



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

LA IDEA DEL «MELODRAMA» DIECIOCHESCO Y LA UTILIDAD SOCIAL DE *EL SER NOBLE ES OBRAR BIEN* (1736), DE JOSÉ DE CAÑIZARES¹

Carlos GONZÁLEZ LUDEÑA

(Universidad Alfonso X El Sabio)

<https://orcid.org/0000-0002-8868-996X>

Jordi BERMEJO GREGORIO

(Universitat Internacional de Catalunya)

<https://orcid.org/0000-0002-2107-5496>

Recibido: 6-2-2024 / Revisado: 26-2-2025

Aceptado: 10-6-2025 / Publicado: 10-9-2025

RESUMEN: *El ser noble es obrar bien* (1736) es un «melodrama» de José de Cañizares y Francesco Corradini. En él destaca la voluntad didáctica y la relevancia social del mérito reflejada en el personaje histórico de Agatocles, así como una intención de aproximarse a las reglas dramáticas clasicistas, pese a que la tradición aurisecular esté en la médula de la pieza. Se propone en este trabajo enmarcar las características de esta ópera y sus ideas acerca del mérito dentro del pensamiento y literatura de los siglos XVII y XVIII. En el plano metodológico se utilizarán los paratextos y comentarios metateatrales de los personajes de las óperas representadas en Madrid en las décadas de 1730 y 1740 como puntos de partida para comprender las estrategias compositivas del libreto. No obstante, el presente artículo estudia una ópera que aspiró a formar ciudadanos ejemplares.

PALABRAS CLAVE: ópera española, tragedia, teatro clasicista, Ilustración, nobleza.

THE IDEA OF THE EIGHTEENTH-CENTURY «MELODRAMA» AND THE SOCIAL UTILITY OF *EL SER NOBLE ES OBRAR BIEN* (1736), BY JOSÉ DE CAÑIZARES

ABSTRACT: *El ser noble es obrar bien* (1736) is a «melodrama» by José de Cañizares and Francesco Corradini. It highlights the didactic will and the social relevance of merit re-

¹ La presente investigación se ha podido realizar gracias al disfrute de Carlos González Ludeña de un contrato postdoctoral Margarita Salas de la Universidad Complutense de Madrid (CT18/22).

flected in the historical character of Agatocles, as well as an intention to approach classicist dramatic rules, even though the aurisecular tradition is at the heart of the piece. This work aims to contextualize the characteristics of this opera and its perceived merit within the intellectual and literary milieu of the 17th and 18th centuries. Methodologically, the paratexts and metatheatrical commentaries of characters in operas performed in Madrid during the 1730s and 1740s will be used as starting points for understanding the compositional strategies of the libretto. Therefore, this article examines an opera that aimed to cultivate exemplary citizens.

KEYWORDS: Spanish opera, tragedy, classicist theatre, Enlightenment, nobility.

LA HISTORIA DEL LIBRETO ES LA HISTORIA DE LA ÓPERA *TOUT COURT*

Desde finales de la década de 1720 la ópera tuvo una cabida inusitada en la programación de los teatros públicos de Madrid (Buck, 1980: 254). Las compañías de comediantes representaron «melodramas» en español con libretos principalmente de José de Cañizares y música sobre todo de José de Nebra y Francesco Corradini, a imitación de centros como Milán, Roma y Florencia.² Algunas de esas óperas fueron traducciones o adaptaciones de libretos de Pietro Metastasio. Paralelamente, una compañía de operistas italianos pusieron en escena en el Teatro de los Caños del Peral *drammi per musica*, sobre todo de Metastasio y Johann Adolf Hasse, il Sassone.³ Así también, tuvo lugar la primera temporada estable de ópera española en el Teatro de la Cruz entre 1737-1738.⁴ Por ende, se entiende que las décadas de 1720 y 1730 son cruciales en la asimilación en Madrid de la ópera al estilo italiano en los teatros públicos.

Principalmente desde la musicología española se ha contribuido decididamente a la mayor comprensión de esa producción dramático-musical de la primera mitad del Setecientos (Rull, 2018: 287), incidiendo en la importancia de abordar en conjunto la dimensión social, estética, interpretativa y productiva (Carreras, 1996: 5; Leza, 2003: 1688). Pero la veintena de óperas en español que se representaron entre las décadas de 1730 y 1740 en los teatros de la Cruz, del Príncipe y de los Caños del Peral,⁵ así como la relevancia que alcanzó el género como una de las formas de entretenimiento predilectas del siglo XVIII, hacen necesarios nuevos acercamientos. Desgraciadamente se encuentra perdida la música de casi todas esas óperas, motivo por el cual la principal fuente con la que contamos para su estudio son los libretos. Pese a esa falta de la música, no hay que olvidar, tal como expone Tim Carter, que «the history of the libretto is the history of opera *tout court*» (2023: 22). En este sentido, el trabajo modélico de Ellen Rosand sobre la ópera veneciana del siglo XVII, considera el libreto como la fuente más importante para su investigación. Esta tipología de documento ofrece datos muy relevantes como los nombres del dedicatario, dramaturgo, compositor, etc. Asimismo, sus paratextos son ricos en información para comprender las características de las obras (Rosand, 2007: 32-33). En ellos, desde la etapa temprana de la ópera, sus autores literarios ofrecieron explicaciones y excusas para defender sus obras ante posibles reprobaciones (Rosand, 2007: 36), lo cual

² Sobre la trayectoria de Corradini ver Leza (1996-1997). Aprovechamos aquí para agradecer al profesor Leza las reproducciones de libretos que nos ha facilitado para este trabajo.

³ Hubo una tentativa de contratar en la Corte de Madrid a este renombrado compositor y a su esposa, la reputada cantante Faustina Bordoni (Carreras, 2001: 214).

⁴ Para una panorámica actualizada de esta asimilación de la ópera en España ver Leza (2014).

⁵ Un listado de las óperas y serenatas puede encontrarse en Leza (2014: 333-337).

puede encontrarse también en las óperas españolas del período que nos ocupa, parece que a emulación de tales convencionalismos.

La recepción de la ópera en España en el siglo XVIII supuso que el libreto se estableciera como novedad. A diferencia de la suelta de comedia, que «recoge tanto textos rodados en los teatros como otros de función meramente literaria y siempre con destino a la lectura privada» (Carreras, 1996: 61), el libreto se seguía durante la representación, por lo que tenía «una función pública, celebrativa y conmemorativa que exige que esté en las manos del espectador» (Carreras, 1996: 61). Recordemos que aún a finales del siglo XVII, pese al impulso que se dio a la música italiana en la corte madrileña,⁶ el uso del libreto resultaba ajeno a los teatros españoles, tal como expresaba Pablo Polop en el aviso al lector de *La profética Casandra* (1685):

Que si se estilara en España lo que en Francia y Italia (que es tener el oyente la comedia en la mano mientras se representa, para entender lo que no se oye, por causa de lo grande de los coliseos) no tuvieras tú calumnia en los labios, atribuyendo a achaque mío la sordera que es defecto tuyo (Tobar, 1989: 801, n. 25).

De estos libretos y sobre la ópera de la primera mitad de siglo XVIII hay un aspecto poco tratado, y tiene que ver con el sustrato ideológico del género: su cariz político y filosófico, el cual ya hace décadas que se percibió en la ópera italiana (Strohm, 1997: 271). Un perfecto ejemplo de ese trasfondo se encuentra en *El ser noble es obrar bien*, con música de Francesco Corradini y texto de Cañizares, estrenada en el Teatro de los Caños del Peral en 1736. Asimismo, hace más interesante a esta obra que no parezca tratarse de una traducción o versión de una ópera italiana preexistente (Kleinertz, 2006: 241). Por ello, se propone analizar el libreto de *El ser noble es obrar bien* como estudio de caso, con la finalidad de conocer la parte estética e ideológica de la ópera española de la primera mitad del siglo XVIII.

Aunque su libretista ha sido tildado en la historia del teatro como un epígonos del Barroco, algunos elementos literarios de esta obra, tanto en ese nivel ideológico como en el moral, se corresponden con la cultura y pensamiento próximos a la Ilustración, tal como mostraremos. Esos tintes ilustrados de los libretos de óperas al estilo italiano de Cañizares no deberían sorprendernos porque, «In the eighteenth century the *dramma per musica* aimed at social modelling rather than the self-glorification of power as it had done in the preceding century, but in representing rulers who conformed to general human norms, it helped to legitimize their actual power» (Strohm, 1997: 6). Según Rainer Kleinertz, se identifica al protagonista, Agatocles, con los Borbones, para así justificar su poder en el reino de Nápoles tras la Guerra de Sucesión (2006: 246). No estamos de acuerdo con la consideración de este autor, aunque sí compartimos la idea de que por medio de esta ópera se hace una exaltación a los gobernantes, pero unos gobernantes con virtudes éticas, incluyendo a aquellos que sin provenir de linajes tradicionalmente poderosos ocupaban cargos de gran responsabilidad, como fueron los casos de Juan Bautista de Orendáin, José Patiño o José Grimaldo, de quien el duque de Saint-Simon diría en 1722 que «por su mérito ha subido desde empleado a Secretario de Estado de asuntos exteriores, como único y verdadero Ministro» (1933: 227).⁷ Coincide que, además, desde

⁶ Una síntesis sobre la importancia que cobró la música italiana en la corte de Carlos II y Mariana de Neoburgo puede encontrarse en Domínguez (2016).

⁷ Estos tres hombres, que ostentaron el cargo de secretario de Estado, no procedían de familias nobles con lazos antiguos con la monarquía, sino que sus títulos habían sido comprados por sus familiares (como es el caso de José Patiño, cuyo padre compró el 19 de noviembre de 1675 el señorío y marquesado de Castellaro en Lordi, Milán)

el reinado de Carlos II se habían creado numerosos títulos de nuevos nobles (Felices de la Fuente, 2012), y que la disputa sobre cuál era la verdadera nobleza, la de la sangre o la ética, se erigió como un tema de debate en la literatura y en los círculos intelectuales, como el de la Real Academia Española (Precioso Izquierdo, 2018).

Por estas razones, es de suponer que la ópera que vamos a tratar refleja unos valores que sus promotores —el Ayuntamiento de Madrid con su Corregidor, Junta de corrales y comisarios de teatros— consideraban modélicos y les servía para justificar su posición en la jerarquía madrileña. Baste decir que, en ella, como lo indica el título de la ópera, se incide en la idea de que la nobleza no solo reside en la sangre sino también en los modos de actuar y en el mérito. Por esta razón, la ópera debió de ser afín a los propósitos legitimadores del Corregidor de Madrid entre 1731 y 1746, Urbano de Ahumada y Guerrero, personaje a quien le fue concedido el 2 de noviembre de 1732 el título de I Marqués de Monte Alto y quien, por tanto, no pertenecía a las grandes familias de la nobleza tradicional. Asimismo, posiblemente el mensaje fuera en la línea de pensamiento de quien un año antes del estreno de *El ser noble es obrar bien* había gestionado el Teatro de los Caños del Peral, el I Marqués de Scotti, Aníbal Scotti. En la dedicatoria de la ópera *La más heroica amistad* (1745), adaptación de *L'Olimpiade* de Metastasio realizada por el actor y cantante Manuel Guerrero y con música de Corradini, se aludía precisamente a que todo lo que había logrado Scotti se debió a méritos propios y no gracias a su linaje: «pues la grandeza de V. Exc. no se mide por los ajenos sacrificios, sino por sus propios méritos» (1745: [iv-v]). Al margen de que estos dos personajes promovieran o no la idea de que la posición en un cargo de poder debía fundamentarse en los logros personales, lo cierto es que la ópera servía para legitimar el modelo de sociedad del momento, con una nueva nobleza que ocupaba puestos importantes en la sociedad.

Por encajar en esa línea ideológica acerca del mérito y por cuestiones estéticas que vamos a desarrollar, *El ser noble es obrar bien* también es un buen ejemplo para remarcar lo problemático de las categorías «barroco» e «ilustrado», como ya han notado varios estudiosos en la producción de otros literatos españoles.⁸ Es nuestra voluntad que la obra en cuestión sirva como ejemplo para probar que también los dramaturgos de la primera mitad del siglo XVIII como Antonio de Zamora o José de Cañizares, cultivados como hombres de letras en los paradigmas auriseculares, aunaron la tradición con el gusto moderno.⁹

Para poder demostrarlo, nos encontramos con una limitación desde el punto de vista preceptivo. A diferencia de Italia, no hay noticias de que en España se escribiera una poética en la primera mitad del siglo XVIII en la que se abordaran en detalle cuestiones tocantes a la ópera, en la línea *Della tragedia antica e moderna* (1714) de Pier Jacopo Martello o *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1739-1752), de Saaverio Quadrio, y que nos pueda servir de guía para estudiar sus principios constructivos. Lo más próximo es *La poética* (1737) de Ignacio Luzán, que puede ayudar a comprender algunas de las estrategias

u otorgados por sus labores diplomáticas o ministeriales: Felipe V creó el marquesado de Grimaldo en 1715 para recompensar a José Grimaldo la lealtad y buen hacer en las carteras de Guerra, Hacienda, de Indias, de Estado y del Despacho Universal, donde adquirió un poder considerable; Orendáin logró el marquesado de la Paz en recompensa a la negociación de paz con el Imperio austriaco en 1725.

⁸ Sirva de ejemplo que en la fase inicial de la Academia del Buen Gusto —que comprende desde sus inicios en 1737 hasta 1748—, formada por algunos de los primeros exponentes del neoclasicismo en España como Ignacio Luzán, Blas Nasarre, Agustín de Montiano y Luis José Velázquez, se observa una continuidad con la «tradición barroca», especialmente en la poesía lírica (Berbel Rodríguez, 2003: II).

⁹ Así pues, los nombres de Antonio de Zamora y José de Cañizares, como se ha hecho en cierta medida con el de Bances (Pérez Magallón, 2002: 99), han de relacionarse con la cultura novator española, aquellos hombres del último cuarto de siglo que estarán al corriente de la cultura europea.

compositivas de libretistas como Cañizares, pero solo hasta cierto punto. La obra que aquí se propone estudiar no tiene un fácil encaje en el pensamiento restrictivo de Luzán por dos razones: porque este se mostró poco favorable al género operístico —pese a su admiración por Metastasio y a que tradujo *La clemencia de Tito*— al considerar que el canto iba contra la verosimilitud (Leza, 2003: 1689-1690), y porque su concepción clasicista de los géneros excluye aquellos de naturaleza híbrida como el «melodrama», también llamado «drama armónica» o «armónico».

Pese a ello, los libretos con sus paratextos nos resultarán de gran ayuda ante la falta de teorización que hubo en España sobre el género y en esa búsqueda de claves estéticas del drama para música. Por un lado, las censuras reflejan qué se veía de positivo en estas obras para que salieran impresas a la luz pública, si eran de «utilidad» y por qué. A su vez, a menudo, los censores nos muestran en qué *auctoritas* fundaban sus enjuiciamientos. Por ello, el aparato censor, dependiente del Consejo de Castilla, tiene un papel relevante que apenas se ha abordado en los estudios sobre la ópera en España. Hay que tomar una precaución con esas aprobaciones y es que, de la misma manera que los libretistas de ópera a veces citaban a autores clásicos forzadamente y de manera más retórica que fundada (Rosand, 2007: 36), los censores españoles empleaban estrategias similares para avalar la publicación de los libretos, tal como mostraremos. Por ende, esas aprobaciones deben ser tomadas con las debidas cautelas dado que no todas tienen un carácter oficial. Algunas de ellas eran encomendadas por los autores a amigos, conocidos o compañeros suyos, y en el caso de los religiosos a algún miembro de su misma orden (Pampliega Pedreira, 2016: 22-25).

Por otro lado, estas informaciones de las censuras se complementarán con las dedicatorias, notas al lector y resúmenes de los argumentos, donde se dan explicaciones de las licencias que los dramaturgos se tomaban, justificando las alteraciones de las historias originales y la inclusión de personajes cómicos. Asimismo, algunos de los comentarios metateatrales de los personajes que aluden a las convenciones del género nos servirán en nuestro propósito. Una vez mostrados los parámetros de evaluación y criterios de creación que se desprenden de un conjunto de libretos de óperas españolas que se representaron en Madrid, se desgranarán en mayor detalle los elementos que se corresponden entre esa «teoría» que no nos ha llegado en forma de tratados y el *El ser noble es obrar bien*. Ello permitirá justificar que las óperas se debieron de concebir para conciliar la enseñanza con el deleite. Así, sería más fácil complacer al espectador a la vez que se trataba de modelar su conducta.

LAXITUD PRECEPTIVA EN LA ÓPERA

El primer aspecto que trataremos es de la percepción de la ópera o melodrama como género fundado en unos principios del teatro de la Antigüedad Clásica, pero que no necesariamente tenía por qué ajustarse a sus cánones, ya que no solo debía atender a sus preceptos, sino también al gusto del público dieciochesco. Para ello, se hace necesario acudir a las definiciones que conocemos del género, para comprender qué se entendía por melodrama. En primer lugar, el *Diccionario de Autoridades* (tomo iv, 1734) define «melodrama» de una manera muy genérica, quizás debido a su falta de normas o al escaso conocimiento de sus convenciones al ser nuevo: «Diálogo en música. Es voz griega y nuevamente introducida». A su vez, se explica en la entrada de la palabra «ópera» que así «se llama también la representación teatral de Música. Latín. *Melodrama. Fabula musicis modis decantata*» (tomo v, 1737). El licenciado y abogado de los Reales Consejos Jerónimo Muñoz Cejudo, en su censura realizada el 11 de junio de 1735 de *La cautela en la amistad*

y robo de las Sabinas, de Juan de Agramont y Toledo y Francesco Corselli, hace referencia al significado del término desde el punto de vista etimológico, explicando que el «melodrama» une «a lo armónico del poema el suave embeleso de la música» (1735: [v-vi]).

Por otro lado, aunque no se trate de una definición *per se*, nos resulta de interés una escena protagonizada por graciosos que refleja la manera en la que se concebía el género. En la escena vi del acto I de *El oráculo infalible* (1738), obra de probable autoría de Cañizares y con música de Juan Sisi Maestres,¹⁰ Talón/Rosa Rodríguez instruye a Gripa/Antonia Herrando en el arte de representar óperas, explicándole que consiste «En unir las acciones con el gesto, / en cantar bien y en el mezclar ufana / a un tiempo la dulzura y la moyana» ([Cañizares?] y Sisi Maestres, 1738: 16). No obstante, a nivel general, se entendía como melodrama un tipo de composición que aunaba el gesto con la poesía y la música, en la que sucedía una acción ficcional. Define al género la dulzura, entendemos que la del canto, de las finezas entre los personajes enamorados y el patetismo de este repertorio, el cual deriva de la tragedia. Recordemos que, según Francisco Mariano Nipho en su *Idea política y cristiana para reformar el teatro de España* (1769), para la ópera «toda su mira es derramar dulzura en el corazón, mediante la encantadora armonía de los instrumentos y la magia de la poderosa voz [...] tomado de la tragedia lo patético y de la comedia lo festivo» (1994: 165). Esa dulzura es requisito indispensable en estas óperas porque tiende a prevalecer el tema amoroso. Tal como expresa el gracioso Pilas en *Trajano en Dacia*, de Cañizares y Corradini, «Todo es amor y honor...» (1735: 41). Desde el punto de vista poético, la dulzura con la que se elogian los enamorados pide un estilo más afectado y, por ende, más recargado, algo que así está codificado en *La poética* de Luzán (2008: 356-362), y que es señalado por los graciosos Mosqueta y Cascuncia de *Por amor y lealtad recobrar la majestad* (1736), de Vicente Camacho y Giovanni Battista Mele. A continuación, puede verse cómo estos personajes definen ese estilo de los enamorados como «rimbombante»:

MOSQUETA.—	Hable bien, que ese estilo es chabacano.
CASCUNCIA.—	No tuve otro más prompto ni a la mano.
MOSQUETA.—	¿No sabe que a su dama el que es amante ha de hablar en estilo rimbombante, con aquello de sol, luna, planeta, ¡que me muero por ti bella Mosqueta!?

(Camacho y Mele, 1736: 43).

En suma, el melodrama u ópera hermano la dulzura del canto con la del verso en aras de suscitar un placer casto, que sirviera para elevar el alma.¹¹ O en términos de Gian Vincenzo Gravina, maestro de Metastasio, se pretendería que por medio de la *novità* y *maraviglia* se condujera a la contemplación (Smith, 2019: 93).

Otra de las ventajas que estas óperas ofrecían es que podían alejar a los ociosos de las malas costumbres, «para aquel tiempo vago y peregrino / (las noches del invierno perezoso) / que después de beber, os es forzoso / dar a la diversión algún destino» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 3). Estas palabras proceden del soneto dedicatorio «Por un individuo de ellos» del libreto de *El ser noble es obrar bien* —presumiblemente escrito por Cañizares (1736: 5)—, dirigido a «a los amantes del armónico néctar» ([Cañizares] y Corradini, 1736:

¹⁰ Se explica la posible autoría de Cañizares en González Ludeña (2023: 160).

¹¹ Recuérdese aquella frase de Benito Jerónimo Feijoo en su discurso XIV del tomo primero del *Teatro crítico universal*, que decía de la música de Antonio Literes que, «aun en las letras de amores y galanterías cómicas tiene un género de nobleza, que solo se entiende con la parte superior del alma, y, de tal modo, despierta la ternura que deja dormida la lascivia» (1726: 288).

3), es decir, los aficionados a la honesta diversión de la música, que justificaba ofrecerles una ópera para alejarlos de entretenimientos pecaminosos como el juego a las cartas y las bebidas espirituosas —«que no siempre es objeto de un ocioso / la vista, el festín o el revesino» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 3).

Conviene tener en cuenta que hubo opiniones más ortodoxas que no aprobaron del todo esa unión entre música y verso, incluso en un foco central para el *dramma per musica* como fue la Academia de la Arcadia. En ella, Giovanni Mario Crescimbeni, el Marqués Scipione Maffei, Lodovico Antonio Muratori, Gian Vicenzo Gravina y otros consideraron incompatible la música con el buen drama. A su entender, el canto dialogado (el «diálogo en música» al que se refiere el *Diccionario de Autoridades*) resultaba indecoroso en la tragedia. Estos literatos y eruditos sostuvieron que la pastoral era la vía en la que canto y teatro eran conciliables al estar desprovista de un argumento histórico (Tcharos, 2011: 40). En el pensamiento literario español, esta manera de concebir la ópera como un género inferior se encuentra precisamente en Luzán, que bien conocía la obra de estos autores italianos, a los que cita en su *Poética*.¹² Con todo y como cualquier otro género teatral, no será raro encontrar a menudo un divorcio entre la teoría y la práctica. Por ejemplo, en torno a los años 1690-1700, los libretistas de la Academia de la Arcadia que abogaron por una reforma del teatro no respetaron estrictamente las normas de la tragedia clásica (Strohm, 1997: 16-17), como tampoco el mismo Luzán aplicó su propia perceptiva en su comedia historial *La virtud coronada* (1742), puesto que incluye un personaje gracioso, Bretón, algo de música y, en definitiva, parecen reproducirse los rasgos de la «comedia de historia» de Bances Candamo.¹³ Una cosa era la práctica en la escritura de libretos de ópera, que debía atender a las exigencias del sistema productivo y del público, y otra la teoría, que representaba más bien un respeto ideal a las unidades aristotélicas y principio del decoro, de separación de lo cómico con lo trágico, predominio de contenido edificante, depuración de los artificios poéticos rebuscados e ilación adecuada de las escenas —*liaison des scenes*—. El máximo exponente de la reforma de la ópera sería de corte clasicista, Pietro Metastasio, asumió una postura de respeto a las unidades aristotélicas, pero sin obedecer estrictamente a las reglas de las tragedias de la Antigüedad. Para la unidad de lugar, Metastasio veía razonable los cambios de lugares en un espacio geográfico concreto dentro de una misma ciudad o corte, tales como una cámara real, una plaza pública, un calabozo o un salón palaciego. Como sostiene Piero Weiss, «And so, while again rejecting the example of the ancients, Metastasio manages to conjure before our eyes all the seductive variety of 18th-century operatic scenery» (1982: 932). De la misma manera, los libretistas de ópera españoles siguieron esa línea, ya fuera por imitación de

¹² Famosas son sus palabras al final del capítulo XII del libro tercero de su *Poética*: «la música no es de ninguna manera necesaria a la representación de los dramas, particularmente en nuestros tiempos en que ya no se usa el coro de los antiguos» (Luzán, 2008: 575). Un trabajo que recoge las ideas de Luzán en torno a la ópera y sus ideas heredadas de poéticas italianas es el de Martín Sáez (2022).

¹³ Por esto y otras razones se considera que esta obra de Luzán no resulta netamente neoclásica, sino que es «un islote situado entre dos corrientes, el del teatro barroco y el del teatro neoclásico», tal como expone Berbel Rodríguez (2003: 332). Por su parte, Ignacio Arellano estudió a fondo la pieza del aragonés y llegó a la conclusión de que *La virtud coronada* revela un intento de aplicación de los presupuestos teóricos de su *Poética* sobre la base de un teatro áulico precedente que es, específicamente, el de Bances Candamo y su «comedia de historia», aquellas piezas en las que «suelen ser ejemplares que enseñen con el suceso eficacísimo en los números para el alivio» (Bances Candamo, 1970: 29). En el teatro de este «y en su teoría *Teatro de los teatros*, se hallan interesantes iluminaciones sobre determinados aspectos (el género de la comedia historial, al que pertenece *La virtud coronada*, el tema de la virtud de los reyes, propio del teatro áulico, la función de la historia, la depuración decorosa de los protagonistas y acciones») (Arellano, 1992: 215). Es muy sintomático que el dramaturgo asturiano tendrá conciencia de que «la tragedia es entre todas la que más conviene a las comedias presentes, porque el argumento, el estilo y los personajes son elevados y correspondientes a la epopeya o poema épico» (Bances Candamo, 1970: 14), con lo que adelanta gran parte del argumentario en defensa y promoción de la tragedia por parte de los neoclásicos.

libretistas italianos como Metastasio o porque tomaron por sí mismos conciencia de ese problema del plano espectacular y la unidad de lugar, que afectaba a la verosimilitud. Sea como fuere, las siguientes palabras de María José Rodríguez Sánchez de León sintetizan lo que ocurre en el Setecientos con las normas del arte dramático, las cuales se pueden aplicar a las óperas:

Así las cosas, sucede que lo clásico se convierte en un modelo transformable e inconstante. Por más que el tema resulte recurrente en la disputa entre antiguos y modernos, lo cierto es que el siglo XVIII mantuvo una relación con el pasado tan identitaria como diferenciadora. Desde esta perspectiva, el Setecientos comprendió el valor y funcionalidad de lo clásico como una renovación de los modelos de la antigüedad institucionalizados y canonizados por la historiografía. La excelencia histórica atribuida a ciertas obras y autores del pasado consistirá en esta nueva etapa del clasicismo en mostrar que necesitan actualizarse para poder continuar siendo reconocidos como referentes estético-poéticos de la modernidad.

No obstante, aceptar esto último suponía admitir cierta contemporaneidad en lo clásico, entre otras razones porque la novedad de lo moderno resultaba fácilmente cuestionable. En consecuencia, tradición y renovación literaria se hallaron indefectiblemente unidas (Rodríguez Sánchez de León, 2018: 275).

Al margen de los posicionamientos más clasicistas como los de los poetas señalados, encontramos otros que abogaron por la libertad en el cumplimiento de las normas. Por ejemplo, a mediados de siglo XVII, los dos libretistas de ópera veneciana Giacomo Badoaro y Giovanni Francesco Busenello, miembros de la Academia degli Incogniti, comprendieron que la tragedia antigua era diferente al drama de su tiempo, y que, por ende, había una incompatibilidad entre la preceptiva clásica y los usos contemporáneos (Rosand, 2007: 49-51). También en la España del período que nos ocupa encontramos posturas más abiertas sobre la aplicación de las unidades aristotélicas y respecto a la tragicomedia, como la de Juan de Iriarte en la recensión que hizo de *La poética* de Luzán en el *Diario de los literatos* (1737), o Ignacio de Loyola Oyanguren, marqués de la Olameda —por cierto, miembro de la Academia Poética Matritense como Cañizares—, en su *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España* (1750) (Checa Beltrán, 2004: 16-18). En un posicionamiento flexible también se encuentra en la censura de Francisco García de la ópera *La cautela en la amistad y robo de las Sabinas*:

No conocieron la *Poética* de Aristóteles ni la *Arte* de nuestro Rengifo este género de composiciones, por eso deben ser tanto más recomendables cuanto es grande la distancia que hay de saber por invención o saber por adiscencia, según enseñó el filósofo. En otras poesías ya tiene reglas el Numen; en estas, que ha introducido la armonía del teatro, fingió la composición nuevo artificio. Aquí pide lo épico una elevación humilde, lo lírico una dulzura festiva, lo cómico una trabazón ligera. Antes daban los números la ley a la armonía, hoy da enteramente la armonía leyes y reglas al número (Agramont y Toledo y Corselli, 1735: [xi]).

Puede notarse que, además de existir la consideración de que la ópera se rige por unas reglas propias, se justifica su carácter ecléctico en el que está presente lo épico, lo lírico y lo cómico, y que en ese género de composiciones prevalece «la armonía» sobre «el número», entendemos que refiriéndose a la música sobre el texto. Así no será de extrañar que Manuel Francisco Armesto, en su censura de *El ser noble es obrar bien* exaltara de

Cañizares haber «liberalizado el gusto», pues la elusión de las reglas de los antiguos siempre iba en favor de ofrecer un producto novedoso, de gusto moderno, y cuyo valor para la sociedad residía en que resultaba entretenido y edificante. Por ello, reiteramos que las alusiones a Horacio, Aristóteles o a las reglas del arte a menudo pueden ser meramente retóricas y sin ningún otro fondo más que el de elogiar al autor o autores. Es lo que se observa con bastante claridad en la censura de Muñoz Cejudo de *La cautela en la amistad*, en la que destacaba la «rigurosa observancia de los preceptos cómicos, huyendo de los reprensibles deslices mímicos» (Agramont y Toledo y Corselli, 1735: [v]), sin llegar a especificar en qué medida esa pulcritud y respeto a las reglas se manifiesta en la ópera.

Al hilo de ese carácter híbrido del género y en relación con uno de los aspectos más controvertidos, el de la mezcla de lo cómico con lo serio, debe precisarse que fue justificada de distintas maneras en los libretos de óperas y con buenos ojos de los censores. El licenciado Muñoz Cejudo, en su censura de *La cautela en la amistad*, señala lo siguiente: «admiré también el primor con que, sazonando el gusto, se entretejen las sales de jocosidad, que divierte con los heroicos lances del suceso que se propone» (Agramont y Toledo y Corselli, 1735: [v]). Por un lado, resulta obvio que la inclusión de graciosos se debía a las preferencias del público y de los comediantes, tal como expone el autor de *Amor, constancia y mujer*, versión anónima del *Siface* (1726) de Metastasio, cuando se excusaba de ello en la nota «Al lector». En esta se indica que «solo se han puesto para contentar la idea de los operantes y genio vulgar» (Mele, 1737: [xii]). Conviene recordar de ese «genio vulgar» o preferencias del público que, según Luzán en su *Arte de hablar, o sea retórica de las conversaciones* (1729), los españoles eran más aventajados en el «estilo gracioso» que las demás naciones por sus expresiones más ridículas y «modos de hablar bajos y burlescos» (Bégue, 2018: 72). Entonces no resulta extraño que, como ya hemos mencionado, ni el propio Luzán prescindiera del gracioso en su comedia heroica *La virtud coronada* (1742).

A su vez, esta mezcla se intentó justificar también de otras maneras. En la ópera *España vencida, triunfa* (1727), de autores desconocidos,¹⁴ y dedicada a la duquesa de Medinaceli por los «señores duques de Osuna, / sus hermanos», el pretexto es que lo serio resulta conciliable con la broma, como se puede ver en el diálogo entre Marte, Alegría y Apolo en la Introducción:

MARTE.—	¿Qué anhelas tú, Alegría?
ALEGRÍA.—	Busco un obsequio en que se una el chiste con el respeto.
APOLO.—	Ya lo penetro, y sé que en lo festivo cabe lo serio. (Anónimo, 1727: 5)

Se entiende que todo gracejo que no atentara contra la moral y la religión era tolerable, algo que se sostiene en una obra que se circumscribe al ámbito de la alta nobleza y no al popular con el que se tiende a asociar la mezcla de lo serio con lo cómico. A su vez, para comprender mejor esa unión del chiste y el respeto a la preceptiva neoclásica en las óperas españolas debe considerarse el gusto por mezclar lo cómico con lo serio que existía en la poesía de la época. Encontramos que en la lírica de entre siglos existía una

¹⁴ Quizá el libreto pertenezca a Cañizares y la música a Antonio Duni, pues en esos años estaban al servicio de los promotores de esta ópera, los duques de Osuna.

modalidad a caballo entre la seria y la jocosa, la jocoseria, un resultado poético también híbrido y lícito para censurar vicios de la sociedad, y asociado al gusto moderno (Bègue, 2018: 71). En este sentido del impartir doctrina, los comentarios desalentadores de los graciosos sobre las relaciones amorosas, por ejemplo, cuando hacen burla al matrimonio impuesto o al amor ciego e idealizado, podían servir como revulsivo para la sociedad.¹⁵ Como mediadores entre la ilusión teatral y los espectadores, instan a estos a seguir ciertas actitudes que a veces se corresponden con las luces de la razón propias de la Ilustración. Puede decirse que en algunos casos sus bromas no movían gratuitamente a la carcajada, sino que podían enseñar deleitando.

PRODESSE ET DELECTARE

Precisamente que las obras teatrales cumplieran con el enseñar deleitando horaciano era una de las justificaciones para su impresión, a menudo expresada por la censura. Muñoz Cejudo, en su censura de *La cautela en la amistad*, expresaba lo siguiente, citando las *Tablas poéticas* (1616) de Francisco Cascales —obra, por cierto, de referencia para los neoclásicos españoles—:

[Nota marginal: Cascal. Tab. I. poet. Fol. 32] El fin de la poesía es *agradar y aprovechar imitando*, a cuyas reglas se ajusta el autor con tanta propiedad que, explicando el concepto que abultó su fantasía, nos pone en la representación como de bullo la historia con el artificio en que están dispuestos los lances de su poema (Agramont y Toledo y Corselli, 1735: [vii]).

Así también se alude a Horacio en la censura de Manuel Francisco de Armesto de *El ser noble es obrar bien*, donde se afirma que toda obra debía «aprovechar con sus versos, o lisonjear y divertir con sus discursos, y, si pudiese ser, unir la perfección de entrambos» ([Cañizares] y Corradini, 1736: [54]). Al modo de ver del censor, la obra que aprueba cumple equilibradamente con esa unión. Los protagonistas de estas óperas, como es el caso de Agatocles, representaban y exaltaban los modelos de ciudadanos virtuosos a los que las autoridades ilustradas aspiraban a gobernar: los hombres y mujeres de bien. Ello se observa meridianamente en el soneto que dedica «un amigo al autor» de *Amor, constancia y mujer* en el que se loa «la siempre alta fama merecida / de la mujer a la constancia unida». Así, en esta ópera de Mele se exalta un modelo universal y atemporal de la constancia en el amor y, por ende, de la castidad femenina, «uniendo en lo presente y lo futuro / con lo pasado, amor, mujer, constancia», tal como se vislumbra del mismo soneto ([Mele], 1737: [x]).

Además, lo edificante de las tragedias que planteaba Aristóteles, que se producía por medio de la catarsis, la cual movía al terror y a la compasión, parece buscarse en este repertorio. En la introducción de *Con amor no hay libertad* (1731), de Cañizares y Corradini, esa intencionalidad de la obra parece exponerla El Esplendor en la Introducción:

EL ESPLENDOR.— Pues porque pendientes viven
los hombres de su deidad,
y perpetuamente asistan

¹⁵ El grado de comicidad varía en cada ópera, aunque, como ha observado Maria Grazia Profeti (2001), en traducciones y adaptaciones de obras italianas se observa una mayor moderación que conduce incluso a la supresión de estos personajes.

temor y esperanza en ellos,
o ya adversa, o ya propicia,
lo más abatido ensalza,
y lo más elevado humilla.

([Cañizares] y Corradini, 1731: 5)

En este caso, en lugar de terror se habla de temor, que se produce por medio del castigo de aquellos que infringen lo moral. Además, el abatimiento de los protagonistas en situaciones injustas que tienen que afrontar mueve a la identificación sentimental de los espectadores al modo de las tragedias, tal como se justificará más adelante.

Es por ello, como plantea Muñoz Cejudo y ha quedado ya expresado, que «pide lo épico una elevación humilde» (Agramont y Toledo y Corselli, 1735: [xi]): toda heroicidad acometida por un protagonista no debe convertirse en un ejercicio de vanidad, pues no es algo propio de los ciudadanos que actúan con racionalidad. No hay cabida para las actitudes arrogantes de los galanes auriseculares. En el *dramma per musica* ese acto heroico implica el autogobierno (Strohm, 1997: 279) y el sacrificio personal por una causa mayor como el honor, la amistad o la patria (Weiss, 1982: 391). Se da así la disyuntiva propia de la tragedia entre lo individual y lo público, entre lo que los protagonistas desean hacer y su deber. Para lograr ese *prodesse et delectare*, el «bulto» o el pretexto creíble para transmitir el mensaje doctrinal es un episodio histórico, que requiere algunas alteraciones para emocionar y que el mensaje pudiera calar en el espectador, provocando un efecto purificador y pedagógico.

LA ALTERACIÓN DEL ARGUMENTO PARA EXORNACIÓN Y VERO SIMILITUD

Dentro de los libretos, es en los argumentos donde más frecuentemente se indican las alteraciones de las historias o de los mitos, pues, como declaró Luzán, a propósito de Aristóteles, «de esta suerte la fábula, aunque parezca copiada de la verdad histórica, es siempre un discurso inventado o una ficción de un hecho» (2008: 495). Curiosamente en *El Thequeli* (1744), de Narciso Agustín Solano y Lobo y Francesco Corradini, los mismos graciosos aluden a una alteración de la historia, ya fuera a modo de chanza o bien para aclarárselo al público:

PICA.— Carolina, en la historia bien ojeada,
no hallo de estos sultanes la llegada.
CAROLINA.— A eso dijo un poeta en cierta
que no fue así, pero es razón que sea,
con que ahora yo diré con tal encuentro
que no es razón se queden allá dentro.
(Solano y Lobo y Corradini, 1747: 47)

Una de las evasivas más comunes que suelen incluir en los argumentos es que las historias se modifican para adornar o exornar el drama, lo que se percibía como un acto de creatividad, «arte del episodio y no realidad de la historia» (Agramont y Toledo y Corselli, 1735: [xvi]). Hay que subrayar el «arte del episodio», es decir, el embellecimiento de la historia por inventiva del poeta, porque es una de las claves para introducir un mensaje moral y/o social concreto que tenga buena acogida, mediante la potenciación, entre otros

aspectos, de la visualidad, como se plantea en *El Thequelí*.¹⁶ ¿En qué sentido podían potenciar esa visualidad? Evidentemente creando escenas de batallas, desembarcos, prisiones, jardines, etc., y cualquiera que implicara sacar provecho a las mutaciones y tramoyas. Al mismo tiempo, generando escenas en las que los personajes, por invención del dramaturgo, se muestran afectivos, devastados emocionalmente, aterrorizados, moribundos, etc., lo que permitía a las actrices hacer gala de sus dotes interpretativas.

Así, encontramos dramaturgos que se escudan en que sus invenciones son creíbles, y ello les basta como razón suficiente para justificar esas licencias que se toman. Lo podemos encontrar en *Domiciano*, de autor desconocido —«Hasta aquí es la historia, el resto es verosímil para adorno de la fiesta» (Anónimo, 1743: [iv])— y en *Antes que celos y amor la piedad llama al valor*, de Nicolás González Martínez y José de Nebra —«En lo poco que se varía la serie de la fábula, se le dan los más propios coloridos de lo verosímil» (1747: 4)—. En una línea semejante se expresa González Martínez en el argumento de *No todo indicio es verdad y Alejandro en Asia*, con música de Nebra, pues plantea lo siguiente: «[...] y cuantos accidentes concurren en el drama, siendo para su mayor exornación y permisión tolerada en lo poético, se les puede disimular lo fabuloso cuando los hace menos odiosos lo verosímil» (1744: 4).

Otros de los aspectos a los que apenas se alude en los argumentos es la inclusión de anacronismos, por ejemplo, en *Trajano en Dacia*, o la conclusión del *lito fine* en *La Casandra*, sendas de Cañizares. Nuestro dramaturgo reconoce que «por evitar el horror de la tragedia se altera en el fin de la melodrama el orden del suceso, y se añade algún accidente para exornación del drama» ([Cañizares] y Roca, 1737: 3). Ese final feliz no solo era un lugar común de la comedia española, sino que además era admitido en la tragedia por parte de autores como Robortello, Corneille y Luzán (Berbel Rodríguez, 2003: 112).

Así pues, la invención estaba en la médula de la propia poesía dramática, y, es más, la mayoría de los teóricos españoles del siglo XVIII seguían la estela aristotélica considerando preferible una ficción verosímil a una verdad difícil de creer. Sin embargo, en opinión de Luzán, Burriel o Díaz González, toda alteración de la historia en la épica y tragedia era pertinente siempre que solo tocara aspectos secundarios, consideración que estos heredaron de forma acrítica de la tradición aristotélica (Checa Beltrán, 2004: 206). De tal modo, la invención poética en la ópera también encontraba cobijo en el principio de verosimilitud cuando se mostraba una realidad.¹⁷ Para la mayoría de los literatos españoles del Setecientos, «esas aparentes mentiras que se hallan continuamente en las composiciones literarias, normalmente encierran de manera escondida o metafórica una verdad», lo cual «es admisible tanto moral como literariamente» (Checa Beltrán, 2004: 205-206). A fin de cuentas, esa verosimilitud es acordada tácitamente entre el autor y el público (Bianconi, 1986: 15).

LA BASE HISTÓRICA DE LA FÁBULA

Ya expuestos unos parámetros con los que analizar *El ser noble es obrar bien*, es momento de adentrarnos en ella. Uno de los puntos más llamativos de la ópera es la base histórica del protagonista y de parte de la trama. Agatocles de Siracusa fue un tirano de

¹⁶ «...exornada de otros inescusables precisos acaecimientos amorosos para la mejor visualidad, como se deja ver» (Solano y Lobo y Corradini, 1744: 3).

¹⁷ Es importante apuntar que la distinción que hizo Luigi Antonio Muratori «entre una verosimilitud popular (la de los ignorantes) y una verosimilitud noble (la de los doctos) permite comprender que es a esta última a la que se refieren los neoclásicos cuando emplean dicha noción» (Pérez Magallón, 2001: 43).

Sicilia que vivió entre el 361-289 a. C.¹⁸ De origen humilde —hijo de un alfarero, rasgo que constituirá la particularidad del personaje—, ascendió por sus propios méritos al gobierno de Siracusa, aunque complotos de los aristócratas de la isla —ayudados por los cartagineses— lo derrocarán y será desterrado. Tiempo después recuperará el poder y protagonizará la hazaña —justo antes de la Primera Guerra Púnica— por la que gran parte de los historiadores y moralistas de la Edad Moderna lo recordarán: cuando estaba Siracusa asediada por los cartagineses, y en clara inferioridad numérica, encabezó un contraataque a la retaguardia cartaginesa, con la que conquistó ciudades e hizo a los cartagineses regresar a África. Junto con el origen humilde, esta estrategia aguerrida pero no insensata es la que más se repite y la que se muestra como paradigma del buen militar: inteligente, optimista y estoico.¹⁹

Esta historicidad heroica rápidamente nos retrotrae a la tendencia clasicista de la ópera italiana contemporánea, con argumentos sacados de la historia y mitología de Grecia o Roma sin elementos fantásticos. Los dioses anteriores de las fiestas reales se habían cambiado por héroes mortales que, con el nuevo panorama social de finales del siglo, podían convertirse en referentes modélicos para que el público elitista se reconociera y tomara ánimo para imitar sus virtudes, proyectadas mediante lo pedagógico y moral de los mortales. Es obvio que la identificación clásica de Aristóteles y de Horacio está detrás de eso; es obvio, pues, que la verosimilitud aquí se entiende como el medio para la buena realización del fin del teatro: el *prodesse et delectare*. Esta utilidad social y didáctica del teatro, desde la visión clasicista, ya fue pergeñada con ahínco por Bances Candamo en la tercera versión de su *Teatro de los teatros* (1693-1694): «tal es el gusto por quien se mandan aquellos que deben enseñar a la plebe en festejos, y aprovechar deleitando, que es el fin de cualquiera poesía» (1970: 52). De ahí la insistencia en estos aspectos en la advertencia y en la censura del libreto de 1736, pues no dejaban de ser estos elementos relativamente nuevos en el teatro en general de la época.

Pero lo interesante del modelo histórico es su condición de hijo de un alfarero de la región de Calabria. Este origen humilde será, como se intentará demostrar, lo que otorgará la particularidad a esta ópera de Cañizares, pues habitualmente protagonizaban las tragedias personajes de abolengo.

El ser noble es obrar bien se inicia con una pericia: el destierro de Agatocles por el Senado de Siracusa. La República «no consiente / dar entre nobles el lugar primero / a un pobre hijo de un mísero alfarero» (1736: 8). El héroe llora su mudanza de fortuna, obligado a tener que abandonar su patria y su amor, Cefisa.²⁰ El instigador de su caída es su enemigo Clearco, magnate de Siracusa, quien altivamente le reprocha que no puede competir con su nobleza. Considerado un paria entre los suyos, Agatocles se refugia en el reino de Murgancia, cuyo rey, Taurante, lo ayudará a retomar el legítimo poder, después de derrotar a los cartagineses con el general Amílcar a la cabeza, que se hace con el poder de la isla y encarcela a Clearco. En la escena XIV del primer acto, el general cartaginés agrede físicamente a Clearco y rompe su bastón: la opresión y la tiranía someten a un

¹⁸ Los primeros escritos en los que aparece la historia del tirano de Sicilia son los libros XIX, XXI y XXII de la *Biblioteca histórica* de Diodoro Sículo, en el libro IX de *Historias* de Polibio (203-120 a. C.) y en libros XXII y XXIII de *Epítome de las «Historias filipicas» de Pompeyo Trogó*, de Justino (ss. II-III).

¹⁹ Esta visión de Agatocles como modelo de conquistador justo y humilde, con gran capacidad para la superación de las adversidades de la Fortuna, será también explotada como similitud de autoridad histórica con los conquistadores españoles en América, tales como Pizarro, Núñez de Balboa o, sobre todo, Cortés en la heroica conquista de Tenochtitlan. De esta última aplicación saldrá el poema épico *El segundo Agatocles o Cortés en la Nueva España* (1778), de José de Viera y Clavijo (1731-1816).

²⁰ Exclama Agatocles «¡Ay, mi Cefisa, ay, ídolo que adoro, / solo por ti mi ausencia gimo y lloro!» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 9).

pueblo libre y a su gobernante. Precisamente, como un acto de lealtad, Agatocles liberará a quien había sido el principal instigador de su destierro por el deber de proteger su patria. En la escena xiv del segundo acto el héroe vence a Amílcar, produciéndose así la doble resolución de las líneas de acción —la principal y la secundaria vinculada a la primera— con un final que, con un propósito didáctico y siguiendo el principio de la justicia poética y moral, se torna feliz para el bueno y terrible para el malo. De tal guisa, Clearco le devolverá el cetro a Agatocles, en un acto deliberado de ejemplaridad moral y cívica, a pesar del trato injusto, tal como el protagonista deja claro:

AGATOCLES.— Ya, príncipe invencible y generoso,
el hijo del ollero desterrado,
te cumple la palabra que te ha dado.
Ya, Clearco, el certamen definido
se ve: ¿cuál de los dos más noble ha sido?
Tú me inundaste en deshonor y pena,
yo te llego a quitar esta cadena;
tú viste roto tu bastón supremo
de general, y yo, por si te obligo,
te entrego el que he quitado a tu enemigo.
Hoy, según a Taurante lo he propuesto,
restaurando tu honor, te devuelvo el puesto
y en él de esta ciudad la confianza.

([Cañizares] y Corradini, 1736: 50)

No hay dudas de quién de los dos ha demostrado ser más noble. Clearco toma conciencia y le cede el gobierno de Siracusa a Agatocles, quien, en un primer momento no se considera meritorio de ello, pero gracias a la intercesión de Cefisa —que le recordará los motivos de su destierro y lo que este había supuesto— y la aclamación popular, acepta gratamente y se cierra la ópera. Antes Agatocles se había preocupado que a la restitución del orden político y de poder le siguiera el del amor —tan vinculado al primero, como se ha ido viendo—, de esta manera: «Yo reinaré, pero será contigo; / y Clearco en Murgancia con Astrea» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 51), y se premiaba a Taurante con el gobierno de todo el norte de África.²¹ Cañizares caracteriza a Agatocles como un héroe arquetípico de la tragedia, mostrando fortaleza y valor, superando con constancia las desdichas, pero también con dulzura y afabilidad (rasgos atribuidos al género operístico como se ha visto). Agatocles es presentado por Cañizares como ejemplo de virtud, porque, tal como explica Luzán, «los poetas cristianos, a mi entender, deben dar al héroe principal, si no es que le destinen al escarmiento, y no a la imitación, una bondad de costumbres, no solo poética, sino también moral» (2008: 647). Esta es la caracterización que se mantiene del personaje a lo largo de toda la obra, pues de haber sido mudable no habría resultado verosímil ni modélico.

Hay multitud de piezas que trajeron el motivo del gobernante de comportamiento humilde o, al menos, de un supuesto origen plebeyo. En el teatro español del xvii destaca *El hombre por su palabra* (1614-1615) de Lope de Vega —aunque la anagnórisis final revelará que el supuesto jardinero/labrador protagonista, Federico, es en realidad príncipe—.

²¹ Al inicio de la escena xvi del segundo acto, los siracusanos dan voces de que «Pues Amílcar murió, Taurante viva, / y la ciudad con salvas le reciba» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 49), por lo que se ve la muerte del capitán cartaginés como parte del mecanismo, propio del drama aurisecular, de restitución del orden justo para los protagonistas de la pieza (el bando correcto).

Más concretamente, hubo dos óperas italianas de inicios del siglo XVIII que trataron el motivo del gobernante de origen humilde.²² Se trata de *Arrinione* (1708) —con música de Giovanni Maria Ruggieri (h. 1669-1725)— y de *Aquilio in Siracusa* (1720) —con música de Giuseppe Vignati (m. 1768)—, ambos con libreto de Francesco Silvani (h. 1663-h. 1718). Localizadas también en la misma patria de Agatocles, ambas óperas —la segunda no deja de ser una versión de la primera— versan también sobre el episodio histórico de Manio Aquilio, político y militar romano (s. II a. C.-88 a. C.) que llegó a ser cónsul en 101 a. C., año en el que tuvo que combatir una rebelión de esclavos en Sicilia. Pero lo más interesante es que la trama de ambas está centrada en la restitución del poder de cónsul Aquilio contra el tirano siracusano Arrenione, «che di pastore e schiavo si fece rè di Sicilia» (Silvani, 1720: [v]). Hay un momento en que la hermana del protagonista, Emilia, recibe la propuesta de casamiento del gobernante, enlace al que Aquilio se opone «considerando in esso la viltà della sua nascita, e non la grandeza della condizione presente» (Silvani, 1720: [vi]). El desenlace llevará al romano a derrotar al siciliano, gracias a las pretensiones amatorias de Lisenste, hija de este último, y, como era habitual en la ópera dieciochesca, a un final feliz con los casamientos de Aquilio con Merope y de Emilia con Amilcare. El orden jerárquico correcto y justo se había restablecido tanto en la esfera política como en la lírica y metafísica. Los amores correctos habían triunfado.

A pesar de las similitudes que hay especialmente con las óperas, Cañizares parece que con *El ser noble es obrar bien* contesta para desmentir en lo ideológico y moral la preeminencia del nacimiento por encima de la posición que se ocupa y del mérito propio. Este matiz está brillantemente sintetizado por Cañizares con el cuatro que cierra la ópera:

Viva, reine, triunfe, quien
su propio ser se ha debido,
pues, aun en quien lo ha nacido,
el ser noble es obrar bien.

([Cañizares] y Corradini, 1736: 53)

Para la exposición de ese mensaje en una ópera con música italiana, Cañizares tuvo que tomar el episodio para la fábula de la historia o, al menos, que tuviera la verosimilitud histórica que requiere. Adecuarse a la moda imperante es una preocupación que está en los paratextos del libreto, y el requisito histórico de la fábula obligaba al cumplimiento de la verosimilitud para que, como se verá más tarde, tenga efectividad el mensaje cívico y moral de la ópera. Y ahí es donde entran en juego las licencias y variaciones del poeta.

La biografía y carácter del siciliano en la ópera está, lógicamente, reducida, construida y articulada según el interés del autor y lo que se destacaba de él en la época: nada dice Cañizares del proceso de ascenso al poder del hijo del alfarero, así como tampoco del gobierno despótico de los oligarcas Sosístrato y Heraclides antes del golpe de estado de Agatocles contra los anteriores (317 a. C.), de su proclamación como *strategos autókrator* o del pacto que firmó con Amílcar para poder regresar a Siracusa (Güemes, 1991: III-II).

La misma visión parcial e interesada hizo que redujera a uno los exilios de Agatocles, cuando históricamente fueron dos (Güemes, 1991: III-II); la expedición por el norte de África se sustituye por la contraofensiva en la propia Siracusa; y el carácter de Agatocles ha sido pretendidamente suavizado y armonizado para resaltarlo como el agente a admi-

²² Además de las dos óperas de Silvani que comentaremos, dos son las óperas que tienen como personaje secundario a Agatocles: como compañero de Ulises en *Il ritorno d'Ulisse* (1669), con libreto de Giovanni Andrea Moniglia y música de Jacopo Melani; y como un esclavo sarraceno, hijo de Lisimaco, que llegó a ser rey de Tracia en *La chimera* (1682), con libreto de Nicolò Minato y música de Antonio Draghi.

rar moralmente²³ en confrontación con Clearco —nombre histórico de un mercenario espartano (h. 450-401 a. C.), pero no relacionado con Agatocles— y Amílcar, que se constituyen en los antagonistas tanto de una trama más reducida como de los valores opuestos a Agatocles. La constitución de los caracteres de los personajes está construida, como se ve, desde coordenadas eminentemente morales y poéticas según la intencionalidad del dramaturgo. Las licencias de las que hablaban Aristóteles y Luzán (2008: 494), en el caso de Cafizares, están encaradas a la voluntad de divulgar una nueva concepción de la nobleza —y de sociedad— y de sentimentalismo.

Por lo tanto, Cañizares necesitaba un episodio histórico—debido a la verosimilitud que la fábula histórica aporta— con el protagonista del cual pudiera exponer la tesis progresista de que la distinción social —y también sentimental y humana, aunque no se pueda ahondar en el tema— radica en la demostración del valor mediante las acciones y no procede de la cuna aristocrática. Así, encontró la utilización del episodio de Agatocles en la literatura moral y en la historiografía de los siglos XVI en autores como Antonio de Guevara —*Aviso de privados o despertador de cortesano* (1539)—, Juan de Mediana del Campo Pineda —*Monarquía eclesiástica o Historia universal del mundo* (1588)— y Juan de Mariana —*Historia General de España* (1592/1601)—; en la literatura del siglo XVII, como fueron Diego de Saavedra y Fajardo —*Empresas políticas* (1642)—²⁴ y Francisco Bances Candamo —*El césar africano. Guerra púnica española* (h. 1700)—; o incluso en el mismo siglo XVIII, con Benito Jerónimo Feijoo, en el discurso «Alta y humilde Fortuna» del primer tomo de su *Teatro Crítico Universal* (1726). A modo de síntesis de la utilización moral en los autores precedentes, el benedictino cita a Agatocles a propósito de la importancia de que la felicidad no venga por medios cuantitativos y materiales sino cualitativos y sentimentales o del alma por un sincero conocimiento de la propia naturaleza humana. Si se tomó a Agatocles es por la condición humilde como personaje histórico y, por lo tanto, en autoridad ejemplar. En este discurso no se hace énfasis tanto en el progreso social del siciliano como en la sabiduría para la vida que le dio ser hijo de un ollero —de ahí que diga «Agatocles fue un monstruo de la Fortuna» (Feijoo, 1726: 51)—. Más adelante dirá que «cuanto mayor es la amplitud de fortuna, tanto más hay donde hiera la adversidad» (Feijoo, 1726: 65). Algo semejante imprime Cañizares a Agatocles al inicio de la pieza, cuando Creonte le dice: «verás (trocando el hado su semblante) / que a veces importuna / es desgracia tener mucha fortuna» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 7). Por eso la austera pero comedida vida que otorga el origen humilde es maestra de templanza y estoicismo para la superación de las adversidades inevitables que la vida tiene, tal como el propio Agatocles lo declara al ser desterrado:

Ya me reduzco a mi humildad primera:
hijo soy de alfarero y la fortuna

²³ Agatocles consiguió el poder por un golpe de estado, hecho este que, según Güemes, hizo que se deshiciera de sus opositores oligarcas y se legitimara su actuación «gracias al ascendente que tenía en la asamblea y a la popularidad que alcanzó entre los siracusano» (1991: 119). En la ópera de Cañizares no es necesario legitimar el poder de Agatocles ni su golpe de estado histórico porque se parte desde el principio que el siracusano, como le dice Creonte en la escena i del acto i, «la virtud y el valor de tu persona / sin sentir te llevaba a la corona» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 8), por lo que estamos ante una traición ante la justicia y el buen gobierno de un hombre de moral y actuación inmaculada. En esa línea de ejemplaridad moral y social utilizó Cafizares la figura histórica de Agatocles, y desechó —o no hizo caso— las visiones historiográficas derivadas de la de Diodoro, quien «se detiene en descripciones negativas, violentas y crueles sobre el tirano y su actuación» (Güemes, 1991: 119).

²⁴ Es destacable que esta obra se contabiliza en el inventario de bienes de José de Cañizares (González Ludeña, 2022: 459).

en una rueda sin constancia alguna
tiene su fundamento.

([Cañizares] y Corradini, 1736: 8-9)

Como se ve, pues, este foco de ejemplo moral y la voluntad histórica en *El ser noble es obrar bien* están centrados eminentemente en un personaje de unas muy particulares características, especialmente en su origen y capacidad estoica en la que siempre la templanza ha de ser guía: «Pueblo siracusano, / aunque ingrato y cruel así procedes, / en la moderación no, no me excedes» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 8).

UN NUEVO MODELO DE VIRTUD EN EL GALÁN

Destaca el hecho de que Agatocles en *El ser noble es obrar bien* vuelva al trono de Siracusa —y esta vez de manera definitiva— siendo el hijo de un alfarero, pero lo realmente interesante en el pensamiento político de la pieza es la motivación de la elección del episodio histórico y de su tratamiento. Este modelo continúa siendo el aristocrático propio del Antiguo Régimen, pero lo que propone es un cambio en lo que se ha de considerar nobleza. Lo importante es que reine «quien / su propio ser se ha debido», es decir, quien haya conquistado su gloria y su fama mediante la virtud y el mérito, indiferentemente al estamento que pertenezca. Es, pues, el nuevo concepto de nobleza —que todo gobernante ha de tener— el que se promociona. Y la percepción utilitaria y justa de la nobleza de Cañizares va a la zaga de, entre otros, Francisco Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, III conde de Fernán Núñez, en *El hombre práctico* (1680):

La derecha razón debe hacer a cada uno juez de sí mismo para no abusar de sus privilegios, no defraudando contra conciencia, sin virtudes propias, el mérito de las de aquellos que le precedieron; antes bien, procurando aventajarse a ellos y no ensorberciéndose en fucia del nacimiento, pues dependió meramente de la fortuna, ni despreciando a los que no la tuvieron igual; y por última, si fuere lícito gloriarse o preciarse alguna cosa, haciéndolo solo de las virtudes y méritos profesionales (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, 2000: 186).

Como se comprende, este nuevo concepto de nobleza de «quien / su propio ser se ha debido» es producto de un proceso de secularización: el ideal de nobleza se desliga de cuestiones teológicas o cosmológicas dogmáticas —la jerarquización estamental de la sociedad por razones naturales— para adquirir una dimensión práctica y social. Esta nobleza, pues, será la misma que preconizaba Gutiérrez de los Ríos y Córdoba para remediar la degeneración a la que había llegado la nobleza española; esa nueva nobleza es obrar bien para la comunidad, porque «el bien común debe siempre prevalecer sobre el particular» (Gutiérrez de los Ríos y Córdoba, 2000: 216). Estamos ante un cambio de enfoque del desengaño individual propio del XVII gracianesco hacia una preocupación desengañadora y crítica de la sociedad; es lo que Jesús Pérez Magallón definió como el paso de «la luz del desengaño (de origen divino) a desengañar con la luz (de origen racional y experimental o experiencial)» (2002: 32). Y, como principio categórico de la generación novator, la desconfianza en los dogmas de todo tipo hará que el papel de los sentidos empiece a revalorizarse, no como fin en sí mismo, sino como medio para la transmisión del conocimiento regenerador.²⁵ Este es el caso de la música y, entre otros, de

²⁵ El empirismo y sensismo británico de finales del XVII e inicios del XVIII no consideraba engaño aquello que

la sentimentalidad, atributos indispensables para el disfrute de «los amantes del armónico néctar» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 3), que serán mejores ciudadanos.

En efecto, no se trata solamente del nuevo concepto de nobleza aplicada al bien común, a la utilidad social. En la ópera de Cañizares se muestran los visos de un nuevo tipo de ser humano, el que encarna también Agatocles: el de ciudadano sensible como elevada y sincera expresión, precisamente, de humanidad. La ópera tiene una función didáctica en el ámbito sentimental que conecta con la teoría de los afectos vinculada con la música, tal y como lo constata la dedicatoria de la ópera «a los aficionados a la decente diversión de la música» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 1). La música como entretenimiento decente es civilizatoria porque es deleite propio de los espíritus refinados y elevados, en contraposición a las diversiones de taberna y vinculadas al vulgo inculto. Bajo esta cláusula, la ópera muestra la expresión de la tristeza y el dolor de Agatocles mediante las lágrimas como rasgo de la nueva sensibilidad sentimental ilustrada que se espera de un ciudadano sincero y moderno; lágrimas que son «pruebas de virtud y de calidad moral» (Carnero, 1983: 61).²⁶ En la escena tercera del acto primero, la separación forzosa de Agatocles y Cefisa produce un dolor que el héroe exterioriza, como muestra —mérito, valor— de la sinceridad de su espíritu:

CEFISA.— ¿Qué es esto? ¿Llora
un Agatocles, a quien tiembla el mundo?
AGATOCLES.— Con un dolor profundo
es valor el llorar quien se enamora.
¡Ay, que temo, señora,
cuando hoy he de salir de Siracusa
en busca de fortuna menos fiera.
CEFISA.— ¿Qué temes? Dilo.
AGATOCLES.— El cielo no lo quiera:
temo que has de olvidarme.
([Cañizares] y Corradini, 1736: II).

El hecho de que Agatocles, héroe modélico de estoicismo, llore en una fecha tan temprana como 1736 es muy significativo. Lo es porque las lágrimas constituirán el testigo de una sensibilidad filantrópica y de la piedad laica que, con el desarrollo y asentamiento de la concepción ilustrada del ser humano, desencadenará en el humanitarismo del siglo XVIII. Los anteriores protagonistas de los dramas calderonianos se habían lamentado de la desidia cósmica o del infortunio de los humanos, ¿pero llorar? Segismundo nunca lloró. Sí lloró Ulises al escuchar a Demodoco, como nos recuerda Luzán (2008: 534). De hecho, no hay que olvidar que para el aragonés y muchos otros el sentido de la tragedia —ese género teatral ideal para la élite de espíritu y de sensibilidad— estaba en que «se purguen y moderen los afectos de lástima y de temor con el uso de ver casos lastimosos y horribles, con que acostumbrados los hombres, aunque en fingida representación, a llorar, a dolerse y a temer las ajenas desgracias, sabrán, en las propias, refrenar el sentimiento y la pena y la pena y dolerse moderadamente» (Luzán, 2008: 549). El elemento humanitario ilustrado de lo sensible como voz sincera del ser se vislumbra en la ópera de Cañizares. Agatocles es un boceto del nuevo héroe, del nuevo ser humano, que se abre a sí mismo. No es un per-

nos indican los sentidos, «sino que el error será aquello que niegan nuestros sentidos ayudados por la razón, pues ambos son y serán los jueces últimos para valorar la verdad o mentira de lo que percibimos» (Pérez Magallón, 2002: 27).

²⁶ Cabe señalar que el componente lacrimógeno está también en la idiosincrasia de la ópera, como bien ha estudiado Elena Sala di Felice (1986) en la producción de Metastasio.

sonaje enteramente trágico, pero sí proyecta una nueva humanidad. Es la antesala de lo que Guillermo Carnero denominará la cara iluminada y la cara oscura de la Ilustración.²⁷ Esas lágrimas de Agatocles se unen al ya de por sí significativo personaje del gobernante sincero por lo humilde de su origen. La pureza de su valía humana no solamente se demuestra en sus actos, sino también en su sentimiento amoroso. Las lágrimas del héroe siciliano, pues, empiezan a reflejar, como declaró Loreto Busquets:

un sentimiento moral natural, y universal, bien superior a la ambigua y a menudo hipócrita caridad cristiana. La sensibilidad y el sentimiento no se oponen a la Razón. Como enseñan Diderot y Rousseau, son las vías a través de las cuales el ser humano accede a la Razón Universal. Las lágrimas, al igual que el comportamiento racional, dan fe de la indefectible racionalidad moral de los hombres dignos de este nombre (Busquets, 1996: 162).

De la misma manera, y debido a la naturaleza humana, las dudas y los temores en Agatocles —de que el amor no aguante la distancia— invaden todo su sentimiento, líricamente expresado en la primera estrofa del aria que canta al final de la tercera escena del acto primero. Pero también será allí donde, en la segunda estrofa, encuentre el héroe la motivación para resistir: la esperanza del reencuentro con el amor casto y sincero de Cefisa. Esta aria de Agatocles es muy reveladora e interesante porque muestra la transición de un estado al otro; del dolor a la esperanza:

Dime, dueño, el más constante
de este esclavo, de este amante,
que desde hoy no le verás.
Di, ¿qué harás?
¿Te acordarás?
Sí, mi bien, yo espero en ti.
Que tu imagen, aunque ausente,
te la hará el amor presente,
y a tus pies la encontrarás
con el alma que te di.

([Cañizares] y Corradini, 1736: 12)

Evidentemente, la resiliencia que Agatocles muestra no solamente está basada en la naturaleza sincera de su amor —dominio, paciencia y resistencia son los atributos épicos de la recepción de la figura histórica—, sino con los puntos relacionados con el ideal de ciudadano moderno, como ya se ha visto, que el conde de Fernán Núñez modeló en *El hombre práctico* y en el discurso «Humilde y alta Fortuna» (1726) del *Teatro crítico universal* de Feijoo. Agatocles empieza a estar en la órbita de lo que Jesús Pérez Magallón expuso como base de la concepción del hombre de bien,²⁸ cuya educación desde la propia naturaleza humana ha de posibilitar la sociedad civil ilustrada.

²⁷ Guillermo Carnero, entre otros, hizo énfasis en resaltar la concepción dual entre razón y emoción en la estética y la preceptiva literaria del siglo XVIII: «en el grado de mayor generalización, hoy vemos el XVIII como una dualidad dialéctica, cuyos polos son, por una parte, la razón normativa y, por la otra, la emoción y la sensibilidad» (1983: 14).

²⁸ De esta manera, pues, se da asideros filosóficos a la escala de valores que el hombre de bien ha de tener, es decir, la «bondad, cultura, generosidad, compasión, conversabilidad, respeto, moderación, obediencia al trato justo, responsabilidad como ciudadano, individuo y miembro de la familia, amor al bien público, sensibilidad, tolerancia y humanitarismo; en suma, virtud» (Pérez Magallón, 2001: 52).

UNA DRAMATURGIA ENTRE LO AURISECULAR Y LO NEOCLÁSICO

La concepción de nobleza es ahora coherente con la nueva idea de valía humana: el mérito y la competencia cívica, social. El desarrollo de las acciones de la trama está encarado hacia la restitución del orden justo. En las piezas de Cañizares, como en las de Zamora, se sigue la dialéctica de los valores contradictorios y el debate entre orden y el caos como los principios de la mecanicidad de la dramaturgia del Siglo de Oro —semejante a la de Calderón, Rojas Zorrilla o Moreto. Pero aquí la gran diferencia está en el foco y en la concepción de ese orden y, por lo tanto, en su restitución: un orden secular y civil, social, no tanto cosmológico y trascendental, contrarreformista. El valor de ese restablecimiento no está en lo tradicional y absoluto (cósmico jerarquizado), sino en el pragmatismo cívico y moral del mérito, en la demostración práctica del valor que sale de la preocupación por el buen gobierno de la comunidad y no del interés o beneficio al individuo. No hay tanta honra personal e individual (aunque evidentemente la hay) como sí responsabilidad colectiva (que parte de la individual) de un elitismo que ya no es el de la sangre, sino el de las demostraciones prácticas que la educación ha propiciado. Y en eso, como trató Jesús Pérez Magallón, estamos en una órbita ilustrada: «la visión estamental de la sociedad, el respeto a la misma [...], la crítica corrosiva a la nobleza hereditaria, pero en particular al sector más favorecido, la aristocracia, y el menoscenso a las capas populares se formula con una franqueza que hoy no deja de resultar ofensiva» (Pérez Magallón, 2001: 51). En resumidas cuentas, lo significativo del Agatocles de Cañizares es el matiz progresista, práctico y dinámico de esa restitución del orden, visto de manera muy pareja como lo hiciera el conde de Fernán Núñez o Feijoo, y, sobre todo, la pedagogía hacia la civilidad de la ópera. El *prodesse et delectare* en *El ser noble es obrar bien*, pues, es más que evidente: la voluntad ejemplarizante del caso de Agatocles lleva a eliminar todo elemento mágico o fantástico para aproximar público y protagonista;²⁹ la pretensión de ambiente histórico obliga para esa identificación la verosimilitud. Y ahí estamos en la concepción pedagógica ilustrada del teatro: la tragedia, como anotó Aristóteles, «se apoya en nombres de personajes que han existido; la razón es que así resulta más convincente lo posible» (1973: 85, 1451b).

Esto a nivel ideológico. En el plano eminentemente dramático, Cañizares, introduce modernidad de la órbita clasicista de los dramas para música dieciochescos. Muestras de ello son el tema histórico y/o legendario, y la aproximación a la unidad de lugar en solo un espacio geográfico en una línea muy similar a la de Metastasio: «la acción del drama y sus accidentes se representan en la campaña y ciudad de Lemtim, capital de Siracusa» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 5). Ello excusa que se den las seis mutaciones en la ópera,³⁰ pues siguen siendo espacios de una urbe específica, y, por ende, resultan verosímiles. Asimismo, la escenografía más contenida y de corte realista que facilite la ilusión dramática —aspecto este nuclear en la concepción neoclásica del teatro (Pérez Magallón, 2001: 37)—, la articulación de los números musicales con el binomio recitativo-aria *da capo*, la predisposición a situar las arias al final de las escenas, la adaptación de los tradicionales cuatros o intervenciones de «la Música» a la dramaturgia de la ópera en forma de recitativos y el reducido elenco de personajes son otros síntomas de esa renovación.

²⁹ Pérez Magallón arguyó, en este sentido, que «el realismo dieciochista tiene una explicación filosófica y artística claramente histórica y una finalidad ideológica y política explícitamente ilustrada» (2001: 41).

³⁰ En el Acto primero, «Cortil con carro triunfal tirado de cuatro cautivos», «Bosque con tiendas de campaña» y «Trono regio», y en el acto segundo «Acampamento delante de las murallas de la ciudad de Siracusa», «Cárcel» y «Templo de Marte con ara y estatua de este dios, entre varios trofeos militares» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 5).

No obstante, en realidad la tradición aurisecular está en la médula de esta ópera con grandes dosis de maquillaje clasicista. La trama está modulada por una profusión de peripecias accidentales (todas, eso sí, vinculadas a la acción principal), en la que la acción secundaria es amorosa y su evolución está condicionada al desarrollo de la principal, o puede presentarse como el impulso o motivación para la resolución de la principal, como es el caso: puede leerse que Agatocles consiguió resistir por la fe y confianza en el amor a Cefisa, pero si no hubiera vencido por sus méritos y condición humilde y trabajadora, nada de lo anterior hubiera sido posible. Tras el *Omnia vincit amor* se revela la injusticia política y moral a Agatocles.

Otros elementos dramatúrgicos herederos de la tradición de la comedia nueva son los equívocos de enredo como el que produce el enfado de Cefisa al encontrar a Agatocles en territorio enemigo, temiendo esta que lo maten y sin saber que está ahí como avanzadilla de las fuerzas que han de derrotar a los cartagineses ([Cañizares] y Corradini, 1736: 42-44); o giros inesperados que añaden dramatismo a una trama compuesta, como el encarcelamiento de Clearco por Amílcar.

Pero el elemento más claro y notorio que indica la visión aurisecular en la dramaturgia de Cañizares está en el valor de los graciosos Melón y Pepita. Estos no solamente aportan el elemento cómico y distendido o constituyen, con sus comentarios, el nexo entre la escena y el público, sino que también introducen y otras veces enlazan los momentos relevantes de la trama y, por lo tanto, son catalizadores del desenlace. Mediante lo simpático y distendido de esa pareja, y aprovechando la caracterización despistada, inocente e infortunada, es Melón, en la escena novena del segundo acto, quien comunica a Amílcar el desafío de Agatocles, para justo después tener el gracioso una discusión sobre sus amores con Pepita. Este es un claro ejemplo de trasunto a lo vulgar y cómico de los amores de los protagonistas, máxime cuando es inmediatamente después que aparecerá Agatocles y se encontrará por primera vez después del encierro con Cefisa. Incluso, la última escena de la ópera —en la que Agatocles se reúne definitivamente con su amor y el siciliano será intitulado gobernante por méritos propios, tal como lo aclamó el pueblo— es preparada a modo de preámbulo por la enésima discusión jocoso-amorosa entre Melón y Pepita. Asimismo, las actitudes desalentadoras sobre el amor, reflejadas en la desconfianza de Pepita en Clearco y en los hombres que solo gastan de palabreras ([Cañizares] y Corradini, 1736: 33-35), incitarán a las espectadoras a ser cautelosas con respecto al chichisbeo. De modo que estos graciosos, como los del siglo anterior, son mucho más que el elemento cómico y distendido, y tienen su peso y función en la mecánica dramática. Y esta dimensión de contraste y contrafuerte de los graciosos —que continuaba teniendo tanto éxito como antes— sale de una concepción estética y dramatúrgica del siglo precedente.

No cabe duda de que «existe una tragicidad aristotélica o clasicista, que actúa como fondo común, como sustrato o base sobre la que componen su obra autores distintos pertenecientes a “épocas” diferentes, el Siglo de Oro y el Neoclasicismo» (Berbel Rodríguez, 2003: 164). En tanto que se identifiquen con el gusto barroco los recursos introducidos «por capricho o novedad» (Rodríguez Sánchez de León, 2018: 280), la heterodoxia y la flexibilidad ante las reglas, no dejará de situarse —y encasillarse— a Cañizares en el lado de los epígonos del Siglo de Oro y a *El ser noble es obrar bien* como un producto barroco. Sin embargo, del estudio de esta obra se puede notar que Cañizares, al igual que otros literatos como su coetáneo Gerardo Lobo, no se encastilló «en la defensa de principios intelectuales ni de movimientos estéticos» (Álvarez Amo, 2017: 127-128). No debería sorprendernos que dramaturgos como él se encontraran con un pie a cada lado, el de la tradición y la modernidad, puesto que, como ha explicado Berbel Rodríguez (2003: 107 y 164), partían de un mismo paradigma teórico, la poética clasicista, pero con unos modos

de aplicación distintos en la práctica. Así, la ópera se pudiera concebir como un punto de encuentro entre distintas vertientes teóricas con un paradigma común.

Sin contar con el dinamismo dramático y escénico de la pieza y el peso de los graciosos, *El ser noble es obrar bien* no es una tragedia neoclásica. Y no lo es porque, aunque sea una representación, como definió Luzán la tragedia, «acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad» (2008: 486), no está planteada la «gran mudanza de fortuna» (Luzán, 2008: 486) del héroe, pues se inicia con el destierro del protagonista —por lo que no se puede desarrollar dramáticamente la *metabolé* que produciría ese cambio de fortuna—³¹ y la trama se centra desde el principio en la restitución del orden quebrado, aspecto ideológico este consustancial a la visión dramatúrgica del teatro áureo (Ruiz Ramón, 1971: 152). Aunque el tono de Cañizares en este inicio está muy cerca de lo trágico, el hecho de que, en el planteamiento de la acción, no haya intriga, traición o amenaza que materialice más adelante el infortunio o la desgracia del héroe es harto significativo de la particular visión de lo trágico por parte de Cañizares. La desgracia ya ha sucedido, y la primera escena de la ópera escenifica la expulsión de Agatocles de Siracusa, y esta se expresa, en el octavo verso de la pieza, «trocando el hado su semblante» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 7). Inmediatamente después el clamor del pueblo y el Senado espeta un «vaya, Agatocles, vaya desterrado» ([Cañizares] y Corradini, 1736: 7), manifestación que constituirá el motivo contra el que el protagonista luchará por la restitución de su honra y de su justicia —y al que hay que sumar el asunto amoroso con Cefisa, derivado del mismo—. Y, por este motivo, desde muy temprano sabe el protagonista (y el espectador) de los bandos o grupos ideológicamente correctos: Agatocles y Cefisa contra Clearco y Amílcar. Por lo tanto, tampoco hay técnicamente anagnórisis como «pasaje improviso del desconocimiento al conocimiento» (Luzán, 2008: 526).

La mezcla de lo trágico y lo cómico con los graciosos está a las antípodas de la preceptiva neoclásica y motivaría la ruptura de la tensión trágica en la identificación de los espectadores. Tampoco parece excitarse de una forma desgarradora el «terror y compasión en los ánimos del auditorio» (Luzán, 2008: 486) por la falta de cualquier tipo de *pathos*. El único sentimiento que la pieza de Cañizares se presta a desarrollar es la commiseración o la piedad por la situación de injusticia que va acarreando el protagonista: injusticia y compasión en lo amoroso y en lo político. Pero no hay estremecimiento del espíritu que pueda acercarse a cualquier aproximación de catarsis si se compara con tragedias de Corneille o Racine. O incluso con la *Virginia* de Agustín Montiano o la *Lucrecia* de Nicolás Fernández de Moratín. En *El ser noble es obrar bien* hay tensión, pero una tensión basada en la acción, en la trama —como tenía la visión dramática áurea—, no en los caracteres, en el ser íntimo del personaje o revelaciones trágicas que pueden aparecer. Y en la tragedia neoclásica, a pesar de su posibilidad (Cañas Murillo, 1999: 120), nunca los finales son enteramente dichosos porque se necesita una amputación, precisamente, por esa tensión entre dos elementos incompatibles y excluyentes, pero igualmente necesarios. La tragedia es la dicotomía y la imposible solución total por la limitación de la naturaleza humana y la falta de control sobre lo trascendental y/o cósmico. Y esto no lo cumple en absoluto Cañizares con Agatocles. Además, la justicia poética del final con la que se cierra positivamente la ópera —la pieza no ha sido otra cosa que el relato de restitución del orden político y amoroso que no debían haberse alterado, y la situación resultante de la trama de la ópera es mejor y más perfecta a la del inicio— está también en la órbita

³¹ Verdaderamente, y siguiendo las características básicas de la tragedia neoclásica española que Jesús Cañas Murillo sintetizó, en *El ser noble es obrar bien*, si bien podría decirse que sí hay una escenificación del paso de la infelicidad a la felicidad del protagonista, esa «alternancia entre fortunas y adversidades y el paso de la dicha a la desdicha» (1999: 177) es insuficientemente desarrollado y concentrado en una escena, la primera.

dramatúrgica aurisecular, aunque autores como Corneille, Metastasio o el propio Luzán admiten tragedias con final feliz (Rodríguez Berbel, 2003: 254).

Bien: *El ser noble es obrar bien* no es una tragedia en un sentido estricto. Menos neoclásica. Pero no es menos cierto que Cañizares quiso darle una apariencia que la aproximara al clasicismo propio de los dramas musicales italianos contemporáneos, como se ha visto antes en lo musical. El argumento y la ambientación históricos y, por lo tanto, lejos del elemento mágico o fantástico tan propio del teatro musical anterior; la aproximación a la unidad en el lugar y en la acción o, al menos, de protagonista, no así en el tiempo, pues el primero y el tercer acto están separados por un periodo de tiempo indefinido pero extenso. Por último, el didactismo está en la base de la construcción de la obra. La tesis progresista que tan bien se sintetiza en el título —la distinción social y política ha de provenir del mérito y de la virtud propios— es el punto de partida de todo el texto, y, por lo tanto, su composición «se orienta a conseguir ese objetivo y el argumento, lo definido, se convierte en ejemplo, en exemplificación de la idea que se procura trasladar al espectador» (Cañas Murillo, 1999: 126). Este rasgo de pedagogía teatral es muy notorio de la ideología de cariz parcialmente ilustrado desde la que se pensó y se escribió *El ser noble es obrar bien*.

Lo meritorio del madrileño está en ser consciente del hecho propiamente literario: que el contenido condiciona la forma. La coherencia del ideario próximo al ilustrado que expone y desarrolla en esta pieza lo obligaba a recurrir a algunos de los elementos y procedimientos del teatro nuevo de su contemporaneidad. El bastimento clasicista de esta ópera es, como se ha ido estudiando, muy notable. A diferencia de *El sacrificio de Ifigenia* (1721),³² en *El ser noble es obrar bien* se observa un Cañizares que es mucho más consciente de la dimensión social de la pieza y de la revalorización pedagógica del teatro como escuela de costumbres y de comportamiento civilizado dedicado a «los aficionados a la decente diversión de la música».

En *El ser noble es obrar bien* y en las óperas madrileñas para los teatros públicos confluyen lo local con: «argumentos y una dramaturgia no españoles, de procedencia italiana y francesa (del teatro clasicista francés) en forma de la ópera seria metastasiana» (Kleinertz, 1996: 120). Pudiera llegar a sospecharse que el éxito del *dramma per musica* italiano animó a intentar desarrollar la tragedia de corte clasicista, o que para ello influyera también —como lo sugirió Ignacio Arellano en relación a la comedia historial neoclásica *La virtud coronada* de Luzán— la obra y la preceptiva de Bances Candamo, de una base fuertemente clasicista o aristotélica.³³ Sea como fuere, parece evidente la intención de servir para educar a la corte y villa de Madrid —porque no olvidemos que esta diversión estaba dirigida a los cortesanos (Leza, 2001: 236) por mucho que pueda englobarse en el teatro popular por su carácter espectacular— en unos nuevos valores sobre la nobleza, y en especial a las autoridades. Recordemos que algunas de las óperas y zarzuelas que se

³² *El sacrificio de Ifigenia* (1721), de también de Cañizares, fue una «comedia de cinco jornadas o actos al estilo de Francia», adaptación a la española de la tragedia de Racine *Ifigenia* (1676).

³³ Ignacio Arellano, a propósito de *La virtud coronada* de Luzán, destacó que más que la filiación de la intentona dramática del aragonés con Metastasio —propuesta por Francisco Jarque (Luzán, 1992: 58-59)—, «están presentes en la teoría y práctica de Bances, quien los expone de manera razonada en su *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, donde defiende la comedia historial, exige el decoro extremo, apoya la depuración poética y virtuosa de los protagonistas» (Arellano, 1992: 192-193). Algunos de esos aspectos están también presentes en *El ser noble es obrar bien* y en muchas de las óperas o piezas teatrales de inicios del XVIII citados: valoración de las reglas y preceptos del arte, exigencia rigurosa del decoro en todas sus vertientes, especialmente de moralidad, atención a la verosimilitud, interés docente y pedagógico; depuración de los modelos protagonistas, cuyo carácter ha de ser noble; estilo elegante y leve presencia de la comicidad o un cierto desprecio del vulgo (Arellano: 1992: 215). Aunque sea una cuestión que rebasa la temática y el espacio presente, resultaría intensamente interesante dilucidar si realmente ese «melodrama» híbrido de los años 20 y 30 atiende más a una influencia consciente de la obra y teoría de Bances Candamo por parte de Cañizares o si, por el contrario, es influjo directo del arte metastasiano que se importó con las óperas italianas.

hicieron en los teatros públicos fueron dedicadas a «las personas de mayor autoridad y poder», entre ellas la Princesa de Asturias, a quien le fue enviado el libreto de la zarzuela *Con amor no hay libertad* (1732).³⁴ Sabemos que María Bárbara de Braganza poseyó la música del «Agatocle», la que legó a Farinelli junto al resto de su colección de partituras (Cappelletto, 1995: 218), y la que posiblemente recibiera a través del Corregidor, el ya referido marqués de Montealto. Por todo ello, consideramos que *El ser noble es obrar bien* encajaría dentro de las expectativas de lo que sería considerado, siguiendo la denominación de Rainer Kleinertz (1996: 115), un *dramma per musica* clasicista español de la década de 1730.

CONCLUSIONES

Para finalizar, la idea pedagógica del teatro como utilidad social es entendida como perfectamente adecuada y compatible con la dimensión tragicómica del teatro del XVII: «en lo festivo / cabe lo serio». Y ello sin pretendidas transgresiones, pues la ópera fue un género algo flexible y sujeto a sus propias convenciones, aunque, a su vez, bebiendo de las reglas del arte dramático de la Antigüedad por verse en ellas una validez que permitía alcanzar el ideal de belleza. De este modo, la naturaleza híbrida acepta, posibilita y legitima que se puedan expresar tanto lo serio o amoroso y lo gracioso y festivo mediante la representación musical. No solamente se entiende el teatro musical como resultado armonioso de poesía, música y escenografía —como ya lo dejó claro Calderón de la Barca—, sino que también el valor de la pieza está en la armonía compuesta del tono, género o registro del que está compuesto el texto y, por extensión, también la música y el baile, en consonancia con las palabras de Agramont y Toledo y Corselli (1735: [xi]). Es la dialéctica entre tradición y modernidad de dentro de la obra: la naturaleza ilustrada del mensaje y de la dimensión pedagógica no choca con la concepción dramática «barroca» por la espectacularidad. Esa visualidad responde a unos nuevos principios de mímesis y verosimilitud que se preocupan más por representar unos personajes más humanos, con sus debilidades, pero capaces de afrontar las dificultades por medio de la razón. Esta vía de las luces, como muestra la ópera, es la adecuada para el alcance de la nobleza que se pondera por medio del personaje de Agatocles, y a la que podía llegarse con o sin abolengo. Lo que cuenta es la acción, es el mérito. La virtud de este personaje, apoyada en los méritos militares y morales como súbdito y esposo, queda lejos de las formas de comportamiento de los guapos y valientes del teatro popular. De este modo, en óperas como *El ser noble es obrar bien*, encontramos, pues, una antesala del teatro neoclásico.

Estamos ante un ejercicio deliberado de adaptación del *dramma per musica* a la realidad dramática madrileña de la tercera década del siglo XVIII y como plataforma para la divulgación de nuevas ideas que, aunque con notorios elementos introducidos y otros modificados, sigue los patrones de la concepción y mecánica dramáticas heredadas de Lope, Calderón o Bances Candamo. Ahora bien, estos se reformulan e hibridan con el espectáculo operístico, haciendo Cañizares de ellos algo moderno, que cumple la expectativa del gran público y de las autoridades ilustradas que echaban en falta en los tablados modelos de buena conducta para los ciudadanos. Las ideas preconizadas por el conde de Fernán Núñez en 1680 y la de muchos novatores se ven ahora como el discurso oficial del comportamiento de los individuos encarados hacia el bien común, especialmente de

³⁴ En los gastos de los corrales consta uno de 230 reales «del coste que ha tenido una zarzuela que se ha remitido al señor Corregidor para la Princesa de Asturias, encuadrada en tabla cubierta de terciopelo con cantoneras y manecillas de plata» (Buck, 1980: 257-258).

los nobles, que todavía tendrán protagonismo en el gobierno del país. Y ese didactismo social y moral progresista en los nuevos tiempos se hace en un espectáculo que añade, ya de una forma más consciente y notorios, elementos dramatúrgicos clasicistas a la base de la tradición del siglo precedente.

Por estas características que reúne el caso estudiado, visibles también en mayor o menor medida en otras óperas del período, y debido al lugar central que ocupó el género operístico en la Europa del siglo XVIII, aprovechamos para reivindicar su importancia literaria, por lo que debería ocupar más espacio en las historias de la literatura española. Por su componente musical y espectacular se le suele achacar un escaso interés literario, debido a la concepción que tuvieron sobre él la crítica literaria neoclasicista más ortodoxa, y las decimonónicas herederas de esta. En cambio, no tenerlo en cuenta es obviar un prisma de la realidad de los teatros trascendental que permite ver cómo lo clasicista fue ganando terreno junto a nuevos valores propios del hombre ilustrado. Sirva *El ser noble es obrar bien* y la caracterización de su protagonista, Agatocles, para dar cuenta de ello.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- AGRAMONT Y TOLEDO, Juan y Francisco CORSELLI (1735), *La cautela en la amistad, y robo de las Sabinas. Drama para representarse en musica en el Coliseo de los Caños del Peral, por las Compañías de Representantes Españoles de esta Corte. Quienes la dedican a S. A. S. la señora doña María Teresa, Infanta de España*, Madrid, Gabriel del Barrio.
- ANÓNIMO (1727), *Melodrama intitulado: España vencida triunfa, que en celebridad de los años de la excelentissima señora Duques de Medinaceli ha gustado executar la familia de los Excelentíssimos señores Duques de Osuna, sus hermanos*, [s. l., s. n.].
- ANÓNIMO (1743), *Domiciano. Fiesta dramática para representarse en el Teatro de los Caños del Peral, por la compañía de cómicas españolas [...]*, Madrid, Antonio Sanz.
- CAMACHO, Vicente y Giovanni Battista MELE (1736), *Por amor y por lealtad y Demetrio en Syria. Drama para representar en musica (en el Teatro del Corral de la Cruz) la Compañía de Manuel de San Miguel [...] quien la dedica a la excma. señora doña Leonor Pio de Saboya, duquesa de Atri, dama de la reyna nuestra señora &c.*, Madrid, Juan de Zuñiga.
- [CAÑIZARES, José de] y Francesco CORRADINI (1731), *Melodramma harmonica, al estilo de Italia, su título: Con amor no hay libertad, que ejecutò en el Carnaval de este año de 1731 en el Teatro de la Cruz, en Madrid, de la Compañía de Juana de Orozco*, Madrid, [s. n.].
- [CAÑIZARES, José de] y Francesco CORRADINI (1735), *Trajano en Dacia y cumplir con amor, y honor. Drama de un ingenio matritense, para representarse en Música en el Teatro de los Caños del Peral, de esta Corte. Dedicada a S. A. S. la Princesa de Asturias, Nuestra Señora*, Madrid, Gabriel del Barrio.
- [CAÑIZARES, José de] y Francesco CORRADINI (1736), *El ser noble es obrar bien. Dramma para música que se ha de executar en el teatro de los Caños del Peral en el noviembre de este año de 1736. [...] Dedícase a los aficionados a la decente diversión de la música*, Madrid, Alfonso de Mora.
- CAÑIZARES, José de] y Mateo de la Roca (1737), *La Casandra. Dramma harmonica, que se ha de executar en el Coliseo de la Cruz*, Madrid, [s. n.].
- [CAÑIZARES, José de?] y Juan SISI MAESTRES (1738), *Dramma armónica. Su título El oráculo infalible, fiesta que se representa en el Coliseo de la Cruz*, Madrid, [s. n.].
- FEIJOO, Benito Jerónimo (1726), *Teatro crítico universal*, t. I, Madrid, Lorenzo Francisco Mojados.

- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás y José de NEBRA (1747), *Dramma harmónica, intitulada: Antes que zelos, y amor, la piedad llama al valor, y Achiles en Troya. Fiesta que se ha de ejecutar por las dos Compañías Españolas en el Coliseo del Príncipe [...]*, Madrid, [s. n.].
- [GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Nicolás] y José de NEBRA (1744), *Dramma harmonica, intitulada: No todo indicio es verdad, y Alejandro en Asia. [...] La ha de ejecutar la compañía de Joseph Parra, en el Coliseo de la Cruz*, Madrid, [s. n.].
- GUERRERO, Manuel y Francisco CORRADINI (1745), *La más heroica amistad, y el amor más verdadero. Dramma musico que se ha de representar en el Real Colyseo de los Caños de el Peral, por la Compañía de Manuel de San Miguel [...]. Dedicado al Excmo Sr Marques de Scoti, &c*, Madrid, Felipe Millán.
- [MELE, Giovanni Battista] (1737), *Amor, constancia y mujer. Drama, para representarse en Musica en el Theatre de los Caños del Peral, para diversión de las damas en este Carnaval [...]. Dedicado a la Ilustrissima Señora Doña María Theresa de Torrezar y Ibarburu, Marquesa de Villa-Real, &c*, Madrid, Antonio Marín.
- SILVANI, Francesco (1720), *Aquilio in Siracusa. Drama da rappresentarsi nel Regio Ducal Teatro di Milano. In occasione da celebrarse il giorno natalizio della cesarea católica maestà di Elisabetta Cristina, imperadrice regina delle Spagne*, Milano, Giuseppe Richino Malatesta.
- SOLANO Y LOBO, Narciso Agustín y Francisco CORRADINI (1744), *El Thequeli. Opera métrica, drama scénico para representarse en el Real Coliseo de los Caños del Peral, por la compañía de Manuel Parra [...]*, Madrid, Gabriel Ramírez.

Bibliografía secundaria

- ÁLVAREZ AMO, Francisco Javier (2017), «“Armado de punta en verso”: la trayectoria poética de Eugenio Gerardo Lobo», en Elena de Lorenzo Álvarez (coord.), *Ser autor en la España del siglo XVIII*, Gijón, Trea, pp. 113-136.
- ARELLANO, Ignacio (1992), «La virtud coronada: comedia historial y pedagógica de Luzán. Cuestiones de transición hacia una dramaturgia dieciochesca», *RILCE*, nº 8, pp. 189-215, <https://dadun.unav.edu/handle/10171/4251>
- ARISTÓTELES (1973), *Obras*, Francisco de P. Samaranch (trad. y ed.), Madrid, Aguilar.
- BANCES CANDAMO, Francisco (1970), *Theatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, Duncan W. Moir (ed.), Londres, Tamesis.
- BÉGUE, Alain (2018), «“Parece que jocoserio / se me introduce el estilo”. La modalidad jocoseria como expresión de modernidad entre Barroco y Neoclasicismo», en Alain Bègue y Carlos Mata Induráin (eds.), *Hacia la modernidad: la construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 69-95.
- BERBEL RODRÍGUEZ, José J. (2003), *Orígenes de la Tragedia Neoclásica Española (1737-1754). La Academia del Buen Gusto*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BIANCONI, Lorenzo (1986), «Introduzione», *La drammaturgia musicale*, Bolonia, Il Mulino, pp. 7-51.
- BUCCIARELLI, Melania (2000), *Italian Opera and European Theatre (1680-1720)*, Turnhout, Brepols.
- BUCK, Donald Curtis (1980), *Theatrical production in Madrid's Cruz and Príncipe theaters during the reign of Felipe V*, Ann Arbor, University Microfilms International.
- BUSQUETS, Loreto (1996), «Modelos humanos en el teatro español del siglo XVIII», en Josep Maria Sala Valldaura (coord.), *El Teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, pp. 153-168.
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1999), «Sobre la poética de la tragedia neoclásica española», *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. xxv, nº 1, pp. 115-131, <https://doi.org/10.15517/rfl.v25i1.20520>
- CAPELLETTO, Sandro (1995), *La voce perduta: vita di Farinelli evirato cantore*, Torino, EDT.

- CARNERO, Guillermo (1983), *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid, Fundación Juan March.
- CARRERAS, Juan José (1996), «Entre la zarzuela y la ópera de corte: las representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724», en Rainer Kleinertz (ed.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel / Berlín, Reichenberger, pp. 49-77.
- CARRERAS, Juan José (2001), «Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII», en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 205-230.
- CARTER, Tim, (2023), «“e poi le parole...”: Towards a History of the Libretto», en Jacqueline Waeber (ed.), *The Cambridge Companion to Seventeenth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 22-38.
- CHECA BELTRÁN, José (2004), *Pensamiento literario del siglo XVIII español. Antología comentada*, Madrid, CSIC, Instituto de la Lengua Española.
- DOMÍNGUEZ, José María (2016), «Un fin de siglo renovador», en Álvaro Torrente (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 3: La música en el siglo XVII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 705-758.
- FELICES DE LA FUENTE, María del Mar (2012), *La nobleza titulada de España y América en el siglo XVIII (1701-1746). Entre el mérito y la venalidad*, Almería, Universidad de Almería.
- GONZÁLEZ LUDEÑA, Carlos (2023), *José de Cañizares (1676-1750): vida y obra de un libretista entre el Barroco y la Ilustración*, Oviedo, Trea / IFESXVIII (Anejos de *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, nº 12), <https://doi.org/10.17811/acesxviii.12.2023.1-173>
- GÜEMES AMADO, Araceli (1991), «Algunas precisiones sobre el “golpe de estado” de Agatocles en Siracusa», *Polis. Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, nº 3, pp. 111-119, <http://hdl.handle.net/10017/5505>
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS Y CÓRDOBA, Francisco, conde de Fernán Nuñez (2000), *El hombre práctico o discursos varios sobre su conocimiento y enseñanzas*, Jesús Pérez Magallón y Russell P. Sebold (eds.), Córdoba, CajaSur.
- KLEINERTZ, Rainer (1996), «La zarzuela del siglo XVIII entre ópera y comedia. Dos aspectos de un género musical (1730-1750)», en Rainer Kleinertz (eds.), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel / Berlín, Reichenberger, pp. 107-123.
- KLEINERTZ, Rainer (2006), «Ruler-Acclamation in Spanish Opera of the 1730s», en Melania Bucciarelli, Norbert Dubow y Reinhard Strohm (eds.), *Italian Opera in Central Europe, vol. I: Institutions and Ceremonies*, Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, pp. 235-251.
- LEZA, José Máximo (1996-1997): «Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)», *Artígrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, vol. 12, pp. 123-146, <https://doi.org/10.26754/ojs.artígrama.1997128008>
- LEZA, José Máximo (2001), «Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)», en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.), vol. I, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 231-262.
- LEZA, José Máximo (2003), «El teatro musical», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español, vol. 2: Del siglo XVIII a la época actual*, Madrid, Gredos, pp. 1687-1714.
- LEZA, José Máximo (2014), «“Al dulce estilo de la culta Italia”: ópera italiana y zarzuela española», en José Máximo Leza (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 4: *La música en el siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, pp. 307-340.
- LUZÁN, Ignacio (1992), *La virtud coronada*, Francisco Jarque (ed.), Ottawa, Dovehouse.
- LUZÁN, Ignacio (2008), *La poética*, Russell P. Sebold (ed.), Madrid, Cátedra.
- MARTÍN SÁEZ, Daniel (2022), «El lugar de la ópera en la poética de Ignacio de Luzán: entre la tragedia y las artes liberales», *Co-herencia: revista de humanidades*, vol. 19, nº. 37, pp. 215-242. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.19.37.11>

- NIPHO, Francisco Mariano (1994), *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*, Christiane España (ed.), Lucienne Domergue (pról.), Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- PAMPLIEGA PEDREIRA, Víctor (2016), «“Empleo oscuro y penoso”. El trabajo del censor», en Fernando Durán López (coord.), *Instituciones censoras: nuevos acercamientos a la censura de libros en la España de la Ilustración*, Madrid, csic, pp. 21-66.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2001), *El teatro neoclásico*, Madrid, Laberinto.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2002), *Construyendo la modernidad: la cultura española en el tiempo de los novatores (1675-1725)*, Madrid, csic.
- PRECIOSO IZQUIERDO, Francisco (2018), «Un problema académico: la idea de nobleza en la primera mitad del siglo XVIII. Los discursos de Pedro Scotti y José Antonio de Abreu en la Real Academia Española», *Hispanic Research Journal*, vol. 19, nº 4, pp. 345-360, <https://doi.org/10.1080/14682737.2018.1492629>
- PROFETI, Maria Grazia (2001), «El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII», en Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, pp. 263-292.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, María José (2018), «De clásicos a modernos: los usos de la recepción del teatro antiguo en la Europa de la Ilustración», en Alain Bègue y Carlos Mata Induráin (eds.), *Hacia la modernidad: la construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 275-285.
- ROSAND, Ellen (2007), *Opera in Seventeenth-Century Venice: the Creation of a Genre*, Berkeley – Los Angeles – Oxford, University of California Press.
- RULL, Enrique (2018), «El texto literario del teatro musical en España: del Barroco al siglo XVIII», en Alain Bègue y Carlos Mata Induráin (eds.), *Hacia la modernidad: la construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 287-295.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1971), *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, vol. 1, Madrid, Alianza.
- SAINT-SIMON, Louis de Rouvroy, duque de (1933), «Cuadro de la Corte de España en 1722. (Conclusión)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. 102, pp. 183-260, <http://bit.ly/4keABQt>
- SALA DI FELICE, Elena (1986), «Il Desiderio della parola e il piacere delle lacrime nel melodramma metastasiano», en Maria Teresa Muraro (ed.), *Metastasio e il mondo musicale*, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 39-97.
- SMITH, Ayana O. (2019), *Dreaming with open eyes. Opera, aesthetics, and perception in Arcadian Rome*, Oakland, California, University of California Press.
- STROHM, Reinhard (1997), *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven – London, Yale University Press.
- TCHAROS, Stefanie (2011), *Opera's Orbit. Musical Drama and the Influence of Opera in Arcadian Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- TOBAR, María Luisa (1989), «Pablo Polop: de colaborador de Calderón a autor de fiestas palaciegas», en Harm den Boer, Javier Huerta Calvo, Fermín Sierra Martínez (eds.), *El teatro español a fines del siglo XVII: historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Representaciones y fiestas, vol. 3, Amsterdam, Rodopi, pp. 793-810.
- WEISS, Piero (1982), «Metastasio, Aristotle, and the Opera Seria», *The Journal of Musicology*, vol. 1, nº 4, pp. 385-394, <https://doi.org/10.2307/763675>