

El *Idomeneo* de Salvador Riva: un precedente ignorado de la ópera de Varesco y Mozart

Mariano Valverde Sánchez

Universidad de Murcia, España

Abstract This paper studies the tragedy *Idomeneo* by S. Riva, performed in Udine and published in Bologna in 1758, one of the few versions of the Idomeneo myth with a happy ending prior to the opera *Idomeneo* by Varesco and Mozart, which has been overlooked until now. The characteristics of this school drama and its treatment of the myth are analysed in relation to the previous versions by Fénelon, Crébillon and Danchet. When compared with the opera by Varesco and Mozart, some similarities can be observed along with notable differences and therefore it cannot be definitely determined whether the authors of the famous opera could have known Riva's piece, although some external indications allow us to contemplate such a possibility.

Keywords Idomeneus. Mozart. Riva. Myth. Classical tradition.

Índice 1 Introducción. – 1.1 El *Idomeneo* de S. Riva, drama escolar. – 1.2 Versificación y argumento. – 1.3 Fuentes y modelos. – 1.4 Tratamiento del mito. – 1.5 El *Idomeneo* de Riva y la ópera de Varesco y Mozart. – 2 Conclusiones.



Edizioni
Ca' Foscari



Peer review

Submitted 2025-03-12
Accepted 2025-07-22
Published 2025-12-17

Open access

© 2025 Valverde Sánchez | 4.0



Citation Valverde Sánchez, M. (2025). “El *Idomeneo* de Salvador Riva: un precedente ignorado de la ópera de Varesco y Mozart”. *Lexis*, 43 (n.s.), 2, 335-358.

1 Introducción

El mito de Idomeneo gozó de gran fortuna literaria a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX. A partir de una versión del mito transmitida por Servio (Verg. *Aen.* 3.121, 11.264), recogida luego por G. Boccaccio (*Genealogia deorum gentilium* 11.32) entre otros mitógrafos, y difundida gracias a *Les aventures de Télémaque* (1699) de F. Fénelon, donde es objeto de un considerable desarrollo narrativo, la historia trágica del rey de Creta sirvió de argumento a numerosas piezas dramáticas y operísticas. Esta versión del mito narraba el infortunado regreso del héroe a su vuelta de Troya, con el voto imprudente dirigido a Neptuno durante una tempestad, que le obliga al sacrificio del hijo. El tema, que responde a un motivo frecuente en el cuento popular, fue llevado a la escena en París en una tragedia (*Idoménée*, 1705) de P.J. de Crébillon y encuentra su manifestación más destacada en la célebre ópera *Idomeneo* de G. Varesco y W.A. Mozart, estrenada el 29 de enero de 1781 en el teatro de la corte de Múnich (Hoftheater), que representa la culminación entre las recreaciones dramáticas del mito.¹

El libreto en italiano de G. Varesco (1735-1805), capellán de la corte de Salzburgo, está basado en la *tragédie lyrique* (*Idoménée*, 1712) de A. Danchet para música de A. Campra, que constituye su hipotexto.² A partir del modelo francés la versión de Varesco practica notables modificaciones, una parte de las cuales obedecen a sugerencias del propio Mozart, como sabemos gracias a la correspondencia epistolar mantenida desde Múnich con su padre Leopold, que le servía de enlace con el libretista en Salzburgo: reduce la extensión del texto, suprime buena parte del aparato divino, simplifica la intriga amorosa, dota de mayor humanidad a los personajes, y en general procura una mayor fluidez y verosimilitud al desarrollo dramático en armonía con la composición musical.³ Calificada de *dramma per musica* y *musikalisch Schauspiel* en el libreto original, esta *opera seria* es considerada una obra maestra y un punto de inflexión en la evolución histórica del drama musical.⁴ Como principal innovación argumental, la versión de Varesco y Mozart introduce un final feliz

¹ Para los testimonios antiguos sobre el mito de Idomeneo, cf. Federico 1999; Camerotto 2010. Para los datos arqueológicos, cf. Kotsonas 2018. Sobre la tradición literaria del tema, cf. Valverde Sánchez 2016 (99-105 para el tratamiento en la ópera de Varesco y Mozart); McLaren 2020.

² Según la conocida terminología de Genette (1989). Para su adaptación Varesco siguió al parecer la primera versión del libreto de Danchet (1712) y no la versión modificada para su reposición en 1731: cf. Girdlestone 1973, 116, 119-20.

³ Girdlestone 1973, 116-21; Kramer 1981, 30-42; Hertz 1990, 15-35; Sadie 1993; Cairns 2006, 38-51; Carter 2014; Schmid 2021, 24-52.

⁴ Stricker 1980, 126-44; Kunze 1990, 133-212; Rushton 1993, 62-8; Cairns 2006, 32-68.

en la historia trágica de Idomeneo. En este aspecto suele citarse como precedente la ópera *Idomeneo* (Roma, 1756) de B. Galuppi, de libretista desconocido, que presentaba ya un final mitigado con la ejecución del sacrificio impedida por el pueblo y la abdicación del rey en favor de su hijo; así como un breve oratorio de J.H. Rolle y S. Patzke, *Idamant oder das Gelübde* (Magdeburgo, 1766), que terminaba con el perdón de Neptuno ante la obediente disposición de Idomeneo a ejecutar el sacrificio del hijo.⁵ A estas piezas se debe añadir un drama escolar en latín (*Idomeneus Cretensium Rex*), ahora recuperado, con texto del padre benedictino M. Wimmer y música de J.E. Eberlin, también con final feliz, que fue representado en Salzburgo (1755) y pudo ser conocido por Leopold Mozart y G. Varesco.⁶ Como contribución en este punto me propongo analizar aquí un drama escolar del padre S. Riva, que hasta el momento ha permanecido ignorado en la investigación sobre la tradición teatral del tema de Idomeneo.

1.1 El *Idomeneo* de S. Riva, drama escolar

El padre Giuseppe Salvatore Riva, miembro de la Congregación de Clérigos Regulares de San Pablo, Barnabitas,⁷ fue director del Collegio dei Nobili di Udine (1751-63), adonde había llegado en 1747 para enseñar retórica. Culto y fecundo poeta dramático de verso elegante, recibió el reconocimiento de la ciudad de Udine y fue mencionado con elogio en una carta de P. Metastasio (fechada en Viena el 27 de febrero de 1762).⁸ Entre su extensa producción dramática figura una pieza titulada *Idomeneo. Rappresentazione scenica*, compuesta para ejercitación de los colegiales, que fue representada en Udine y publicada en Bolonia en 1758.

La práctica de la actividad teatral con fines educativos se había desarrollado especialmente en los colegios jesuitas y constituía uno de los instrumentos pedagógicos para la formación retórica y moral de los jóvenes colegiales.⁹ El tema de Idomeneo está presente en la dramaturgia escolar de los jesuitas en Alemania, Francia e Italia.

⁵ Angermüller 1981, 50, 54.

⁶ Rettenegger 2011.

⁷ Orden fundada en Milán (1530-33) por el padre A.M^a. Zaccaria. Cf. Gentili 2012.

⁸ Boffito 1934: 3, 278-83, donde se recoge una breve noticia biográfica y un catálogo de sus obras. Entre ellas cabe mencionar: *Teseo in Creta* (1749); *Enea pietoso* (1752); *La morte di Ulisse* (1753); *Il giovane Ciro* (1753); *La chioma di Berenice* (1756) etc.

⁹ Desde que el padre Diego de Ledesma dictara las primeras normas para la representación escénica en el Colegio Romano (*De Ratione et Ordine Studiorum Collegii Romani*, 1564). Cf. Valentin 1983-84; Zanlonghi 2000; D'Amante 2013; Sebastià Sáez 2017, 68-97; Maccavino 2019.

Apenas un año después de la publicación del *Télémaque*, el jesuita F. Paulin compuso una tragedia (*Idoménée*, 1700), representada en el colegio de la Trinité de Lyon, que sigue de cerca el relato de Fénelon y constituye el tratamiento dramático más antiguo conservado.¹⁰ El propio Crébillon se había formado en el colegio jesuita des Godrans (Dijon) y su *Idoménée* (1705) pudo estar influido por una tragedia escolar previa representada en el colegio jesuita Louis-le-Grand de París (*Idoménée*, 1691), de la que sólo se conserva el programa.¹¹ Asimismo, el jesuita S.M.^a Poggi compuso una tragedia sobre *Idomeneo*, representada en varias ciudades (Brescia, Roma, Parma, Bolonia, Reggio) y publicada en Roma (1722) sin permiso del autor, que consideraba su redacción aún insatisfactoria.¹² Sobre el tema de *Idomeneo* fueron representadas también sendas piezas escolares en dos colegios jesuitas de Bolonia, San Luigi Gonzaga (1728) y San Francesco Saverio (1751),¹³ que más tarde serían regentados por los Barnabitas. La pieza de Riva se enmarca, pues, en esta corriente de representaciones concebidas para la formación y ejercitación de los jóvenes colegiales, que también se practicaban en el seno de la orden de los Barnabitas.¹⁴

1.2 Versificación y argumento

El *Idomeneo* de Riva está compuesto en una combinación libre de versos endecasílabos y heptasílabos a modo de silva, en la que se mezclan, también libremente, rimas consonantes y numerosos versos sueltos. La plegaria a Neptuno (21-3) se compone toda en endecasílabos que mantienen rima consonante en la quinta sílaba (rima interna o en eco) con el final del verso anterior. Las tres intervenciones del coro, que suponemos eran cantadas (sin que conste indicación sobre acompañamiento de música), se componen de versos más cortos: la primera (17-18), de hexasílabos y pentasílabos en forma de sextillas (nueve sextillas con rima consonante *xbxbcc*); la segunda y la tercera (40, 43), de octosílabos en forma de cuartetas (ocho y dos cuartetas respectivamente, con rima consonante *abab*).

La pieza consta de tres partes (o actos) sin división formal en

¹⁰ Gosperrin 2008.

¹¹ Favier 1992, 182; Le Brun 1996, 78-9; Gosperrin 2007, 151-3.

¹² Salsano (2009), que analiza la tragedia a la luz de la concepción poética de Poggi, transcribe partes del manuscrito inédito.

¹³ Ambas fueron impresas en Bolonia por F. Pisarri. Cf. Angermüller 1981, 45.

¹⁴ Clerici (1950², 225), al recordar «le esercitazioni drammatiche» tradicionales en los colegios Barnabitas, señala cómo «il teatro, scelto con criterio, è un non trascurabile mezzo sussidiario di educazione».

escenas. La primera parte (9-20) presenta los antecedentes y plantea el conflicto trágico. La segunda parte (21-33) tiene como eje central el enfrentamiento dialéctico entre el rey Idomeneo y el sacerdote Sofrónico. En la tercera parte (34-47) los buenos oficios del sacerdote logran contener la sedición del pueblo y alcanzar un feliz desenlace conforme a la voluntad de Neptuno.

La acción dramática se desarrolla del siguiente modo.

1.2.1 Parte Primera

- Un diálogo entre Acasto, el hijo de Idomeneo, y su amigo Plesippo (9-10) expresa el anhelo desesperado del príncipe por abrazar al padre a su regreso, hasta el punto de que planea, como un segundo Telémaco, partir en una nave en su busca.
- La llegada de Asterio y Achimene, miembros de la flota de Idomeneo, permite ofrecer una descripción de la tempestad y anunciar el regreso inminente del rey, teñido de «presagios funestos» (11-14).
- La escena entre Idomeneo y el príncipe (14-19), quien acude presuroso al encuentro, muestra la turbación del padre, que clama a los «bárbaros dioses» (15) y lamenta su «cruel destino» (17), y la extrañeza del hijo ante su actitud de rechazo (15-16). El rey declara entonces el funesto voto prometido a Neptuno:

Salvami co' seguaci, e giunto in Creta
il primo a te sacrificare prometto
ch'offrasi in forma umana al mio cospetto.
(Riva, *Idom.* 16-17)

Y consternado, asume la fatal exigencia, contraria al amor y la naturaleza (18).

- La primera parte se cierra con la intervención de dos personajes (19-20). Acrisio contrapone la aceptación de Idomeneo a la renuencia de Agamenón, que se vio constreñido por los demás caudillos al sacrificio de Ifigenia; mientras Aristodemo expresa su confianza en la flexibilidad de Neptuno y propone aplacar al dios instituyendo unas fiestas en su honor y mediante súplicas dirigidas por el sacerdote.

1.2.2 Parte Segunda

- Tras la plegaria a Neptuno (21-3), el dios marino Glauco se aparece como mensajero de su voluntad favorable y compasiva (23-5), determinando que viva el príncipe a condición de que Idomeneo abandone Creta como castigo por haber participado en la destrucción de Troya:

O Idomeneo si parta, e vive il figlio,
O il figlio muor, se Idomeneo rimane. (Riva, *Idom.* 24)

- El diálogo entre Idomeneo, dispuesto al sacrificio del hijo, y el sacerdote Sofrónico, contrario a derramar la sangre del «*inocente príncipe*» (25-8), alcanza su punto álgido cuando el rey conoce que la condición para salvar al hijo es el exilio propio («*che un volontario esiglio | vi darà nuovo regno, e vostro figlio*» 28) y, sospechando que se trata de una traición, se declara dispuesto a darle muerte él mismo.
- Entonces Acasto se ofrece noblemente al sacrificio a manos del padre, y también su amigo Plesippo como víctima sustitutoria (28-30). Mientras Idomeneo queda suspenso entre el amor y el deber, Aristodemo informa que, a causa del voto, el pueblo entero de Creta amotinado reclama su destronamiento en favor del príncipe («*Che si estingua il tiranno, e viva il figlio*» 30).
- El rey se apresta a sofocar la rebelión, en tanto que Sofrónico interviene para custodiar al príncipe en el templo de Neptuno y asegurar el cumplimiento de la voluntad divina (31-3).

1.2.3 Parte Tercera

- Una vez que Plesippo ha logrado contener la sedición (34-6), Sofrónico prepara en secreto la coronación del príncipe y las naves para el exilio de Idomeneo, en cumplimiento del designio divino y de los deseos del pueblo (37-40).
- Cuando el inocente Acasto se presenta creyendo venir al sacrificio, el sacerdote Sofrónico le ciñe la diadema real, le entrega el cetro y, postrado con todo el pueblo, juran fidelidad al nuevo rey, imagen viva de Júpiter y esperanza de Creta, mientras proclama: «*già il sagrafizio è fatto*» (43).
- Acasto, sorprendido, rechaza los atributos regios y los entrega a Idomeneo, que comparece en ese momento y, al ver la generosidad del hijo, a quien ya creía muerto, acepta su destino (43-5).
- El drama termina así felizmente con la proclamación del príncipe y la partida de Idomeneo al exilio, consolado con la preservación del hijo (45-7).

1.3 Fuentes y modelos

En la composición de la pieza el autor demuestra su conocimiento de los autores y de los mitos clásicos. La emotiva despedida final de Idomeneo («*Parto, egli è vero, | ma vivrà qui di me la miglior parte*» 45) resuena con ecos horacianos y ovidianos (*non omnis*

moriar, multaque pars mei | vitabit Libitinam, Hor. carm. 3.30.6-7; parte tamen meliore mei [...] | [...] vivam, Ov. met. 15.875, 879). En este sentido la *Eneida* emerge como un modelo literario fundamental. La descripción de la tempestad sufrida por Idomeneo se inspira, como demuestran los paralelos expresivos,¹⁵ en la célebre descripción de la tempestad que sacude la flota de Eneas en la *Eneida* (1.50-169), cuyo arquetipo a su vez es el naufragio de la almadía de Odiseo por obra de Posidón en la *Odisea* (5.291-463). Asimismo el lamento de Idomeneo a su llegada a Creta contiene claros ecos de las exclamaciones que pronuncia (*ingemit*) Eneas durante la tempestad (*Aen.* 1.92-101), imitación a su vez del primer monólogo de Odiseo en el pasaje homérico (*Od.* 5.297-312).¹⁶ La referencia a la travesía de Eneas por el Egeo parece evocar el episodio de Creta en la *Eneida*, tras el exilio de Idomeneo (*Aen.* 3.120-71), donde los Penates exhortan al héroe troyano a proseguir su navegación hasta Hesperia (vv. 148-64).¹⁷ Del mismo pasaje virgiliiano (*Aen.* 3.104-22) proceden las referencias al origen cretense de los troyanos (24-5), muy cercanas en los detalles a la fuente latina, que son aducidas por Glauco para explicar la benevolencia de Neptuno hacia el pueblo de Creta.¹⁸ En palabras de Sofrónico el «incauto voto» de Idomeneo lo convierte en parricida

15 Riva, *Idom.* 12-13: «Un vento | sprigionossi in quel punto | fuor del carcere Eolio» ~ *Aeoliam [...] | [...] carcere* (*Aen.* 1.52, 54); «Che all'Esperia portava i suoi Penati» ~ *Ilium in Italiam portans victosque penates* (*Aen.* 1.68); «Folta notte d'orror cingeva intorno | i nostri legni, e non vedeasi lume, | se non quello de' fulmini e de' lampi, | che sembravano quasi | ardere e incenerir gli eterei campi. | Muggiva il mar, tonava l'aria» ~ *Eripiunt subito nubes caelumque diemque | Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra. | Intonuere poli, et crebris micat ignibus aether* (*Aen.* 1.88-90) ~ ὄρώπει δ' οὐρανώθεν νύξ (*Od.* 5.294); «Ogni cosa parea minacciar morte» ~ *praesentemque viris intentant omnia mortem* (*Aen.* 1.91) ~ νῦν μοι σῶς αἴπυς ὄλεθρος (*Od.* 5.305). Sobre las múltiples imitaciones del pasaje virgiliiano, cf. Cristóbal 1988.

16 Riva, *Idom.* 17: «Tra tanti genitori il più infelice. | O quanto fora meglio, | che là di Troia sotto l'ardue mura | per man fossi caduto | d'Ettore, o Sarpedonte» ~ 'O terque quaterque beati, | quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis | contigit oppetere! [...] | saevus ubi Aeacidae telo iacet Hector, ubi ingens | Sarpedon' (*Aen.* 1.94-6, 99-100) ~ τρις μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις, οἵ τότ' ὅλοντο | Τροίη ἐν εὐρείῃ, χάριν Ατρεῖδησι φέροντες. | ὃς δὴ ἐγώ γ' ὅφελον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν (*Od.* 5.306-8).

17 Riva, *Idom.* 13: «Vedemmo Enea, | che dalla Patria incenerita ed arsa, | co' seguaci fuggendo, ricopriva l'Egeo con molte navi. | [...] Che all'Esperia portava i suoi Penati».

18 Riva, *Idom.* 24-5: «Egli cortese | vi è di tanto favor, perchè ben anco | si risovviene, che comune avete | il natal co' Troiani, anzi alla mente | rievocando le origini primeire | sa che in questa di Giove isola amica | nacque il gran Teucro, e che di qui partendo | giunse a i lidi Retei pria che sorgesse | dal terren paludosio Ilio superbo. | Quindi perchè da lui fu il culto indotto | della madre Cibele, e il pien di sacri | misteri alto silenzio, ed i sonanti | bronzi de' Coribanti, e il nome d'Ida, | così anche a voi le sue promesse affida». ~ *Aen.* 3.104-12: *Creta Iovis magni medio iacet insula ponto, | mons Idaeus ubi et gentis cunabula nostrae.* | [...] *maximus unde pater, si rite audit a recordor, | Teucus Rhoeteas primum est advectus in oras, | optavitque locum regno. nondum Ilium et arces | Pergameae steterant; habitabant vallisbus imis. | hinc mater cultrix Cybели Corybantiaque aera | Idaeumque nemus, hinc fida silentia sacris.* Cf. *Ov. met.* 13.705-8.

insensible «peor que los tigres» («*vi rende | delle tigri peggior*» 26), una imagen que recuerda la descalificación de Eneas por su dureza a los ojos de Dido (*Aen.* 4.365-7): «te han criado tigres» del Cáucaso (*Hyrcanaeque admorunt ubera tigres*, v. 367).¹⁹ En fin, la ira de Neptuno, que causa la tempestad, se justifica como castigo a los destructores de Troya, cuyas murallas fueron construidas por el dios, y a los excesos cometidos allí por los caudillos griegos; y así se explican los desgraciados retornos de Idomeneo, Ulises, Agamenón, Ájax y Pirro (23-4), de quien se recuerda el regreso con Andrómaca y Héleno cautivos, probablemente a partir del episodio virgiliano sobre el paso de Eneas por el Epiro (*Aen.* 3.292-335) o a partir del relato de Boccaccio (*Gen. deor.* 6.26), que cita el pasaje virgiliano.²⁰

Entre las fuentes del mito manejadas por Riva conviene destacar a Boccaccio. Al final del «Argomento» en prosa que precede al texto dramático (7), el propio Riva cita expresamente la *Genealogia deorum gentilium* como testimonio para el desenlace de su obra. En realidad la versión de Boccaccio, que sigue fielmente el segundo comentario de Servio (*Verg. Aen.* 11.264), explica que Idomeneo partió al exilio expulsado por los ciudadanos a causa de su crueldad, mientras que en el drama de Riva el rey acepta finalmente la coronación del hijo y el propio exilio conforme a la voluntad de Neptuno, tras haber intentado el sacrificio y sufrir por ello la sublevación del pueblo.

En el drama de Riva se menciona la muerte alevosa de otro hijo de Idomeneo a manos de Ulises: «dopo che Ulisse | iniquamente il fratel vostro uccise» (10).²¹ El asunto se hallaba en uno de los relatos ficticios de Odiseo, donde el héroe declara ante la diosa Atenea ser un cretense que ha huido al exilio después de matar a un hijo de Idomeneo llamado Orsíloco, tendiéndole una emboscada (*Od.* 13.256-70). Pero probablemente Riva haya tomado la noticia del compendio mitográfico de Boccaccio, donde la historia de Orsíloco sigue a la de Idomeneo (*Gen. deor.* 11.32, 11.33).

Diversos motivos y personajes de la trama parecen inspirados en el *Télémaque* de Fénelon, obra que gozó de extraordinaria difusión en toda Europa y que Riva debió de conocer sin duda. En efecto, la intención del príncipe Acasto de partir en una nave en busca de

¹⁹ Sobre este motivo, cf. *Il.* 16.33-5; *Eur. Ba.* 987-90; *Cat.* 64.154-7.

²⁰ El pasaje de Virgilio es citado asimismo en el prefacio a la *Andromaque* (1667-68) de Racine. Sobre el mito, cf. también *Od.* 3.130 ss., *Eur. Tro.* 1123-35, entre otras fuentes; *Ov. met.* 13.712 (*fallacis Ulixis*) para la calificación de «Ulisse artefice d'inganni» (Riva, *Idom.* 24).

²¹ También se recuerda en el «Argomento» que precede al drama (3): «Aveva egli un figliuolo chiamato per nome Acasto, unico a lui rimaso, dopo che Ulisse gli uccise Orsíloco all'assedio troiano».

Idomeneo como un nuevo Telémaco,²² el anhelo del hijo por abrazar al padre,²³ su extrañeza ante el rechazo de éste²⁴ y la conmoción de Idomeneo agitado por las Furias,²⁵ motivos presentes en la primera parte del drama, parecen elaborados a partir del relato de Fénelon.

En la pieza de Riva tanto Aristodemo como Sofrónico confían en aplacar el rigor de Neptuno por una vía alternativa al sacrificio humano, la institución de las Fiestas Neptunianas en un caso (20) y una hecatombe de cien toros escogidos en otro («con cento tauri eletti | ad offrir l'ecatombe» 47). La sustitución de la víctima humana por animales para mitigar el cruel sacrilegio constituye un rasgo frecuente en este tipo de leyendas, como sucede por ejemplo en los casos de Isaac (Gn 22) e Ifigenia (Eur. IA 1563-1601 etc.), que son reemplazados por un carnero y una cierva respectivamente.²⁶ En este punto el drama de Riva, aunque puede evocar los frecuentes sacrificios de toros dedicados a Posidón en la *Odisea*,²⁷ sin duda remite al texto de Fénelon, donde también el sacerdote Sofrónico propone aplacar la ira del dios precisamente con el sacrificio de cien toros blancos:

Le vieillard Sophronyme, interprète des volontés des dieux, lui assura qu'il pouvait contenter Neptune, sans donner la mort à son fils. [...] 'Offrez cent taureaux plus blancs que la neige à Neptune. Faites couler leur sang autour de son autel couronné de fleurs. Faites fumer un doux encens en l'honneur de ce dieu'. (Fénelon, *Téléma*. 5.61)

22 Riva, *Idom.* 10: «Ho risoluto, Amico, | di rintracchiarlo ovecche sia. La nave | già mi attende alle spiagge».

23 Riva, *Idom.* 9, 14: «Dei! Perchè non rendete | agli amplessi paterni un figlio amante, | che con tanto fervor ve 'l chiede e implora?» «al tenero lasciate amor di figlio, | che de' paterni amplessi | corra innanzi a fruir le tanto grata | dolcezze sospirate». ~ Fénelon, *Téléma*. 5.60: «Cependant son fils, impatient de revoir son père, se hâtait d'aller au-devant de lui pour l'embrasser».

24 Riva, *Idom.* 15: «Ma che! Piangete? [...] Ch'io fugga Idomeneo, ch'io m'allontani? | [...] Qual è la colpa, | che reo di tanto sdegno or mi vi rende?» ~ Fénelon, *Téléma*. 5.60-61: «Cependant le fils se jette à son cou, et est tout étonné que son père réponde si mal à sa tendresse. Il le voit fondant en larmes. 'Ô mon père, dit-il, d'où vient cette tristesse? [...] Qu'aï-je fait?' Vous détournez vos yeux de peur de me voir!»

25 Riva, *Idom.* 15: «Va, ti nascondi | a' miei sguardi, [...] | o piuttosto alle furie, onde mi sento | agitato e commosso». ~ Fénelon, *Téléma*. 5.61: «La fureur était allumée dans ses yeux [...] Idoménée tout hors de lui, et comme déchiré par les Furies infernales».

26 Sobre este motivo, cf. Hughes 1991, 79-92; Valverde Sánchez 2016, 57, 72-3.

27 *Od.* 3.5-8, 3.178-9, 11.130-1, 13.159-64, 23.277-8. El toro es un animal vinculado a Posidón: cf. Ps. Hes. Sc. 104, donde el dios recibe el epíteto ταύρεος; Eur. *Hipp.* 1213-48; Eur. *Hel.* 1581-1612 etc.

Algunos personajes del drama deben su nombre al *Télémaque*. El sacerdote Sofrónico es una creación de Fénelon, que se mantuvo en varias de las recreaciones posteriores del mito (Crébillon, Lemierre, Sertor, Cienfuegos, Tapia), aunque falta en las versiones de Danchet y de Varesco-Mozart.²⁸ Dotado de un nombre parlante, «el nombre de la prudencia», la voz de Sofrónico representa la interpretación sensata y piadosa de la voluntad divina (*Télém.* 5.61).²⁹ El nombre de Aristodemo, caracterizado como prudente consejero, procede también de la novela de Fénelon (*Télém.* 5.73-6), donde representaba al nuevo monarca de Creta, elegido tras el exilio de Idomeneo por su virtud, prudencia y humildad.³⁰ Asimismo el nombre de Crantore, que participa en la plegaria dirigida a Neptuno (21-3, 33, 40), se hallaba en el *Télémaque* (5.64, 15.267) aplicado a dos personajes diferentes. Por lo demás, la figura del rey Minos y sus legendarias leyes es evocada reiteradamente (10, 18, 26, 29, 34, 36-8, 42), como en Fénelon (*Télém.* 4.53-5.75 etc.) y en tratamientos posteriores del mito (Lemierre, Cienfuegos).³¹

La finalidad educativa del drama, además de la formación retórica infundida a los colegiales por la propia interpretación, se refleja en los valores morales expresados en el texto por algunos personajes. Así Plesippo, el amigo y confidente del príncipe, apela a la virtud de la constancia al comienzo del drama (10). De igual modo Sofrónico señala que las faltas cometidas por el padre servirán de ejemplo al hijo para guiar bien su reinado:

Le paterne cadute
a ben regnar gli serviran d'esempio.
(Riva, *Idom.* 40)

El pasaje parece evocar las palabras del propio Idomeneo en el *Télémaque*, donde presentaba su caída, la peripecia trágica, como un ejemplo para todos los reyes:

Hélas!... quel changement! Quel exemple terrible ne suis-je point pour les rois! Il faudrait me montrer à tous ceux qui règnent dans le monde, pour les instruire par mon exemple. (Fénelon, *Télém.* 8.124)

28 La ópera de Varesco-Mozart incorpora la figura del Gran Sacerdote de Neptuno que tampoco se hallaba en la tragedia lírica de Danchet.

29 También es llamado Sofrónico el amigo de Aristónoo en *Les aventures d'Aristonoüs* (Fénelon 1983: 1.248-58).

30 Aristodemo es el nombre de varios personajes griegos antiguos: Hdt. 6.52; Xen. Hell. 4.2.9; Pl. Smp. 173b ss.; Plu. Mor. 840A; etc.

31 Cf. Valverde Sánchez 2016, 147-8.

Finalmente, como colofón del drama, Sofrónico ofrece consejos aleccionadores al joven monarca:

Che non è colpa il nascere mendico,
come pur non è merto il nascer grande.
La virtù ci distingue.
(Riva, *Idom.* 46)

Este carácter pedagógico y moralizante de la pieza de Riva, con sus expresiones sentenciosas, recuerda el espíritu didáctico del *Télémaque*, donde la figura paternal de Méntor-Minerva alecciona continuamente al joven Telémaco con ejemplos y consejos.

1.4 Tratamiento del mito

En la versión escolar de Riva, destinada a la interpretación por los jóvenes colegiales, es notable la ausencia de personajes femeninos y del ingrediente amoroso, que había sido introducido en el argumento por Crébillon conforme al gusto teatral de la época y adquiría aún mayor importancia en la intriga ideada por Danchet.³² El tema amoroso, por cierto, quedaba excluido también en la tragedia escolar de Poggi.³³

En cambio, Riva ha introducido en el drama cierto número de personajes secundarios.³⁴ La incorporación de personajes nuevos, que permiten desarrollar y complicar la trama, constituye un procedimiento común en las recreaciones dramáticas de los mitos clásicos.³⁵ En el presente caso la ampliación del número de personajes probablemente viene determinada también por las particulares circunstancias de la representación a la que estaba destinada la pieza, ya que se trataba de dar entrada y participación en el juego escénico al mayor número posible de colegiales, como era habitual en la práctica teatral de los jesuitas.³⁶

En el tratamiento del mito cabe notar algunos rasgos destacables. El *Idomeneo* de Riva representa la imagen de una divinidad compasiva,

³² Valverde Sánchez 2016, 81-2, 89-90.

³³ Salsano 2009, 31, 33.

³⁴ Plesippo, confidente de Acasto. Asterio y Achimene, miembros de la flota. Irceo y Crantore, jóvenes que entonan la plegaria a Neptuno. Acrisio, que actúa como heraldo entre otras funciones. Los miembros del coro. Posiblemente Riva ha tomado la mayoría de estos nombres (Acasto, Acrisio, Asterio, Aquimene, Hirceo, Plexipo) del compendio mitográfico de Boccaccio.

³⁵ Cristóbal 2000, 38; Valverde Sánchez 2016, 80-1.

³⁶ Sebastià Sáez 2017, 92.

que atiende a las súplicas y que impone un castigo proporcionado, el exilio del rey y la cesión del trono a su hijo como expiación por los excesos cometidos en Troya y por la ‘ciega locura’ de su «voto indiscreto».³⁷ De manera explícita, en la voz del sacerdote Sofrónico se condena la «sacrilega piedad» de los «impíos ministros», dispuesta a verter «la sangre de un príncipe inocente», y el «incauto voto» contrario a la naturaleza y a los dioses; y se rechaza la concepción de una divinidad cruel y sanguinaria, propia de lugares bárbaros e incivilizados.³⁸ Esta defensa de la ley natural y de la auténtica religiosidad frente al fanatismo guarda similitud con las palabras de Ilia al final de la ópera de Varesco-Mozart, que a su vez se corresponden con los argumentos de la protagonista en la tragedia *Ifigenia entre los tauros* de Eurípides.³⁹ En el mismo sentido se pronuncia la princesa Erígona, esposa de Idamante, en la tragedia *Idoménée* (1764) de A.M. Lemierre (acto III, esc. 2; acto V, esc. 3), de la que Mozart pudo acaso tener conocimiento.⁴⁰ En este aspecto el *Idomeneo* de Riva se sitúa en línea con el ideario de la Ilustración.⁴¹

El agón entre el rey y el sacerdote, situado en la parte central de la pieza (25-8), es un elemento tradicional que se remonta a la tragedia griega: recuérdese el enfrentamiento entre Edipo y Tiresias (*Soph. OT* 345-431), entre Creonte y Tiresias (*Soph. Ant.* 991-1086 y *Eur. Pho.* 865-953, 971), o las palabras de Agamenón sobre Calcante (*Eur. IA* 518, 520). El diálogo entre las dos figuras plantea una cuestión nuclear en el conflicto trágico del mito de Idomeneo: el verdadero sentido de la piedad religiosa y la crítica de los bárbaros y crueles sacrilegios. En este caso, como ya sucedía en Fénelon, se invierte el papel representado tradicionalmente por uno y otro personaje: mientras Idomeneo acepta desde el principio como inevitable el sacrificio del hijo, Sofrónico lo rechaza como acto cruel e ingrato

³⁷ Riva, *Idom.* 23 y 25: «GLAUCO Nettun m'invia | messaggier di letizia a' sospir vostri, | vinto dalla pietà». «Allontanate | Idomeneo, che folle | nel suo cieco pensier, si rende a' Numi | spiacevole e odioso, | per comparir pietoso».

³⁸ Riva, *Idom.* 25-6: «Che il sangue io versi | di un principe innocente, e questa approvi | sacrilega pietà? Cercate altrove | gli empi ministri». «Per un voto indiscreto [...], che natura aborrisce e i Numi offende?».

³⁹ Varesco-Mozart, *Idom.*, acto III, esc. 10: «Innocente è Idamante, è figlio tuo, e del regno è la speme. Tiranni i dei non son, fallaci siete interpreti voi tutti del divino voler». Eur. *IT* 389-91: «Me parece que las gentes de aquí, que son homicidas, atribuyen a la diosa su vileza. Pues no creo que ninguno de los dioses sea malvado» (trad. del Autor).

⁴⁰ El estreno de la tragedia de Lemierre en París (13 de febrero de 1764) coincidió con la primera estancia del joven Mozart en la capital francesa; y su protector M. Grimm publicó una reseña crítica de la pieza. Cf. Angermüller 1981, 50, 52, 54; Hertz 1990, 5.

⁴¹ Entre los dramas de argumento sacrificial, el *Idoménée* (1764) de A.M. Lemierre y *Les Lois de Minos* (1772-73) de Voltaire representan ejemplos notables de tragedias impregnadas del espíritu de la Ilustración. Cf. Valverde Sánchez 2016, 93-9, 105-6.

a Neptuno y cuestiona el derecho del padre sobre la vida del hijo.⁴² En efecto, si en otras versiones (Crébillon, Danchet, Lemierre y Varesco-Mozart) Idomeneo busca una salida para salvar al hijo, en el drama de Riva el rey asume la supuesta exigencia de Neptuno, que lo transforma «in un mostro il più barbaro» (18). Por ello culpa al rigor de los dioses («Non chiamarmi inumano, odia più tosto | il rigor degli dei» 18), como hacía en el relato de Fénelon («Ô Neptune, [...] À quel prix m'as-tu garanti du naufrage! [...] Ô dieu cruel!», *Téléma* 5.61) y como hará en la ópera de Varesco-Mozart («il crudo uffizio in me scelta non è, pena è del fato ... Barbaro, iniquo fato!», acto III, esc. 9). Y finalmente pide perdón a Neptuno por su involuntario error, en una expresión que viene a corresponder al concepto aristotélico de *áμαρτία* (Arist. *Po.* 1453a, 7-10), la culpa trágica derivada del error humano, cuyo significado ha sido objeto de amplio debate:⁴³

E tu, Nettun possente,
che mi vedesti il cor, perdona al mio
non colpevole errore.
(Riva, *Idom.* 45)

La figura trágica de Idomeneo encarna el dilema entre las dos caras de su doble condición de padre y soberano, cuya incompatibilidad se había planteado en la tragedia de Crébillon («Ne puis-je être son roi qu'en cessant d'être père?» acto I, esc. 2). La reacción airada de Idomeneo en el drama de Riva, cuando sospecha una traición y se declara dispuesto a ejecutar el sacrificio del hijo («Io stesso | [...] l'ucciderò con queste mani» 28), recuerda la despótica reacción del monarca en la tragedia de Crébillon, celoso al conocer que Idamante es su rival en el amor a Eríxena («Vous n'êtes plus mon fils; [...] | je vois que tout mon sang n'en a formé qu'un traître», «Livrions l'ingrat aux dieux» acto III, esc. 5 y 6). En la pieza de Riva el dilema se resuelve con la identificación de ambas facetas conforme al ideal del rey-padre, un motivo tradicional presente en la novela de Fénelon y evocado también por Crébillon («Eh! que leur sert un roi, s'il ne leur sert de père?» acto III, esc. 7),⁴⁴ de tal modo que Idomeneo perderá el trono al no haber ejercido como padre protector de su hijo y de su pueblo:

42 Riva, *Idom.* 26: «E qual diritto | sopra la vita ha il genitor del figlio | per farne un voto, anzi per farne scempio?» «Egli è dunque | Nettuno sì crudel?».

43 Saïd 1978; Mattioda 2016², 121-33.

44 Gable 1994, 142-3, 154. El motivo del rey-padre también se halla en la ópera de Varesco-Mozart (acto III, esc. 9): «Se un figlio perdi, cento avrai, Numi amici. Figli tuoi i tuoi popoli sono». Cf. *Od.* 2.47, 2.234, 5.12; *Soph.* OT 1; etc.

Quando Minosse
 ci diè le leggi, stabili che padri
 fossero, non tiranni i re di Creta.
 Idomeneo non è più re, lasciando
 d'esser padre di noi, padre d'Acasto.
 (Riva, *Idom.* 36)

El joven Acasto a su vez aparece caracterizado como imagen viva de la virtud (39-40) y se muestra dispuesto al sacrificio (19, 41), igual que en todas las versiones (Fénelon, Crébillon, Lemierre y Varesco-Mozart), salvo en la tragedia lírica de Danchet, donde no llegaba a conocer el voto paterno.⁴⁵ El retrato del príncipe corresponde al ideal de gobernante ilustrado (prudente, justo y sensible) que se había trazado en el *Télémaque*; y su tristeza final por el exilio del padre (46) recuerda la desolación de Idomeneo ante la partida de Méntor y Telémaco de Salento, donde se ha convertido en un rey «sage et éclairé» (Fénelon, *Télém.* 17.293, 304). Un rasgo poético destacable es la ironía trágica que desprenden las palabras de Acasto cuando, al anunciarle la llegada del rey («Principe, il cielo amico | si dichiarò per noi [...] | Vedrete alfine Idomeneo tornato» 11), pide que nadie se adelante a recibirlo para que él pueda ser el primero en abrazar a su amado padre, cumpliendo así la terrible determinación del voto:

PLESIPPO Io sarò il primo a rivederlo a terra.
 ACASTO Trattenetevi tutti,
 e al tenero lasciate amor di figlio,
 che de' paterni amplessi
 corra innanzi a fruir le tanto grata
 dolcezze sospirate. (Riva, *Idom.* 14)

1.5 El *Idomeneo* de Riva y la ópera de Varesco y Mozart

En cuanto a la posible influencia del drama de Riva en el libreto de la ópera de Varesco-Mozart, la comparación entre ambos textos permite observar tanto similitudes como diferencias. En este sentido quisiera señalar algunos paralelos que me parecen significativos.

En primer lugar, Riva introduce un Coro que interviene en tres ocasiones dando voz al pueblo cretense. Las intervenciones corales ponen de relieve momentos cruciales en el desarrollo de la acción

⁴⁵ El hijo de Idomeneo, llamado Idamante en la mayoría de las versiones (Crébillon, Danchet, Lemierre, Varesco-Mozart), recibe aquí el nombre de Acasto, que en el mito era un argonauta hijo de Pelias y también rey de Yolco (Ap. Rh. 1.224-7, 1.321-3 etc.; Boccaccio *Gen. deor.* 10.32, 10.34).

dramática, recuperando el sentido y la función de los interludios corales en la tragedia griega. La primera intervención (17-18), encuadrada en medio del parlamento en que Idomeneo da a conocer su funesto voto, entona un amargo lamento (un *treno*) por el infausto destino del príncipe, amado nieto de Minos y esperanza de Creta. Las intervenciones segunda y tercera, situadas en la parte final, celebran la coronación del príncipe promovida por el sacerdote:

SOFRONIMO Posso del vostro amor, posso dal vostro
 zelo sperar, che ubbidienti e umili
 chinerete la fronte a' suoi voleri,
 e che in lui rispettando
 l'immagine di Giove [...]?
 E i benefici suoi saranno tanti
 stimoli al vostro cor, perchè in mercede
 a lui sempre giurate amore e fede.

CORO Una fede intatta e pura
 ti giuriamo eterna ognor.
 Tu sarai la nostra cura,
 la delizia, il dolce amor.

(Riva, *Idom.* 39-40, 43)

El canto coral de amor y fidelidad al nuevo rey proclama los beneficios de felicidad y concordia que las justas leyes, la clemencia y la virtud del soberano harán florecer en el reino (40).⁴⁶ En estas intervenciones del coro, que celebra la coronación del joven Acasto como símbolo de un nuevo orden moral y político, puede verse un precedente para el desenlace del *Idomeneo* de Varesco-Mozart con su exaltación final del amor, la virtud y la armonía encarnados en la joven pareja Idamante e Ilia:

IDOMENEI I suoi comandi rispettate, eseguite ubbidienti [...] Oh
 Creta fortunata! oh me felice!
 CORO Scenda Amor, scenda Imeneo,
 e Giunone ai regi sposi,
 d'alma pace omai li posi
 la Dea pronuba nel sen! (Varesco-Mozart, *Idom.* final)

46 Los últimos versos del drama expresan también la gratitud al cielo y la alegría por el nuevo rey de Creta: «Ringraziate il Ciel; ne siate parchi | nel dar segni di plauso, ora che lieta | pe 'l nuovo re, che vi eleggreste, è Creta» (Riva, *Idom.* 47). La instauración de Idamante en el trono a petición del pueblo recuerda la elección de Aristodemo, figura ideal de prudencia y virtud, como nuevo soberano de Creta en el *Télémaque* (5.62, 5.74-5).

En ambas obras la aparición de figuras divinas es bastante reducida en comparación con el complejo aparato divino que adornaba la tragedia lírica de Danchet. En la ópera de Varesco-Mozart la presencia sobrenatural se reduce a la imagen de Neptuno para calmar los vientos (acto I, esc. 8, 'Pantomima') y a la Voz que finalmente proclama la sentencia del cielo (acto III, esc. 10).⁴⁷ De modo similar, en el drama de Riva la intervención divina se limita a la aparición de Glauco como mensajero de la voluntad de Neptuno (23-5).⁴⁸ En ambos casos la estatua de Neptuno se estremece y se manifiesta compasiva la divinidad que propicia el feliz desenlace.⁴⁹ Ciertamente a nivel de estructura dramática hay diferencia: la epifanía del dios marino Glauco en el centro de la pieza de Riva cumple la función desempeñada por el oráculo en otras versiones, ofreciendo dos vías alternativas de resolución; mientras que la Voz del cielo, con su brevíssima intervención, actúa como *deus ex machina* al final de la ópera de Varesco-Mozart. En este aspecto el modelo más próximo a la ópera mozartiana parece ser la *Iphigénie en Tauride* (París, 1779) de C.W. Gluck, con libreto de N.F. Guillard, donde la aparición de Diana como *dea ex machina* resuelve el conflicto, estableciendo a Orestes en el trono de Micenas, y el coro final celebra la paz entre griegos y escitas.⁵⁰ En cualquier caso, la intervención clemente de la Voz del cielo en la ópera de Varesco-Mozart resulta más cercana, en tonalidad y significado, a la benévolas apariciones de Glauco en el drama de Riva que a las terribles apariciones de Proteo y Némesis, airados contra el protagonista, en la tragedia de Danchet (acto III, esc. 8; acto V, esc. 4).

En el drama de Riva el conflicto interior de Idomeneo, que se debate entre el amor paterno y el deber de cumplir el voto, es comparado a la frágil nave azotada por vientos contrarios en peligro de naufragio:

47 Hertz 1990, 20; Cairns 2006, 39; Carter 2014, 79.

48 El don profético de Glauco y su función como 'intérprete' de los dioses marinos se hallan testimoniados en Eurípides (*Or.* 360-9), donde se aparece a Menelao como προφήτης de Nereo para anunciarle la muerte de Agamenón. En Virgilio (*Aen.* 5.823) el dios es mencionado entre el cortejo de Neptuno. La figura portentosa de Glauco es descrita por Ovidio (*met.* 13.912-15, 960-3).

49 Riva, *Idom.* 23: «Scuotesi, e trema | l'effigie santa, ed il tridente inchina». «GLAUCO Nettun m'invia | messaggier di letizia a' sospir vostri, | vinto dalla pietà. Perdona al figlio | d'Idomeneo; ma Idomeneo non debbe | in Creta esser più re». ~ Varesco-Mozart, *Idom.* acto III, esc. 10: «S'ode gran strepito sotterraneo, la statua di Nettuno si scuote». «LA VOCE Ha vinto Amore ... Idomeneo cessi esser re ... lo sia Idamante ... ed Ilia a lui sia sposa, e fia pago Nettuno, contento il ciel, premiata l'innocenza».

50 Guillard-Gluck, *Iphig. Taur.* acto IV, esc. 6 y final: «DIANE (à Oreste) Tes remords effacent tes forfaits. | Mycènes attend son roi; vas-y régner en paix | et rends Iphigénie à la Grèce étonnée». «CHOEUR Un jour plus pur luit sur nous! | Une paix douce et profonde | règne sur le sein de l'onde. | La mer, la terre et les cieux, | tout favorise nos voeux».

Fra due venti avversi
 son qual naviglio frale; uno sospigne,
 l'altro preme, e niun cede o prevale.
 (Riva, *Idom.* 30)

De un modo similar en la ópera de Varesco-Mozart, tras escapar del naufragio, Idomeneo siente ahora en tierra firme la zozobra interior ante inminentes desgracias y expresa su tormentosa agitación en la célebre aria situada en el centro de la pieza:

Fuor del mar ho un mar in seno
 che del primo è più funesto,
 e Nettuno ancor in questo
 mai non cessa minacciar.
 Fiero Nume! Dimmi almeno,
 se al naufragio è sì vicino
 il mio cor, qual rio destino
 or gli vieta naufragar?
 (Varesco-Mozart, *Idom.* acto II, esc. 3)

La metáfora del naufragio para describir la zozobra interior, así como el contraste entre la serenidad del mar tras la tormenta y la agitación espiritual del personaje,⁵¹ son en todo caso motivos tradicionales y comunes en la poética, que se reelaboran sucesivamente con diferentes matices.⁵² El motivo del naufragio interior se hallaba, por ejemplo, en el *Artaserse* (Roma, 1730) de P. Metastasio y L. Vinci (acto I, esc. 15):

ARBACE Vo solcando un mar crudele,
 senza vele e senza sarte;
 freme l'onda, il ciel s'imbruna,
 cresce il vento e manca l'arte. [...]
 Meco sola è l'innocenza
 che mi porta a naufragar.

Por último, el drama de Riva es una de las pocas versiones previas al *Idomeneo* de Varesco y Mozart con un feliz desenlace: el príncipe

51 Crébillon *Idom.* acto I, esc. 2: «Mon sacrilège voeu rendit la calme à l'onde; | mais rien ne put le rendre à ma douleur profonde». Danchet, *Idom.* acto II, esc. 3: «La paix regne par tout sur les humides plaines. | Que ne peut-elle, hélas! passer jusqu'en mon coeur!». Guillard-Gluck, *Iphig. Taur.* acto I, esc. 1: «La calme reparait, mais au fond de mon coeur, | hélas! l'orage habite encore». Varesco-Mozart, *Idom.* acto I, esc. 9: «Tranquillo è il mar, | aura soave spira di dolce calma. | Io sol, io sol su queste aride spiagge | d'affanno e da disagio estenuato | quella calma, oh Nettuno, in me non provo».

52 Cf. Hertz 1990, 22; Danese 1991, 142-4; Valverde Sánchez 2016, 103-5.

Acasto es coronado rey de acuerdo con la voluntad de Neptuno y los deseos del pueblo, mientras Idomeneo acepta partir al exilio en Hesperia para expiar su culpa. En la ópera de Varesco-Mozart, tras la despedida entre padre e hijo llena de tierna humanidad (acto III, esc. 9), el noble ofrecimiento al sacrificio por parte de Ilia (acto III, esc. 10) constituye una prueba de amor hacia el príncipe y de amor filial hacia Idomeneo como padre adoptivo («Tu padre mi sei» acto II, esc. 2), que desencadena el *lieto fine* con la intervención de la Voz.⁵³ En la pieza de Riva, donde recordemos que no hay personajes femeninos, la generosa entrega al sacrificio por parte del príncipe y su renuncia al trono («Vado a morir per conservarvi al trono» 44-5) es una prueba de amor filial que provoca el feliz desenlace con la aceptación del exilio por parte del padre, conforme a la voluntad divina manifestada por Glauco y a los deseos del pueblo:

Ah! troppo, o caro figlio,
troppo sei generoso. A questo regno
il ciel ti preservò. Vivi a lui dunque,
e ti conserva ad un miglior destino.
(Riva, *Idom.* 45)

Entre ambas obras se aprecia, pues, cierto paralelo en el factor desencadenante del desenlace. Precisamente las palabras en las que el príncipe manifiesta su candorosa entrega al sacrificio por amor al padre guardan similitud con aquellas de la ópera mozartiana en las que se ha querido ver, a través de la disposición de Idamante a entregar la vida al padre, una *praefiguratio* de la consagración del Redentor, en paralelo con la interpretación teológica del sacrificio de la hija de Jefté como trasunto de la muerte de Cristo:⁵⁴

Ecco la via del cor, ferite, e indietro
riprendetevi il don di quella vita [...]!
Posso morir per una man più cara,
che per quella del Padre! E posso darvi
saggio maggior d'ubbidienza e amore
per mostrarmivi Figlio? [...]!
Bello è il restar così dal Padre ucciso.
(Riva, *Idom.* 28, 29)

⁵³ Stricker 1980, 133-5, 142; Favier 1992, 195-9.

⁵⁴ Kramer 1981, 12, 26-27. El hijo se ofrecía voluntario a morir por el padre ya en Fénelon (*Télém.* 5.61): «Me voici, mon père. [...] Je meurs content, puisque ma mort vous aura garanti de la vôtre».

Padre, mio caro padre, ah dolce nome! Eccomi, a' piedi tuoi [...] Oh mille volte e mille fortunato Idamante, se chi vita ti diè vita ti toglie, e togliendola a te la rende al cielo, e dal cielo la sua in cambio impetra, ed impetra costante a' suoi la pace, e de' Numi l'amor sacro e verace. (Varesco-Mozart, *Idom.* acto III, esc. 9)

Entre los precedentes de la ópera mozartiana con final feliz citados al comienzo, las obras de M. Wimmer (1755) y B. Galuppi (1756) son anteriores al drama de Riva (1758). La idea de un final feliz pudo ser concebida por Riva también a partir del argumento contenido en *L'histoire poétique* (París, 1650) del jesuita P. Gautruche, un compendio de mitología que gozó de amplia difusión, donde la historia presenta un final atenuado y moralizante, según el cual, cuando Idomeneo intentaba sacrificar a su hijo, se lo impidieron sus conciudadanos, «que no pudieron llevar bien una acción tan inhumana». ⁵⁵ El mencionado jesuita S.M. Poggi se había planteado ya modificar el final de su tragedia, que en la versión de 1722 finalizaba con la muerte del hijo, en el sentido del exilio del padre de acuerdo con una línea de la tradición. ⁵⁶

En realidad la feliz resolución del conflicto responde a una tendencia creciente en la dramaturgia del siglo XVIII: en el pensamiento y el gusto de la época emerge una nueva concepción de la tragedia, influida por la teodicea cristiana, que busca la superación de la culpa trágica (άμαρτία) y el rechazo del *fatum* a través de la justicia poética. ⁵⁷ Metastasio, el libretista más importante del siglo XVIII, que también sirvió de modelo a Varesco, ⁵⁸ se inclinaba por el *lieto fine* en la ópera seria como signo ilustrado de una moral civilizada frente a los finales en catástrofe trágica. ⁵⁹

En los dramas sacrificiales basados en el mito trágico de Ifigenia se practicó también un giro argumental hacia el *lieto fine*. La ópera *Iphigénie en Aulide* (París, 1774) de C.W. Gluck, con libreto en francés de F.L. Le Bland du Roullet, termina con el perdón de Diana (que interviene como *dea ex machina*), con la celebración de la boda entre Aquiles e Ifigenia como muestra del favor divino ante la virtud de la joven y el amor incondicional del héroe («ACHILLE Avant de le répandre [scil. 'son sang'], il faudra verser tout le mien»), y con un

⁵⁵ Versión española de P. Vertejo (Madrid, 1725), reproducida en Gautruche 1943, 109 (libro II, cap. 18).

⁵⁶ Salsano 2009, 51-2.

⁵⁷ Mattioda 2016², 132-41, 143-59, 166-7. Cf. Kunze 1990, 72-3; Sebastià Sáez 2017, 125-7; y para la época romántica, Hirshberg 2019.

⁵⁸ Neville 1993, 74-7; Cairns 2006, 39.

⁵⁹ Mattioda 2016², 69, 135-6, 151-2.

canto coral de gratitud y alegría.⁶⁰ Este feliz desenlace,⁶¹ como el de *Iphigénie en Tauride* (París, 1779) de N.F. Guillard y C.W. Gluck comentado más arriba, guarda notable similitud con el final de la ópera de Varesco y Mozart.⁶²

En el caso de la ópera mozartiana las condiciones del encargo por parte del Elector Carlos Teodoro y su entorno seguramente incluían la exigencia del *lieto fine* para la trama. En efecto, la elección del tema y su tratamiento como *opera seria* italiana *a lieto fine*, modelada a partir de la *tragédie lyrique* de A. Danchet (1712), fueron determinados con toda probabilidad por la corte de Múnich conforme a un 'plan' establecido en el momento del encargo a través del director del teatro J.A. von Seeau, responsable de supervisar todo el proceso.⁶³ En la elección del tema de Idomeneo pudo influir el hecho de que el año anterior (1780) se había representado en Múnich la ópera *Telemaco* del compositor F.P. Grua (1753-1833), también inspirada en el *Télémaque*, así como el interés suscitado en la dramaturgia de la Ilustración por los argumentos sacrificiales (Jefté, Ifigenia, Políxena).⁶⁴

Por otra parte, conviene recordar que Varesco había recibido formación humanística y teológica en el colegio de los jesuitas de Trento entre 1753 y 1756, y probablemente conocía bien la condena moral de los votos sacrificiales formulada, a propósito del mito de Ifigenia y del episodio bíblico de Jefté (*Jueces* 11.30-40), tanto por el pensamiento pagano (Cicerón, Lucrécio, Dante, Voltaire, Kant) como por la teología cristiana de los padres de la Iglesia (Clemente de Alejandría, Eusebio de Cesarea, Isidoro de Sevilla, Tomás de Aquino).⁶⁵

60 Le Blanc du Roullet-Gluck, *Iphig. Aul.* acto III, esc. 9: «DIANE Votre zèle des dieux | a fléchi la colère, | les vertus de la fille | et les pleurs de la mère | ont trouvé grâce devant eux. | [...] Et vous, jeunes amants, | vivez, vivez, soyez heureux». «CHOEUR DES GRECS Jusqu'aux voûtes éthéhéées | portons nos voeux reconnaissants. | Et célébrons les noces désirées | de ces illustres amants. | Leur bonheur est le premier gage | de la juste faveur des dieux. | Et leur hymen est le présage | de nos triomphes glorieux».

61 Final feliz imitado a su vez por el jesuita M. Lassala en su tragedia *Ifigenia en Áulide* (Bolonia, 1779; Valencia, 1781). Cf. Sebastià Sáez 2017, 231, 310-16.

62 Sobre la influencia de las óperas francesas de Gluck (*Alceste* y las dos *Iphigénie*) en el *Idomeneo* de Mozart, cf. Stricker 1980, 137, 140; Heartz 1990, 4, 6-9, 27; Kunze 1990, 140; Rushton 1993, 62-8; Cairns 2006, 33-4, 36, 38-9, 64.

63 Kramer 1981, 7-8; Heartz 1990, 5, 16-17; Cairns 2006, 35-9.

64 Cf. Heartz 1990, 1-13; Hughes 2007, 102-26; Valverde Sánchez 2016, 17-20.

65 Kramer 1981, 23-9. Cf. Mattioli 2016², 247-62; Valverde Sánchez 2016, 19-20, 52-3.

2 Conclusiones

El *Idomeneo* de Riva es una pieza dramática muy notable por la cuidada versificación y la coherencia compositiva de la trama. El texto refleja diversos ecos de autores clásicos, en particular de la *Eneida* virgiliana. Entre las fuentes del mito se aprecia la influencia del compendio mitográfico de Boccaccio y del *Télémaque* de Fénelon en los personajes y en diferentes motivos de la trama. Con la novela de Fénelon el drama escolar de Riva comparte además la orientación pedagógica y moralizante.

El tratamiento del tema en la pieza de Riva se presenta conforme al ideario de la Ilustración y a la nueva concepción de la tragedia alejada de la estética barroca: imagen compasiva de la divinidad, rechazo del fanatismo religioso y defensa de la ley natural, concepción de un monarca justo y comprensivo que sintoniza con el pueblo frente a la figura del rey-tirano, y resolución del conflicto trágico mediante *lieto fine*. En este sentido la pieza de Riva constituye un claro precedente de la ópera mozartiana.

La cuestión de si Varesco y Mozart conocieron efectivamente el *Idomeneo* de Riva resulta difícil de responder. Los paralelos observados no parecen decisivos para establecer una dependencia. El modelo que sirvió de base fundamental para el libreto de la ópera mozartiana fue sin duda la *tragédie lyrique* de A. Danchet. Pero, de igual modo que en ciertos aspectos de la ópera de Varesco y Mozart se reconoce el influjo de las últimas óperas de Gluck, tampoco hay que descartar la posible influencia del drama de Riva en la forma de encauzar la feliz resolución del conflicto trágico de Idomeneo. Mozart, que en 1770 leía una versión italiana del *Télémaque* durante su estancia de estudio en Bolonia,⁶⁶ pudo conocer la pieza de Riva, que se había publicado en esta ciudad doce años antes, precisamente en la misma editorial (Stamperia di Lelio della Volpe) que la *Storia della Musica* (3 vols., 1757-81) del padre G.B. Martini que el maestro regaló al joven compositor. Y si no conoció el texto de Riva, quizá pudo tener noticia de la obra y de la originalidad que representaba su desenlace exento del cruel sacrificio.

66 Según consta en una carta de 8 de septiembre de 1770. Cf. Kramer 1981, 12-13; Gable 1994, 138-9.

Bibliografía

- Angermüller, R. (1981). «Idomeneo auf der Opern- und Schauspielbühne des 18. und frühen 19. Jahrhunderts». *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781-1981. Essays. Forschungsberichte. Katalog*. München; Zürich: R. Piper & Co., 44-61.
- Boffito, G. (1933-34). *Scrittori Barnabiti o della Congregazione dei Chierici Regolari di San Paolo (1533-1933): Biografia, bibliografia, iconografia*. 4 voll. Firenze: L.S. Olschki.
- Cairns, D. (2006). *Mozart and His Operas*. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press.
- Camerotto, A. (2010). «Storie cretesi, ovvero altre storie: tra Idomeneus e i suoi parenti». Cingano, E. (a cura di), *Tra panellenismo e tradizioni locali: generi poetici e storiografia*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1-40.
- Carter, T. (2014). «In the Operatic Workshop: The Case of Varesco's and Mozart's Idomeneo». Lichtenstein, S. (ed.), *“Music's Obedient Daughter”. The Opera Libretto from Source to Score*. Amsterdam; New York: Rodopi, 69-106.
- Clerici, I.M. (1950²). *L'educazione della gioventù. Manuale di pedagogia secondo la Regola e la prassi dell'Ordine dei Barnabiti*. Milano: Ancora.
- Crébillon, J. de (1885). *Théâtre complet*. Édition par M.A. Vitu. Paris: Laplace.
- Cristóbal, V. (1988). «Tempestades épicas». *CIF*, 14, 125-48.
- Cristóbal, V. (2000). «Mitología Clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía». *CFC.EstLat*, 18, 29-76.
- D'Amante, M.F. (2013). «Teatro educativo dei primi gesuiti: dalla retorica alla drammatisazione». *Educazione. Giornale di pedagogia critica*, 2(2), 55-74.
- Danese, R.M. (1991). «La grande monodia di Carmide (*Trin. 820-842a*): stereotipia tematica e originalità stilistica». *QUCC*, 38, 107-44.
- Favier, G. (1992). «Idoménée, Idomeneo. De Crébillon à Mozart». Claudon, F. (éd.), *Itinéraires mozartiens en Bourgogne*. Paris: Klincksieck, 181-99.
- Federico, E. (1999). *Dall'Ida al Salento. L'itinerario mitico di Idomeneo cretese*. Roma: Accad. Naz. dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche. Memorie, serie 9, vol. 11, fasc. 2, 255-418.
- Fénelon (1983-97). *Oeuvres*. Édition établie par J. Le Brun. 2 vols. Paris: Gallimard. Vol. 2, 1997: *Les aventures de Télémaque*.
- Gable, A. (1994). «Idomeneus Revisited, from Racine to Mozart». *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 317, 137-60.
- Gautruche, P. (1943). *Historia poética*. Madrid: Atlas.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. de C. Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- Gentili, A.M. (2012²). *Los Barnabitas. Manual de historia y espiritualidad de la orden de los Clérigos regulares de san Pablo degollado*. Roma: P. Barnabitas.
- Girdlestone, C. (1973). «Idoménée... Idomeneo. Transformations d'un thème 1699-1781». *Recherches sur la musique française classique*, 13, 102-23.
- Grospperrin, J.Ph. (2007). «Idoménée jésuite, ou le sacrifice en scène: l'exemple de la tragédie du P. François Paulin (Lyon, 1700)». Piéjus, A. (éd.), *Plaire et instruire*. Rennes: Presses Univ., 151-71.
- Grospperrin, J.Ph. (ed.) (2008). *F. Paulin S.J. Idoménée, tragédie (1700)*. Texte établi et présenté. Toulouse: Soc. de Litt. Classiques.
- Heartz, D. (1990). *Mozart's Operas*. Edited, with Contributing Essays by Th. Bauman. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press.
- Hirshberg, J. (2019). *Tragedy and Lieto fine in Romantic Opera Seria*. Turnhout: Brepols.
- Hughes, D. (1991). *Human Sacrifice in Ancient Greece*. London; New York: Routledge.

- Hughes, D. (2007). *Culture and Sacrifice. Ritual Death in Literature and Opera*. Cambridge: Univ. Press.
- Kotsonas, A. (2018). «Homer, the Archaeology of Crete and the ‘Tomb of Meriones’ at Knossos». *JHS*, 138, 1-35.
- Kramer, K. (1981). «Das Libretto zu Mozarts *Idomeneo*: Quellen und Umgestaltung der Fabel». *Wolfgang Amadeus Mozart. Idomeneo 1781-1981. Essays. Forschungsberichte. Katalog*. München; Zürich: R. Piper & Co., 7-43.
- Kunze, S. (1990). *Il teatro di Mozart*. Venezia: Marsilio.
- Le Brun, J. (1996). «Idoménée et le meurtre du fils. Le trompe-l’œil de l’utopie». Leduc-Fayette, D. (éd.), *Fénelon. Philosophie et spiritualité*. Genève: Droz, 77-93.
- Maccavino, N. (a cura di) (2019). *Dramma scolastico e oratorio nell’età barocca*. Reggio Calabria: Conservatorio F. Cilea.
- Mattioda, E. (20162). *Teorie della tragedia nel Settecento*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- McLaren, C.A. (2020). *Representations of Idomeneus in Graeco-Roman sources and their reception in the West, to 1720* [PhD thesis]. Edinburgh: University of St Andrews.
- Neville, D. (1993). «From tragédie lyrique to Moral Drama». Rushton 1993, 72-89.
- Rettenegger, P. (2011). *Boni, ecce, natum, rex, tibi donant dii. B. Marian Wimmers Drama “Idomenus Cretenus Rex”*. Einleitung, Text, Übersetzung und Analysen [Dissertation]. Salzburg: Universität Salzburg.
- Riva, S. (1758). *Idomeneo. Rappresentazione scenica*. Bologna: Stamperia di Lelio dalla Volpe.
- Rushton, J. (ed.) (1993). *W.A. Mozart: Idomeneo*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sadie, S. (1993). «Genesis of an Operone». Rushton 1993, 25-47.
- Saïd, S. (1978). *La faute tragique*. Paris: F. Maspero.
- Salsano, R. (2009). *Poetica drammaturgica primosettcentesca in Simone Maria Poggi*. Roma: Bulzoni.
- Schmid, M.H. (2021). *Mozarts “Idomeneo”*. Wien: Hollitzer.
- Sebastià Sáez, M. (2017). *El mito del sacrificio virginal en el seno de los jesuitas. La Ifigenia en Áulide de Manuel Lassala*. Castellón: Sar Alejandría.
- Stricker, R. (1980). *Mozart et ses opéras. Fiction et vérité*. Paris: Gallimard.
- Valentin, J.M. (1983-84). *Le Théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande*. 2 vols. Stuttgart: Hiersemann.
- Valverde Sánchez, M. (2016). *El mito de Idomeneo y su tradición literaria. De la épica griega al teatro español del siglo XVIII*. Madrid; Salamanca: Signifer Libros.
- Varesco, G.; Mozart, W.A. (1996). *Idomeneo, re di Creta. Dramma per musica in tre atti*. Hamburg: Deutsche Grammophon.
- Zanlonghi, G. (2000). *Teatri di formazione. Actio, parola e immagine nella scena gesuitica del Sei-Settecento*. Milano: Vita e pensiero.

