UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TESIS DOCTORAL

Título
Producción, recepción y dramaturgia de la ópera italiana en el contexto europeo del siglo XVIII
Autor/es
Gian Giacomo Stiffoni
Director/es
Pablo Lorenzo Rodríguez Fernández y José María Domínguez Rodríguez
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico
2014-2015

Tesis presentada como compendio de publicaciones. La edición en abierto de la misma NO incluye las partes afectadas por cesión de derechos

Producción, recepción y dramaturgia de la ópera italiana en el contexto europeo del siglo XVIII, tesis doctoral
de Gian Giacomo Stiffoni, dirigida por Pablo Lorenzo Rodríguez Fernández y José María Domínguez Rodríguez (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia
Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.
Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2015
publicaciones.unirioja.es
E-mail: publicaciones@unirioja.es

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

Producción, recepción y dramaturgia de la ópera italiana en el contexto europeo del siglo XVIII

Tesis doctoral por compedio de publicaciones presentada por:

GIAN GIACOMO STIFFONI

Realizada bajo la dirección de los Prof.es Dr.es

PABLO L. RODRÍGUEZ y JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ

LOGROÑO, 2014

Departamento de Ciencias Humanas
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
2014

Agradecimientos

Esta tesis como compendio de publicaciones debe su origen y culminación a la generosidad de Pablo L. Rodríguez. Su amistad, sus consejos y estímulo han sido fundamentales para que este trabajo pudiera salir a luz. Agradezco asimismo la indispensable ayuda que me ha ofrecido José María Domínguez así como el estimulante intercambio de ideas durante el trabajo dedicado a la fase final de esta tesis. Muy importante en los últimos años ha sido la aportación de Juan José Carreras. Su ejemplo, así como sus trabajos sobre la ópera italiana en España y la historiografía del género han sido fundamentales en mi trabajo de investigación. No puedo tampoco olvidar el papel fundamental que tuvo en el inicio de mi labor como investigador la figura de Giovanni Morelli. Su ejemplo y sobre todo sus siempre perspicaces consejos, capaces de iluminar de forma novedosa y original todo argumento tema de nuestras discusiones, han sido centrales para mi formación como musicólogo. Su repentina desaparición hace dos años ha sido sin duda una gran pérdida para el mundo de la musicología. No menos agradecido estoy a Anna Laura Bellina por su continua ayuda y cuya amistad, labor y colaboración durante mi investigación sobre los *intermezzi* de Goldoni han sido muchas veces fundamentales para solventar muchos escollos que tuve a lo largo de mis investigaciones. También ha sido determinante el apoyo y amistad de una serie de colegas y amigos de doctorado, con los que he compartido en todos estos años un amplio intercambio intelectual y científico. Con José Máximo Leza he compartido momentos importantes de discusión sobre la ópera que han sido determinantes para mis investigaciones y mi formación como musicólogo. Lo

mismo puedo decir de Andrea Bombi que ha aportado innumerables sugerencias interesantes a mi trabajo; agradezco igualmente la amistad, la ayuda y la generosidad de Miguel Ángel Marín. Sin olvidar a Teresa Cascudo, Joseba Berrocal, Álvaro Torrente y Anna Giulia Romano Veneziano a quienes agradezco su ayuda al facilitarme materiales para la investigación. Entre mis amigos y colegas musicólogos italianos no puedo dejar de mencionar a Lucio Tufano por su cercanía y consejos que han sido fundamentales durante mis investigaciones en las bibliotecas y archivos de Nápoles. Asimismo Francesco Cesari que ha estado siempre presente en mis años de investigación aportando a menudo consejos interesantes sobre el tema de la dramaturgia musical. No por última menos importante es Elena Tonolo, a quien debo una especial amistad y una asistencia fundamental en varios momentos de mi trabajo como musicólogo, sobre todo en lo que se refiere a mis tareas de catalogación y análisis musical.

A lo largo de mis veinte años de investigación he tenido ocasión de beneficiarme de la ayuda y amistad de muchos colegas musicólogos. Cada uno de ellos ha aportado su granito de arena a mi trabajo de una u otra forma permitiendo algunos de ellos la publicación de mis trabajos. A todos ellos mi agradecimiento: Paolgiovanni Maione, Francesco Cotticelli, Bianca Maria Antolini, Paolo Pinamonti, Johannes Streicher, Carmelo Alberti, Dorothea Link, Leonardo J. Waisman. De la misma forma, en estos años he conocido a diferentes historiadores y musicólogos que me han aportado valiosos consejos y sugerencias llegando algunos a ser no sólo colegas sino también amigos: Dinko Fabris, Tess Knighton, Andrea Sommer-Mathis, Manuel Carlos de Brito, Anna Tedesco, Raffaele Mellace, Iain Fenlon, Michael Robinson, Andrea Fabiano, Lorenzo Mattei, Lorenzo della Chà y Alessandro di Profio

Debo agradecer, además, la ayuda prestada por el personal de diferentes archivos y bibliotecas. A Margarita González y Juan José Alonso por el apoyo y consejos durante mis investigaciones en el Archivo General del Palacio Real de Madrid. A Nelia del Mercato por sus facilidades para que pudiera trabajar de la mejor manera en el Archivio Storico del Banco di Napoli. También quiero agradecer aquí la ayuda prestada por el personal de los siguientes archivos y bibliotecas: Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, Archivo General de Simancas, Archivo de la Iglesia de Sant'Anna di Palazzo en Nápoles, Archivo de la Parroquia de S. Ginés, Archivio di Stato de Venecia, Archivio di Stato de

Nápoles, Archivio di Stato de Módena, Archivio di Stato de Bolonia, Archivio di Stato de Reggio Emilia, Biblioteca del Conservatorio de Nápoles, Biblioteca del Conservatorio de Bolonia, Biblioteca del Conservatorio de Milán, Biblioteca del Conservatorio de Venecia, Biblioteca del Palacio de Ayuda de Lisboa, Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca Nacional de Madrid, Biblioteca Nacional de Nápoles, Biblioteca del Museo Casa Goldoni en Venecia, Biblioteca Nacional de la Fondazione Giorgio Cini en Venecia.

Asimismo, no puedo dejar de mostrar mi más sincero agradecimiento aquí al personal de la biblioteca de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza; quisiera también dejar constancia de la inestimable ayuda de los muchos y eficientes servicios de la biblioteca de la Universidad de La Rioja y la de mis colegas de la misma universidad donde tuve la fortuna de trabajar como profesor a lo largo de seis años.

A nivel personal quiero dar las gracias a varios amigos cuya aportación, aun no siendo central a nivel científico, sí lo ha sido para que pudiera realizar y seguir con entusiasmo mis pasiones y mis estudios e investigaciones. Entre ellos no puedo olvidar a Claudia Barletta, Claudia Macchiarella, Stefano Spagnolo, Pierangelo Conte, Emanuela Costantini, Gabriele Basilico (que lamentablemente ya no esta entre nosotros), Luca Forentini, Roberto Chiesi y Montserrat Fonts Batallé.

Finalmente, a mi madre María Luisa y a mi hermano Francesco, les agradezco su cariño y confianza para culminar este trabajo. Por último, me gustaría dedicar esta tesis doctoral a la memoria de mi padre Giovanni Stiffoni (†1994).

Venecia

Septiembre de 2014

Introducción

El siglo XVIII es sin duda el siglo de la ópera italiana. Esta afirmación, tan contundente como ya indiscutible, está avalada por décadas de estudios e investigaciones sobre el tema que han puesto de manifiesto la importancia y la repercusión histórica, artística y social del género en esta determinada época. Siendo en origen un refinado festejo teatral en algunas cortes del centro y norte de Italia en el siglo XVII, la ópera fue creciendo en importancia para llegar a ser un espectáculo reservado, primero para un público selecto y más tarde para la audiencia más amplia de los teatros públicos, convirtiéndose de hecho – a lo largo del siglo siguiente – en el género teatral más importante de la cultura europea dieciochesca; una importancia comparable sólo con la que tendrá el cine dos siglos más tarde. Esta centralidad indicada en el fundamental trabajo de Reinhard Strom sobre el siglo XVIII[1], se muestra, como ha resumido bien Juan José Carreras, «tanto en lo que se refiere a las instituciones, que acaban formando una red continental de teatros de ópera (fundamental en el desarrollo del género), como se manifiesta también en la

[1] El estudio de Reinhard Strohm sobre la ópera del siglo XVIII es uno de los primeros que han hecho hincapié sobre la importancia del género en contexto cultural italiano y europeo: R. STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.

composición, difusión internacional y discusión teórica»[2]. La ópera italiana de hecho se convierte en el marco europeo, no solo en un aspecto esencial del sistema productivo de los teatros públicos y de corte, sino también en el centro del discurso estético sobre el teatro, empezando por las discusiones en el contexto cultural de la Arcadia romana, hasta llegar a las querellas de la Ilustración. Desde San Petersburgo hasta Lisboa la cultura musical europea habla italiano y sobre todo habla de ópera[3].

Habrá que esperar hasta la década de los setenta del siglo pasado para que todos estos aspectos confluyeran dentro una específica categoría historiográfica, proporcionando a la investigación musicológica sobre la música del XVIII un nuevo enfoque, también de carácter metodológico. Anteriormente el interés estaba puesto principalmente sobre la música instrumental con un parcial rechazo de la ópera anterior a Mozart, considerada carente de elementos dramatúrgicos de relieve, siendo sujeta a los caprichos de los cantantes y de sus exhibiciones canoras. La idea que la ópera después de Monteverdi y antes de Gluck careciera de una evidente eficacia teatral (la época definida como «Dark Ages» por Joseph Kerman en su importante estudio sobre la ópera como drama[4]) ha sido sin embargo superada

---

[2] J. J. CARRERAS, *Ópera y dramaturgia en torno a 1700*, en J. J. Carreras – M. A. Marín eds, *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp.23-28; 23.

[3] Sin olvidar las ramificaciones americanas de la ópera italiana parcialmente estudiadas por Annibale Cetrangolo en A. CENTRANGOLO, *Esordi del melodramma in Spagna, Portogallo e America: Giacomo Facco e le cerimonie del 1729*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1992 (Historiae Musicae Cultores) y A. CENTRANGOLO, *Produzione e circolazione del teatro musicale nell'America Latina*, en A. L. Bellina ed, *Il teatro dei due mondi*, Padova, Diastema Libri, 2000, pp. 167-189 y argumentadas también por Louise K. Stein en L. K. STEIN – J. M. LEZA, *Opera, Genre, and Context in Spain and its American Colonies*, en A. Del Donna – P. Polzonetti eds, *Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

[4] Cfr. J. KERMAN, *L'opera come dramma*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 42-60. Versión original J. Kerman, *Opera as Drama*, Berkeley & Los Angeles, The Regents of The University of California, 1956, rev. 1988.

del todo gracias a una serie de estudios fundamentales que han revelado contrariamente la importancia de la dimensión dramática de la ópera dieciochesca; sea esta la *opera seria* reformada de Zeno y Metastasio o la ópera cómica napolitana y su posterior evolución en el *dramma giocoso* basado en el modelo goldoniano. Para llegar a este cambio de perspectiva fue fundamental la centralidad dada al estudio y el análisis del libreto, eje fundacional sobre el que los compositores desarrollaron específicas y diferentes dramaturgias. La ópera del XVIII fue a la vez una manifestación musical, teatral y literaria y por esto fue esencial una metodología que estuviera centrada en revelar ante todo las implicaciones dramatúrgicas del libreto operístico en relación a la música, evidenciadas a través de sus continuas adaptaciones, siempre vinculadas a las circunstancias productivas de cada teatro. Así como fue esencial la superación de posiciones historiográficas de tipo dogmático producidas desde presupuestos teatrales, históricos y antropológicos posteriores, del todo inadecuados en tanto en cuanto estaban asentados sobre una perspectiva de investigación alejada de la época que era objeto de estudio[5].

A lo largo de las últimas décadas la musicología ha hecho cada vez más hincapié en estas problemáticas, centrándose sobre todo en determinar las relaciones entre sistema productivo, recepción y dramaturgia. Estos tres 'sistemas' son de hecho los elementos esenciales – si se consideran rigurosamente relacionados entre ellos – para entender las implicaciones sociales, estéticas y, no menos importante, dramatúrgicas del género cuyo punto de partida, como se ha apuntado anteriormente, es el texto y su 'interpretación' musical. Sobre todo si consideramos que a menudo la creación

[5] J. J. CARRERAS, *Ópera y dramaturgia en torno a 1700*, cit. p. 24. El tema, comentado brevemente por Carreras, es amplio, complejo y bien conocido y merecería sin duda un espacio de discusión más extenso, que sobrepasa el tema de esta introducción y los trabajos que formas la presente tesis.

de nuevos títulos estaba sujeta, y aun más vinculada, a las necesidades de los diferentes contextos donde se ponían en escena. Las mismas acomodaciones y adaptaciones de óperas estrenadas previamente (sobre todo en lo que se refiere al género serio) obedecían a cuestiones de gestión – empresarial o cortesana en función del contexto – y a las exigencias del público que frecuentaba los teatros. Se trata de aspectos esenciales no sólo en Italia, centro de irradiación del género, sino también en otros centros europeos, más o menos importantes, cada uno vinculado a formas de producción y recepción específicas y diferentes.

El estudio de Lorenzo Bianconi y Thomas Walker dedicado a la ópera del XVII[6] – que sin duda asentó las bases imprescindibles para esta perspectiva metodológica fundamentada en el análisis del melodrama como género teatral complejo y vinculado al contexto del que nace – ha sido y sigue siendo de inspiración también para los estudios sobre la melodrama del XVIII. Sus paradigmas de investigación han sido posteriormente recogidos y ampliados en los trabajos de Reinhard Strohm[7] y Piero Weiss que todavía hoy son fundamentales para una acercamiento adecuado a la ópera italiana.

La reciente publicación de la síntesis de la ópera dieciochesca de Weiss, puesta al día por Raffaele Mellace, subraya la utilidad de esta perspectiva metodológica[8]. Escrita entre 1988 y la mitad de los años '90 como capítulo del primer volumen del inacabado proyecto de Bianconi y Pestelli sobre la historia

---

[6] L. BIANCONI-T. WALKER, *Production, consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera,* en «Early Music History», IV, 1984, pp. 209-296; traducción italiana parcial en C. ANNIBALDI, ed., *La musica e il mondo*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 221-252.

[7] El estudio de Reinhard Strohm sobre la ópera del siglo XVIII uno de los primeros que han hecho hincapié sobre la importancia del género en contexto italiano y europeo: R. STROHM, *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio, 1991.

[8] P. WEISS, *L'opera italiana nel '700,* Raffaele Mellace ed., Roma, Casa Editrice Astrolabio, 2013.

de la ópera italiana, pone de manifiesto cómo la forma de contar la historia de las obras y de los compositores es pertinente sólo si se hace constantemente referencia a las características del contexto, productivo y receptivo. Aspectos que en el proyecto editorial ahora citado eran argumentados en los tres volúmenes que vieron la luz entre 1987 y 1988, dedicados justamente a los "sistemas" productivos y receptivos[9].

La misma perspectiva metodológica se encuentra también en el estudio fundamental de Carl Dahlhaus sobre el XVIII editado por Herbert Schneider y Reinhard Wiesend[10] y que se basa en la interpretación del dieciocho como siglo de la ópera italiana[11]. A este autor se debe además un acercamiento fundamental sobre el tema de la dramaturgia de la ópera italiana que no solo ha marcado un antes y un después en este campo de investigación, sino que ha influenciado profundamente la posterior historiografía musical dedicada al XVIII, enlazándose asimismo con la idea de *opera seria* como «opera degli affetti» propuesta en los ya mencionados trabajos de Strohm[12]. Una influencia

---

[9] G. BIANCONI-G. PESTELLI eds, *Storia dell'opera italiana,* Bologna, Il Mulino, 1987-1988, Vols. IV, V, VI.

[10] H. HERBERT-R. WIESEND eds, *Die Oper im 18. Jahrhundert,* Laaber, Laaber Verlag, 2001, Handbuch der musikalischen Gattungen, vol 12. Sin olvidar, en lo que se refiere a la ópera en primera mitad del XVIII en Italia y Europa, la monografía de M. BUCCIARELLI, *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720. Plots, Performers, Dramaturgies,* Turnhout, Brepols, 2000.

[11] Cfr. C. DAHLHAUS, *Das 18. Jahrhundert, Laaber, Laber Verlag, 1985,* Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. 5. Posteriormente matizada en el estudio póstumo en colaboración con N. Miller C. DAHLHAUS, *Europäische Romantik in der Musik. Oper und sinfonischer Stil 1770-1820,* Stuttgart y Weimar, Metzler, 199, vol. 1.

[12] C. DAHLHAUS, *La drammaturgia dell'opera italiana,* en G. Bianconi-G. Pestelli eds, *Storia dell'opera italiana,*cit.,vol. VI (Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi), pp. 77-162. La idea de *opera seria* como «opera degli affetti» es recogida y analizada también en el interesante ensayo de F. DELLA SETA, *«Non senza pazzia». Prospettive sul teatro musicale,* Milano, Carocci, 2008. Al ensayo de Dahlhaus hay que añadir la antología de artículos de varios autores en L. BIANCONI ed., *La drammturgia musicale,* Bologna, Il Mulino, 1986 y la síntesis

que es evidente finalmente también en los trabajos de Paolo Gallarati – sobre todo en los dedicados a la segunda mitad del siglo –; fundamentales ya que marcan un modelo sobre cómo relacionar aspectos historiográficos e interpretación de la ópera como género poético, donde el libreto es sobre todo un soporte funcional al desarrollo de una determinada y específica dramaturgia[13].

Las perspectivas metodológicas citadas, desarrolladas a lo largo de casi cuarenta años de investigación – así como la perspectiva historiográfica sobre el XVIII que las acompaña – han sido y siguen siendo el eje sobre el que se ha basado mi trabajo de investigación en los últimos dieciséis años; desde mis estudios en 1998 acerca de la ópera cómica en Viena entre 1780 y 1791, hasta las exploraciones más recientes dedicadas, por un lado a la ópera italiana en España durante los reinados de Fernando VI y Carlos III, por otro al género del *intermezzo* en la primera mitad del siglo. Este planteamiento garantiza la coherencia metodológica y la unidad temática de esta tesis doctoral por compendio de publicaciones.

Todos los estudios que aquí se presentan tienen como eje temático la ópera italiana y su desarrollo en diferentes zonas de Europa – Italia, España, Portugal, Austria e Inglaterra – a lo largo de todo el siglo dieciocho, a pesar de que pueda parecer una cronología demasiado amplia. Como ya se ha explicado la estabilidad del sistema de producción y recepción durante el siglo garantizan la unidad del estudio. Al listado de países faltan en efecto naciones

---

de A. GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998.

[13] Cfr. P. GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT/Musica, 1984. El planteamiento metodológico de este estudio, sus ideas y sus conclusiones sobre la evolución del libreto dieciochesco es ampliado con grande logros analíticos en su fundamental estudio del *Idomeno* de Mozart. P. GALLARATI, *La forza delle parole. Mozart drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1993.

importantes como Alemania, Francia y Rusia (tres contextos fundamentales en el desarrollo del teatro en música a nivel continental) que por diferentes y comprensibles circunstancias no han estado en el centro de mis investigaciones y ponencias en congresos y seminarios en los que he participado. En cualquier caso los trabajos aquí compendiados ofrecen un doble marco amplio pero, a la vez, exhaustivo. En éste se analizan por una parte los aspectos productivos y receptivos ya estén vinculados al marco palaciego de la corte o al sistema empresarial del teatro público. Por otra, las características dramatúrgicas principales inherentes al género operístico italiano en el contexto europeo del XVIII. Por este motivo los textos (publicados en un periodo que va desde 1998 hasta 2012) han sido ordenados dentro de un recorrido de carácter cronológico que empieza en la primera década del siglo y termina en lo años noventa del mismo.

Todos los trabajos se basan en el estudio previo de las fuentes secundarias (documentos de archivo y publicaciones de la época), esenciales para reconstruir de forma suficientemente adecuada los diversos contextos analizados y que son igualmente fundamentales para enmarcar, cuando es necesario, el análisis dramatúrgico de los libretos y de las partituras. En algunos casos las signaturas relativas a las fuentes citadas e indicadas en los artículos pueden diferir de las actuales a causa de la reordenación o nueva catalogación a la que son sujetos periódicamente los archivos y las bibliotecas. Ésta es una advertencia necesaria para quienes deseen apoyarse en dichos trabajos para futuras investigaciones.

Cada uno de los cuatro capítulos se centra en determinados momentos de la ópera italiana, analizando los sistemas productivos, la recepción y las características de los géneros que los caracterizan. El primero recoge tres artículos; dos dedicados al *intermezzo* en Italia y uno a la ópera cómica en la

corte portuguesa entre 1728 y 1740. Entre finales del siglo XVII e inicios del XVIII, el *dramma per música*, fue objeto de importantes cambios, en particular la progresiva eliminación de las escenas cómicas que desde su origen habían acompañado el eje principal de los acontecimientos narrados. Dicha eliminación, frecuentemente atribuida a la llamada reforma arcádica, fue la razón principal del nacimiento y sucesiva fortuna de un género musical autónomo, o sea, los *intermezzi*. Nacimiento que representa además uno de los elementos claves de la transformación del melodrama del XVII, que en el dieciocho se llamará «opera seria» y cuya evolución se debe a una multiplicidad de causas difícilmente separables y de no fácil individualización. La que se apoya en argumentos de carácter literario – vinculada a la transformación del libreto – atribuida antes a Zeno y después a Metastasio – ha sido hasta ahora considerada la principal, aunque sea sólo una parte de ella, poniendo en entredicho la idea de transformación que deseaban a los literatos italianos. De hecho Weiss[14] piensa que en relación con las expectativas de los literatos de la Arcadia y de sus sucesores la reforma fue en realidad una "causa perdida"[15]. El papel que tuvo la música – con una centralidad importante dada a la relación entre composición y puesta en escena, o sea entre compositores, cantantes y orquesta – resultó ser igualmente esencial para la creación de dinámicas de carácter reformista.

La vida de los *intermezzi* en la fase inicial fue bastante breve, desde 1706 hasta 1709, en un contexto productivo muy específico como era la Venecia de inicios de siglo. Sin embargo, después de unos pocos años el modelo veneciano empezó a viajar a lo largo de la península italiana y en los años treinta y

[14] Véanse el capítulo que Weiss dedica al *dramma eroico* y a los *intermezzi* así como el que está centrado en la época dominada por Metastasio P. WEISS, *L'opera italiana nel '700* cit., pp. 38-76 y 95-134.

[15] Ivi, pp. 14-15.

cuarenta fue palestra, nuevamente en Venecia, de las primeras incursiones de Carlo Goldoni en el género operístico. En este contexto se inscribe el estudio que abre la tesis publicado como introducción a la nueva edición que la editorial Marsilio está realizando de la obra libretística completa de Goldoni. Tal estudio se centra en los libretos pertenecientes a este género escritos por el gran dramaturgo veneciano. De esta específica producción dentro de la obra goldoniana se estudian las características literarias y dramatúrgicas, al igual que el ambiente social y productivo del que surgieron los libretos así como su sucesiva fortuna en Europa.

Una producción que termina en Roma en la década de 1750-1760 con tres *intermezzi* que presentan una estructura dramatúrgica parcialmente renovada, germen en determinados aspectos de alguna de las soluciones formales que adoptará el género cómico dominante en la escena europea de la segunda mitad del siglo, o sea el *dramma giocoso*, del que el mismo Goldoni será principal artífice en su fase inicial. Una renovación presente sólo parcialmente en otros *intermezzi* estrenados en Roma en la misma época: *La Pupilla*, de libretista desconocido y con música del compositor español Francisco Javier García Fajer. En el segundo artículo del primer capítulo, se analiza el contexto social y productivo del que surgió esta obra, así como sus peculiaridades dramatúrgicas. Un análisis – como el que concierne a casi todos los *intermezzi* de Goldoni – parcial ya que está determinado lamentablemente por la ausencia de las partituras. Sin embargo el estudio aislado de los textos literarios ha permitido igualmente, con todas sus limitaciones pero también potencialidades, llegar a adquirir una idea bastante clara de cómo el compositor – y los compositores, en el caso goldoniano – pudieron enfrentarse a las específicas exigencias musicales y teatrales impuestas por una determinada dramaturgia.

La limitación de las fuentes musicales ha caracterizado también de forma parcial mi investigación sobre la introducción de la ópera italiana en la corte portuguesa en la primera mitad del siglo XVIII (objeto del artículo que cierra el primer capítulo de la tesis), que empieza con la puesta en escena de unos *intermezzi*, los de *Il Don Chisciotte della Mancia*, en 1728. Esta fecha y este estreno – en el pequeño teatro privado de la reina María Ana de Austria, esposa del rey João V – representa no sólo uno de los primeros indicios de ópera italiana en Lisboa, sino también la definitiva afirmación – coincidente con la estancia en Portugal de Domenico Scarlatti – de una profunda italianización de la vida musical de la corte lusitana. El estudio de Manuel Carlos de Brito[16] sobre este tema, y en especial modo el dedicado a la ópera italiana en Portugal en el XVIII, ha sido (y todavía hoy sigue siendo) fundamental para acercarse de forma adecuada a este tema. Es de hecho un punto de partida imprescindible a toda investigación, incluida la que he realizado sobre el contexto productivo y sobre algunas de las características dramatúrgicas que determinaron el éxito de las óperas cómicas estrenadas en la corte de João V. De muchas de ellas no se ha localizado la fuente musical o se conserva sólo el libreto. De dos – La *Spinalba, ovvero il vecchio matto* y *La pazienza di Socrate* – quedan sin embargo también las partituras – una completa y otra sólo parcial – escritas ambas por el mismo compositor, Francisco António de Almeida. Su preliminar análisis ha permitido establecer posibles vínculos estilísticos y formales (véase el uso de determinadas modulaciones o la presencia de amplios conjuntos en varias secciones de las

[16] M. C. DE BRITO, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge, University Press, y del mismo autor 1989 «O papel da ópera na luta entre o iluminismo e o obscurantismo em Portugal» in *Estudos de história da música em Portugal,* Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 95-104.

obras) con la ópera napolitana de la misma época, parcialmente analizados a lo largo de mi artículo.

El segundo capítulo de la tesis se compone de tres artículos y pretende ofrecer, por un lado una aproximación a un específico modelo productivo (la gestión empresarial de Teatro San Carlo de Nápoles a mediados del XVIII), por otro un primer acercamiento a la figura de un compositor representativo de la presencia de compositores italianos en la corte borbónica española durante el siglo XVIII. El artículo sobre la gestión de Diego Tufarelli del coliseo napolitano aporta algunas reflexiones sobre las características que definen la gestión artística y empresarial del más importante teatro de la ciudad, apoyándose en la transcripción y el análisis de un documento de archivo que describe con detalle los aspectos económicos de dicha gestión. Se trata de un documento de fundamental importancia, siendo hoy en día más difícil – pero no imposible, como demuestra mi trabajo – reconstruir todas las características productivas y de gestión de los teatros napolitanos a causa de la destrucción después de la Segunda Guerra Mundial de la mayoría de los papeles relativos a la sección *Teatri* (varias veces citada por Benedetto Croce en su fundamental monografía sobre los teatros napolitanos[17]) conservada en su día en el Archivo de Estado de Nápoles. El estudio del manuscrito (transcrito en su totalidad en al artículo y donde se detalla el gasto general del teatro desde 1747 hasta 1753 por cantantes, bailarines, plantilla orquestal y otras maestranzas del coliseo, así como de las ganancias por la venta de entradas de cada opera estrenada) ha sido el punto de partida de mi trabajo que se ha beneficiado además de otros materiales de archivo (sobre todo los pagarés conservados en Archivo del Antiguo Banco de Nápoles), de los libretos y de algunas de las partituras de las óperas (todas vinculadas al género serio) estrenadas en ese periodo. De esta

[17] B. CROCE, *I teatri di Napoli*, Napoli, Presso Luigi Pierro, 1891.

forma ha sido posible poner en evidencia ante todo el alto nivel artístico alcanzado por la producción operística en la época – garantizado por la continuidad de una empresa que tenía que relacionares continuamente con las instituciones de la monarquía borbónica – así como reconstruir con cierto detalle la vida teatral del coliseo y su relación con el entorno social y económico de la ciudad. Por el San Carlo pasaron cantantes como Giovanni Manzuoli, Gioacchino Conti (conocido como Giziello), Gregorio Babbi, Filippo Elisi, Caterina Aschieri o Costanza Celli, el escenógrafo Vincenzo Re y el coreógrafo Getano Grossatesta (futuro empresario del mismo teatro después de Tufarelli), así como compositores de la talla de Leonardo Leo, Niccolò Jommelli, Baldassarre Galuppi, Gaetano Latilla, Johan Adolf Hasse, Tommaso Traetta y el joven Christoph Willibald Gluck.

Entre los compositores que colaboraron con el San Carlos en esos años se hallaba también Nicola Conforto (1718-1793). Al igual que otros músicos partenopeos, tuvo que enfrentarse durante sus primeros años de carrera con la dificultad que había para encontrar trabajo dentro del ambiente artístico de la ciudad. La presencia en Nápoles de cuatro conservatorios y de una actividad musical pletórica ya desde finales del siglo XVII, había originado una cantidad excesiva y desbordante de compositores, muy superior a las necesidades reales de la ciudad. Muchos de ellos probaron fortuna en otras capitales, italianas y europeas. España fue sin duda uno de los países que más se benefició de esta diáspora, gracias a las estrechas relaciones entre las instituciones napolitanas – religiosas, dinásticas y civiles – y las de la península ibérica. La corte de Madrid así como la Capilla Real fueron centros de acogida importante. A la primera de ellas se acercó Conforto después de sus primeros éxitos en los teatros napolitanos y de la península italiana.

Los dos artículos que cierran el segundo capítulo de la tesis están dedicados a este compositor y a su relación con la actividad operística en Madrid durante el reinado de Fernando VI. Su perspectiva metodológica y de enfoque histórico es deudora de toda una serie de investigaciones que en los últimos veinte años han hecho una contribución fundamental a la historiografía de la ópera italiana en España y a la que mis trabajos, espero, hayan aportado su granito de arena. Investigaciones que no sólo han cuestionado una vez por todas los enfoques nacionalistas de cierta musicología española del siglo XX (que consideraban la ópera italiana como algo ajeno a la cultura del país y causa de un difícilmente justificable declive de la música española frente al ascenso del melodrama italiano[18]), sino que han aportado y siguen aportando (gracias a una nueva generación de musicólogos extremadamente preparados) nuevas perspectivas de estudio sobre un fenómeno tan importante como la italianización y consecuente modernización de la música en España durante el siglo XVIII. Los trabajos – sobre todo en lo que se refiere al apartado de la música teatral – de Juan José Carreras han sido en este sentido fundamentales para ofrecer una diferente y ya ineludible nueva perspectiva historiográfica. Así como, entre otros, las investigaciones de José Máximo Leza, en lo que se refiere al tema de los teatros públicos de Madrid[19],

[18] Por suerte ha habido también eruditos que han superado estas limitaciones y cuyos trabajos siguen siendo centrales para el estudio del fenómeno operístico italiano en España en el XVIII. Entre ellos es imprescindible citar el trabajo – una obra maestra del positivismo – de E. COTARELO Y MORI, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tip. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1917. Edición en facsímil con la introducción de J. J. Carreras en Madrid, ICCMU, 2004, Colección Retornos.

[19] Para un estado de la cuestión sigue siendo imprescindible el trabajo J. J. CARRERAS, *L'opera di corte a Madrid (1700-1759)*, en A. L. Bellina ed, *Il teatro dei due mondi*, cit., pp. 11-35. Muchas de las perspectivas de investigación y de planteamiento historiográfico se reflejaron en la sesión dedicada al siglo XVIII del congreso sobre la ópera en España e Hispanoamérica de 1999 en Madrid publicada en los volúmenes de E. CASARES RODICIO-A. TORRENTE eds, *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 vols., Madrid, ICCMU, 2002, Colección Música Hispana. Textos. Estudios, vol I, pp. 205-476. Entre los trabajos de José Máximo Leza se pueden citar su

el estudio de Álvaro Torrente y José María Domínguez sobre las fuentes musicales manuscritas y los libretos relacionadas con el compositor Jommelli presentes en España – algunas de ellas estrenadas en el Teatro del Buen Retiro[20] –, sin olvidar el trabajo de Andrea Bombi acerca de la relaciones entre instituciones ciudadanas y producción musical, inclusive la relacionada con el teatro, en el caso específico de la ciudad de Valencia.

El primero de los dos artículos dedicados a Conforto ofrece un exhaustivo perfil biográfico del compositor, desde sus inicios napolitanos hasta su etapa como «compositor de corte» en Madrid. Durante la etapa española mantuvo toda su actividad de músico exclusivamente en el ámbito cortesano, hasta el día de su muerte, ejerciendo también como profesor de clave del infante Don Gabriel durante el reinado de Carlos III. El artículo, publicado en una revista dedicada al análisis de las fuentes musicales italianas, se enriquece con un catálogo completo de los manuscritos e impresos musicales relacionados con la obra del compositor y un listado de los libretos a los que puso música conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid. Tratándose de un catálogo redactado en 1999 es probable que las signaturas de los documentos ya no correspondan en la actualidad como las relacionadas con el Archivo de Palacio

fundamental tesis doctoral *Ópera y zarzuela en los teatros públicos de Madrid, 1730-1750*, Universidad de Zaragoza, Año Académico 1997/98, así como los artículos J. M. LEZA, *Francesco Corradini y la introducción de la ópera italiana en los teatros comerciales de Madrid*, en «Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte», n.° 12, 1996-97, pp. 123-146 y J. M. LEZA, *Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730- 1799)*, in *La ópera en España e Hispanoamérica*, cit, vol I, pp. 231-262. El trabajo de Andrea Bombi ha sido desarrollado sobre todo en su tesis doctoral publicada hace unos años: A. BOMBI, *Entre tradición y modernización. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2011.

[20] Cfr. A. Torrente - J. M. Domínguez, *Fonti di Jommelli in biblioteche spagnole: partiture e libretti*, en G. Pitarresi ed., *Niccolò Jommelli: l'esperienza europea di un musicista filosofo*, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di Musica "F. Cilea", 2014, pp. 419-436.

en Madrid que hace unos años ha sido objeto de una completa revisión de sus fondos archivísticos.

El segundo trabajo se centra en el análisis de una de la óperas encargadas a Conforto antes de su viaje a Madrid en 1755. Se trata de la «azione drammatica» *La festa cinese* estrenada en el Palacio de Aranjuez en mayo de 1751. El artículo analiza las características dramatúrgicas de esta obra basada en un libreto de Pietro Metastasio ya escrito anteriormente para la corte de Viena y adaptado para el contexto español por el mismo libretista, a petición de Carlo Broschi Farinelli. Este hecho dio lugar a un estudio sobre las dos versiones, especificando la importancia que tuvo el diferente contexto receptivo a la hora de realizar determinados cambios dentro del planteamiento dramatúrgico. Siendo el encargo a Conforto y la ejecución de la obra algo fuertemente vinculado a la producción operística de la corte española durante el reinado de Fernando VI se estimó oportuno añadir al artículo un apéndice con la cronología detallada de los espectáculos operísticos puesto en escena en Madrid y Aranjuez desde 1747 hasta 1758, utilizando varias fuentes principales: los libretos conservados, el manuscrito de Farinelli conocido como *Fiestas reales* – donde el famoso castrato ofrece informaciones detalladas sobre su gestión como director de los espectáculos de la corte – y un vaciado completo de las noticias musicales presentes en la «Gaceta de Madrid» de esos años.

Este estudio sobre la ópera en la corte de Madrid en le época de Fernando VI fue ampliado cronológicamente, durante mis años de investigación, a los primeros años del reinado español de Carlos III, rey de Nápoles durante los años de la citada empresa Tufarelli en el Teatro San Carlo. A esta época están dedicados los dos trabajos que integran el tercer capítulo de la tesis. El papel desempeñado por la ópera italiana en la corte de Madrid experimenta, en los

primeros años del nuevo reinado, uno de sus momentos menos felices desde el inicio del siglo. El Coliseo del Buen Retiro, sede privilegiada hasta la época de Fernando VI del *Dramma per musica*, se convierte con el nuevo rey en un teatro exclusivamente de prosa y sólo en los palacios privados de la capital se pueden escuchar – con ocasión de las bodas reales de 1764 y 1765 – tres serenatas vocales. La ópera de corte resurgirá sólo durante un breve periodo, entre 1767 y 1776 por iniciativa del conde de Aranda[21] que favorecerá la llegada a Madrid de compañías de ópera italiana, sobre todo la dirigida por el italiano Luigi Marescalchi y el catalán Francisco Creus. Éste conjunto de artistas (cantantes y bailarines acompañados probablemente por músicos de la Capilla Real) se exhibirá en los teatros de los Reales Sitios presentando algunos de los más importantes éxitos de la emergente ópera bufa italiana de la época. Si anteriormente el *dramma per música* metastasiano dominaba los escenarios europeos, en la segunda mitad del siglo del es el *dramma giocoso* el que determina el éxito de la programación de las temporadas de los teatros empresariales públicos, como también la de los teatros de corte. El modelo formal es el establecido por los libretos escritos por Goldoni a mediados del XVIII[22] (después de sus inicios con el género de los *intermezzi*, descrito en el

[21] La experiencia europea de Aranda entre París y Varsovia seguramente influyó en la formación cultural del conde y en su idea de modernización del teatro en España apoyándose en los modelos dramatúrgicos extranjeros más avanzados. Es algo que se puede apreciar también en algunas de las cartas que intercambió con Riccardo Wall, en las que se describen las fiestas que Aranda organizaba en Varsovia, cfr. CRISTINA GONZÁLEZ CAIZÁN - CEZARY TARACHA - DIEGO TÉLLEZ ALARCIA eds., *Cartas desde Varsovia : correspondencia privada del Conde de Aranda con Ricardo Wall (1760-1762)* con prólogo de José Luis Gómez Urdañez, Lublin, Twerset, 2005.

[22] Un nuevo acercamiento a la producción de *drammi giocosi* de Goldoni se puede encontrar el los dos primeros volúmenes dedicados a este género de la nueva edición de los libretos del dramaturgo veneciano. Cfr: C. GOLDONI, *Drammi comici per musica. I 1748-1751*, S. Urbani ed., Introducción de G. Polin, Venezia, Marsilio, 2007, Letteratura universale Marsilio y C. GOLDONI, *Drammi comici per musica. II 1751-1753*, A. Vencato ed., Introducción de M. Bizzarini, Venezia, Marsilio, 2013, Letteratura universale Marsilio

primer capítulos de esta tesis) que es el que se escuchará también en la corte española.

El primer artículo traza una primera revisión crítica de la documentación conocida acerca de la producción y recepción de este género operístico en el contexto cortesano estableciendo una cronología de las óperas estrenadas y analizando algunas de sus características productivas. Estos aspectos están también en el centro del segundo trabajo del capítulo, donde gracias al hallazgo de un documento conservado en el Archivo de Protocolos de Madrid ha sido posible reconstruir las características empresariales de una de las compañías que actuaba en los Reales Sitios en relación con la actividad productiva de los teatros públicos de Madrid. Al igual que ocurría con el documento sobre Tufarelli, la importancia de este documento es evidente, ya que no solamente ofrece, como se ha dicho, noticias sobre la estructura y las funciones de dicha compañía, sino que también aclara las relaciones (todavía hoy poco conocidas), entre las actividades de la corte y los teatros públicos de la capital. Gracias a un específico acuerdo entre la ciudad de Madrid, la corte y los artistas los espectáculos hasta ese momento reservados al estrecho círculo nobiliario, vinculado con la monarquía, se hacen accesibles a un público más amplio iniciando de hecho un nuevo capítulo en la recepción del la ópera italiana dentro de ese determinado contexto. Pese a su duración limitada – una sola temporada, específicamente tan sólo dos meses en 1777 – las consecuencias de la recepción del *dramma giocoso* en la capital, así como en los Reales Sitios en los años anteriores, son relevantes. Sobre todo en lo referente a la actualización del repertorio operístico, como resulta evidente mirando la programación – casi exclusivamente cómica – de las temporadas de ópera producidas en la segunda mitad del XVIII por varias compañías

italianas en importantes ciudades de la península como Valencia, La Coruña, Las Palmas, Barcelona y Cádiz[23].

El género cómico triunfa gracias a un planteamiento dramatúrgico teatralmente efectivo, moderno y que desde los años 50 hasta finales de siglo domina por completo la escena europea. Pese a esto es un fenómeno que alcanza relevancia fundamentalmente gracias a la actividad productiva de los teatros y a su repercusión sobre la recepción del público y no tanto por el interés que recibe de parte de los críticos y literatos de la época, cuyos escritos siguen estando dedicados exclusivamente a la ópera seria y a su posible renovación. Una renovación que según una perspectiva historicista de carácter evolucionista llega a su ápice con la llamada "reforma" de Gluck y Calzabigi y el abandono del modelo metastasiano, que es el tema central de dichos escritos. Una reforma de incuestionable importancia que sin embargo no tiene, como afirma Wiess[24], un recorrido lineal (sobre todo en Italia[25]) y cuya función salvífica del melodrama es menos contundente de lo que se suele pensar ya que las características de su desarrollo son complejas y llaman en causa además la influencia de la ópera francesaa [26]. Obras fundamentales como las de Francesco

---

[23] Para un resumen breve, pero aclarador, de la actividad operística de los teatros públicos en la península ibérica en el XVIII véase el artículo de X. M. CARREIRA, *Ópera y ballet en los teatros públicos de la península ibérica*, en M. Boyd y J. J. Carreras eds., *La música en España en el siglo XVIII*, Madrid, Cambridge University Press, 2000, pp. 29-40.

[24] P. WEISS, *L'opera italiana nel '700* cit, pp. 158-196. Críticos con la idea de un Gluck salvador del «dramma per musica» fueron también Donald Grout en D. J. GROUT, *A short History of Opera* , 2ª wd, New York, Columbia University Press, 1965, p. 215 y C. DAHLHAUS, *La drammaturgia dell'opera italiana*, cit, pp. 73-75.

[25] De hecho tambien Strohm se pregunta si en Italia llegó a haber una verdadera reforma del melodrama serio, cfr. R. Strohm, *L'opera italiana*, cit, p. 318.

[26] Weiss insiste sobre la fundamental influencia francófona presente en la corte de Viena donde se estrenaron los 'textos' principales de la "reforma" de Gluck y Calzabigi, *Orfeo ed Eurudice* (1762) y *Alceste* (1767), P. WEISS, *L'opera italiana nel '700*, cit.

Algarotti, Benedetto Marcello, Giovanni Muratori y Jacopo Martello –sin olvidar los panfletos originados por famosas *querrelles* en Francia– citan sólo parcialmente el género cómico que empieza a ser objeto de análisis crítico únicamente gracias al fundamental ensayo *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano* de Esteban de Arteaga publicado en 1781. A pesar de que el teórico español escribe esencialmente sobre los motivos de la decadencia del *dramma per musica,* también hace hincapié, en algunas secciones de su obra, sobre las mayores capacidades mimético-teatrales y 'realísticas' del *dramma giocoso* gracias al uso que éste hace de argumentos y personajes menos artifíciales, capaces de ofrecer una mayor naturalidad a la organización dramatúrgica de cada obra.

Sin embargo, aun habiéndose originado sobre un modelo formal novedoso y efectivo, el «Dramma giocoso per musica» en esos años ha llegado a un estado de evidente esclerosis formal. Su dramaturgia sigue apoyándose sobre una serie de arias y conjuntos que con el tiempo han cristalizado en una serie de momentos aislados, incapaces de originar una continuidad dramatúrgica del todo efectiva así como un desarrollo de la acción unitario y del todo coherente. Una crisis del género que Lorenzo da Ponte hará manifiesta en sus *Memorias* y que intentará superar, en la década de los 80, en sus libretos escritos durante su estancia en Viena. Sobre esta producción se centra el último capítulo de la tesis, con una primera parte formada por una amplia monografía dedicada a analizar el contexto, la producción y las características dramatúrgicas de la "reforma" del *dramma giocoso* puesta en marcha por el libretista italiano en su producción vienesa entre 1783 y 1791. El libro, publicado en 1998, es todavía hoy uno de los pocos dedicados enteramente a la análisis de la obra de Da Ponte durante esos años. De hecho recientemente – con le excepción de la edición de todos sus libretos y de sus escritos literarios a

cargo de Lorenzo della Chà[27] – han sido pocos los estudios relevantes sobre este específico argumento que sigue siendo parcialmente tratado sólo en las investigaciones dedicadas a la ópera en Viena y la producción mozartiana de las dos últimas décadas del siglo XVIII. Los trabajos de Dorothea Link[28], John A. Rice[29] así como la reciente monografía sobre Martín y Soler de Leonardo J. Waisman[30] y algunos estudios adicionales[31] son los más significativos.

Estudiando la evolución del libreto cómico del XVIII y las características que definen la recepción de la ópera en Viena desde 1770, mi monografía se centra sobre todo en analizar la renovación del modelo goldoniano efectuada por Da Ponte. Una "reforma" vinculada a una idea de teatro operístico que tiene como principales objetivos la coherencia y la eficacia dramática para crear un libreto que funcione ante todo sobre la escena y que se apoye en los aspectos más innovadores del nuevo teatro burgués dieciochesco de origen

[27] Entre las varias obras de Da Ponte editadas por Lorenzo della Chà (entre ellas los escritos literarios y teatrales así como una nueva edición de L. DA PONTE *Estratto delle memorie*, L. della Cha ed., Milano, Edizioni Il Polifilo, 1999) hay que señalar la edición de todos los libretos del libretista de Ceneda (cfr. L. DA PONTE, *Libretti viennesi*, L. della Chà ed., Varese, Findazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1999, 2 vols.; L. DA PONTE, *Libretti londinesi*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 2007, 2 vols.) así como el volumen dedicado al perfil biográfico del libretista, L. DELLA CHÀ, *Lorenzo da Ponte. Una vita fra musica e letteratura 1749-1838*, Milano, Edizioni Il Polifilo, 2010. En 2005 se publicó además una nueva edición de las memorias del libretista: L. DA PONTE, *Memorie*, C.Allasia y E. Malaspina eds., en *Le autobiografie*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005. Para una edición en español: L. DA PONTE, *Memorias*, Madrid, Siruela, 2006.

[28] D. LINK, *The National Court Theatre in Mozart's Vienna: Sources and Documents, 1783-1792*, Oxford, Claredon Press, 1998.

[29] Cfr. el volumen de J. A. RICE, *Mozart on Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 y la monografía sobre Salieri del mismo autor: J. A. RICE, *Antonio Salieri and Viennese Opera*, Chicago, University Of Chicago Press, 1998.

[30] J. WAISMAN, *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*, Madrid, ICCMU, 2007, Colección Música Hispana. Textos. Estudios.

[31] Interesante el volumen de varios autores *Dramma giocoso. Four Contemporary Perspectives on the Mozart / Da Ponte Operas*, Lueven, Lueven University Press, 2012 así como H. LACHMAYER – R. EISENDLE eds., *Lorenzo Da Ponte. Opera and Enlightenment in late 18th century Vienna*, Kassel, Bärenreiter, 2005.

francés –es suficiente pensar en *Le Père de famille* de Denis Diderot (1758)–. Se trata de un modelo que proporciona a Da Ponte instrumentos dramatúrgicos válidos y que le permite alcanzar una mayor naturalidad en la expresión lingüística, además de una eficaz adhesión a la realidad cotidiana durante el desarrollo escénico de los argumentos escogidos. La mayoría de ellos están inspirados en obras teatrales preexistentes. La renovación alcanza sin duda sus mayores logros en la trilogía mozartiana –*Le Nozze de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) y *Così fan tutte* (1790)–, pero es igualmente reconocible en libretos no menos importantes como *Il burbero di buon cuore* (1786), *Una cosa rara* (1786) y *L'arbore di Diana* (1787) de Vicente Martín y Soler, en *Il finto cieco* de Giovanni Gazzaniga (1789) o *Il talismano*, *Axur re d'Ormus* (1788) y *La cifra* (1789) de Antonio Salieri. El libro analiza cada una de estas óperas (además de otras estrenadas en Viena en esos años) evidenciando su dramaturgia musical dentro del proyecto dapontiano, cuyas bases se asientan, no tanto sobre fuertes posiciones programáticas, como sobre la relación directa entre los autores (libretista y compositor), la práctica de la escena, el gusto del público y las exigencias productivas y de programación de un determinado teatro. En este caso es el Burgtheater de Viena, cuya gestión presenta una interesante fusión entre las funciones de un teatro de corte y las necesidades económicas y de recepción de un teatro público empresarial.

El estudio, el primero en mi trayectoria de investigador, se relaciona así de lleno con el planteamiento metodológico expuesto al inicio de esta introducción. El objetivo no es otro que el de estudiar un repertorio teniendo en cuenta su fortuna receptiva relacionada con las intrínsecas características formales y dramático-musicales de las obras examinadas. En este enfoque se basa asimismo el artículo que cierra el listado de trabajos presentados en esta tesis y que dentro de su estructura general concluye un recorrido sobre la

ópera italiana en Europa que habiendo empezado al alba del siglo XVIII, llega casi al amanecer del XIX mediante el análisis de las características dramatúrgicas y de recepción de los dos libretos de Da Ponte – con música de Martín y Soler– estrenados en el King's Theatre de Londres en 1795.

Resumen global de los resultados y discusión de los trabajos

Los artículos que he escogido para mi tesis doctoral como compendio de publicaciones abarcan un periodo de investigación continuativo que va desde 1998 hasta 2012. El argumento de todos ellos es la ópera italiana en el contexto europeo del siglo XVIII. Por motivos ligados a oportunidades de publicación o a participación a congresos centrados en diferentes argumentos (con posterior publicación de actas), mis investigaciones y posteriores trabajos de redacción se han centrado sólo en algunas áreas de Europa. En lo especifico Italia, (Venecia, Roma y Nápoles), la península ibérica (con atención a ciudades como Lisboa y Madrid) y, por lo que se refiere a la ópera cómica de finales del XVIII, dos capitales centrales en la historia del genero como Viena y Londres. Sin embargo, pese a la parcialidad de dicha selección, ha sido posible establecer, no solamente un denominador común para cada una de las investigaciones realizadas (el análisis de los aspectos vinculados a la producción operística y su influencia sobre la utilización de determinados modelos dramatúrgico musicales en diferentes áreas geográficas), sino también un claro orden cronológico que abarca la historia de la ópera desde inicios del siglo hasta su última década.

Los artículos de la primera parte se centran en el género del intermezzo. De él se analizan las características de su nacimiento en 1707 y su evolución

en el contexto productivo veneciano del que surgió, haciendo hincapié sobre todo en la producción de Carlo Goldoni. Igualmente se analiza su evolución hacia una forma de teatro más amplia y compleja en el marco de la producción operística en Roma a mediados del XVIII. De este género breve surgió además la primera ópera cómica. El articulo que cierra el primer capítulo de la tesis analiza sus características y el marco productivo y receptivo que lo vio protagonista la legada de la ópera italiana en la corte portuguesa, especificadamente en Lisboa, entre 1728 y 1740.

La ópera cómica es un género que se desarrolló inicialmente en Nápoles, sobre todo a partir de los años Treinta del siglo, junto al otro género principal del siglo dieciocho: la ópera seria. La capital partenopea fue de hecho uno de los centros más importantes en la historia de la evolución y producción de este específico género, sobre todo en los años cuarenta y cincuenta. A esta década está dedicado el artículo que da comienzo al segundo capítulo de la tesis. En él se analizan las características empresariales con el que fue dirigido el teatro de San Carlo entre 1746 y 1753; el principal teatro napolitano de la época dedicado al Carlos de Borbón, en esos años rey de Nápoles y posteriormente rey de España con el nombre de Carlos III.

La relación musical entre capital del sur de Italia y España desde el siglo XVII es conocido y ha sido analizado por muchos estudios. Primera consecuencia de esto fue la presencia de varios compositores y músicos napolitanos en diversas ciudades españolas y en la corte de Madrid. Sobre uno de estos – Nicola Conforto (1716-1793) – se centran los dos otros artículos que forman la segunda parte de la tesis. El primero hace un exhaustivo perfil biográfico de este compositor y de su actividad entre Nápoles y Madrid (presentando además un catalogó detallado de todas las fuentes musicales de sus composiciones conservadas hasta hoy en día en varias bibliotecas y

archivos europeos); el segundo escoge una de sus composiciones escritas para la corte de Madrid en la época de Fernando VI analizando las fuentes, el contexto productivo, la característica de su streno así como sus específicas características dramatúrgicas.

El tercer capítulo continúa en el contexto español con dos trabajos dedicados a la producción operística en la época de Carlos III, centrándose sobre todo en los años desde 1764 a 1776. El primero estudio analiza la presencia de la ópera cómica (el *dramma giocoso per música*) y de la serenata vocal en el marco de los espectáculos pensados para la corte, haciendo hincapié en el sistema empresarial de las compañías italiana que trabajan para los teatros de los sitios reales. El segundo se centra en analizar la especifica forma productiva a la que fue sometida una de dichas compañías cuando tuvo que actuar por una temporada, en 1777, en el contexto de los teatros públicos de Madrid.

El *dramma giocoso*, genero cómico presentado en los sitios reales en la década de los Setenta, es el que tuvo más difusión en los teatros italiano y europeos en la segunda mitad del XVIII. El modelo dramatúrgico sobre el que se basaba, desde los años cincuenta, vio en dramaturgo Carlo Goldoni su mayor representante. Un modelo que sin embargo a finales de los años Setenta se encogió en estructuras formales extremadamente codificadas, siempre más esclerotizadas e incapaces de originar una efectiva continuidad dramatúrgica y un desarrollo de la acción unitario y del todo coherente. La producción del libretista Lorenzo Da Ponte y su colaboración con Mozart y otros compositores en la Viena de los Ochenta consiguió traer aire fresco al género reformándolo desde la práctica del acontecimiento teatral e inspirándose a los novedosos modelos dramatúrgicos fundados en el renovado teatro burgués de origen francesa y alemana. Sobre esta “reforma” se centra el primero de los dos

trabajos que integran última sección de la tesis. El primero es una amplia monografía que estudia con detalle la evolución del dramma giocoso en la segunda mitad del siglo XVIII, las características generales de la reforma dapontiana en el contexto productivo vienés desde 1782 hasta 1790, y las específicas características dramatúrgicas de la producción del libretista en esos años junto a compositores, entre otros, como Wolfgang Amadeus Mozart, Vicente Martín y Soler y Antonio Salieri. Características dramatúrgicas que se encuentran también en los dos últimos libretos escritos por Da Ponte para Martín y Soler en 1795 y estrenados ambos en el King's Theatre de Londres y que son analizados en el trabajo que cierra la tesis. De ellos se analizan las fuentes, su producción y su estructura formal en el marco de la vida teatral de una de las más importantes capitales musicales europeas del siglo dieciocho.

El recorrido cronológico que caracteriza la sucesión de los trabajos de investigación presentados en la tesis se cierra poco antes del amanecer del diecinueve. En cada etapa de este "viaje" por Europa (Venecia, Roma, Lisboa, Nápoles, Madrid, Viena, Londres) es patente la centralidad que tiene el espectáculo operístico en cada una de las ciudades tocadas, así como la importancia del marco social, cultural y productivo para el desarrollo de las dramaturgias sobre las que se basan los diferentes géneros operísticos analizados. El examen de la fuentes archivísticas (fundamental para identificar y esclarecer cada contexto) y la posterior análisis de los libretos y de las partituras, con el fin de llegar a una análisis e interpretación los más exhaustiva posible de las obras, ha sido el hilo conductor de todo el trabajo de investigación presente en los artículos que conforma la tesis presentada.

Riassunto globale dei risultati e discussione dei lavori

Gli articoli che ho scelto per la mia tesi come compendio di pubblicazioni, appartengono a un periodo di ricerca continuato che va dal 1998 sino al 2012. L'argomento trattato nei diversi lavori è l'opera italiana del XVIII secolo. Per ragioni legate a opportunità di pubblicazione o alla partecipazione a congressi assoggettati ad argomenti di natura diversa, (con posteriore pubblicazione in atti di convegno), le mie ricerche e la posteriore redazione dei testi, si è concentrata solo in alcune aree geografiche d'Europa. In particolare l'Italia (Venezia, Roma e Napoli), la penisola iberica (con un attenzione rivolta a Lisbona e Madrid) e, per quel che riguarda l'opera comica alla fine del Settecento, due capitali europee centrali nella storia del genere, quali sono state Vienna e Londra. Ciononostante, e a prescindere dalla parzialità della selezione, è stato possibile stabilire, non solo un comune denominatore per ognuna delle ricerche realizzate (l'analisi degli aspetti vincolati alla produzione operistica e la sua influenza sull'utilizzo di determinati modelli drammatico-musicali nelle diverse aree geografiche), ma anche stabilire un ordine cronologico che comprende la storia dell'opera settecentesca, dall'inizio del secolo sino alla sua ultima decade.

Gli articoli della prima parte sono dedicati al genere degli intermezzi. Di questi si analizzano le caratteristiche che contraddistinguono la loro nascita

nel 1707 e la loro evoluzione nell'ambiente produttivo veneziano nel quale sorsero, studiando soprattutto la produzione di Carlo Goldoni. Non meno spazio è dedicato all'analisi della loro evoluzione verso forme di teatro musicale più articolate e complesse nel contesto operistico romano di metà Settecento. Da questo genere minore sorse inoltre la prima opera comica. L'articolo che chiude il primo capitolo della tesi analizza le caratteristiche di questi intermezzi, così come la loro produzione e recezione, nello specifico ambiente della corte di Lisbona tra il 1728 e il 1740 oltre a studiare alcuni aspetti relativi l'arrivo dell'opera italiana in ambito portoghese.

L'opera comica è un genere che si sviluppo inizialmente a Napoli, soprattutto dagli anni Trenta del secolo, assieme all'altro genere principale dell'epoca: l'opera seria. La città partenopea fu, di fatto, uno dei centri più importanti nella storia dell'evoluzione e produzione di questo specifico genere, soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta. A questo decennio è dedicato l'articolo con cui s'inaugura il secondo capitolo della tesi. Nelle sue pagine si analizzano le caratteristiche impresariali che reggevano la direzione del Teatro San Carlo tra il 1747 e il 1753; il principale teatro napoletano dell'epoca dedicato a Carlo di Borbone, in quegli 'anni re di Napoli e posteriormente, dal 1759, de re Spagna con il nome di Carlo III.

La relazione musicale tra la principale capitale dell'Italia meridionale e la Spagna, a partire dal XVII secolo, è risaputo ed è stato oggetto di innumerevoli studi. Prima conseguenza di questo fatto storico fu la presenza di svariati compositori e musicisti napoletani in diverse città spagnole e nella stessa corte di Madrid. Su uno di questi – Nicola Conforto (!718-1793) – si concentrano le ricerche presentate negli altri due articoli che compongono la seconda parte della tesi. Il primo propone un esaustivo profilo biografico di questo compositore e della sua attività tra Napoli e Madrid (presentando

inoltre un dettagliato catalogo di tutte le fonti musicali delle sue composizioni conservate sino a oggi in biblioteche e archivi europei); il secondo esamina una delle sue composizioni scritte per la corte di Madrid durante il regno di Fernando VI, analizzando le fonti manoscritte e a stampa, il contesto produttivo, le caratteristiche inerenti alla sua prima esecuzione e non ultimo la sua specifica drammaturgia musicale.

Il terzo capitolo prosegue inmabiente spagnolo, con due lavori dedicati alla produzione operistica nell'epoca di Carlo III, in particolare in quella che interessa glia anni dal 1764 al 1776. Il primo dei due propone un'analisi della presenza dell'opera comica (il «Dramma giocoso per musica») e della serenata vocale dentro il circuito produttivo degli spettacoli pensati per la corte, concentrandosi soprattutto nel sistema impresariale gestito dalle compagnie italiane che lavorarono per i teatri dei siti reali, fuori Madrid. Il secondo propone uno studio della specifica forma produttiva cui fu soggetta una delle suddette compagnie, quando ebbe l'opportunità di svolgere la sua attività, durante una stagione nel 1777, nell'ambito dei teatri pubblici di Madrid.

Il Dramma giocoso, genere comico rappresentato nei siti reali spagnoli negli anni Settanta del Settecento, fu il genere che ebbe maggiore successo e diffusione nei teatri italiani ed europei nella seconda metà del XVIII secolo. Il modello drammaturgico su quale si appoggiava, fin dagli anni Cinquanta, vide in Carlo Goldoni il suo maggiore rappresentante. Un modello che però alla fine degli anni Settanta si arenò parzialmente in strutture formali estremamente codificate, sempre più sclerotizzate e incapaci di produrre una continuità drammaturgica efficace e una svolgimento dell'azione unitario e del tutto coerente. La produzione del librettista Lorenzo Da Ponte e la sua collaborazione con Mozart e altri compositori rilevanti nella Vienna di fine Settecento, riuscì a portare una ventata di novità nel genere, riformandolo

partendo dalla pratica della messa in scena e inspirandosi in modelli drammaturgici nuovi che avevano come base il teatro borghese di origine francese e tedesca. La prima delle due parti di cui si compone l'ultimo capitolo della tesi è interamente dedicata a questa "riforma" dell'opera comica. Si tratta di un'ampia monografia che prende in esame con dettaglio l'evoluzione del Dramma giocoso nella seconda metà del XVIII secolo, le caratteristiche generali della riforma dapontiana nel contesto produttivo viennese che va dal 1782 al 1790, così come le specifiche caratteristiche drammatico-musicali presenti in tutta la prodizione librettistica del Cenedese a Vienna e che vede come compositori figure quali Wolfgang Amadeus Mozart, Vicente Martín y Soler e Antonio Salieri. Le caratteristiche formali e drammaturgiche presenti nella produzione di Da Ponte per la capitale austriaca si ritrovano anche in due ultimi libretti scritti per il compositore valenziano Martín y Soler, messi in scena nel 195 nel King's Theatre di Londra. Questi due lavori sono studiati e analizzati nell'articolo che chiude la tesi. Di essi sono descritte le fonti, la produzione e messa in scena così come le strutture formali che gli caratterizzano, associandoli alla specifica vita teatrale di una delle capitali musicali più importanti del XVIII secolo.

L'excursus cronologico che contraddistingue la successione con cui sono presentati i miei lavori di ricerca nella tesi si ferma poco prima che sorga il XIX secolo. In ogni tappa di questo "viaggio" per l'Europa (Venezia, Roma, Lisbona, Napoli, Madrid e Londra) è chiara la centralità che possiede lo spettacolo operistico in ognuna delle città toccate, cosi come l'importanza rappresentata dall'ambiente sociale, culturale e produttivo per lo sviluppo delle drammaturgie sulle quali si appoggiano i differenti generi operistici analizzati. L'esame delle fonti d'archivio (fondamentali per identificare e chiarie ogni contesto) e la posteriore analisi dei libretti e delle partiture, col

fine di giungere a un'interpretazione delle opere il più esaustivo possibile, sono stati il filo conduttore di tutto il lavoro di ricerca confluito negli articoli presentati in questa tesi.

Conclusiones

Examinando los trabajos que conforman esta tesis por compendio de publicaciones son evidentes tres aspectos. Primero la unidad temática de los argumentos, todos relacionados con el estudio de la ópera italiana en determinados contextos europeos del siglo XVIII. Segundo el recorrido cronológico dado a la sucesión de las cuestiones analizadas, intentando tocar los aspectos más relevantes de cada uno de los principales géneros operísticos italianos de la época. Tercero, y no menos importante, la substancial unidad metodológica utilizada en la investigación. Este último aspecto, ya comentado ampliamente en la introducción, y que tiene como base el establecer una estrecha relación entre planteamiento historiográfico y análisis e interpretación de las fuentes (tanto históricas como musicales), ha sido además imprescindible para que siguieran un eje temático sólido y coherente.

El punto de partida ha sido el estudio del género del *intermezzo*. Se trata de un inicio no casual ya que su presencia en el repertorio operístico de inicios del XVIII –pese a su efímera presencia en la documentación que nos ha llegado, en lo que se refiere sobre todo a las partituras– es fundamental para entender el desarrollo formal y dramatúrgico de la primera ópera cómica. No sólo los *intermezzi* han sido un elemento relevante dentro del marco de un espectáculo más amplio organizado a lo largo de una velada entera (autosuficientes, las escenas cómicas encuentran un espacio propio entre los

actos de la ópera seria utilizando argumentos simples y totalmente independientes), sino que también son igualmente imprescindibles para entender las dinámicas productivas con que se organizaba la creación operística de la época. Estos aspectos han sido analizados ampliamente en mis trabajos dedicados a este género, así como en el estudio sobre la ópera italiana en Portugal entre 1728 y 1740. Este último estudio –pese a analizar sobre todo un contexto específico, distinto del italiano y con sus características productivas y receptivas específicas– aclara también la citada vinculación entre los *intermezzi* y la primera ópera cómica.

El XVIII es, sobre todo en su primera mitad, el siglo de la ópera seria. El *dramma per música* domina de hecho los escenarios de toda Europa hasta finales del los años Sesenta. El modelo de ópera propuesto por los libretos, antes de Apostolo Zeno y después –sobre todo– de Pietro Metastasio, es incuestionable dentro de la organización productiva de la práctica totalidad de los teatros europeos. Con la única excepción de Francia, que marca las pautas de un género y un sistema productivo fuertemente autóctono (una "excepción cultural" de todos modos fundamental para entender el desarrollo del género operístico), los más importantes coliseos –tanto públicos como, en mayor medida, cortesanos– producen ópera seria. Es más: la difusión internacional de este género ocasiona una discusión teórica y un paradigma cultural que es fundamento de todo discurso estético, sobre todo en Italia, acerca de la ópera *tout court*. Esto es así por lo menos hasta que la publicística de la Ilustración empieza a ver las virtudes de la igualmente importante –pero en marcos receptivo algo distintos– ópera cómica. Una ciudad como Nápoles es paradigmática en este sentido. En el caudal de sus estrechas vías y de su intensa vida cultural se desarrolla a lo largo de los siglos XVII y XVIII una actividad operística que no tiene igual en Europa, gracias a la presencia de una

amplia cantidad de teatros que ofrecían una producción casi inagotable de títulos de todo género.

El teatro San Carlo, construido en 1737, fue sin duda el centro neurálgico de esta oferta, siendo al mismo tiempo el lugar donde se exhibían los más grandes artistas de la época y donde la monarquía celebraba su magnificencia gracias a obras –solamente del género serio– que exaltaban las virtudes del poder eligiendo temas relacionados con figuras relevantes de la antigüedad. Su gestión de carácter empresarial –pero siempre sujeta a las reivindicaciones y necesidades de representación política de la corte borbónica– es un modelo que se encuentra en muchos otros coliseos europeos relacionados con la nobleza. Este modelo presta la misma atención tanto a las exigencias de representación como a las necesidades de la demanda y de la oferta del público que acude a los espectáculos. El estudio de los documentos que describen el régimen económico de dichas empresas lo hace evidente, aunque es necesario ampliarlo y complementarlo con un análisis coherente y suficientemente exhaustivo (como demuestra mi trabajo sobre la gestión del San Carlo de Diego Tufarelli) de la documentación vinculada a las repercusiones receptivas de la producción, así como en el análisis de los libretos y de las partituras.

El "sistema" empresarial del San Carlos no es muy distinto, a nivel productivo y de gestión artística, del que utiliza Farinelli en la corte de Madrid durante el reinado de Fernando VI. El escenario es sin duda distinto, así como la repercusión pública: por un lado tenemos una ciudad con un público volcado plenamente en la oferta operística, por otro un marco cortesano elitista y algo autorreferencial pese a las relaciones que establece, en los que se refiere a la circulación de músicos y partituras, con otras capitales europeas, incluida la misma Nápoles. Sin embargo las dinámicas de gestión son similares.

Primero porque ambas ofrecen el mismo repertorio, segundo porque se apoyan en artistas (cantantes ante todo, pero también compositores) vinculados a los dos contextos. Esto es algo que surge con claridad en la segunda parte del segundo capítulo de la tesis, en los trabajos dedicados a la figura de Nicola Conforto, un compositor todavía poco estudiado, pero cuya vida y obra revela no pocos elementos de interés, tanto en el marco en que opera como por su forma de trabajar la dramaturgia de la ópera seria basada en el modelo metastasiano.

Conforto es el prototipo del músico napolitano en el contexto europeo del siglo XVIII: realizó sus estudios en uno de los grandes cuatro conservatorios de la ciudad, tuvo sus primeros éxitos en el entorno partenopeo y siguió una carrera desarrollada fuera de Nápoles por las dificultades de encontrar oportunidades de trabajo en su ciudad. Sus relaciones con la corte de Madrid y, de forma directa e indirecta, con figuras tan representativas como Farinelli y el mismo Metastasio, lo sitúan en una posición privilegiada para conocer el sistema de relaciones existente entre el refinado festejo teatral de la corte fernandina y dos de los representantes más emblemáticos de un determinado modelo dramatúrgico de ópera italiana a mediados del XVIII. No es casualidad que de los veintidós títulos, entre óperas serias y serenatas, puestos en escena en el teatro del Buen Retiro y en el Palacio de Aranjuez bajo la dirección de Farinelli, quince sean con libreto de Metastasio. Conforto –que empieza su colaboración con *La festa cinese* 1750 (del que trata el artículo que cierra el capítulos dos)– se encargó de poner en música seis de ellas, algunas con letra del poeta cesáreo. Casi todos son libretos que, a pesar de haber sido escritos con antelación, fueron adaptados para la corte madrileña, con la excepción de la *Nitteti* de 1756, pensada y escrita por Metastasio expresadamente para el Teatro del Buen Retiro.

Sin embargo, vista en su conjunto y en relación con su desarrollo en otros centros cortesanos europeos, la ópera se cultiva limitadamente en España. Pese a esto el nivel cualitativo en la época de Fernando VI es sin duda impactante y uno de los más apreciables en Europa gracias a la presencia de los mejores intérpretes de la época pero también a un modelo productivo que se basa sobre coordenadas específicas: la ópera, como espectáculo barroco establecido sobre el modelo dramatúrgico del *dramma per musica*, los virtuosos –sobre todo los castrados– como ideal de vocalidad, y la fiesta cortesana como representación política del poder. Este modelo decae parcialmente con la llegada de Carlos III y tiene como causa más probable el escaso interés del nuevo rey hacia el espectáculo lírico. Esto es sin duda verídico pero también habría que añadir el cambio radical que supuso –dentro del ambiente musical cortesano– el alejamiento de Farinelli en 1759 y la suspensión durante algunos años de casi toda producción operística y teatral.

El cese transitorio de un determinado sistema productivo supuso, sin embargo, un interesante cambio en la forma de presentar y producir la ópera dentro de la corte: cuando se reanuda la actividad operística, en la década de los 70 del siglo XVIII, se traslada la misma a los teatros de los sitios reales gracias a la iniciativa del Conde de Aranda. El entretenimiento cortesano se actualiza en el repertorio y se organiza de forma diferente y mucho menos autónoma. Por un lado, el género principal ya no es la ópera seria sino el «dramma giocoso per musica» que domina en esos años los escenarios de Italia y Europa. Por otro los espectáculos son gestionados por compañías italianas de ópera que se forman en España para actuar en varios teatros de la península y que por un periodo limitado se afincan en la capital del reino. Esto supone un cambio fundamental a nivel productivo. Las costumbres organizativas, aún permaneciendo en un marco que no abandona del todo el espectáculo

operístico como elemento de la fiesta cortesana de estilo barroco, se revelan influenciadas –debido a la forma empresarial con que son dirigidas las compañías– por el avance ya irresistible en España de la ópera comercial. Así lo demuestra la presencia de una de estas compañías en la programación de los teatros públicos de Madrid y a cuya organización he dedicado el segundo artículo del capítulo tres de la tesis.

El estudio de la presencia en España de un repertorio nuevo, anclado en el género de la ópera cómica en la segunda mitad del siglo XVIII, sirve como introducción al tema desarrollado en los trabajos que cierran la ultima sección de la recopilación de mis estudios musicológicos; la más amplia ya que se centra casi exclusivamente en una monografía que profundiza en el estudio de la producción libretística de Lorenzo da Ponte y de la evolución formal del *dramma giocoso* en las últimas dos décadas de siglo. Alrededor de los años 70 la realización media de óperas serias disminuye por cantidad y calidad, y hasta los compositores más importantes se dedican a la ópera cómica. El género queda anclado, desde mediados de los años 50, en el modelo dramatúrgico planteado por los libretos de Carlo Goldoni y de sus epígonos, como por ejemplo Giovanni Bertati. Desde el último tercio de XVIII, este modelo domina por completo la producción de todos los teatros italianos como también de la mayoría de los europeos. Sin embargo, su éxito, así como su progresiva e imparable masificación y su fuerte codificación formal, son también la causa de su declive cualitativo; un declive que repercute del mismo modo tanto en la calidad musical como en la eficacia de los mecanismos teatrales sobre los que se fundamenta su dramaturgia.

Todos estos son aspectos que han sido y siguen siendo ampliamente estudiados por la musicología de los últimos treinta años y que es fundamental aclarar para entender la importancia que tiene la figura de Da Ponte dentro

del proceso reformista planteado por sus libretos escritos en Viena entre 1784 y 1791. La capital austriaca en la década anterior había ya sido centro de otra "reforma", la de la ópera seria realizada por Gluck y Calzabigi, con sus peculiaridades y problemáticas que he evidenciado en la introducción. Pero si en esa ocasión la evolución del género se sustentaba sobre principios teóricos a priori, en el caso dapontiano se cimenta sobre la mismas tablas del escenario. Trabajando sobre una profunda valorización de un sentido 'fuerte' de la teatralidad –basada en una indispensable corresponsabilidad– libretista, compositor e intérpretes se convierten en elementos fundamentales para la elaboración de una relación verdaderamente efectiva, y teatralmente eficaz, entre texto, música y escena. En cada uno de los libretos de Da Ponte para el Burgtheater de Viena (como evidencia detalladamente mi monografía) es evidente esta perspectiva metodológica. Esto es patente tanto en los ejemplos más conocidos –y sin duda también los más logrados– compuestos por Mozart como en los que se apoyan en la música de otros compositores como Salieri o Martín y Soler. Esta perspectiva sigue viva también en los dos textos escritos por da Ponte en 1795 para las tablas del Kings's Theatre de Londres (analizados en el ultimo trabajo de la tesis), pese a que la vida teatral de la capital inglesa no fuera tan estimulante y determinante como la que caracterizaba Viena, que en los años 70 y 80 había sido un verdadero laboratorio de heterogéneas propuestas teatrales.

El termino "reforma" no es habitualmente asociado a la figura de Da Ponte y el haberlo elegido como centro de mi trabajo monográfico no ha sido casual. Utilizándolo he querido hacer hincapié sobre un aspecto que creo fundamental: cómo la producción operística de la segunda mitad del siglo XVIII viva, gracias a multiformes tensiones dinámicas, en una dialéctica de imitación/emulación/rechazo de modelos que resulta siempre vital e

interesante en un panorama y un tiempo considerados erróneamente estáticos, y que sólo la perspectiva histórica y el análisis atento de las obras nos permite entender en realidad cómo era, siendo sujeto a cambios continuos y a experimentaciones basadas sobre todo en la práctica viva del teatro. Una perspectiva que opino sea extensible a todo el siglo XVIII y que he intentado poner en evidencia en los trabajos que conforman esta tesis doctoral.

Conclusioni

Esaminando l'insieme dei lavori che formano questa tesi per compendio di pubblicazioni, sono evidenti tre aspetti. Primo, l'omogeneità degli argomenti, tutti vincolati allo studio dell'opera italiana in determinati contesti europei durante il XVIII secolo. Secondo, il percorso cronologico dato alla secessione delle questioni analizzate, in modo da toccare in successione gli aspetti più rilevanti che caratterizzano ognuno dei principali generi operistici italiani dell'epoca. Terzo aspetto, non meno importante, la sostanziale unità metodologica usata da chi scrive in ognuna delle ricerche svolte durante gli anni di dottorato. Quest'ultimo punto, già preso in esame ampiamente nell'introduzione, e che ha come base stabilire una stretta relazione tra impostazione storiografica e analisi e interpretazione delle fonti (tanto storiche quanto musicali), è stato inoltre imprescindibile per ottenere un percorso esplicativo solido e coerente dei diversi argomenti trattati.

Il punto di partenza è stato lo studio sul genere degli «intermezzi». Si tratta di un inizio per nulla casuale già che la loro presenza nel repertorio operistico d'inizio Settecento – nonostante l'esistenza effimera di documentazione giuntaci, soprattutto per ciò che concerne le partiture – è fondamentale per capire lo sviluppo formale e drammaturgico della prima opera comica. Gli intermezzi, non solo sono stati un elemento rilevante nel contesto ampio di uno spettacolo di maggiori dimensioni e organizzato dentro

un'intera serata (autosufficienti, le scene comiche trovano un proprio spazio tra gli atti dell'opera seria usando trame semplici e totalmente indipendenti), ma anche una componente imprescindibile per capire le dinamiche produttive sulle quali si sviluppava la creazione operistica dell'epoca. Questi aspetti sono stati analizzati ampiamente nei miei scritti dedicati a questo genere, così come nell'articolo sull'opera italiana in Portogallo tra il 1728 e il 1740. Quest'ultimo studio – nonostante prenda in esame solo un contesto specifico, diverso dall'italiano e con caratteristiche produttive e recettive specifiche – chiarisce anche i vincoli formali che intercorrono tra gli intermezzi e la prima opera comica.

Il Settecento è, soprattutto nella prima metà, il secolo dell'opera seria. Il «Dramma per musica» domina, di fatto, le scene di tutta Europa fino alla fine degli anni Sessanta. Il prevalere del modello operistico portato avanti, prima da Apostolo Zeno e poi – soprattutto – da Pietro Metastasio, è indiscutibile dentro l'organizzazione produttiva della quasi totalità delle istituzioni teatrali europee. Con l'unica eccezione della Francia, che stabilisce un genere e un sistema produttivo autoctono (una "eccezione culturale" fondamentale ad ogni modo per capire lo sviluppo dell'intero genere operistico), i più importanti recinti teatrali – sia quelli pubblici, sia, in maggior misura, quelli legati alla corte – producono opere serie. Non solo, la diffusione internazionale di questo genere, da origine a un dibattito teorico e a un paradigma culturale che sta alla base di ogni discussione estetica, soprattutto in Italia, sul fenomeno dell'opera *tout court*. Questo avviene almeno fino all'arrivo della pubblicistica illuminista, che incomincia a rilevare le virtù dell'altrettanto importante – sebbene in contesti recettivi abbastanza diversi – dell'opera comica. Una città come Napoli è paradigmatica in questo senso. Nel crogiuolo delle sue strade e dei suoi vicoli e dentro la sua intensa vista culturale, si sviluppa, durante il

Seicento e il Settecento, un'attività operistica che non ha eguali in Europa, grazie alla presenza di una grande quantità di teatri, capaci di offrire una produzione cospicua di titoli appartenenti a tutti i generi teatrali e musicali.

Il Teatro San Carlo, costruito nel 1737, fu senza dubbio il centro nevralgico di quest'offerta, essendo allo stesso tempo il luogo dove si esibivano gli artisti più famosi dell'epoca e dove la monarchia celebrava la sua magnificenza grazie a opere – appartenenti tutte al genere serio – che esaltavano le virtù del potere mostrando trame basate su figure di potere appartenenti alla storia antica. La gestione del teatro, organizzata su presupposti di tipo impresariale – però sempre soggetta alle rivendicazioni e alle necessità di rappresentanza politica della corte borbonica –, ci mostra un modello che si ritrova in molti altri recinti europei vincolati alla nobiltà e che modello presta la stessa attenzione, tanto alle esigenze della rappresentazione, come alle necessità della domanda e dell'offerta del pubblico che accede agli spettacoli. Lo studio dei documenti che descrivono il regime economico di detta impresa dimostra tutto ciò, sebbene sia necessario ampliarlo e completarlo con l'analisi coerente e sufficientemente esaustiva (come dimostrano il mio articolo sull'impresa del San Carlo gestita da Diego Tufarelli) di tutti quegli aspetti che si rifanno alle ripercussioni recettive e di produzione degli spettacoli, senza dimenticare lolo studio dei libretti e delle partiture.

Il "sistema" impresariale del San Carlo non differisce molto, per ciò che riguarda le questioni produttive e di gestione artistica, da quello posto in atto da Farinelli nella corte di Madrid durante il regno di Fernando VI. Il contesto è senza dubbio diverso, così come la ripercussione pubblica: da una parte abbiamo una città con un pubblico pienamente rivolto alla recezione di una molteplice offerta operistica, dall'altro un ambiente di corte elitario e in parte

autoreferenziale, nonostante le relazione che stabilisce, per ciò che riguarda la circolazione dei musicisti e delle partiture, con altre capitali europee, inclusa Napoli. Ciononostante le dinamiche che caratterizzano la gestione sono del tutto simili. In primis perché ambedue offrono lo stesso repertorio, in secondo luogo perché fanno uso di artisti (prima di tutto cantanti, ma anche compositori) vincolati a entrambi gli ambienti operistici. Un aspetto che si ravvisa chiaramente nella seconda parte del secondo capitolo della tesi, ossia nei lavori dedicati alla figura di Nicola Conforto, un compositore ancora poco studiato, ma che offre, nella sua biografia e con la sua opera, non pochi elementi d'interesse, sia per il contesto nel quale svolge la sua attività, sia per il suo modo di lavorare con la drammaturgia dell'opera seria basata sul modello metastasiano.

Conforto è il prototipo del musicista napoletano nell'Europa del Settecento: realizza i suoi studi in uno dei quattro grandi conservatori partenopei, ha i suoi primi successi nell'ambito dei teatri napoletani o di quelli vincolati al Regno delle due Sicilie e, non ultimo, intraprende una carriera fuori Napoli, più precisamente all'estero, a causa delle difficolta che trova nel poter espletare la sua carriera nella sua città natale. Le sue relazioni con la corte di Madrid, e in forma diretta e indiretta, con figure indicative come Farinelli e Metastasio, lo collocano inoltre in una posizione privilegiata che ci aiuta a conoscere meglio il sistema di connessioni esistente tra il raffinato apparato festivo della corte di Fernando VI e due dei rappresentati più importanti di un determinato modello drammaturgico d'opera italiana settecentesca. Non è casuale che dei ventidue titoli – tra opere serie e serenate vocali – messi in scena nel teatro del Buen Retiro o nel Palazzo di Aranjuez sotto la direzione artistica di Farinelli, quindici siano su libretto di Metastasio. Conforto – che inizia la sua collaborazione con *La festa cinese* nel 1750

(argomento dell'articolo che chiude il secondo capitolo della tesi) – scrisse la musica per sei di questi, alcuni su testi del poeta cesareo. Quasi tutti furono inoltre libretti – scritti in precedenza – adattati espressamente per la corte di Madrid, con l'unica eccezione di *Nitteti* del 1756, pensata e scritta a Metastasio espressamente per il Teatro del Buen Retiro.

Vista nel suo complesso, e osservando il suo sviluppo in altre corti europee, l'opera si diffonde relativamente in Spagna. Ciononostante il livello qualitativo operistico durante l'epoca di Fernando VI dimostra essere uno dei più rilevanti d'Europa, grazie, non solo alla presenza di alcuni tra i migliori interpreti dell'epoca, ma anche al fatto di offrire uno schema produttivo basato su delle coordinate ben precise: l'opera come spettacolo barocco basato sul modello drammaturgico del Dramma per musica, i virtuosi – soprattutto i cantanti evirati – come ideale di vocalità, e la festa di corte come rappresentazione politica del potere. Questo schema viene parzialmente meno con l'arrivo di Carlo III a causa dello scarso interesse del nuovo monarca verso lo spettacolo melodrammatico. Motivo senza dubbio veritiero ma al quale bisognerebbe sommare il cambiamento radicale – dentro l'ambiente di corte – dovuto all'allontanamento di Farinelli nel 1759 alla quasi subita sospensione per alcuni anni di ogni produzione, non solo operistica ma anche teatrale.

L'interruzione transitoria di un determinato sistema produttivo causò, tuttavia, un interessante cambiamento nel modo di presentare e produrre opera dentro la corte: quando si riprende l'attività operistica, durante gli anni Settanta del Settecento, questa è portata esclusivamente nei teatri costruiti dentro dei siti reali posti fuori Madrid, grazie all'iniziativa del Conte di Aranda. L'intrattenimento di corte si attualizza però soprattutto per ciò che concerne il repertorio organizzandosi in modo diverso y in forme molto più autonome. Da un lato il genere principale non è più l'opera seria, bensì il

Dramma giocoso che ormai domina incontrastato le scene italiane ed europee settecentesche. Dall'altro, gli spettacoli sono gestiti da compagnie d'opera italiane che si costituiscono in Spagna per poi operare, durante un tempo limitato, in diversi teatri presenti nelle più importanti città della penisola iberica. Le abitudini organizzative – benché permangano in un contesto che non abbandona mai del tutto il concetto di spettacolo come elemento base della festa di corte fondata sul modello barocco – si rivelano ormai influenzate dall'avanzare inesorabile e inarrestabile, finalmente anche in Spagna, dell'opera commerciale. Questo dovuto al fatto che le compagnie provenienti dall'Italia usano ormai un sistema organizzativo di natura totalmente impresariale. Come dimostra anche la presenza d'una di queste compagini nella programmazione dei teatri pubblici di Madrid, e della cui organizzazione tiene conto l'articolo che chiude il terzo capitolo della tesi.

Lo studio sulla presenza in Spagna di un nuovo repertorio, vincolato al genere dell'opera comica nella seconda metà del Settecento, serve come introduzione all'argomento affrontato nei lavori che formano l'ultima sezione dei miei scritti musicologici pubblicati e presentati in questa tesi; la più ampia, giacché si compone quasi esclusivamente di un'estesa monografia dedicata allo studio della produzione librettistica di Lorenzo Da Ponte e all'evoluzione del Dramma giocoso nei due ultimi decenni del XVIII secolo. Verso gli anni Settanta del secolo, la produzione media di opere serie diminuisce, sia per qualità, sia per quantità, e anche i compositori più importanti si dedicano in maniera sempre maggiore all'opera comica. Il genere rimane ancorato al modello drammaturgico presente nei libretti di Carlo Goldoni scritti dagli anni Cinquanta e che vedono successivamente in Giovanni Bertati uno dei suoi epigoni più rappresentavi nonché maggiormente produttivi. Un esempio di sicuro successo, che domina le scene italiane ed europee, durante gl'ultimi

trent'anni del Settecento. Tuttavia proprio questa forte affermazione del Dramma giocoso, così come anche la progressiva massificazione produttiva e la forte codificazione delle sue strutture formali, sono anche la causa del suo progressivo declino qualitativo; un regresso che pesa nello stesso modo, sia sulla qualità musicale delle opere, sia sull'efficacia dei meccanismi scenico-teatrali sui quali si basa la sua drammaturgia.

Tutti questi aspetti, che sono stati e sono ancora oggetto di studio da parte della musicologia negli ultimi trent'anni, sono fondamentali per mettere in chiaro e per comprendere l'importanza di una figura come quella di Da Ponte dentro il processo riformatore proposto dai suoi libretti scritti a Vienna tra il 1784 e il 1791. La capitale austriaca era stata il centro, nel decennio anteriore, di un un'altra importante "riforma", quella dell'opera seria proposta da Gluck e Calzabigi, con peculiarità proprie che sono state chiarite sufficientemente nell'introduzione posta a premessa degli articoli presentati in questa tesi. Se però in quell'occasione l'evoluzione del genere si sosteneva su principi di natura teorica *a priori*, nel caso dapontiano il processo si appoggia invece su aspetti in cui domina una logica che ha come base le tavole del palcoscenico. Lavorando su una profonda valorizzazione di un senso 'forte' della teatralità – basata su un'indispensabile corresponsabilità–, librettista, compositori e interpreti, divengono, di fatto, gli elementi fondamentali per l'elaborazione di una nuova relazione, veramente efficace, e teatralmente proficua, tra testo, musica e scena. In ciascheduno dei libretti di Da Ponte scritti per il Burgtheater di Vienna (com'è descritto dettagliatamente nella mia monografia) è più che evidente questa prospettiva metodologica. Sia nelle opere più conosciute e anche più valide, come sono i titoli con la musica Mozart, sia in quelle meno conosciute e che si servono delle note di compositori rinomati come Salieri o Martín y Soler. E non lo è meno nei due

libretti scritti dal Cenedese nel 1795 per il King's Theatre di Londra (analizzati nell'articolo che chiude la tesi), nonostante la vista teatrale della capitale inglese fosse meno stimolante e determinante di quella viennese durante gli anni Settanta e Ottanta; un vero e proprio laboratorio di eterogene proposte teatrali.

La definizione di "riforma" non è abitualmente associata alla figura di Da Ponte. Averla scelta come tema del mio lavoro monografico non è stato quindi casuale. Usandola ho voluto insistere su un aspetto che ritengo fondamentale: di come la produzione operistica della seconda metà del Settecento viva grazie a molteplici tensioni dinamiche, in una dialettica tra imitazione/emulazione/rifiuto di modelli che è sempre vitale e interessante dentro un ambito e un tempo considerati erroneamente statici, e che solo la prospettiva storica, e un'analisi attenta dei processi ci permette di capire per com'era realmente, ossia oggetto di cambiamenti continui e sperimentazioni, basate soprattutto sulla partica viva del teatro. Una prospettiva che credo si possa estendere a tutto il XVIII secolo e che ho tentato di rendere evidente in ciascuno degli scritti che compongono questa tesi di dottorato.

Índice de los artículos

Capítulo primero. El *intermezzo* goldoniano y la ópera cómica en Venecia, Roma y Lisboa en la primera mitad del siglo XVIII……...pp. 1-91

I. *Introduzione* en Anna Vencato ed., C. GOLDONI, *Intermezzi e farsette*, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 9-65.

II. *La evolución del los "intermezzi" a mediados del siglo XVIII: el caso de "La pupilla" puesta en música por García Fajer entre 1755 y 1763*, en Miguel Ángel Marín ed., *La ópera en el templo, Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Instituto de Estudios Riojanos, 2010, pp. 97-112.

III. *La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de D. João V (1728-1740)*, en «Revista Portuguesa de Musicologia», n.° 7-8, 1997-98, pp. 163-197.

Capítulo segundo. Producción, recepción y dramaturgia de la ópera italiana entre Nápoles y Madrid a mediados del XVIII. El caso de Nicola Conforto (1716-1793)……pp. 95-241

I. *Il Teatro San Carlo dal 1747 al 1753. Documenti d'archivio per un'indagine sulla gestione dell'impresario Diego Tufarelli*, en Paologiovanni Maione ed., *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2001, pp. 271-374.

II. *Per una biografia del compositore napoletano Nicola Conforto (Napoli 1718 - Madrid 1793). Documenti d'archivio, libretti conservati nella Biblioteca Nacional di Madrid, fonti musicali manoscritte e a stampa*, en «Fonti Musicali Italiane», 4, 1999, pp. 7-54.

III. *Dispute accademiche sul teatro alla corte di Spagna. «Le cinesi» di Metastasio tramutate in «Festa Cinese» con nuova musica di Nicola Conforto (Aranjuez 1751)*, en Francesco Cotticelli y Paologiovanni Maione eds., *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, Napoli, Turchini Edizioni (I Turchini Saggi), 2012, pp. 219-256.

Capítulo terecero. Producción y recepción de la ópera italiana en el contexto cortesano y publico durante la época de Carlos III…….....pp. 245-280

I. *La ópera de corte en tiempos de Carlos III (1759-1788)* en E. Casares y A. Torrente eds., *La ópera en España e Hispanoamérica*, 2 voll., Madrid, ICCMU, 2002 vol. I, pp. 317-341.

II. *La compagnia d'opera dei Reales Sitios e il teatro De Los Caños del Peral di Madrid nella stagione 1776-77*, en «Fonti Musicali Italiane», 10, 2005, pp. 107-115. ISBN 88-85765-22-X.

Capítulo cuarto. Evolución y "reforma" del *Dramma Giocoso* de finales del XVIII en la producción de Lorenzo da Ponte para Viena y Londres…pp. 283-445

I. *Non son cattivo comico. Caratteri di «riforma» nei drammi giocosi di Da Ponte per Vienna,* Torino, De Sono – Paravia, 1998, 279 pp.

II. *Influencia del «dramma giocoso» reformado en los dos libretti londinenses de Lorenzo Da Ponte para Vicente Martín y Soler* en D. Links y L. Waisman eds., *Los siete mundos de Vicente Martín y Soler*, *Actas del Congreso Internacional Valencia, 14-18 noviembre 2006*, Valencia, Instituto Valenciano de la Música, 2010, pp. 308-327.

Capítulo primero

El *intermezzo* goldoniano y la ópera cómica en Venecia, Roma y Lisboa en la primera mitad del siglo XVIII

Capítulo segundo

Producción, recepción y dramaturgia de la ópera italiana entre Nápoles y Madrid a mediados del XVIII. El caso de Nicola Conforto (1716-1793)

Capítulo tercero

Producción y recepción de la ópera italiana en el contexto cortesano y publico durante la época de Carlos III

Capítulo cuarto

Evolución y "reforma" del *Dramma Giocoso* de finales del XVIII en la producción de Lorenzo da Ponte para Viena y Londres