nueva revista de política, cultura y arte* 125, 108-116.

_____ (2013) "La tradición clásica en España: miradas desde la Filología Clásica", *Minerva* 26, 17-51.

CROOK, J. A. (1951) "Titus and Berenice", *AJPh.* 72, 162-175.

DAHLMANN, H. (1934) "*Clementia Caesaris*", *NJP* 10, 17-26.

DANTE ALIGHIERI (1966-1967) *Divina commedia*, (ed.) Petrocchi, G., Milán, Mondadori.

www.hsaugsburg.de/~harsch/italica/Cronologia/secolo14/Dante/dan_d000.html.*

DE BEAUBREUIL, J. (2000) "Regulus", (ed.) Morgante, J., en *La tragédie à l'époque d'Henri III (1579-1582)*, deuxième série, París, L.S. Olschki, PUF.

DE BEAUREPAIRE, C. (1899) *Notice sur le poète Pradon*, Rouen, Imprimerie Cagniard.

D'ESPÈREY, S. F. (1986) "Vespasien, Titus et la littérature", *ANRW* 35.5, 3048-3096.

DE ROO, G. (1709), *Annales rerum belli domique, ab Austriacis Habsburgicae gentis principibus a Rudolpho I usque ad Carolum V gestarum*, Halae Magdeburgicae, Officina libraria Rengeriana.

DE SANCTIS, F. (1945) “La nuova letteratura”, en *Storia della letteratura italiana (1870-1871)*, (ed.) Croce, B., Bari, Laterza, 329-351.

De viris illustribus urbis Romae (1911), (ed.) Pichlmayr, F., Teubner, www.intratext.com.*

DEAN, W. (1998) *Haendel and the Opera Seria*, Berkeley - Los Ángeles, University of California Press.

DESCHAMPS, L. (1983) “Il ritratto di Tito nell’opera di Marziale”, en *Atti del Congresso Internazionale di Studi Flaviani (Rieti 1981)*, Rieti, Centro di studi varroniani editore, 69-84.

DESMARETS, J. (1671) *Régulus, ou le Vray généreux, poème héroïque*, Paris, L. Rondet.

Diccionario Akal/Grove de Música, (2000), (ed.) Sadie, S., Madrid, Akal.

Diccionario de civilización romana, (1996), Barcelona, Larousse.

DIO CASSIUS (1845-1867), (eds.) Gros, R. – Boisé, V., Didot, www.remacle.org/bloodwolf/historiens/Dion/table.htm.*

DIODORUS SICULUS (1866) (ed.) Dindorf, L. A., Teubner, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1868) (ed.) Dindorf, L. A., Teubner, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

DONINGTON, R. (1990) *Opera and Its Symbols: The Unity of Words, Music and Staging*, New Haven, Conn., Yale University Press.

DORAT, C.-J. (1996) *Les deux Régulus de Dorat*, (ed.) Pascal, J.-N., Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan.

DURANTE, S. (1991) “La clemenza di Tito”, en *Mozart-Jahrbuch 1991*, 733-741.

EUTROPIUS (1887), (ed.) Ruehl, F., Teubner, www.thelatinlibrary.com.*

FABBRI, P. (1990) *Il secolo cantante: Per una storia dei libretti d’opera in Italia nel Seicento*. Bologna, Il Mulino.

FEARS, J (1981) “The Cult of the Virtues and Roman Imperial Ideology”, *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, 2.17.2, 827-948.

FLORUS (1929), (ed.) Forsters, E. S., Loeb, Harvard University Press. www.forumromanum.org.*

FORESTIER, G. (2004) *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l’oeuvre*. Ginebra, Droz.

- FORTINA, M. (1955) *L'imperatore Tito*, Turín, Società Editrice Internazionale.
- FRANCHI, S. (1997) *Drammaturgia romana II (1701-1750)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- FUBINI, M. (1968) "Introduzione a Metastasio", en *La letteratura italiana. Storia e testi*. XLI. Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1-27.
- FUMAROLI, M. (2002) *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*. Verona, Fiorini.
- GAIUS (1991) *Institutes*, (ed.) Reinach, J., París, Les Belles-Lettres.
- GALLARATI, P. (1984) *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Turín, E.D.T.
- GALLICO, C. (1986) *Historia de la música*, vol. IV: *La época del Humanismo y del Renacimiento*, Madrid, Turner Música.
- GARELLI, P. (1997) "Metastasio y el melodrama italiano", en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, (coor.) Lafarga, F., Lérida, Universidad de Lérida, 127-138.
- GARRIDO, J. (2000) "La pena de muerte en la Roma antigua: algunas reflexiones sobre el martirio de Emeterio y Celedonio", *Kalakorikos* 5, 47-61.
- GASCOU, J. (1984) *Suetone historien*, Roma, École française.
- GIARRIZZO, G. (1985) "L'ideologia di Metastasio tra cartesianesimo e iluminismo", en *Convegno indetto in occasione del II Centerario della morte di Metastasio (Roma, 25-27 maggio 1985)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 43-77.
- GIEGLING, F. (1968-1970) "Metastasios Oper *La clemenza di Tito* in der Bearbeitung durch Mazzolà", *Mozart-Jahrbuch*, 1968-1970, 88-94.
- _____ (1976) "*La clemenza di Tito*: Metastasio, Mazzolà, Mozart", *Österreichische Musikzeitschrift*, 31, 321-329.
- GOLDIN, D. (2001) "Le 'tragiche miniature' di Metastasio: poesia e dramma nei recitativi metastasiani", en *Il melodrama di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa inscena e l'opera italiana del Settecento*, (eds.) Sala di Felice, E, & Caira, R. M., Roma, Aracne, 47-72.
- GOLDSWARTHY, A. (2005) *El imperio romano*, Madrid, Akal.
- GRAVINA, G. V. (1973) "Della tragedia", en *Scritti critici e teorici*, (ed.) Quondam, A., Bari, Laterza, 503-592.
- _____ (1973) "Della ragione poetica libri due", *ibidem*, 195-328.

- GRIFFIN, J. (2009) "Shakespeare's *Julius Caesar* and the dramatic tradition", en *A companion to Julius Caesar*, (ed.) Griffin, M., Black-Well Publishing, 371-398.
- GRIMAL, P. (1991) *Sénèque ou la conscience de l'Empire*, París, Fayard.
- GUARINI, B (1599) *Il pastor fido, tragicomedia pastorale*, Ferrara, Vittorio Baldini. www.intratext.com.*
- HANNING, B. R. (1979) "Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the First Opera", *Renaissance Quarterly* 32.4, 485-513.
- HAYM, N. (1995) "Giulio Cesare in Egitto", en *Haendel. Giulio Cesare. La Grande Écurie & La Chambre du Roy*. Jean-Claude Malgoire, París, Audivis, (CD).
- HAZEL, J. (2000) *Quién es quién en la Antigua Roma*, Madrid, Acento.
- HOMO, L. (1940) "Une leçon d'outre-tombe: Vespasien financier", *REA* 42, 453-465.
- HORATIVS (1836), (ed.) Smart, C., Joseph Whetham, www.intratext.com.*
- _____ (1912), (ed.) Vollmer, F., Leipzig, Teubner, www.intratext.com.*
- _____ (1917), (ed.) Vollmer, F., Leipzig, Teubner, www.intratext.com.*
- IOSEPHUS, (1890), (ed.) Niese, B., Weidmann, www.perseus.tufts.edu/hopper.*
- _____ (1895), (ed.) Niese, B., Weidmann, www.perseus.tufts.edu/hopper.*
- IUVENALIS (1959), (ed.) Clausen, W. V., Oxford University Press, www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Iuvenalis/iuv_sa00.html.*
- JOLY, J. (2005) "De Métastase à Mazzolà", *La Clémence de Titus. L'Avant-Scène Opéra* 226, 80-87.
- JONES, B. W. (1984) *The Emperor Titus*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- JÜRGEN, H. (1981) *Caesars Anticato. Eine Untersvalung der Testimonien und Fragmente*, Darmstasdt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- KETTERER, R. C. (2003) "Why Early Opera is Roman and not Greek", en *Cambridge Opera Journal* 15.1, 1-14.
- KETTERER, R. C. (2009) *Ancient Rome in Early Opera*, Urbana - Chicago, University of Illinois.
- KIMBEL, D. (1991) *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KONSTAN, D. (2005) "Clemency as a Virtue", *Classical Philology* 100.4, 337-346.
- LAGO, P. (2010) *I personaggi classici secondo Metastasio*. Catone in Utica, Olimpiade, Achille in Sciro, Verona, Edizioni Fiorini.

- LANE, R. (2007) *El mundo clásico: La epopeya de Grecia y Roma*, Barcelona, Crítica.
- LAPEÑA, O. (2004) “La imagen del mundo antiguo en la ópera y en el cine. Continuidad y divergencia”, *Veleia* 21, 201-215.
- LATTARICO, J.-F. (2008) “Metastasio, ‘Metastasis’. Pour une approche rhétorique du *dramma per musica*”, en *I drammi per musica di Pietro Metastasio. Atti della giornata di studi (19 novembre 2007)*, (eds.) Buffaria, P. C. & Grossi, P., París, Edizioni dell’Istituto italiano di Cultura, 79-102.
- LIPPMANN, F. (1982) “Über Cimarosas *Opere Serie*”, *Analecta Musicologica* 21, 21-60.
- LIVIUS (1914) *Titi Livii ab urbe condita libri*, (eds.) Conway, R., Walters, C., Johnson, S., Oxford University Press.
www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Livius/liv_0000.html.*
- LUCANUS (1892), (ed) Hosijs, C., Teubner, www.perseus.tufts.edu/hopper.*
- LUHNING, H. (1983) *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert: Untersuchungen zur Tradition der Opera seria von Hasse bis Mozart*, Ratisbona, Laaber.
- LUNN, J. (1823) *Amor patriae: a dramatic poem, founded upon, (and partly translated from) the Attilio Regolo of Metastasio*, Londres, G. Hayden.
- MACARTNEY, C. A. (2010) *The Habsburg Empire 1790-1918*, Londres, Faber & Faber.
- MAGNO, P. (1983) “La dedica della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio a Tito”, en *Atti del Congresso Internazionale di Studi Flaviani (Rieti 1981)*, Rieti, Centro di studi varroniani editore, 331-335.
- MARAZZINI, C. (2004) *Breve storia della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino.
- MARCELLO, B. (2001) *El teatro a la moda*, Madrid, Alianza Editorial.
- MARCELO, L. (2007) “Moral y autorrepresentación en las *Hazañas del divino Augusto*”, *Praesentia* 8, www.vereda.saber.ula.ve/sol/praesentia8/martino.htm.*
- MARINO, G.-B. (1976) *Tutte le opere di Giovan Battista Marino*, (ed.) Pozzi, G., Milán, Mondadori, www.intratext.com.*
- MARTELLO, P. J. (1723) “Il Catone”, en *Opere di Pier Jacopo Martello IV. Seguito del teatro italiano I*, Bologna, Lelia dalla Volpe, 51-142.
- MARTELLO, P. J. (1982) *Teatro. Il Catone (tratto dall’inglese dell’Addison)*, III, (ed.) Noce, H. S., Bari, Laterza.
- MARTIALIS (1925), (ed.) Borovskij, J., Teubner, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

MARTÍN, C. (2005) “El drama y la novela históricos de tema romano en el siglo XIX”, en *La historia de la literatura grecolatina en el siglo XIX español: espacio social y literario*, (coor.) García Jurado, F. Universidad de Málaga, 317-338.

_____ (2012) “La historia de Roma en la obra dramática de Ramón de la Cruz y Vicente Rodríguez de Arellano”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 32, 347-360.

_____ (2013) “Ideología, teatro e historia de Roma: la ‘escuela de Comella’”, en *La historia de la Literatura Grecolatina en España de la Ilustración al Liberalismo (1778-1850)*, (eds.) García Jurado, F. & alii, *Analecta Malacitana*, Universidad de Málaga, 311-326.

_____ (2013) “Las obras romanas de Vicente Rodríguez de Arellano y del Arco (1750-1815)”, en *Καλὸς καὶ ἀγαθὸς ἀνὴρ· διδασκάλου παράδειγμα. Homenaje al Profesor Juan Antonio López Férez*, (eds.) Pino, L. M. & Santana, G., Madrid, Ediciones Clásicas, 519-524.

_____ (2013) “Las obras sobre la historia de Roma de Metastasio y sus traductores al español con especial atención al jesuita Benito Antonio de Céspedes”, *Cuadernos de investigación filológica* 39, 187-204.

MARTIN, J. P. (1975) *Nueva historia del mundo 2. La antigua Roma*, Madrid, Edaf.

MATTEI, S. (1774) *Saggio di poesie latine ed italiane colla dissertazione del nuovo sistema d'interpretare i tragici greci*, II. *Opere di Saverio Mattei*, Nápoles, Stamperia Simoniana.

_____ (1785) *Memorie per servire alla vita del Metastasio*, Colle, Angiolo M. Martini & Comp.

MATTIODA, E. (1999) “Introduzione”, en *Tragedie del Settecento*, Módena, Mucchi.

METASTASIO, P. (1733-1745) *Opere drammatiche del signor abate Pietro Metastasio romano, poeta cesareo*, vols. I-III (1733), vol. IV (1737), vol. V (1745), (ed.) Giuseppe Bettinelli, Venecia, Secolo delle Lettere. *Princeps* B. www.progettometastasio.it.*

_____ (1755) *Poesie*, IX, París, Vedova Quillau. *Princeps* Q.

_____ (1757(-1768)) *Poesie del signor abate Pietro Metastasio, giusta le correzioni fatte dall'autore nell'edizione di Parigi, coll'aggiunta della Nitteti e del Sogno, ultimamente date alla luce dal medesimo*, vols. I-IX (1757), vol. X (1757(1768)), Turín, Stamperia Real. *Princeps* R. www.progettometastasio.it.*

_____ (1780-1782) *Opere del signor abate Pietro Metastasio*, vols. I-VII, (1780), vols VIII-IX, 1781, vols. X-XII, 1782, París, Vedova Hérisant. *Principes* H. www.progettometastasio.it.*

_____ (1782) *Opere. Estratto dell'Arte Poetica d'Aristotile, e considerazioni su la medesima*, XII, París, Vedova Hérissant.

_____ (1832) *Tutte le opere*, Florencia, Borghi e Compagni.

_____ (1953) *Tutte le opere*, vols. I-IV, (ed.) Brunelli, B., Milán, Mondadori.

_____ (1965) *Opere*, (ed.) Sala di Felice, E., Milán, Rizzoli.

_____ (1968) *Opere. La letteratura italiana. Storia e testi*, XLI, (ed.) Fubini, M., Milán-Nápoles, Ricciardi.

_____ (2002) *Drammi per musica*, 3 vols. (ed.) Bellina, A. L., Venecia, Marsilio. Edición digital: www.progettometastasio.it.*

MIRALLES, J. C. (2011) “La lunga ombra di Giulio Cesare: aspetti della ricezione della figura del generale romano nel romanzo storico contemporaneo”, *Atene e Roma* 1-2, 47-64.

MIX, E. R. (1965) “Cicero and Regulus”, *The classical world* 58.6, 156 y ss.

_____ (1970) *Marcus Atilius Regulus: Exemplum historicum*, La Haya - París, Mouton.

MOBERLEY, R. B. (1974) “The influence of French Classical Drama on Mozart’s *La clemenza di Tito*”, *Music & letters* 55.3, 286-298.

MOLINA, F. (1999) “Esteban de Arteaga, crítico de Metastasio”, *Dieciocho: Hispanic Enlightenment* 22.1, 61-76.

MOMMSEN, T. (1885) *Römanische Geschichte*, 5 vols., Berlín.

MORÉRI, L. (1681) “Attilius Regulus”, en *Le grand dictionnaire historique, ou le mélange curieux de l’histoire sacrée et profane*, 2 vols., Lión, Barthelemy Riviere, I, 428.

MOYA DEL BAÑO, F. (1969) *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio*, Murcia, Universidad de Murcia.

_____ (1972) “Orfeo y Eurídice en el *Culex* y en las *Geórgicas*”, *Cuadernos de Filología Clásica* 4, 187-212.

NAPOLI, P. (1777) *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, Nápoles, Stamperia Simoniana.

NARDUCCI, E. (2001) “Catone in Lucano (e alcune interpretazioni recenti)”, *Athenaeum* 89, 171-186.

NEVILLE, D. J. (1976) “*La clemenza di Tito*: Metastasio, Mazzolà and Mozart”, *Studies in Music from University of Western Ontario* I, 128-148.

- NOLFI, V. (1642) *Il Bellerofonte*, Venecia, Gio. Batt. Surian.
- NORIS, M. (1719) *M. Attilio Regolo*, Roma, Stamperia del Bernabò.
- OLIVA, C. & TORRES, F. (1990) *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- ORLANDI, G. (1983) “Il profilo di Tito in Aurelio Victor”, en *Atti del Congresso Internazionale di Studi Flaviani (Rieti 1981)*, Rieti, Centro di studi varroniani editore, 357-364.
- OROSIUS, P. (1882), (ed.) Zangemeister, C., CSEL, www.attalus.org/latin/orosius.html.*
- OVIDIO (1986) *Heroidas*, (“Introducción”, ed. & trad.) Moya del Baño, F., Madrid, Alma Mater.
- OVIDIUS (1973) *Publius Ovidius Naso. Fastorum libri sex*, I, (ed.) Frazer, J. G., Hildesheim – Nueva York, Georg Olms Verlag.
- PALLADIO, A. (2008) *Las antigüedades de Roma*, Madrid, Akal.
- PAVAN, M. (1983) “Tito nella pubblicistica cristiana”, en *Atti del Congresso Internazionale di Studi Flaviani (Rieti 1981)* Rieti, Centro di studi varroniani editore.
- PECCHIURA, P. (1965) *La figura di Catone Uticense nella letteratura latina*, Turín, Giappichelli.
- Periochae* (1984), *Abrégés des livres de l’Histoire Romaine de Tite Live. Periochae 1-69, XXXIV, 1er. Partie*, (ed.) Jal, P., París, Les Belles-Lettres.
- PETRARCA, F. (1964) *Il Canzoniere*, (ed.) Contini, G., Turín, Einaudi. www.intratext.com.*
- PETROCCHI, G. (1984) “Un melodramma romano del Metastasio”, en *Orfeo in Arcadia: studi sul teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 44-45.
- PINDEMONTI, I & alii (1785) *Osservazioni di vari letterari sopra i drammi dell’abate Pietro Metastasio*, Niza, Società Tipografica.
- PLATAS, A. M. (2000) *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa.
- PLATO (1902), (ed.) Burnet, J., Oxford University Press, www.perseustufts.edu/hopper.*
- PLAUTUS (1895-1896), (ed.) Leo, F., Weidmann, www.intratext.com.*
- PLINIUS MAIOR (1892-1909), (ed.) Mayhoff, C., Teubner, www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/PliniusMaior/plm_h000.html.*
- PLUTARCHUS (1916), (ed.) Perrin, B., Loeb, Harvard University press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1917), (ed.) Perrin, B., Loeb, Harvard University press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1918), (ed.) Perrin, B., Loeb, Harvard University press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1919a), (ed.) Perrin, B., Loeb, Harvard University press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

_____ (1919b), (ed.) Perrin, B., Loeb, Harvard University press, www.perseus.tufts.edu/Hopper.*

_____ (1926), (ed.) Perrin, B., Loeb, Harvard University press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

POLYBIUS (1882-1904), (ed.) Büttner, T., Teubner, www.perseustufts.edu/hopper.*

PRADON, J. (1700) *Les oeuvres de Mr. Pradon*, París, Pierre Ribou.

_____ (2013) *Régulus*. Édition critique établie par Andrea Siani. Memoire de Master 1. Sous la direction de M. Georges Forestier. U. F R. de littérature française et comparée. École Normale Supérieure – Université Paris-Sorbonne. www.bibliothequedramatique.fr/PDF/pradon-regulus.pdf.*

PROPERCIO (2001) *Elegías. Propercio*, (eds. & trads.) Moya del Baño, F & Ruiz de Elvira, A., “Introducción” de Moya del Baño, F. & Puche, C, Madrid, Cátedra.

QUESTA, C. (1991) “Roma nell’immaginario operistico”, en *Lo spazio letterario di Roma antica. L’attualizzazione del testo*, IV, (coors.) Cavallo, G., Fedeli, P. & Giardina, A., Roma, Salerno Editrice, 307-658.

RACINE, J. (1990) *Oeuvres complètes. Théâtre-poesie*, (ed.) Forestier, G., París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

_____ (1982) *Teatro completo*, Madrid, Ed. Nacional.

REDLICH, O. (1938) “Die Tagebücher Kaiser Karls VI”, en *Gesamtdeutsche Vergangenheit. Festgabe für Heirich Ritter von Srbik*, Múnich, Bruckmann, 141-151.

REIFENSCHIED, R. (1982) *Die Habsburger in Lebensbildern*, Viena - Colonia, Diederichs.

RICE, J. A. (1991) *W. A. Mozart: La clemenza di Tito*, Cambridge, Cambridge University Press.

ROHLFS, G. (1966-1969) *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, (1949-1954), Turín, Einaudi.

ROLDÁN, J. M. (1995) *Historia de Roma*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

- RONGA, L. (1968) “L’Opera metastasiana”, en *La letteratura italiana. Storia e testi*, XLI, Milán - Nápoles, Ricciardi, vii-xxxiii.
- ROSAND, E. (1991) *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, Berkeley - Los Ángeles, University of California Press.
- ROSELLI, J. (1996) “Opera as a Social Occasion”, en *Oxford Illustrated History of Opera*, (ed.) Parker, R., Oxford, Oxford University Press, 304-321.
- RUIZ DE ELVIRA, A. (1999) *Silva de Temas Clásicos y Humanísticos*, Murcia, Universidad de Murcia.
- SALA DI FELICE, E. & alii (2001) *Il melodrama di Pietro Metastasio: la poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana del Settecento. Atti del convegno Internazionale di Studi. Roma, 2-5 dicembre 1998*, (eds.) Sala di Felice, E. & Caira, R. M., Roma, Aracne.
- _____ (1965) “Introduzione”, en *Opere di Metastasio*, Milán, Rizzoli, 7-68.
- _____ (1983) *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milán, Franco Angeli.
- _____ (2000) “Segreti, menzogne e coatti nella *Clemenza di Tito*”, en *Pietro Metastasio: Il testo e il contesto*, (eds.) Columbro, M. & Maione, P., Nápoles, Altrastampa, 187-201.
- _____ (2008) *Sogni e favole nel sen del vero: Pietro Metastasio*, Roma, Aracne.
- SALLUSTIUS (1969), (eds.) Schöne, W. & Eisenhut, W., Heimeran, www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Sallustius/sal_cati.html.*
- SALVINI, A. M. (1715) *Il Catone*, Florencia, Guiducci e Franchi.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE, A. (1977) *El mito de Ifigenia*, Murcia, Universidad de Murcia.
- SANTANGELO, G. (1985), “Vita e letteratura nell’Epistolario di Metastasio”, en *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Roma 1983)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 187-197.
- SARTORI, C. (1990-1994) *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 6 vol., Cuneo, Bertola & Locatelli.
- SCHERILLO, M. (1917) *L’opera buffa napoletana durante il Settecento*, Nápoles, R. Sandron.
- SEGRE, C. (1984) *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi.
- SEIDEL, W. (1987) “Seneca – Corneille – Mozart: Ideen und Gattungsgeschichtliches zu *La clemenza di Tito*”, en *Musik in der Antike und Neuzeit*, (eds.) von Albrecht, M. & Schubert, W., Frankfurt, P. Lang, 109-128.

SELFRIDGE-FIELD, E. (1997) "Italian Opera, French Criticism, and English Letters: The Case of *Le Mercure de France* and Joseph Addison", *Revue de musicologie* 83.2, 185-201.

SENECA (1855), (ed.) Nisard, M., Didot,
www.agoraclass.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm#sen.*

_____ (1965), (ed.) Reynolds, L. D., Oxford University Press, www.intratext.com.*

_____ (1967) *Sénèque, De la clémence*, (ed.) Préchac, F., París, Les Belles-Lettres.

_____ (1970) *Sénèque, Dialogues*, IV, (ed.) Waltz, R., París, Les Belles-Lettres.

_____ (1975) *Sénèque, Dialogues*, III, (ed.) Waltz, R., París, Les Belles-Lettres.

SILIUS ITALICUS (1961) *Silius Italicus. Punica*, I (1-8), II (9-17), (eds.) Capps, E. & alii, Loeb, Cambridge, Harvard University Press.

SKIPPON, P. (1732) "An account of the Journey made thro' a Part of Low Countries, Germany, Italia and France", en A. & J. Churchill, *A Collection of voyages and travels*, VI, Londres, Awnshan & J. Churchill, 359-376.

SKLOVSLIJ, V. (1976) *Teoria della prosa*, Turín, Einaudi.

SMITH, P. J. (1970) *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*, Nueva York, Knopf.

SOLANO, F. R. (2010) "La acerba memoria e giusto sdegno de Caronte en A. Striggio", en *Artes ad Humanitatem*, II, (eds.) Borrel, E. & Gómez, P., Barcelona, Estudios Clásicos, 291-299.

SOLANO, F. R. (2014) "La libertà latina en el *Catone in Utica* de Metastasio", *Estudios Clásicos*, (anejo 2), 249-258.

SOLANO, F. R. (2015) "La *Didone abbandonata* de Metastasio y el libro IV de la *Eneida*", en *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Antiguo Clásico*, III, Madrid, Estudios Clásicos, 755-766.

SOMMER-MATHIS, A. (2001) "La fortuna de Pietro Metastasio in Spagna", en *Il melodrama di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento. Atti del Convegno Internazionali di Studi, (Roma 2-5 dicembre 1998)*, (eds.) Sala di Felice, E. – Caira, R. M., Roma, Aracne, 207-303.

SOZZI, L. (1985) "Notre divin Métastase: fortuna e modelli francesi", en *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Roma, 25-27 maggio 1983)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 301-320.

STAROBINSKI, J. (1975) *L'occhio vivente*, Turín, Einaudi.

STERNFELD, F. W. (1993) *The Birth of Opera*, Oxford, Oxford University Press.

- STIERLIN, H. (1997) *Arquitectura mundial de Taschen: El Imperio Romano*, Colonia, Taschen.
- STOUDEMIRE, S. A. (1941) "Metastasio in Spain", *Hispanic Review* 9.1, 184-191.
- STROHM, R. (1997) *Dramma per musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven, Yale University Press.
- STRUNK, W. O. (1998) *Source Readings in Music History*, Nueva York, Norton.
- SUETONIO (2001) *Vidas de los doce Césares. Libros IV-VIII*, (trad.) Agudo, R. M., Madrid, Gredos.
- SUETONIUS (1908), (ed.) Ihm, M., Teubner, www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost02/Suetonius/sue_vc00.html.*
- TACITUS (1906), (ed.) Fisher, C. D., Oxford University Press, www.intratext.com.*
- _____ (1910), (ed.) Fisher, C. D., Oxford University Press, www.intratext.com.*
- TADDEO, E. (1987) "Metastasio da Marino a Seneca", *Giornale storico della letteratura italiana* CLXIV, 321-364.
- TANNER, M. (1993) *The Last Descendant of Aeneas*, New Haven, Yale University Press.
- TATTI, M. (2001) "La romanità rivisitata dei melodrammi di Metastasio", en *Il melodrama di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 2-5 dicembre 1998)*, (eds.) Sala di Felice, E. & Caira, R. M., Roma, Aracne, 267-303.
- _____ (2003) *L'antico mascherato: Roma antica e moderna nel Settecento: letteratura, melodrama, teatro*, Roma, Bulzoni.
- TASSO, T. (1988) *Gerusalemme liberata*, (ed.) Caretti, L., Milán, Mondadori.
- The new Grove dictionary of opera* (1992), (ed.) Sadie, S., Londres, Mcmillan.
- TREU, M. (1948) "Zur *clementia Caesaris*", *MH* 5, 197-217.
- VALENTE, M. (2001) "Pietro Metastasio, tra mondo classico e modernità", en *Il melodrama di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana del Settecento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Roma, 2-5 dicembre 1998)*, (eds.) Sala di Felice, E. & Caira, R. M., Roma, Aracne.
- VALERIUS MAXIMUS (1888), (ed.) Kempf, C., Teubner, www.intratext.com.*
- VERGILIUS (1969), (ed.) Mynors, R. A. B., Oxford University Press.

VIALE, M. (2001) “Le dimore degli eroi (“son quegli archi, que’ templi e quelle mura”)", en *Il melodrama di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l’opera italiana del Settecento*, (eds.) Sala di Felice, E. – Cairra, R. M., Roma, Aracne, 611-629.

VOLTAIRE, F.-M., (1877) *Oeuvres complètes. Theatre*, París, Garnier frères.

WALLACE-HADRILL, A. (1981) “The Emperor and his Virtues”, *Historia* 30, 298-323.

WANDRUSZKA, A. (1985) “Pietro Metastasio e la corte di Vienna”, en *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio (Roma, 25-27 maggio 1983)*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 293-300.

WARBURTON, E. (ed.) (1992) *The Librettos of Mozart’s Operas* (1992), 7 vols., Nueva York, Garland.

WISEMAN, T. P. (2004) *The myths of Rome*, Exeter, University of Exeter Press.

XENOPHON (1923), (ed.) Todd, O. J., Loeb, Harvard University Press, www.perseus.tufts.edu/hopper.*

YAVETZ, Z. (1969) *Plebs and Princes*, Oxford, Oxford University Press.

ZENO, A. (1785) *Lettere di Apostolo Zeno, Cittadino Veneziano, Istorico e Poeta Cesareo*, Venecia, Francesco Sansoni.

_____ (1795) *Poesie drammatiche*, I, Turín, Francesco Prato.

ZONARAS, I. (1841) *Annales. Corpus Scriptorum Historiae Byzantinae*, (2 vols.), Bonnae, Impensis Ed. Weberi.

*Estas fuentes fueron consultadas durante los años 2013, 2014 y 2015.

