

# EL SILA DE GAMERRA

CARMEN HERREROS GONZÁLEZ\*

## *Resumen.-*

En el artículo que presentamos a continuación analizamos la figura del personaje de la antigüedad romana Sila en la ópera *Lucio Sila* de Giovanni De Gamerra, haciendo hincapié en la transformación que del personaje hizo el libretista para poder adecuarlo a los fines para los que pretendía ser utilizado en el contexto de la monarquía absolutista de los Austrias en el siglo XVIII en el Norte de Italia.

## *Abstract.-*

In the article that we present later we analyze the figure of the personage of the Roman antiquity(antique) Sila in the opera *Lucio Silla* of Giovanni Of Gamerra, emphasizing in the transformation that about the personage the librettist did to be able to adapt it to the purposes for those he was trying to be used in the context of the absolutist monarchy of the Austrias in the 18th century in the North of Italy.

*Palabras clave:* Sila, Ópera barroca, Absolutismo, Clemencia.

*Key words:* Silla, Baroque opera, Absolutism, Clemency.

## **INTRODUCCIÓN.**

La Antigüedad ha sido utilizada como fuente y modelo de comportamiento, de política, de literatura y de filosofía, entre otras muchas materias, a partir del Renacimiento y hasta la misma actualidad. Concretamente durante el Antiguo Régimen fue utilizada desde muchos y numerosos puntos de vista<sup>1</sup>, considerándose como un punto de inflexión la década de los años treinta del siglo XVIII, pues en la corte napolitana del rey Carlos VII (futuro Carlos III de España), se descubrieron las

---

\* Universidad de La Rioja. Correo electrónico: carhergonz@yahoo.es

<sup>1</sup> Carrasco M./ Elvira, M. A., (eds.), *Ex Roma Lux. La Roma Antigua en el Renacimiento y el Barroco*, Madrid 1997; Schnapp, A., *La conquista del pasato*, Torino, 1994; Ginzo, A., *El legado clásico*, Alcalá de Henares, 2002; muy interesantes son también los diversos artículos de los dos volúmenes de la *Revista de Historiografía* 7, 2007.

excavaciones de Herculano y Pompeya<sup>2</sup>, que ampliaron los horizontes de la antigüedad romana hasta lo inimaginable.

Dentro de las diversas utilidades de esa antigüedad paradigmática nos vamos a detener en un aspecto muy concreto, el de la apropiación de personajes romanos y de sus características, como protagonistas/modelos durante el siglo XVIII de las tramas musicales del género por excelencia del Antiguo Régimen, la ópera. Para ello nos centraremos en la ópera *Lucio Sila*<sup>3</sup>, del libretista Giovanni de Gamerra (1743-1803)<sup>4</sup>, (con modificaciones de Metastasio<sup>5</sup>), estrenada en el Teatro Regio Ducal de Milán en los carnavales de 1772-1773 en honor al Archiduque Fernando, Príncipe Real de Hungría y Bohemia, Archiduque de Austria, duque de Borgoña y de Lorena, Lugarteniente, Gobernador y Capitán General en la Lombardía austriaca y a la Archiduquesa María Ricarda Beatriz del Este, princesa de Módena.

Era habitual en la Edad Moderna la celebración a través de diversos tipos de festejos de actos relacionados con la jerarquía de poder, bien fueran nacimientos, honras fúnebres, bautizos, matrimonios, entradas triunfales, coronaciones o incluso el propio poder. En esta línea la representación operística es fundamental en la corte de los Austrias, como paradigma de celebración más frecuente y adecuada para todo tipo de ceremonias en honor a los miembros de la familia imperial (cualquier miembro)<sup>6</sup>. En otras cortes, como la de los Borbones, en el mismo siglo XVIII encontramos, en cambio, la exaltación de la monarquía a través de actos diferentes, como los puramente religiosos<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> Cfr. Franchi Dell'Orto, L., (ed.), *Ercolano 1738-1988. 250 anni di ricerca archeologica*, Roma 1993; García y García, L., *Nova Biblioteca Pompeiana. 250 anni di bibliografia archeologica*, Roma 1998.

<sup>3</sup> Fue compuesta por Mozart (1772) y estrenada en los carnavales milaneses en el Teatro Regio Ducal de Milán el día 26 de diciembre de 1772, con un espectacular éxito, que hizo que se representara 26 veces más para caer en el olvido, no siendo recuperada hasta 1975 cuando se reestrenó en versión de concierto en Salzburgo.

<sup>4</sup> Sobre el libretista: Marri, F., "Lettere di Giovanni De Gamerra (I)": *Studi Musicali* 1, 2000, 71-183; "Lettere di Giovanni De Gamerra (II)": *Studi Musicali* 2, 2000, 293-452; "Lettere di Giovanni De Gamerra (II)": *Studi Musicali* 1, 2001, 59-127.

<sup>5</sup> Sobre los diferentes libretos y composiciones de la ópera *vid.* Esch, Ch., *Lucio Sila. Vier Opera-Seria-Vertonungen aus der Zeit zwischen 1770 und 1780*, Band I, Collection d'Etudes Musicologiques Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Baden-Baden 1994 y Candiani, R., "Giovanni di Gamerra e il libretto del Lucio Sila", *Libretti e librettisti italiani per Mozart*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1994, 13-45 y muy especialmente la nota 37 en p. 34.

<sup>6</sup> Dietrich, M., "Le livret d'opera et ses aspects sociaux a la cour de Léopold I", in: Jacquot, J. (ed.) *Dramaturgie et société*, Paris 1968, 203.

<sup>7</sup> Torremocha, M./ Cabeza, A./ Martín de la Guardia, R., "Commemoraciones festivas en Roma: Los natalicios de los borbones españoles durante el siglo XVIII": *Hispania LIV/3*, 188, 1994, 875. Con los Borbones, tal y como se desarrolla en este artículo, eran fundamentales los festejos relacionados con los nacimientos porque garantizaban la continuidad del poder, aunque a partir del siglo XVIII se percibe

En Viena la ópera se vivía como un espectáculo propio de la corte y de la nobleza que estaba alrededor. La lengua era el italiano y las tramas, superado el obstáculo de la censura imperial, tenían preferencia a magnificar y exaltar la calidad moral de los comitentes.

A partir de 1720 se produce, bajo la influencia de Metastasio, la costumbre de ilustrar las tramas de las obras o los anteactos con sugerencias que debían tener una lectura política o moral y que iba a estar directamente relacionada con una determinada visión que se quería infundir en el público sobre el personaje al que estaba dedicada la obra. El cambio sufrido en la temática a finales del Seiscientos produce una progresiva introducción de argumentos históricos en los que los asuntos morales tienen gran protagonismo con fines fundamentalmente de pedagógicos. Aparecen un conjunto de virtudes que se repiten de forma insaciable y que quieren asimilarse a los gobernantes como la madurez, la magnanimidad, la moderación, la fortaleza, la amistad o el amor<sup>8</sup>.

Ese cambio fue debido fundamentalmente a la influencia clásica proveniente del teatro francés y al deseo de recuperar una calidad literaria basada en la normativa clásica que implicaba, sobre todo, el respeto por el buen gusto y la fidelidad al pasado histórico grecolatino. Los libretistas estaban convencidos de que debía desprenderse especialmente una lección moral de la historia que relataban y de los personajes que la protagonizaban, con hincapié en los de carácter noble como héroes, monarcas o princesas. Un hecho íntimamente ligado, en realidad, al despotismo ilustrado de los monarcas absolutos de estos momentos, basado en la superioridad moral de la nobleza que tenía origen heroico/divino y en cuya cabeza se encontraba el monarca, que por definición poseía cualquier virtud en grado máximo<sup>9</sup>.

Entre todas estas virtudes que se representan y que la Antigüedad ponía a disposición, la clemencia gozó de cierto protagonismo, con la búsqueda insaciable de personajes portadores de la misma.

Otra característica de las tramas musicales de estos momentos es que las virtudes que los protagonistas de las mismas poseen no son conseguidas por naturaleza propia o por la práctica de las mismas, como sucede con los personajes de la antigüedad, sino que la apropiación se produce gracias a las transformaciones teatrales mediante las cuales el amor aparece prácticamente como el único elemento, el único sentimiento, la única fuerza, capaz de transformar o deformar, siempre de un modo pasajero, el sentido del deber y de la justicia de los grandes héroes y de los nobles, arrojándose después de dejar clara la lección moral.

---

un cambio sustancial en cuanto a los fastos por la propia situación en la que se encontraba la política peninsular y exterior.

<sup>8</sup> Gallarati, P., *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino 1984, 9/ 62-63.

<sup>9</sup> Alier, R., *Historia de la ópera*, Barcelona 2002, 55-56.

Debido a esta costumbre nos parece fundamental que en las óperas que se producen y escriben durante el Barroco sea primordial el análisis de los personajes protagonistas a través de la imagen que se transmite de los mismos para observar por qué y cómo se produce la toma de modelos de la antigüedad, que en virtud de las necesidades de cada momento, serán transformadas por el libretista, pues como ocurre en algunos casos, concretamente en el Sila de Gamerra, que analizaremos a continuación, la identificación de los personajes clásicos con sus virtudes sufren importantes y significativas alteraciones.

### EL ARGUMENTO DE LA ÓPERA DE *LUCIO SILLA*<sup>10</sup>.

Personajes: Sila<sup>11</sup>, dictador Romano; Cecilio, senador romano exiliado por Sila y prometido a Giunia, hija de Cayo Mario, el máximo enemigo del dictador; Cinna, patricio enfrentado a Sila; Celia, hermana de Sila; Giunia, esposa de Cecilio.

<sup>10</sup> El libreto utilizado: *Libreto Lucio Silla*, Hamburg 1990.

<sup>11</sup> La bibliografía de Sila es amplísima, aquí presentamos las obras más importantes para la caracterización del personaje: Lanzani, C., *Mario e Silla. Storia della democrazia romana negli anni 87-82 a. C.*, Catania 1915; Levi, M. A., *Silla. Saggio sulla sotira politica di Roma dall'88 all'80 a. C.*, Milano 1924; Baker, G. P., *Sulla the fortunate: the great dictator*, London 1927; Homo, L., *Sylla*, Paris 1936; Lanzani, C., *Lucio Cornelio Silla, Dittatore. Storia di Roma negli anni 82-78 a. C.*, Milano 1936; Valgliglio, E., *Silla e la crisi repubblicana*, Firenze 1956; Sambito, V., *La dittatura di Silla*, Palermo 1963; Wosnik, B., *Untersuchungen zur Geschichte Sullas*, Diss. Würzburg 1965; Volkman, H., *Sulla marsch auf Rom*, München 1969; Desrosiers, R. V., *The reputation and political influence of Lucius Cornelius Sulla in the Roman Republic*, Diss. Univ. of Nth. Carolina 1969; Badian, E., *Lucius Sulla. The deadly reformer*, Sidney 1970; Badian, E., "From the Gracchi to Sulla": *Historia* XI, 1962, 197-245; Badian, E., "Sullas's Augurate": *Arethusa* I, 1968, 24-46; Badian, E., "Sullas's Cilician Command": *Ath.* XXXVII, 1959, 279-303; Gabba, E., "Il ceto equestre e il senato di Sila": *Ath.* XXXIV, 1956, 124-138; Gabba, E., "Le origine della guerra sociale e la vita politica romana dopo l'89 a. C.": *Ath.* XXXII, 1954, 41-114 y 293-345; Gabba, E., "M. Livio Druso e le riforma di Silla": *ANSP* XXX-III, 1964, 1-15; Gabba, E., "Mario e Silla": *ANRW* I.1, Belin 1972, 764-805; Barthelmess, J. A., *The Sullan Senate and the Army*, Diss. Iniv. Washington 1970; Ruggero, F. R., *Dai Gracchi a Sila*, Bologna 1980; Keaveney, A., *Sulla the last republican*, London 1982; Keaveney, A., "A note on Plutarch Sulla 5.5": *LCM* 2, 1977, 151 ss; Keaveney, A., "Sulla, Sulpicius and Caesar Strabo": *Latomus* 38, 1979, 451-466; Keaveney, A., "Deux dates contestées de la carrière de Sylla": *LEC* XLVIII, 1980, 149-159; Keaveney, A., "Young Sulla and the decem stipendia": *RFIC* 108, 1980, 165-173; Keaveney, A., "Sulla and Italy": *CS* 19, 1982, 499-584; Keaveney, A., "Sulla and the Gods", en: *Studies in latin literature and Roman History III*, Bruxelles, 1983, 44-79; Hinard, F., *Les proscriptions de la Rome Républicaine*, Roma 1981; Hinard, F., "La anisance du Mythe de Silla": *REL* 62, 1984, 81-97; Hinard, F., *Sylla*, Paris 1985; Hinard, F., "De la dictature á la tyranie. Reflexions sus la dictature de Sylla", en: *Dictatures, Actes de la Table Ronde reunie a Paris les 27 et 28 février 1984*, Paris 1988, 87-96; Gómez Pantoja, J. L., "Cornelius Sulla. 25 años de investigación (1960-1985). I. Bibliografía": *Polis* 2, 1990, 67-83; Gómez Pantoja, J. L., "Cornelius Sulla. 25 años de investigación (1960-1985). II. Estado de la cuestión", *Polis* 3, 1991, 63-110; Cabrero, J., *Aportaciones a la figura de Lucio Cornelio Sila y su época. Estudio de las inscripciones latinas de Lucio Cornelio Sila como fuente de documentación*, Madrid 1992; Carcopino, J., *Sylla ou la monarchie manquée*, Paris 1957; Cabrero, J., "En torno a los *cognomina* de Lucio Cornelio Sila": *HispAnt* XVIII, 1994, 119-129; Santos Yanguas, N., "Los fragmentos de las historias de Salustio: su valor histórico": *Espacio, Tiempo y Forma, Historia Antigua* 11, 1998, 221-239.

La historia contada por la ópera en la que centramos nuestro análisis transcurre en el 79/80 a. C., al final de la carrera política de Sila. Se trata de una historia de amor, política, venganza, asesinato, perdón y clemencia que tiene como protagonista al dictador romano<sup>12</sup>.

En el primer acto Cecilio se encuentra con su amigo Cinna, comunicándole que el dictador lo hace pasar por muerto con el fin de poder casarse con su esposa, de la que está enamorado. A pesar de ello Cinna anima a Cecilio a encontrarse con ella entre las tumbas que la mujer visita, augurando con dicho encuentro el fin tanto de la dictadura política como de la dictadura amorosa: “Los dioses hoy, después de una larga, vil y penosa servidumbre, devolverán la libertad a Roma y a ti, tu esposa” (act. I, esc. 1).

Mientras tanto Sila se sincera con su hermana, Celia, preguntándole cómo conquistar y cómo conseguir el amor y la aceptación de Giunia. Inicialmente se anima a utilizar la fuerza<sup>13</sup>, pero su hermana le quita la idea de la cabeza, tratando de llevarle por el camino de la habilidad y la dulzura; ante esto Sila hace gala de su clemencia: “Daré prueba una vez más de mi clemencia” (act. I, esc. 3).

El dictador se encuentra con Giunia pero esta le rechaza duramente reafirmando en el amor a su marido. Enfadado por el rechazo pero confuso por el fuerte sentimiento hacia la mujer, el protagonista se propone fortalecerse para que sobre él desaparezca cualquier sentimiento de clemencia.

Ante la situación Cinna y Cecilio planean un ataque contra Sila, pero fracasa. Cecilio es detenido y conducido a prisión, donde se encuentra con Giunia. Los dos se despiden, preparándose para morir juntos.

El segundo acto se inicia con un monólogo de Sila en el que reconoce su debilidad, que es el remordimiento ante el acometimiento de masacres:

“He aquí mi debilidad. Cuando se apresura a acometer masacres el corazón de Sila, lacerado y oprimido, es asaltado por terribles remordimientos. En estos momentos una lucha se apodera de él ¡Me horrorizo, me aborrezco, tiemblo, odio, amo y me enardezco” (act. II, esc. 1).

Incluso se asombra de que a un hombre con tanto poder le cueste tanto ser malvado. Vuelve a pedir ayuda a su hermana a cambio de conseguir para ella el matrimonio con Cinna. Mientras tanto, Cecilio pretende matar a Sila pero Cinna se lo impide y le hace recapacitar, animando en cambio a la mujer a que lo mate al acercarse a él,

---

<sup>12</sup> Es importante señalar que no tendremos en cuenta los aspectos musicales del drama, sino solamente el argumento de la trama y el perfil de sus personajes, en realidad del protagonista, el dictador romano Sila.

<sup>13</sup> Act. II, esc. 3: “Estoy dispuesto a emplear la fuerza. ¿Qué otra cosa puedo hacer si obstinadamente huye de mi y me desprecia?”.

algo a lo que se niega. Pero Cinna, deseoso de la venganza, se propone hacerlo él para terminar con la tiranía. Sila y Giunia se encuentran y el dictador se hace portador de la virtud, Giunia, incrédula, lo rechaza una vez más. Sila le predice la muerte. El dictador descubre que Giunia sabe que su marido está vivo, por lo que le jura a este la muerte. Sila se consterna y el acto finaliza con los esposos gritando al unísono que el amor les impide tener miedo.

En el tercer acto Cinna pide a Celia que convenza a Sila de olvidarse de su insensato amor, ya que es odiado por Roma y, si no recapacita, su muerte será inevitable. A cambio le promete matrimonio. Los esposos y Cinna se reúnen lamentando la situación, pero afligidos sobre todo por el sufrimiento de ella y no tanto por la inminente pérdida. Finalmente, en la quinta y última escena del tercer acto, irrumpe Sila el gran salón y proclama que perdona la vida a Cecilio y que le permite volver y vivir junto a su amada esposa:

“¡Que Roma, el Senado y el pueblo me oigan! Os presento a un ciudadano proscrito, que de manera furtiva osó desafiar las leyes. Y que en el Capitolio, armado con Espada, él mismo confundido entre mis guardias, trató de asesinar al dictador. El villano Sila, el soberbio tirano odioso a todos quiere que Cecilio viva y que sea tu esposo” (act. III, esc. 5).

Sila pregunta por Cinna, al que llama fiel amigo, a lo que este contesta que eso no es cierto, que siempre lo ha odiado y que fue él el que ayudó al regreso de Cecilio. Pero Sila lo perdona y anuncia su retirada como dictador, proclamándose igual y permitiendo la vuelta de la libertad. De esta forma aparece como el virtuoso y piadoso vencedor, protagonista de la gloria de Roma:

“Romanos, amigos, retiro de mi cabeza los triunfales laureles que me honran. ¡No seré más dictador! ¡Soy vuestro igual! ¡Que la patria recobre la libertad! ¡Que cesen las lágrimas de los ciudadanos! Ahora se por experiencia que la inocencia y el corazón virtuosos son más gratos al espíritu que el falso esplendor” (act. III, esc. 5).

Y el coro finaliza:

“La feliz Roma se regocija y deleita con Sila en el Capitolio. Él es hoy merecedor de toda alabanza y gloria” (final).

## **EL SILA DE LAS FUENTES CLÁSICAS Y EL SILA DE GAMERRA.**

Sila es un personaje de la Roma republicana que ha hecho correr ríos de tinta, tanto entre los historiadores clásicos como entre los modernos. Si atendemos a la tradición clásica las fuentes, en su mayoría, presentan una valoración de nuestro protagonista negativa, resaltando de forma genérica su *crudelitas*, a la que se suma la *avaritia*, li-

*bido-luxuria, supervia*, etc., adjetivos, epítetos o alusiones que de forma más o menos sistemática encontramos en casi todos los autores<sup>14</sup>.

En Cicerón, por ejemplo, aunque Sila solamente es definido una vez como tirano<sup>15</sup>, a lo largo de su obra la crueldad, la avaricia y la libido son continuas<sup>16</sup>, reconociéndose en el personaje una sola cualidad positiva: su capacidad militar.

Salustio y Livio se centran también en la *crudelitas* y Dionisio de Halicarnaso presenta una particular visión influenciada por el momento crítico en el que escribe, plagado de guerras y revueltas, lo que le lleva a plantearse cuál es la mejor forma de gobierno, si la dictadura o la monarquía, no desdeñando aquella de forma natural.

Apiano introduce una novedad con respecto al análisis del personaje, pue se pregunta porqué el dictador renuncia espontáneamente al poder, aunque ello no le impide juzgar la dictadura de Sila como la de un tirano arbitrario y cruel<sup>17</sup>. Para Veleyo Patérculo, Sila es un personaje dual, que encierra los caracteres más opuestos, tanto la indulgencia antes de la victoria como la crueldad después de la misma<sup>18</sup>. Valerio Máximo, fiel al objetivo y a la forma de su obra, lo utiliza como *exemplum* de *crudelitas*.

Plinio, Tácito, Lucano, Marcial o Juvenal son autores que ayudan a fortalecer durante todo el siglo I d. C. la tipificación de Sila en el sentido tiránico, con todas las connotaciones, adjetivos y epítetos que eso conlleva. Algunos investigadores defienden que no tiene que ver con el interés de ensalzar la figura del Sila cruel sino con un nuevo gusto literario que ve en la tiranía y la figura del tirano un terreno muy fecundo de ocasiones para una especie de empeño político<sup>19</sup>. Se pretende sobre todo confrontar las dos formas de gobierno: tiranía y monarquía, muy presentes en las escuelas de retórica del siglo I d. C.

Durante el siglo II d. C. la presencia de Sila en las fuentes se reduce porque aparecen personajes más cercanos que son expresión de la realidad socio política del momento, a pesar de lo cual todavía lo encontramos comparado o equiparado a alguno de los emperadores o a sus actividades, siendo siempre la forma tiránica en la que ejerce su poder y la *crudelitas* lo más nombrado.

Plutarco, que se considera como una de las principales fuentes que en época moderna eran utilizadas para la recreación de personajes de la antigüedad, nos presenta

<sup>14</sup> Sobre la tradición clásica del personaje muy completo: Lanziotti, S., "Silla e la tipologia del tiranno nella letteratura latina repubblicana (I)": *Quaderni di Storia* 6, 1977 y Lanziotti, S., "Silla e la tipologia del tiranno nella letteratura latina repubblicana (II)": *Quaderni di Storia* 7, 1978 y Christ, K., *Sila*, Barcelona 2006,

<sup>15</sup> Christ., *Sila*..., 136.

<sup>16</sup> Cic., *De fin.* 3.75.

<sup>17</sup> Lanziotti, "Silla e la tipologia del tiranno (II)"..., 200.

<sup>18</sup> Vell., 2.25.3.

<sup>19</sup> Lanziotti, "Silla e la tipologia del tiranno (II)"..., 208.

también a Sila como el típico tirano griego, en el que los excesos de amor y la voluptuosidad, contra su afán de honores, su inconstancia y falta de equilibrio, su ira, su actuación apasionada, su injusticia y su arbitrariedad van a ser las características principales<sup>20</sup>. Sila aparece en Plutarco como todo lo opuesto a la virtud, perfil que se ve reforzado incluso por el propio aspecto físico del dictador. La apariencia y el carácter íntimamente conectados. En la comparación que hace con el pertinente héroe griego, Lisandro, vemos como en este se destaca sobre todo la continencia y la moderación, pudiéndose destacar positivamente de Sila únicamente su arte en la guerra.

Sólo Cornelio Nepote y Diodoro Sículo muestran una imagen más positiva, aunque muy relativa, de Sila dictador. Cornelio Nepote describe la amistad entre Ático y Sila desde puntos de vista que claramente dejan la crueldad en un segundo plano y Diodoro Sículo, en su *Biblioteca Histórica*, elige a Mario como paradigma del jefe militar y cruel gobernante, mientras que se resalta la clemencia de Sila por el tratamiento dado al cónsul Escipión<sup>21</sup>. Así mismo Estrabón, en su *Geografía*, reitera la clemencia del personaje en diversos momentos: frente a los atenienses<sup>22</sup>, en el tratamiento de Ilion<sup>23</sup> y en el crimen de *Villa Publica*<sup>24</sup>.

Pese a esto durante la antigüedad el perfil por el que se reconoce e identifica a Sila es el de cruel tirano que no conoce los límites. La única virtud positiva que se le reconoce es la Fortuna, que acompaña a su nombre<sup>25</sup>.

Esta imagen no cambiaría en épocas posteriores, ni en la antigüedad tardía ni con los autores cristianos. Una imagen que, por otro lado, es difícil de completar o concretar a través de las fuentes numismáticas y epigráficas, por la escasez de las mismas<sup>26</sup>.

Por lo tanto la tradición clásica es muy clara en la transmisión de la imagen de Sila: ser despótico, tirano y cruel, un personaje que poco tiene que ver con el protagonista que hemos visto en la ópera, por lo que ¿de dónde procede la idea del Sila clemente que transmite Gamerra y a qué se debe?

El punto fundamental está en uno de los actos que llevó a cabo el dictador en el final de su carrera política, y que aunque poco valorado en las fuentes clásicas, sirvió de gran ayuda para la justificación de algunos principios de los monarcas absolutos dentro de la práctica del conocido despotismo ilustrado. Nos estamos refiriendo a la renuncia del poder de forma voluntaria, que permitió a los libretistas destinar a un personaje de la fuerza de Sila la virtud por excelencia preferida por los monarcas absolutos, la clemencia, que aplicada a un personaje tan contradictorio como el dictador,

<sup>20</sup> Christ, *Sila...*, 139.

<sup>21</sup> Diodoro Sículo, *Bibl.* 37.29; 38.6; 38.16.

<sup>22</sup> Str., 9.1.20.

<sup>23</sup> Str. 13.1.27.

<sup>24</sup> Str. 5.4.11.

<sup>25</sup> Cerezo, M., *Plutarco. Virtudes y vicios de sus héroes biográficos*, Lleida 1996, 99-102.

<sup>26</sup> Sobre la valoración de Sila en la época contemporánea, Christ, *Sila...*, 145-168.



todavía cobraba más fuerza y transmitía mejor la benevolencia que tras algunos de sus actos o actitudes podían esconder los monarcas absolutos.

Frente a la imagen y a la propaganda antasilana clásica, tradición que tiene mucha fuerza, surge entre los autores modernos una visión más benévola que ve en las actuaciones de Sila no solamente acciones cruentas, sangrientas y despóticas, sino además un intento de salvar el Estado Romano, quieren ver en él alguien que quiso salvaguardar a la oligarquía en un momento en el que se derrumbaba, valorando también positivamente la unificación de Italia<sup>27</sup> y, por lo tanto, encontrando un ápice de justificación o, por lo menos, explicación, a todas las atrocidades cometidas.

De hecho han sido algunos los estudios que analizando la imagen de Sila transmitida por los autores clásicos así como el tipo de propaganda sobre el mismo en cada momento, se plantean la existencia de una visión deformada de todos los actos que este llevó a cabo, pues se obvia en numerosas ocasiones la renuncia al poder que efectuó<sup>28</sup> y que tan útil resultó a Gamerra.

En el libreto de *Lucio Sila*<sup>29</sup> encontramos muy claramente las dos facetas del dictador, la propiamente histórica, que recuerda su enemistad con Mario y con Cinna, por ejemplo, y la recreada parcialmente. Es decir, la que hace alusión a esa actitud de máxima clemencia que le permite actuar de forma positiva para Roma abandonando voluntariamente el poder, y que en la ópera supone también la renuncia a lo máspreciado: el amor de la mujer amada en favor de uno de sus más acérrimos enemigos.

El Sila recreado por Giovanni de Gamerra, por lo tanto, no es un Sila tirano, cruel, libidinoso o avaricioso, sino un Sila fundamentalmente clemente, como él mismo se autodefine en un momento de la trama y como queda atestiguado en el desenlace final: perdona a su máximo enemigo, renuncia y perdona a su amada, le facilita el casamiento con su enamorado y rechaza el poder de Roma, permitiendo la llegada de la libertad. Clemencia en su grado máximo. Una cualidad que ni siquiera aparece en sus *cognomina*<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> Rabanal, M. A., “Sila Dictador (82-79 a. C.): cambios políticos e institucionales”: *HispAnt* XX, 1996, 50.

<sup>28</sup> Esta cuestión es apuntada por Hinard, F., “La anisance du Mythe de Silla”: *REL* 62, 1984, 81-97 o por Dowling, M. B., “The Clemency of Sulla”: *Historia* 49, 2000, 303-340. En ambos, especialmente en las últimas páginas, tras un recorrido anterior por las fuentes clásicas, se hacen alusiones a una posible imagen diferente del tradicional Sila dictador, tiránico cruel.

<sup>29</sup> Fundamental, Candiani, R., “Giovanni De Gamerra e il libretto del “Lucio Silla”, en: *Libretti*, 13-45 y la correspondencia que mantuvo con Metastasio, que fue el que lo corrigió: Brunelli, *Metastasio*, 258-259 (nº 2115: carta del 13-9-1773), 266-267 (nº 2121: 28-10-1773), 459 (nº 2315: 7-7-1777), 516 (nº 2380: 9-7-1778), 544-545 (nº 2411:14-1-1779). Óperas complementarias son *Mitridate, re del Ponto* y *La clemenza di Tito*.

<sup>30</sup> Cabrero, J., “En torno a los cognomina de Lucio Cornelio Sila”: *HispAnt* XVIII, 1994, 119-129.

Gamera elige la clemencia como virtud definitoria de su personaje operístico incluso a pesar de ser un apelativo que como virtud pública, legal e institucional, ni siquiera correspondía a la época del dictador, ya que se utiliza sobre todo a partir de la tarda república, concretamente a partir de Julio Cesar en lo que a su instauración institucional se refiere<sup>31</sup>. Antes la encontramos en otros personajes republicanos, como el Africano Mayor<sup>32</sup>, pero no como virtud sino como cualidad. Pero la monarquía para la que trabaja así lo requiere.

El valor político al que elevó Julio Cesar la clemencia es el mismo tipo de valor que se podía atribuir a Sila en algunos actos mencionados por las fuentes<sup>33</sup>, en los que prima una actitud que nada tiene que ver con la *crudelitas* en la que se empeña la tradición clásica y en la que sí que se empeña el libretista.

El problema fundamental derivaría del significado concreto con el que clemencia es utilizada y de sus diversas acepciones. En lo que a Julio César se refiere muchos autores sostienen que la clemencia no era una virtud como tal, sino una manifestación del poder tiránico de la persona que la ostentaba. Es decir, que tenía también connotaciones negativas en cuanto que era la “virtud de un superior con respecto a un inferior”<sup>34</sup>. Estas afirmaciones se derivan de las definiciones que Séneca ofrece de *clementia*: “(...) es la moderación del espíritu en el poder de castigar o la lenidad del superior para con el inferior en el señalamiento de las penas (...), una inclinación del alma a la lenidad en la imposición de penas (...)” o “(...) la moderación que perdona una parte de la pena merecida o debida”, “la clemencia es doblarse más acá de lo

---

<sup>31</sup> Treu, M., “Zur *clementia Caesaris*”: *MusHelv.* 5, 1948, 197-217; Yavetz, Z., *Julius Caesar and His Public Image*, London, (originalmente publicado como *Caesar der öffentlichen Meinung*, Düsseldorf 1979); Buller, J. L., “Fron *Clementia Caesaris* to La clemenza di Tito”, en: Schmeling, G./ Mikalson, J. D. (eds.), *Qui miscuit utili dulci: Festschrift Essays for Paul Lachlan MacKendrick*, Wauconda III 1998, 69-85; Konstan, D., “Clemency as a virtue”: *CIPh.* 100, 4, 2005, 337-346.

<sup>32</sup> La forma de conducir esa guerra hizo que el Africano Mayor fuera asociado a la virtud de la *clementia* en el sentido de permisividad, bondad y moderación en actos bélicos relacionados fundamentalmente con la forma de actuar y tratar a los prisioneros y a las poblaciones no romanas: Pol., 10.17-20; 10.34-38; 11.25-30; Diod., 27.6. 2; 27.12.2; Liv., 26.49; 27.17; 28.24-29; 28.34, 30.14-15; Vell., 1.12.2-5; Flor., *Epit.* 1.22.37-40; App., *Iber.* 32.36; Polyæn., 8.16.6-8; aunque es verdad que fue sobre todo Livio el que ofreció esas muestras de clemencia de Escipión como una forma de moral colectiva, de Romilly, J., “Le conquerant et la belle captive”: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1998, 15.

<sup>33</sup> Konstan, “Clemency...”, 340. En las fuentes referencias al Sila clemente: Diod., *Sic. Frag.* 38.16; Cic., *Sull.* 72. Así mismo consultar Dowling, M. B., *The Development of Clementia during the Roman Principate*, Ph. D. diss. Columbia University 1995 y Dowling, M. B., “The Clemency of Sulla”: *Historia* 49, 2000, 303-340.

<sup>34</sup> Konstan, “Clemency...”, 337-338.

que podría imponerse por justicia”<sup>35</sup>. Yavetz señala que resulta dudoso que este significado de clemencia que Séneca da en su época y que recoge bien el significado del momento (es decir, el que tiene en la época imperial), sea realmente el significado de la clemencia en la tarda república<sup>36</sup>. De hecho el cambio que el uso judicial que la clemencia tenía hasta el uso político de la misma como una virtud y una prerrogativa imperial fue complicado<sup>37</sup>. Es decir, que inicialmente, según algunos autores, la clemencia era más una cualidad judicial, relacionada con la moderación y la mesura a la hora de aplicar un castigo (y además un castigo en el ámbito militar, que es lo que prima durante la república, e incluso lo podemos extender a la clemencia en asuntos de moral y moderación del ánimo, como en el caso del Africano Mayor), que una prerrogativa que constatará la superioridad y la diferencia entre los superiores y los inferiores. Yavetz también señala que precisamente la distinción entre César y Sila se basa precisamente en la clemencia de Cesar, y que debe todavía ser acentuado que tal clemencia aparece arbitrariamente en la *nobilitas*<sup>38</sup>.

Pero según otros la clemencia no tiene que ver tanto con la arbitrariedad como con la voluntad, con la compasión ante determinadas situaciones<sup>39</sup>. De hecho Cicerón asemeja la clemencia a otras virtudes como la justicia, la moderación o la integridad<sup>40</sup>. Y durante su época y la de César no queda claro que tuviera un significado diferente al de *miser cordia*, *lenitas*, *humanitas*, *mansuetudo*, *liberalitas*, *comitas*, *modestia*, *temperantia*, *magnitudo animi*, *modus* o *moderatio*. Y que será después, a partir de la instauración en el 44 a. C. del templo de la *Clementia Caesaris*, que tomaría la categoría de una virtud y no tanto de un adjetivo<sup>41</sup>.

---

<sup>35</sup> Sen. *Clem.* 2,3. El ideal senequista de clemencia consistía en alcanzar un *bonus princeps*, un *rex iustus* que gobernara el mundo de los hombres en sintonía con los principios que gobiernan así mismo el Universo, de acuerdo con la presencia universal del *logos*. El tratado sobre la clemencia esboza la imagen de un gobernante ideal, de acuerdo con los principios estoicos. Pero, con el paso del tiempo, Séneca se va a ver atrapado entre dos escollos, entre el idealismo estoico que le hacía confundir demasiado fácilmente la concepción utópica del estado, en el sentido del estoicismo, con las realidades concretas del estado romano, y la experiencia despótica del poder. En todo caso, Séneca consideraba el estoicismo idóneo para aconsejar al príncipe en el gobierno, aunque la distancia entre dos polos se revelaba a veces excesivamente grande. Las ambigüedades de la filosofía estoica podían hacer más llevaderos los conflictos inevitables, *vid.* Ginzo, A., *El legado clásico. En torno al pensamiento moderno y la Antigüedad Clásica*, Alcalá de Henares, 2002, 154-156.

<sup>36</sup> Konstan, “Clemency...”, 339.

<sup>37</sup> Konstan, “Clemency...”, 339, not. 4.

<sup>38</sup> Konstan, “Clemency...”, 339-340.

<sup>39</sup> Borgo, A., “*Clementia*: Studio di un campo semantico”: *Vichiana* 14, 1985, 63.

<sup>40</sup> Konstan, “Clemency...”, 341.

<sup>41</sup> Konstan, “Clemency...”, 341.

El concepto de clemencia prácticamente lo introdujo Séneca en la filosofía con su tratado *De clemencia* dedicado a Nerón. Con Séneca la virtud de la clemencia tiene tintes estoicos<sup>42</sup>. Al pueblo latino le agrada el concepto aunque los griegos carecen de un sinónimo. Son excepcionales los hombres capaces de ser clementes, ya que tienen dificultades internas muy graves y enemigos externos irreconciliables<sup>43</sup>.

Por lo tanto consideramos que la idea de clemencia en el siglo XVIII es tomada de Séneca, ya que el ideal de este clásico está en alcanzar un *bonus princeps*, un *rex iustus* que gobernara el mundo de los hombres en sintonía con los principios que gobiernan el universo, de acuerdo con la presencia universal del *logos*, la razón. Un concepto que está absolutamente en consonancia con los esfuerzos por parte de la monarquía ilustrada de los Austrias de aparecer como los buenos gobernantes. Elegir la clemencia y la utilización y el significado de la misma tal y como lo concibe Séneca se ajusta muy bien a los parámetros seguidos en la temática operística del XVIII y al tipo de virtud a su vez elegida por los gobernantes. En este sentido, el problema estriba en el personaje clásico al que es aplicado, Sila.

Según nuestra interpretación la caracterización de Sila como personaje clemente por parte de la operística, como ya señalábamos anteriormente, está relacionada con una parte poco conocida de la tradición silana según la cual aunque el tipo de poder que desarrolla en su vida política se caracteriza por tener un carácter básicamente militar (su autoridad había nacido de las guerras civiles y se apoyaba en un ejército profesional gracias a Mario<sup>44</sup>), que se refleja en el aniquilamiento en masa de sus enemigos y la confiscación de todo tipo de bienes, el objetivo real de Sila era afianzar el orden oligárquico mediante duras medidas y dar una nueva base a la constitución tradicional, siendo dos hechos los que lo prueban: que su obra no es la de un monarca y que abandonó el poder de forma voluntaria<sup>45</sup>. Un aspecto que aunque, como hemos podido comprobar, no fue desarrollado por la tradición clásica, sí fue utilizado por algunos de los filósofos ilustrados más importantes como Montesquieu<sup>46</sup>, lo que permitió que después ese filón fuera aprovechado por esos monarcas absolutos de los que venimos hablando y por sus libretistas.

Además el Teatro Ducal milanés para el que es elaborada la ópera de *Lucio Sila* es un teatro en el que se representaba y encargaba, entre mitad de los años sesenta del siglo XVIII y los años setenta, y siguiendo siempre la tradición de la corte vienesa de referencia, obras en las que el tema del poder representado a través de la dualidad en-

<sup>42</sup> Elorduy, S. J. E., "Clemente Romano y la virtud de la clemencia. La clemencia de Cristo en el hijo pródigo": *Anejos de Gerión* II, 1989, 267.

<sup>43</sup> Elorduy, "Clemente Romano...", 268.

<sup>44</sup> Rabanal, "Sila Dictador...", 43.

<sup>45</sup> *Vid. supra*.

<sup>46</sup> Hinard, "La naissance du Mythe...", 96.

tre la tiranía y la clemencia fueran el argumento principal<sup>47</sup>, de forma que los Austrias pudieran verse reflejados positivamente. Esta costumbre se ve desarrollada en Viena, aunque también en Milán, con la representación de algunas obras importantes, como *La clemencia de Tito*<sup>48</sup>, y para Gamerra este reflejo, que se vuelve una obsesión en sus obras, debe hacerse a través de un personaje cuya biografía permite perfectamente, y a pesar de la tradición, representar esa dicotomía: Sila, a través del desarrollo de la dictadura y de su posterior renuncia al poder, visto como un acto clemente por parte de un gobernador magnánimo. Es decir, eligiendo del personaje un aspecto que la tradición clásica olvida pero que se recupera precisamente en el ambiente desarrollado por la ilustración.

Así el libretista elige conscientemente a un personaje de la antigüedad cuya imagen está caracterizada por elementos negativos que todos conocen, pero cuya trayectoria histórica le permite, a su vez, transformarlo en el paradigma del buen gobernante a través de la clemencia, la virtud por excelencia de la que se habían apropiado los Austrias, mostrando cómo dicha virtud, y siempre a través del amor en la trama musical, puede permitir un cambio tan importante en un gobernante, acción directamente relacionada con la tiranía y el poder establecido por los Austrias en el Norte de Italia.

---

<sup>47</sup> Candiani, "Giovanni di Gamerra...", 26.

<sup>48</sup> Ópera precisamente muy representada y de trascendencia fundamental que refleja muy bien la idea de clemencia por parte de los monarcas ilustrados, *vid.*, Castillo, M. J., "Tito, ¿un emperador ilustrado?": *Gerión* 17, 1999, 385-416.

