

# **La pérfida Armida: política, guerra, engaños, magia, amor, celos, sexo y desesperación en algunos libretos de Ópera**

**Loreta de Stasio**  
**Universidad del País Vasco,**  
**Facultad de Letras**

A propósito de divinidades, magas y estrategias femeninas, creo que en este enfoque de estudios no se pueda prescindir de la protagonista de un clásico de la literatura italiana y europea, una diosa hechicera muy popular nacida de la fantasía di Torquato Tasso: se trata de la exòtica y controvertida maga Armida, la princesa de Damasco de la *Jerusalem libertada*. En este caso nos hemos ocupado prevalentemente de como ha sido tratada la figura di Armida por T. Tasso adaptada para la mayoría de los libretistas de ópera y por la mayoría de sus detractores, deteniendonos finalmente en la versión para el libreto del 1817 adaptado por Giovanni Schmidt para la composición de Gioacchino Rossini.

La trayectoria de Armida desde la versión original de la *Jerusalem libertada* (1575-1580), de Torquato Tasso, hasta la adaptación a libreto para Gioacchino Rossini (1817) fue muy prolífica tanto en los libros (en verso y en prosa), como en la escena (ópera, teatro, ballet), en las canciones, en la pintura y en todas las artes decorativas.

La historia sirvió de inspiración para los libretos de cerca de 40 obras. Compositores como Handel (1685-1759), Vivaldi (1678-1741), Salieri (1750-1825), Gluck (1714-1787), Haydn (1732-1809), Rossini (1792-1868) y Dvorak (1841-1904) son los compositores más conocidos que han utilizado el poema de Tasso como inspiración para sus óperas. La primera de ellas fue compuesta por Jean-Baptiste Lully (1632-1687) en 1686; mientras que la última, compuesta por Judith Weir (1954-) en 2005, es una adaptación posmodernista que recuerda la dinámica descrita por Tasso, pero ubicada en la guerra de Irak.

En todos esos libretos, el carácter del personaje ha ido oscilando alternativamente a favor de cada uno de sus rasgos primitivos (y en contra de los demás): maga cruel, guerrera, enamorada, traicionera, presa de su sensualidad, iracunda, maquiavélica, etc.

Es de sobra conocido que, con este poema, Tasso expresó magistralmente el espíritu de su tiempo. La *Jerusalem libertada* es el manifiesto de una época y del poeta que mejor la representó: la obra revela dialécticamente la tensión religiosa de su autor y el intransigente autoritarismo contra-reformista por una parte, el espíritu del Renacimiento que se iba agotando por otra parte, redención y pecado, ideal y pasión que se alternan e intentan convivir. En esa perspectiva se enmarcan las tres figuras de heroínas de la *Libertada*: Erminia, Clorinda y Armida. Sin embargo, el personaje femenino más complejo es la maga Armida que representa el encanto femenino y la fuerte carga del amor sensual: el símbolo del erotismo, en todo el poema, es ella. Y también es el personaje que sufre la más profunda metamorfosis: de seductora pasa a ser amante subyugada por amor, de experta hechicera en las artes amatorias se convierte en mujer enamorada que conoce la realidad de los sentimientos; las lujurias de su jardín encantado, se transforman en amor gobernado por la razón y la moralidad: es una hechicera que primero pierde a sí misma y luego su magia. Armida se puede considerar como la realización del concepto de “maravilloso” que Tasso, para crear deleite en los lectores, debe de incluir en el poema; al mismo tiempo es la mutabilidad ilusionista del mundo natural y humano, siempre suspendido entre ficción y realidad.<sup>1</sup> Ella posee la belleza de Angélica de Boiardo y de Ariosto, las cualidades seductoras de Lesbia de Catulo, es una experta en la magia como Circe y Alcina, será atormentada por el dolor y la agonía del abandono de Rinaldo como Dido y Medea, pero es especialmente una que se “convierte” (GL, XX, 136) sometándose a la ley de Cristo a través de un camino progresivo que desde la pasión desenfrenada de los sentidos conduce a una visión ya no distorsionada del amor, una nueva visión basada en virtudes como el bien, la humildad y la generosidad; el amor que se purifica y se sublima a través de un camino ascendente desde lo erótico-terrenal a lo cristiano-espiritual y, más en general, el triunfo del heroísmo cristiano contra el adversario más insidioso, ese amor perverso que es parte de la ofensiva del infierno, todo plenamente coherente con el epílogo del mismo poema en el que el Bien vence sobre el mal, y el Cielo, sobre el Infierno.

### **Armida: la diosa “metamorfoseada”.**

Sin embargo, pese a todo lo que se ha expresado en el párrafo anterior, parece que Tasso haya querido atribuir a ese personaje las prerrogativas femeninas más tópicas, pero en clave misógina: Armida protagoniza el peligro, la pasión, la seducción, la ira, la

perfidia y utiliza la mentira, el engaño, la magia para conseguir sus objetivos políticos y personales.

Ya desde el primer paso dedicado a Armida del poema de Tasso (el IV) se deduce que la seducción puesta en acto por la mujer es mucho más peligrosa de las armas militares de los enemigos de los cruzados cristianos. Mediante el uso de la magia femenina, Armida no sólo debilita el campamento cristiano restando sus caballeros más valientes: su pasión por Rinaldo consigue la destrucción, aunque temporalmente, de la armonía y de la unidad de la misma cruzada, cuyo propósito es la conquista de Jerusalén (Froemmer, 2010: 124-125).

Así que, en un principio, el serio impedimento que plantea Armida al desenlace de la descripción del programa narrativo de Goffredo, jefe de los cruzados cristianos, es la fuerza de las armas de seducción femenina –y entonces ... engañosas, deshonestas–, en contra de la seriedad, la honestidad y la caballería de los hombres. Eso demuestra, en cierto sentido, que las estrategias de guerra de las mujeres pueden prevalecer sobre aquellas tradicionales de los hombres. Pero aquí se trata de una guerra santa, y del discurso de un autor que estará obsesionado con las cuestiones de la virtud y de la pureza a nivel terrenal y trascendental. Así que la deshonestidad y el paganismo deben sucumbir: en este caso, debe sucumbir la superioridad de Armida, que se manifiesta a través de la magia, la traición, el engaño. La maga engaña más veces y consigue sus fines con sus encantos; aunque sucumbe, a su vez, al encanto de Rinaldo y acaba con traicionar su propia causa. Finalmente, ella también sufre el engaño y la traición ya que es abandonada por su amado y amante Rinaldo, quien, en principio, iba a ser su enemigo por ella vencido.

Es justamente el vuelco de temas (y correspondientes figuras?), la profunda metamorfosis ética, la complejidad y el articulado despliegue del programa narrativo que encarna Armida, que la convierte en toda una referencia sin pares en el ámbito de las divinidades femeninas. Armida es el compendio de las características que se han convertido en simbólicas, de las mujeres que han marcado la literatura clásica, y sin embargo, las supera incluso en esos aspectos: por un lado Armida posee la belleza de Angélica y al mismo tiempo es una experta en la magia tanto como Circe o como la Alcina de Ariosto; y si, además, como Dido y Medea se desgarran por el dolor de la pérdida y el abandono, mantiene, en comparación con todos los modelos de mujer anteriores, una profundidad diferente e inusual, creada por su demiurgo a través de una

excavación psicológica que surge de la presencia de una densa simbología textual y lexical.<sup>2</sup>

Un elemento significativo revelador de la complejidad psicológica del personaje es la libertad de movimiento y la autonomía de la que goza Armida en su reino; Rinaldo, de hecho, sufre una especie de verdadera prisión mental y física, mientras que la mujer, en contra de todas las reglas de la sociedad de finales del Renacimiento es libre de moverse:

<<[...] Ella per uso il dì n'esce e rivede  
Gli affari suoi, le sue magiche carte.  
Egli riman, ch'a lui non si concede

Por orna o trar momento in altra parte>>. (Tasso, 1995, IV: 26)

Por otra parte, en el camino en la ruta de guerra de Rinaldo como héroe cristiano, es necesario llegar a los extremos, hundirse en el abismo para volver a surgir a la luz: en otras palabras, Rinaldo tiene que perderse para encontrarse a sí mismo. Finalmente, la pasión de la pareja Rinaldo y Armida, su historia, sus deseos, emociones y prodigios relacionados con ella, son reabsorbidos por el cristianismo. En el poema de Tasso, los dos polos distintos de la experiencia de la historia de amor —el hechizo y su liberación, la decepción y el descubrimiento, el exilio y el retorno— se explican por un recorrido de un ritmo que tiene propósito trascendental: es el camino progresivo de la Caída hacia la Salvación.

### **El final feliz: ¿reconciliación o su negación?**

Sin embargo, en el plano narrativo concebido por Tasso, a pesar de que Armida se considera principalmente un medio para la redención de Rinaldo, es ella misma redenta al final de este camino gracias a su pasión-perdición para Rinaldo. Este último, de hecho, redimirá a la princesa pagana, casándose con ella después de haberla convencido a convertirse al cristianismo por amor de él. (Fichter, 1978: 266-267).

El final feliz de la historia, de todas formas, no está previsto en la mayoría de los libretos, y especialmente en el que nos concierne a nosotros, a saber, la *Armida* de G. Schmidt para G. Rossini (Nápoles, 1817). Aunque hay unos cuantos libretistas que

recurren al final feliz: veáse Ferrari, Pio di Savoia y Colatelli y la traducción de LeBoeuf hecha por Sernicola para la música de Peter Skokoff.

Tasso concibe un final feliz, la reconciliación de los dos amantes después de la caída de Jerusalén, con Armida que se hace eco (aunque, desde otra perspectiva de lectura, parece que más bien parodia) de las palabras de la Virgen Anunciación <<Aquí está la ancilla tua: de ella a tu razón / dispon –dijo–, y le fia legge il cenno>> (Tasso, 1995, XX, 136).

Sin embargo, a pesar de la lealtad de los libretistas a Tasso para muchas citas, la mayoría de ellos rechazan esta conclusión de la historia. Schmidt, a juzgar por el prefacio del libreto, ni siquiera podía imaginar una conclusión de que no fuese la de la furia de Armida: y eso por coherencia con el texto, y porque de esta manera se le otorga más dramatismo a la ópera. Por otro lado, el libretista Schmidt, no hace más que seguir una tradición consolidada, confirmando el final preferido por la mayoría de los libretistas que habían adaptado la versión de Armida de Tasso pero cambiando el final. ¿Cuál es la razón de fondo por la negativa de la reconciliación, en la conclusión de la ópera, así como las convenciones de la ópera sería parecen prescribir? Francesco Saverio de' Rogati (1745-1827, que fue el libretista de *Armida abbandonata*, de Jommelli, sugiere que, conforme al criterio común de la época, la finalidad del arte es la moral:

<<L'opera non essendo altro che l'imitazione in musica di un'azione illustre e memorabile [...] per imprimerci nell'animo qualche verità; partendo dallo spettacolo dell'*Armida*, qual profitto avrem tratto da questa rappresentazione? [...] l'insegnamento che deve tirarsi da questo dramma è quello di fuggire gli allettamenti d'un amore illegittimo, che avvilitisce e deteriora quasi la natura umana, e rende gli stessi Eroi simili agli uomini più abietti, e agli stessi bruti>>.<sup>3</sup>

A continuación define Armida <<una prostituta de Rinaldo, personaje bien indigno de estar en una Tragedia [...] >><sup>4</sup> Sin embargo, el mismo de' Rogati, de alguna manera “rehabilita” la figura de Armida, expresando su ambivalencia hacia la mujer protagonista en la *Jerusalén* de Tasso que conquista la imaginación y la fantasía de los lectores, amantes de la buena literatura y aficionados a la ópera, hasta el punto de que ha habido varias y repetidas adaptaciones en libretos, versiones recitadas, cantadas y ballets que ven a Armida como figura principal. De hecho, siempre de' Rogati escribe:

<<Che dirò de' caratteri degli attori? Armida figlia d'Idraotte, Re di Damasco, per causa di stato e di religione è nemica de' cristiani, quindi non ha scrupolo d'impiegar le arti, le frodi, e la màgia per nuocere a' suoi nemici: le manca dunque una grandezza d'animo, e di sentimenti proporzionati allà magnificenza de' suoi natali. L'amore la rende più umana: adesca il giovane Rinaldo per far male all'esercito di Buglione, ma resta presa dalle attrattive, dal brio, dalle sembianze del giovinetto. Malgrado tutto questo, Armida in iscena ha più arie di bravura, assai meglio convenienti a Rinaldo, che canta (invece) cose effeminate, e piene di debolezza, e di viltà>>.<sup>5</sup>

de' Rogati finalmente "absolve" Rinaldo, juzgando "irreal" Armida; y "verisimil", y, por lo tanto, "humano", el personaje masculino:

<<Cotesto [Armida] è un carattere capriccioso, e ideale, che non esiste, e non poteva esistere. Con tal protagonista non sembra che possa giammai ottenersi il fine d'illudere lo spettatore, e di tirarlo nell'interesse, insegnandogli a fuggir l'amore illecito, poiché si figura di non poter giammai essere alle prese con una donna di tal carattere. Rinaldo, che si pente, e ricade, che promette, e si lascia nuovamente sedurre, ha più del verisimile, e vi sarà anche qualch'uno, che scorgerà il proprio ritratto in quel carattere>>.<sup>6</sup>

Para de' Rogati, Armida es irreal (*ideal*), así que no piensa que su amor por Rinaldo pueda ser verdaderamente comprobado, mientras que la debilidad del héroe, Rinaldo, lo hace *verisimil* y –pese a su innoble comportamiento– es más humano de la mujer ofendida, a cuya pasión no puede creer, porque es pagana y hechicera.

Así <<la huida magnánima de Rinaldo de los amores de Armida>> es una especie de final feliz: el regreso del héroe a la virtud y, podemos añadir, la derrota de las estratagemas paganas a favor del Cristianismo. Al parecer, un cristiano no puede casarse con una bruja pagana, la oriental "diferente", aunque convertida. El mundo de la ópera parece reflejar el frente común de la Europa cristiana ante el avance de los turcos, y en este contexto, una conclusión feliz para la Armida musulmana iría en contra de la sensibilidad política del momento.

El otro elemento que impedía el final feliz era el castigo con cargo a Armida por haber consumido relaciones sexuales antes del matrimonio: hay muy pocos ejemplos en la ópera siguiente a la de Venecia del siglo XVII en la que una mujer como ella está reservada para un final feliz. En este sentido, si algunos libretistas (como, por ejemplo,

Ambrogio Migliavacca para la ópera de Traetta) no hacen referencia a la sexualidad consumida, ni alude a los abrazos de la pareja, sí que lo hace Giovanni Schmidt (por Rossini), y este aspecto no es propicio para una posibilidad de redención para el personaje femenino, dada la sensibilidad de los tiempos (hay que recordar que el libreto de Schmidt es de 1817).

Otra hipótesis es que muchos lectores han encontrado la conclusión de Tasso no del todo convincente, y es también la hipótesis que nos parece más inteligible y coherente con la naturaleza del personaje; la humildad y flexibilidad de Armida concebida por Tasso niega su antiguo orgullo y hace de ella un personaje mucho menos interesante, y mucho menos bien caracterizado. Aunque esta declaración refleja una forma de pensar más apropiada para nuestro tiempo y no en para el tiempo de Torquato Tasso.

### **La versión de Schmidt para Rossini**

Hay variaciones en la trama de Schmidt, en comparación con la historia original que tratamos de tener en cuenta:

G. Schmidt (para Rossini): elige ignorar la escena de Armida que está a punto de golpear con la daga Rinaldo dormido, pero inserta la lucha entre Rinaldo y Gernando, y la muerte de este último. En el acto I, hay la novedad importante de un encuentro entre Armida y Rinaldo antes de los acontecimientos descritos en la ópera, y que ha provocado en los dos protagonistas la primera excitación de amor: sentimiento que se declaran mutuamente cuando los dos se encuentran en el campamento cristiano. El final es absolutamente innovador con la introducción de los personajes de la Venganza y el Amor, que simbolizan la lucha interior de Armida. Estas figuras alegóricas de Schmidt son mudas: es Armida que habla.

Todas estas *ampliatio*, en comparación con el texto inicial de Torquato Tasso, son sin duda concebidas por el libretista para dar más carácter teatral a la trama narrativa, para dar mayor espectáculo, a través de escenas de acción.

En el libreto de Giovanni Schmidt para Rossini hay, de algún modo, una vuelta al argumento del original de Tasso, excepto en el marcado rechazo del final feliz (el reencuentro de Armida con Rinaldo, la conversión de ésta al cristianismo, y el matrimonio y reinado de ambos en Damasco tras la cruzada victoriosa en Jerusalén).

Esta divergencia con la fuente primigenia acomuna, sin embargo, la versión de G. Schmidt con la mayoría de las versiones anteriores. Con todo, en el libreto de G. Schmidt, el rechazo del final feliz no se debe, en principio, a que, por motivos morales, no pueda evitarse la tragedia, o al menos la tragicomedia. Es decir, no es porque Rinaldo haya mantenido relaciones prematrimoniales con Armida (condenables desde la óptica católica de los siglos XVIII y XIX), como sostienen algunos; ni porque (el final feliz) hubiera supuesto rescatar *in extremis* a un personaje cuyo comportamiento es durante el resto de la acción antagonista de la fe cristiana.

Tampoco parece deberse aquí la negativa al final feliz de Tasso al hecho retórico-poético de que, para algunos, siendo Armida un personaje poco verosímil, o menos humano que los demás personajes —y entre ellos, sobre todo Rinaldo—, hubiese sido difícil hacer creíble un final feliz con ella como coprotagonista.

Hay un motivo más simple y obvio para justificar el final de la acción en la ópera rossiniana: G. Schmidt refleja teatralmente los sucesos de Armida en el poema de T. Tasso sólo hasta la mitad, y esa primera parte concluye en la *Gerusalemme liberata* precisamente con la desesperación amorosa y con la ira guerrera de Armida. Para el matrimonio y el consiguiente júbilo faltan todavía un número de pasos tan grande al menos como el de los que G. Schmidt ha mostrado en su libreto. Si G. Schmidt hubiese querido terminar con la boda y hacerlo de manera decorosa, con un libreto de dimensiones aceptables para la época, hubiera tenido que suprimir varias partes de lo que ha escenificado, o condensarlas muchísimo, y así poder dar espacio a lo esencial de las escenas que conducen hacia la conversión religiosa, el altar y el trono, y que justifican dichos acontecimientos.

En cualquier caso, si esta *Armida* de 1817 subsiste todavía en discos, vídeos y escenarios, no es por el arte dramático de su libreto, a pesar de la numerosas y excelentes fuentes literarias y teatrales de las que proviene, sino tan sólo por la extraordinaria, y aquí muy singular, música de Rossini (basada en una cuasi feminización de las diversas voces masculinas frente a una cuasi masculinización de la única voz femenina, que es la de Armida).

Y, sin embargo, pese a la mediocridad del texto de Schmidt (poco dramático, en el sentido de demasiado estático, además de estructural y dinámicamente deshilvanado, aunque de muy bello lenguaje), el personaje de Armida (preñado por la tradición

artística que lo alumbra) es capaz todavía de captar, mantener y disparar la imaginación y los sentimientos del espectador. Eso se debe sin duda al característico armazón de densas pasiones que agita a Armida, que no son ajenas a las que mueven al hombre común en su vida cotidiana, aunque en él carezcan de relieve político-social y de la espectacularidad que poseen en el caso de la princesa de Damasco.

Lo que acomuna la *Armida* de Schmidt con la *Armida* de Tasso es la dialéctica interrelación de comportamientos, sentimientos, pasiones, temas, acciones, y figuras opuestas, aparentemente incompatibles en el mismo personaje y no considerados diacrónicamente, sino oximóricamente co-presentes, a nivel sincrónico ya desde el principio. Tomemos como ejemplo la compleja relación de tensión placer/deber que Armida causa: Armida *debe* atrapar a los caballeros cruzados para derrumbar su misión –y especialmente Rinaldo– pero sucumbe a la pasión y se abandona al *placer*. Pero en esta relación también enreda Rinaldo quien olvida su deber y se entrega a los placeres con Armida. Cuando recupera su razón y se refleja en el escudo, Rinaldo abandona a Armida que se enfurece y vuelve a su naturaleza guerrera mediante un fuerte deseo de venganza.

Es como si la lección contra-reformadora de la *Armida* de Tasso negase el placer como forma de vida, para atribuirle todo el libertinaje y el sentido de lo prohibido. Por lo que la equivalencia, el nexos pasional justificado resultaría en: deber = furia, ira; y guerra = misión. El tiempo del deber es el tiempo Grande de la Historia; mientras que el amor, la sensualidad, los sentimientos de ternura, entran en el ámbito de placer, que es el polo opuesto al gran objetivo de la guerra. El tiempo del placer es el tiempo pequeño de lo cotidiano: tal vez sea eso lo que posiblemente añadió más éxito a la *Armida* en la versión de Rossini, por ser más paradigmáticamente humana y menos diosa.

### Referencias bibliográficas:

CASALE, P. (2009): <<Tasso e la femminilità moderna: Armida>>, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Casale%20Paola.pdf> en *Moderno e modernità: la letteratura italiana Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti*, Roma, 17-20 settembre 2008, Clizia Gurreri, Angela Maria Jacopino, Amedeo Quondam (eds.), Roma, Sapienza Università di Roma.

<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Casale%20Paola.pdf>

- CARERI, G. (2010): *La fabbrica degli affetti. La Gerusalemme liberata dai Carracci a Tiepolo*, Milano, Il Saggiatore.
- DANIELE A. (2005): in *Lettura della «Gerusalemme liberata»* Franco Tomasi (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 389-413.
- DE ROGATI, F. S. (1783): <<Riflessioni sul dramma intitolato *Armida abbandonata*>>, en tomo II di *Le odi di Anacreonte e di Saffo recate in versi italiani*, Colle.
- DI BENEDETTO, A. (2001): <<Lo sguardo di Armida (un'icona della “*Gerusalemme Liberata*”)>> en *Lettere italiane*, LIII, 2001, pp. 39-48. FICHTER, (1978): “Tasso’s epic of deliverance. PMLA 93(2), 265-274.
- FLORA, F. (1934): *Introduzione a T. Tasso, Poesie*, Milano, Rizzoli.
- FROEMMER, J. (2010): <<Crucesignati - signed with the cross: Tasso’s poetics of crusade. In *Europe and its others: essays on interception and identity*>>. *International Academic Publishers*, 1, 113-132.
- JONARD, N. (1984): <<L’erotisme dans la «*Jerusalem Delivrée*», en *Studi Tassiani*, XXXII, 43-62.
- MARTILLOTTO, F. (2012): <<L’“arte feminil” di Armida nella *Gerusalemme liberata* tra letteratura e fortuna figurativa>>, *Euterpe*, n° 2, Febbraio.
- RAIMONDI, E. (1980): *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki.
- TASSO, T. (1995): *Gerusalemme Liberata*, ed. de B. Maier, introd. de E. Raimondi, Milano, Rizzoli, IV, 26.
- TASSO T. (2009): *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, Rizzoli, 950-951.

‡ El jardín en el que se retira con Rinaldo está evidentemente relacionado con su figura: todo, desde la hierba, de las flores a los pájaros canta el amor y el placer. Bien escribió F. FLORA que ese <<paisaje es de la sustancia carnal de Armida: es ella misma. En las octavas [del canto XVI] Tasso cantó todos los deseos voluptuosos, los tormentos, los celos y las derrotas y victorias de la pasión carnal: la melancólica vaguedad de sueños e ilusiones, la dulzura idílica de fuentes y bosques, y de aire puro, y ha hecho de él (el jardín) una figura viva>> (Introduzione a T. TASSO, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1934, pag. 25: «paesaggio è della carnale sostanza di Armida: è lei stessa. In quelle ottave [del canto XVI] il Tasso ha cantato tutti i voluttuosi desideri e i tormenti e le gelosie e le sconfitte e le vittorie della passione carnale: la malinconica vaghezza di sogni e chimere, l'idilliaca dolcezza di fonti e boschi e d'aere puro, e ne ha fatto una figura vivente»). Véase también sobre la figura del jardín, E. RAIMONDI, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, 172-173.

Sobre el jardín, y en general, sobre el canto XVI, cfr. la lectura de A. DANIELE in *Lettura della «Gerusalemme liberata»* Franco Tomasi (ed.), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 389-413. Este *locus amoenus* remite al edonismo, invita a los hombres al placer de los sentidos y a las delicias de la vida tan breve (cfr. esortazione del pappagallo dell'ottava 15, vv. 5-8: «Cogliam la rosa in su 'l mattino adorno / di questo dì, che tosto il seren perde; / cogliam d'amor la rosa: amiamo or quando / esser si puote riamato amando»), pero aleja y desvia Rinaldo de su propia misión, de las obligaciones e incluso de su propia identidad.

‡ (Paola Casale, *Tasso e la femminilità moderna: Armida*

<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Casale%20Paola.pdf>, consultado el 6.11.2014)

‡ (La ópera no es más que una imitación de una acción ilustre y memorable en música [...] para imprimir alguna verdad en el alma; a partir del espectáculo de la Armida, qué beneficio se puede sacar de esta representación? [...] La enseñanza que hay que sacar de este drama es escapar de las tentaciones de un amor ilegítimo, que envilece y degrada casi la naturaleza humana, y hace los mismos héroes similares a los hombres más abyectos, y a los mismos brutos).

4 (Ibid., 243).

§ (¿Qué voy a decir de los caracteres de los actores? Armida hija de Idraotte, rey de Damasco, por razones de Estado y de religión es el enemigo de los cristianos, por lo que no tiene ningún reparo en emplear las artes, el fraude, y la magia para hacer daño a sus enemigos: le falta entonces una grandeza del alma y de los sentimientos proporcionales a la magnificencia de su lugar de nacimiento. El amor hace que se convierta en más humana: atrae al joven Rinaldo para hacer daño al ejército de Boullon, pero queda prendada del atractivo, del garbo, de la apariencia del joven. A pesar de todo esto, Armida en el escenario tiene más arias de éxito y talento, mucho más

convenientes a Rinaldo, que canta (al contrario) cosas afeminadas, y lleno de debilidad y cobardía). Trad. mía.

€ Cotesta [Armida] es un personaje caprichoso, e ideal que no existe, y que no podría existir. Con ese personaje principal no parece que nunca se puede conseguir el fin de engañar al espectador, y de sacar su interés, enseñándole a huir del amor ilícito, porque se piensa que no se pueda nunca estar luchando con una mujer de tal carácter. Rinaldo, que se arrepiente, y vuelve a caer, que promete, y se deja seducir de nuevo, tiene más de verisimilitud, y habrá también alguien que entreverá su propio retrato en ese personaje (Ibid., 238-239). Trad. mía.