

1

Ópera y dramaturgia en torno a 1700

JUAN JOSÉ CARRERAS

En bastante mayor medida de lo que solemos imaginar, el siglo XVIII fue el siglo de la ópera italiana. Como es notorio, la relevancia del género fue creciendo desde que a principios del siglo XVII comenzase como refinado y esotérico festejo teatral en algunas cortes de la Italia septentrional: un siglo después se había convertido en una manifestación central de la cultura europea, de una manera sólo comparable con lo que supuso el cine dos siglos después. Esta centralidad se muestra 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 composición, difusión internacional y discusión teórica. Ello explica que el paradigma musical al que se hace referencia en el siglo XVIII al razonar y discutir acerca de la música, de su esencia, efectos y potencialidades, sea generalmente la ópera, y ello especialmente en el discurso estético que conforma la publicística de la Ilustración. El sistema de teatros de corte, que se extendía desde Petroburgo a Lisboa, incluía naturalmente también la “excepción cultural” francesa de la ópera parisina, que al igual que la tradición dramática francesa fue uno de los referentes fundamentales en el desarrollo del género operístico.

Sin embargo, todas estas circunstancias, que solicitaban consecuentemente el estudio de la ópera como categoría central también de una historiografía musical moderna del siglo XVIII, tuvieron que esperar el definitivo impulso que supusieron las nuevas perspectivas de la investigación que comenzaron a desarrollarse hacia finales de los años setenta del pasado siglo. El acento puesto en la música instrumental desde el romanticismo alemán (y, por tanto, en

el canon clásico), el rechazo de la ópera de corte dieciochesca como producto extranjerizante, cosmopolita y dinástico (demasiado moderno por otro lado para acogerse a la patina de la recuperación barroca, centrada además en la música instrumental y en los repertorios sacros) fueron, sin duda, algunas de las razones que explican la relativa marginación de la ópera italiana anterior a Mozart en la historiografía musical que se perfiló a lo largo del siglo XIX, que no logró zafarse de sus planteamientos teleológicos respecto del clasicismo vienés.

Pero todos estos argumentos, sin duda relevantes, deben tener en cuenta además la dimensión teatral de la ópera desde sus mismos inicios. Desde este punto de vista, la historiografía de la ópera, en la que los clichés de impronta wagneriana fueron y siguen siendo extraordinariamente persistentes, mantenía hasta hace unas décadas la idea de una oscura época de Monteverdi a Gluck en la que el desarrollo musical del género se veía constreñido por la incapacidad de los dramaturgos en ofrecer textos teatralmente eficaces: la música, se consideraba, no alcanzaba a encarnar el drama y éste resultaba ajeno al interés de un espectador no enajenado o seducido por las exhibiciones canoras del bel canto. A estas alturas de la investigación resulta naturalmente evidente que esta negación de la dimensión dramática de la ópera barroca se producía de manera dogmática desde presupuestos teatrales, históricos y antropológicos posteriores muy diversos de la época a la que se aplicaban, incapaces a todas luces de explicar el extraordinario desarrollo de este género musical que fue también —y en un tramo importante de su evolución lo fue de manera preponderante— una manifestación teatral y literaria. En el caso italiano (central por obvios motivos), la consideración de la ópera como parte de la cultura teatral exige un estudio centrado en las implicaciones dramáticas del propio libreto de ópera, manifiestas a través de sus sucesivas manipulaciones y adaptaciones a las concretas circunstancias productivas de cada teatro.

La reutilización de un mismo texto dramático puede enseñarnos muchas cosas respecto a la realización musical del drama y constituye un campo donde todavía queda mucho por hacer, como muestra el trabajo de Anna Tedesco acerca de las distintas producciones teatrales documentadas de *La principessa fedele* de Agostino Piovene: una historia que abarca desde la primera producción veneciana de 1709 a la novena de 1726, de nuevo en la misma ciudad lagunara, que incluye música de compositores tan relevantes y hasta ahora poco estudiados como, por ejemplo, Francesco Gasparini o Alessandro Scarlatti. En un primer paso, la constitución de la genealogía estématica de los distintos testimonios del libreto permite observar no sólo la mera dependencia textual, sino que sirve de base para indagaciones acerca de la circulación y acumulación de experiencias dramáticas (como la disposición de

las arias o la paulatina segregación de las partes bufas) en distintos contextos urbanos de la Italia del primer cuarto de siglo del XVIII, entre los que destacan, como sería de esperar, las producciones napolitanas y venecianas. Junto a la circulación de textos y partituras, fue la circulación de las personas, de dramaturgos, escenógrafos, músicos y cantantes, la que hizo posible la dimensión europea del fenómeno de la ópera italiana. En este sentido, desde la perspectiva española, resulta igualmente interesante que la última etapa de la importante carrera teatral de una de las protagonistas bufas de la producción napolitana de 1710 de *La principessa fedele*, Santa Marchesini, se desarrollase en Madrid entre 1738 y 1747.

Pero si en el caso italiano la ópera seria y buffa reinan de forma incontestada en los teatros, en el caso de Inglaterra y España, dos países con una fuerte tradición dramática, la cuestión de la introducción de la ópera italiana no puede verse al margen de las distintas ofertas concurrentes del teatro declamado (con participación más o menos importante de la música). Dos motivos se han combinado entre nosotros en la habitual interpretación de la expansión de la ópera italiana: por un lado, el rechazo de lo que era visto como anulación de estas propias tradiciones nacionales (dramáticas y musicales) y, por otro, la interpretación positiva de las aportaciones italianas como progreso técnico indispensable para la posterior evolución de la técnica musical. Es revelador que la insistencia de la historiografía decimonónica en el primer aspecto no haya llevado a estudiar con más detalle la influencia decisiva de literatos, críticos y dramaturgos. Éstos fueron, en general, más influyentes en la primera mitad del siglo que los propios compositores, a los que desde una visión anacrónica se ha venido responsabilizando en exclusiva de los avatares del teatro musical.

El planteamiento inicial de una posible ópera española a principios del siglo XVIII, que Andrea Bombi aborda en su ensayo, abre nuevas perspectivas que deberán ser desarrolladas en el futuro, pero que apuntan a que la ausencia de esa ópera española, tras una serie de intentos entre los que destaca la temprana producción cortesana de Decio y Eraclea (1708), estuvo ligada al fracaso de la reforma del teatro declamado. Desde esta perspectiva, cobran relieve toda una serie de nombres erróneamente separados de la historia del teatro musical español como Luzán, y en general todos los críticos neoclásicos españoles que a través de Italia aportaron propuestas de relectura neoaristotélica del teatro español. Si bien estos literatos negaron o limitaron teóricamente el protagonismo de la música en el drama, coincidían con los planteamientos del drama operístico en su crítica de la zarzuela mitológica, particularmente en su rechazo de los elementos fantásticos y maravillosos (fundamentales en la dramaturgia musical específica del género) y en su defensa de la depuración del drama de los elementos cómicos propios de la

tradición anterior. Esta necesaria reevaluación de la influencia racionalista (ilustrada y francesa en última instancia) en la discusión del teatro musical español permite relacionar, por ejemplo, los libretos y la partitura presentados por Bombi con un personaje como el deán novator Manuel Martí (1663-1737), residente en Roma entre 1688 y 1696, años en que participó en la Academia de la Arcadia. Desde esta perspectiva teatral amplia (que exige tomar distancias críticas frente a cierta historiografía literaria que caracteriza el siglo XVIII español como elemental dicotomía entre nacionales y afrancesados), puede interpretarse que la llegada a Madrid de las compañías de ópera italiana a finales de los años treinta y, más tarde, la propia instauración de la ópera de corte durante el reinado de Fernando VI supusieron no el dramático desplazamiento de una inexistente ópera española ni tampoco la crisis de la consolidada tradición de la zarzuela, sino más bien la parcial ocupación del lugar de ese drama reformado que no llegó a cuajar.

La otra cara de la moneda de esta resistencia a las innovaciones propuestas por los reformadores la constituye la persistencia de la tradición del teatro barroco y de sus sucesivas modernizaciones y actualizaciones, como lo muestra de forma ejemplar el caso de la comedia mitológica *Eco y Narciso* estudiada en las veinte producciones madrileñas documentadas entre 1661 y 1774 por José Máximo Leza. Continuidad llamativa de un texto dramático extraordinario que no es simple reflejo de una sociedad bastante más tradicional que la inglesa, pero que tiene en las propias estructuras del rígido sistema productivo de los teatros de la villa de Madrid una parte insoslayable de su explicación, como ha señalado repetidamente Leza en distintos estudios. En lo que se refiere al propio texto dramático, frente a los profundos cambios que supone en el original shakespeariano una adaptación como la realizada en la producción de *The Fairy Queen* de John Dryden y Henry Purcell, la manipulación del texto de Calderón se sustancia en cortes y en interpolaciones aisladas de números musicales que a través de la interpretación musical de autonomía limitada respecto del texto original actualiza en cada ocasión el espectáculo. Esta extraordinaria continuidad de fondo se refleja en una compleja y difícil documentación de textos y partituras, en la que las metodologías habituales de la crítica textual del teatro áureo, por un lado, y las desarrolladas por los estudios en torno a la ópera, por otro, son de limitada aplicación y exigirán en el futuro un desarrollo teórico específico en este ámbito de investigación.

En contraste, el panorama trazado por Martin Adams —que se asienta en una historiografía como la inglesa que ya ha realizado a partir de E. Dent su distanciamiento crítico respecto a conceptos como “invasión italiana”— muestra (a través principalmente del discurso tejido por las distintas introducciones a los libretos así como de textos contemporáneos de la publicística y la polé-

mica literaria) cómo los elementos propios de la tradición del drama barroco inglés (con su esencial vinculación de lo maravilloso con las intervenciones musicales y coreográficas) terminan prácticamente a principios del siglo XVIII. Momento crucial en el que el panorama teatral cambia no sólo por la instauración de la ópera italiana y a causa de las circunstancias biográficas de personalidades como Dryden y Purcell, sino por la consolidación de una diferente estructura de la oferta teatral que incluye, entre otros, el drama reformado y la tradición satírica de la ballad opera.

Nota bibliográfica

Una síntesis actualizada sobre la ópera en el siglo XVIII puede encontrarse en el volumen editado por H. Schneider y R. Wiesend (eds.): *Die Oper im 18. Jahrhundert, Handbuch der musikalischen Gattungen*, vol. 12 (Laaber: Laaber, 2001). Los trabajos de R. Strohm, que ha insistido, junto a Piero Weiss, en la importancia de la dramaturgia francesa en el ámbito de la ópera italiana del siglo XVIII, son fundamentales: entre ellos, destaca la colección de ensayos *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1997), además de su *L'opera italiana nel Settecento* (Venecia: Marsilio, 1991). Una excelente introducción al contexto teatral de la ópera italiana de principios del siglo XVIII la constituye la monografía de M. Bucciarelli: *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720. Plots, Performers, Dramaturgies* (Turnhout: Brepols, 2000). La interpretación del siglo XVIII como siglo de la ópera italiana aparece formulada por C. Dahlhaus en su introducción al quinto volumen del *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* de varios autores *Das 18. Jahrhundert* (Laaber: Laaber, 1985), posteriormente matizada en *Europäische Romantik in der Musik. Oper und sinfonischer Stil 1770-1820*, vol. 1 (Stuttgart y Weimar: Metzler, 1999), obra póstuma publicada en colaboración con N. Miller.

No abundan en castellano las introducciones generales sobre teoría teatral, por lo que la obra de K. Spang: *Teoría del Drama. Lectura y análisis de la obra teatral* (Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 1991) viene a cubrir un importante hueco en la bibliografía castellana. En las investigaciones acerca de la dramaturgia musical resulta muy útil la reciente síntesis de A. Gier: *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998), a completar con la antología de artículos de diversos autores editada por L. Bianconi: *La dramaturgia musicale* (Bologna: Il Mulino, 1986), y el ensayo de C. Dahlhaus sobre la dramaturgia de la ópera italiana publicado en el sexto volumen de la *Storia dell'opera italiana*, titulado *Teorie e Tecniche. Immagini e Fantasmie*, editado por L. Bianconi y G. Pestelli (Torino: Edizioni di Torino, 1988), 79-162. Este último texto de Dahlhaus es de gran importancia por su influencia en la posterior historiografía, aunque su caracterización de la ópera seria como “drama de los afectos” haya sido matizada en los mencionados trabajos de Strohm. Sobre las influencias del teatro francés y español en el teatro de ópera resultan también de interés las intervenciones de la mesa redonda celebrada en el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Madrid, 1992), titulada “Modelos españoles y franceses de dramaturgia en la ópera italiana de los siglos XVII y XVIII” coordinada por P. Fabbri,

cuyos textos son accesibles en la Revista de Musicología 16:1 (1993), 299-347. Finalmente, la tesis doctoral de J. M. Leza: Zarzuela y ópera en los teatros públicos de Madrid, 1730-1750 (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, en prensa) resulta imprescindible en la consideración de los aspectos productivos y dramáticos de la ópera y la zarzuela en los teatros públicos madrileños, perspectiva que puede completarse con la síntesis del mismo autor "El siglo XVIII. El teatro musical", en J. Huerta Calvo (dir.), Historia del Teatro Español, vol. 2 (Madrid: Gredos, 2003), 1687-1713.