

«TERMINARE A SCHIAFFONI»: LA PRIMERA COMPAÑÍA DE OPERA ITALIANA EN MADRID (1738/39)*

JUAN JOSÉ CARRERAS **

Resumen

En contraste con su importancia simbólica se ha avanzado muy poco en los últimos ochenta años en torno a las circunstancias precisas en las que se produjo la llegada de la primera compañía de ópera italiana a Madrid. Tras proponer una rectificación de la cronología comúnmente aceptada de las primeras producciones operísticas, se ofrece una descripción de la estructura productiva de la empresa, además de la reconstrucción de las vicisitudes que llevaron a la quiebra definitiva de la empresa de Pieracini y Mazza. El artículo plantea una primera revisión crítica de la variada documentación conocida y aporta nueva información procedente en su mayor parte de la correspondencia entre el marqués de Scotti y el corregidor de Madrid, el marqués de Montealto. Contrariamente a lo habitualmente mantenido, las interferencias de la corte y la falta de un proyecto político respecto a la presencia de un teatro italiano en Madrid fueron la causa principal del fracaso de esta compañía de ópera, incapaz de hacer frente a la radical incompatibilidad entre los nuevos planteamientos empresariales del teatro comercial y los tradicionales compromisos con las fiestas teatrales del Buen Retiro.

Research into the exact circumstances of the arrival of the first Italian opera company to Madrid has advanced very little in the past eighty years, despite the symbolic importance of this event. This article offers a thorough revision of the commonly accepted chronology of the first operatic productions, as well as a description of the structure of the company and the reconstruction of the events which led to the final bankruptcy of the enterprise of Pieracini and Mazza. Together with a critical revision of the wider documentation already known, this article provides a good deal of new information, mostly taken from the correspondence between the Marquis of Scotti and the «corregidor» of Madrid, the Marquis of Montealto. Contrary to what has been claimed so far by scholars, the interference of the court and the lack of a political plan behind the existence of an Italian theatre in Madrid were the main reasons for the failure of this opera company, which was unable to overcome the fundamental incompatibility between the new entrepreneurial aim of the commercial theatre and the traditional requirements of the theatrical fiestas in the Buen Retiro.

* * * * *

«El día 20 de este mes, en que cumplió años el Rey de las dos Sicilias dió el Principe de la Roca, su Embaxador Extraordinario en esta Corte, un sumptuoso Festin con una gran Serenata, compuesta de los mejores Instrumentos, y de las mejores Vozes, concurriendo a ella los

* Los resultados aquí expuestos forman parte de la investigación realizada en el marco del Proyecto de Investigación *Influencia italiana en la música dramática española 1720-1760* de la Universidad de Zaragoza (Proyecto DGICYT PS 94-0059).

** Profesor titular de la Universidad de Zaragoza

Musicos Italianos, que han venido últimamente para la Opera; y con una espléndida Cena, a la que asistieron toda la Grandeza, y Nobleza de ambos sexos, dandose fin a la funcion con un Bayle, que durò toda la noche, en cuyo espacio se sirvieron todo genero de Bebidas, y Dulces, con la mayor abundancia, y profusion.»

De esta escueta manera, el lector de la *Gaceta de Madrid* del 28 de Enero de 1738 era informado de la presencia en la ciudad de un grupo de músicos italianos venidos expresamente a la ciudad para ofrecer representaciones de ópera. El aviso evidentemente no aparecía por razones musicales o artísticas, sino que, como casi todo lo que aparecía en la gaceta madrileña —una mezcla de nuestro actual Boletín Oficial del Estado y de noticiero de política internacional—, tenía un valor marcadamente político. La música italiana aparecía en este caso asociada a la celebración cortesana del aniversario de Carlos de Borbón y Parma, primogénito de la reina Isabel de Farnesio y futuro rey de España, como un ingrediente más de un lujo exhibido y publicado como signo efectivo del poder.

Los preparativos para la llegada de estos músicos italianos se remontaban al menos a la primavera del año anterior, como se desprende de una carta del presidente del Consejo de Castilla, el entonces obispo Molina, al Corregidor de Madrid, el Marqués de Montealto, fechada en Aranjuez el 31 de mayo de 1737. Se alude en este documento explícitamente al deseo de Felipe V de renovar el teatro italiano de los Caños del Peral «con el motivo de venir a la corte una compañía de cómicos italianos para hacer sus óperas en los Caños del Peral»¹. Las obras de este teatro habían ocupado la segunda parte de ese mismo año, de forma que al año siguiente pudieran comenzar las representaciones.

La compañía italiana que se instala en el nuevo coliseo estaba formada por seis cantantes italianos: dos florentinos, la soprano Rosa Mancini y el castrado Lorenzo Saletti, otros tres boloñeses, el tenor Annibale Pio Fabri y las sopranos Elisabetta Uttini y Maria Marta Monticelli, además de la veneciana Giacinta Forcellini. Estos cantantes interpretaron entre febrero de 1738 y mayo de 1739 cinco óperas con texto de Metastasio y música de diferentes autores, entre los que destaca Joa-

¹Documento reproducido por el corregidor Armona en sus *Memorias* y recogido por E. Cotarelo Barbieri, en su prólogo al libro de Carmena, da una lectura ligeramente diferente el principio que altera sustancialmente el sentido del documento («Que con motivo de haber venido á esta Córte una compañía de cómicos italianos para hacer óperas»). Cf. PALACIOS, E., ALVAREZ, J. y SÁNCHEZ, M.C. *Memorias cronológicas sobre el Teatro en España (1785)*, Vitoria: Diputación Provincial, 1988, p. 267; CARMENA y MILLÁN, L. *Crónica de la ópera italiana en Madrid*, Madrid: Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos, 1878, p. XXXVIII; COTARELO y MORI, E. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid: Tipografía de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», p. 80.

hann Adolf Hasse compositor de dos de ellas (*Siroè* y *Clemenza*), además de los recitativos del *Demetrio*. A estas cinco producciones de ópera sería habría que añadir la ópera *La fede ne' tradimenti*, estrenada ya en 1740, que responde, como veremos, a otra empresa distinta, y los *intermezzi* de 1738 correspondientes al *Don Tabarano*, posiblemente también con música de Hasse. Esta última obra no puede corresponder a la primera producción del *Demetrio* de febrero de 1738, como afirmó Cotarelo, sino que tiene que haber sido prevista para *L'Artaserse* de noviembre de ese mismo año². Sabemos muy poco acerca de las versiones musicales concretas que se ofrecieron en Madrid de todo este repertorio ya que, como es habitual en estos casos, no se ha conservado partitura alguna³. En realidad, la poca información acerca del repertorio ejecutado por esta compañía la suministran los libretos conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid, todos ellos únicos⁴.

Desde que en 1878 Carmena y Millán la declarase «fecha oficial de la instalación de la ópera italiana en Madrid»⁵ es ya un tópico asentado afirmar que la primera representación de ópera tuvo lugar el 16 de Febrero, domingo de carnaval de 1738 en el que se estrenaría el *Demetrio*. Años después, Cotarelo y Mori remacharía esta tesis añadiendo con lógica aplastante que esta primera producción se habría mantenido sólo tres días en cartel, al cesar por fuerza el miércoles de ceniza todas las representaciones⁶. Curiosamente, nadie parece haberse extrañado de lo efímero de esta puesta de largo del melodrama italiano en los escenarios madrileños. Brevedad en contradicción abierta con los largos y costosos preparativos del marqués de Scotti y, sobretodo, con la más elemental lógica empresarial. Como argumentaré más adelante, las razones de este significativo lapsus historiográfico no son ajenas al hecho de que esta brevísima aparición de la ópera casase a la perfección con el dogma aceptado de la esencial impopularidad de la ópera en España.

²El libreto conservado sólo especifica el año. Como mostraré más adelante, al firmar la dedicatoria G. M. Mazza, la obra no puede ser anterior a *L'Artaserse*, primera ópera que produjo este empresario. Cf. COTARELO, E., *op. cit.* p. 88

³La repetida afirmación de José Subirá de la existencia de una partitura del *Demetrio* ligada a la producción de 1738 no puede mantenerse. La fuente en cuestión (*Biblioteca de Palacio*, Ba 355-7) corresponde en realidad al *Demetrio* de Jommelli, puesto en escena en 1751 en el Buen Retiro. Cf. SUBIRA, J. *El teatro del Real Palacio (1849-1851)*, Madrid: CSIC, 1950, p. 25

⁴La única excepción conocida la constituye el ejemplar *La clemenza di Tito* conservado en la Kungliga Musikaliska Akademiens de Estocolmo, presencia quizás relacionada con la estancia de Rafael Mitjana en tierras suecas. Véase SARTORI, C. (ed.) *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*. Cuneo: Baertola&Locatelli Musica, 1990, núm. 5774. Salvo indicación contraria, todas las conclusiones de este artículo basadas en la información que suministran las series de los libretos están extraídas de esta obra.

⁵CARMENA Y MILLÁN, L., *op. cit.* p. 22

⁶COTARELO Y MORI, E., *op. cit.* p. 88

Es evidente, sin embargo, que esta cronología consagrada no resiste una crítica elemental a la luz de la documentación ya conocida. El mismo Cotarelo publicó en su célebre libro sobre la ópera italiana en España uno de los documentos clave para aclarar esta cuestión. Se trata de una orden fechada el 7 de febrero de 1738 y dirigida al conde de Glimes donde se dispone la tropa que a las órdenes del empresario italiano debía velar por el orden público en el nuevo coliseo de los Caños⁷. La formula inicial del documento («Debiendo empezar el Domingo siguiente a representarse la ópera italiana en el nuevo coliseo de los Caños del Peral, de esta corte») deja claro que la efeméride «oficial» de la instauración de la ópera italiana en Madrid tuvo que ser el 9 de febrero, al ser el día 7 un viernes. Esta fecha coincide con la información que suministra el libreto, cuyos permisos están fechados los días 1 y 5 de febrero, ya que habitualmente éstos solían imprimirse unos días antes del estreno⁸. La primera producción estaría así en cartel diez días, representándose entre el 9 y 18 de febrero (martes de carnaval). La precisión de la orden del siete de febrero de que la tropa debía acudir «diariamente» al teatro confirma igualmente este cálculo.

Además de la del *Demetrio*, sólo la fecha del estreno de *L'Artaserse* está documentada con seguridad, al coincidir con el aniversario de la reina Isabel de Farnesio (25 de octubre). Además de la referencia explícita al cumpleaños en la dedicatoria del libreto, cuyos permisos están fechados entre el 17 y 20 de octubre, la fecha aparece confirmada, como veremos más adelante, por una carta inédita del marqués de Scotti. En el caso de *Il Siroè*, el domingo de pascua de ese mismo año cayó en 29 de marzo, cuatro días después de la datación de la fe de erratas del libreto, fecha más tardía consignada en el libreto. Al ser el domingo de pascua el primer día de representación posible, tras el paréntesis cuaresmal, es muy posible que efectivamente coincidiese con la fecha de estreno de esta ópera. Por lo demás, el resto de las fechas que aparecen reseñadas en la tabla siguiente recoge en cada caso la más tardía consignada en el respectivo libreto, entendiéndose, por tanto, como un *terminus post quem* muy cercano a la fecha real de estreno:

Fecha	Título	Libreto/Música	Dedicatoria	Sign. BN ⁹
9.2.1738	Demetrio	Metastasio/Varios	Felipe V	T 6708

⁷COTARELO Y MORI, E., *op. cit.* p. 87

⁸Sobre impresión y venta de libretos en Madrid véase CARRERAS, J.J. Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724. En KLEINERTZ, R. (ed), *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*. Kassel/Berlin: Edition Reichenberger, 1996, p. 49-77.

⁹La secuencia completa de los libretos fue establecida por E. Cotarelo, sin especificar ni la

21.5.1738	Il Demofonte	Metastasio/Varios	Isabel de Farnesio	T 7313
25.10.1738	L'Artaserse	Metastasio/ ?	Príncipe de Asturias	T 25742
29.3.1739	Il Siroè	Metastasio/Hasse	Infante Don Felipe	T 24509
14.5.1739	La clemenza di Tito	Metastasio/Hasse	Infanta Da. M. Teresa	T 24510
31.12.1739	La fede ne'tradimenti	G. Gigli/Varios	Luisa de Borbón	T 24507
1738	Don Tabarano	A.Belmuro/Hasse?	Duquesa de Osuna	T 24553

Estas óperas no eran, naturalmente, las primeras que se oían en Madrid, pero sí las primeras interpretadas por una compañía de cantantes profesionales. Estos virtuosos aparecían en una ciudad donde los instrumentistas y compositores italianos llevaban ya tiempo instalados tanto en los ámbitos de la corte y la nobleza como en el de los teatros públicos, lugares en los que colaboraban estrechamente con los músicos y dramaturgos españoles. Además, el teatro de Metastasio se había representado ya tanto en algunos teatros privados de la nobleza como en los propios corrales donde una compañía de actrices españolas había interpretado, entre 1735 y 1737, una serie de adaptaciones españolas de distintos dramas del poeta cesáreo¹⁰.

Las dos temporadas madrileñas de ópera seria coincidieron igualmente con dos producciones cortesanas para el Buen Retiro, *Alessandro nelle Indie* (1738) y *Farnace* (1739), puestas en música por Francesco Corselli¹¹. La primera de ellas estuvo a cargo de la misma compañía que actuaba en los Caños del Peral, la segunda contó con un reparto diferente, incorporando estrellas como Cafarielo, Vittoria Tesi o Anna Maria Tesi. Muy poco antes, en Agosto de 1737, hizo su aparición en la corte española el castrado Carlo Broschi, Farinelli, que como empresario convertiría años más tarde las temporadas de ópera del coliseo del Buen Retiro en un auténtico mito europeo. Estos tres acontecimientos, la llegada de la compañía comercial de los Caños, las grandes producciones cortesanas del Buen Retiro y la aparición fulgurante de Farinelli, se enmarcan, como es sabido, en la progresiva implantación no sólo de la música italiana sino de las artes y cultura italianas en general¹², resultado principalmente de los intereses dinásticos de Isabel de Farnesio

biblioteca ni la signatura. Ninguno de estos libretos aparece en el *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1986-1991, que sin embargo recoge las producciones italianas más tardías del teatro de los Caños así como las del coliseo del Buen Retiro, ni tampoco en la citada obra de Sartori. Agradezco a J. Gonsálvez (Biblioteca Nacional) su ayuda en la localización del libreto de la *Fede ne'tradimenti*.

¹⁰Véase el artículo de J. M. LEZA en este mismo volumen.

¹¹Sobre estas óperas véase el reciente estudio de STROHM, R. Francesco Corselli's Operas for Madrid. En KLEINERTZ, R. (ed), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. *Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*. Kassel/Berlin: Edition Reichenberger, 1996, p. 79-99

¹²Cf. BOTTINEAU, Y. *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.

primero en Parma y después en Nápoles, como recordaba la noticia que abría estas líneas. Sin embargo, estos tres acontecimientos tuvieron implicaciones distintas y no conviene, como ha sucedido frecuentemente, confundirlos al tratar la recepción de la ópera italiana en España.

Es sabida la importancia que la historiografía musical española ha dado a la introducción de la ópera en España, vista sustancialmente como un elemento negativo destinado desde un principio a devorar la tradición dramática propia. En contraste con este desmesurado protagonismo que se ha otorgado a las empresas italianas de ópera en España, sorprende la poca atención dada a la propia documentación de estas empresas, que en lo esencial sigue machaconamente remitiéndose a la monografía de Cotarelo y Mori, que cumple precisamente este año su octogésimo aniversario. Las líneas que siguen pretenden ofrecer, desde una nueva perspectiva, una primera síntesis de las actividades operísticas realizadas en las dos temporadas de 1738 y 1739 de los Caños del Peral.

En este caso, no se trata tan sólo de comprobar, completar y, en su caso, rectificar la compleja base documental de la narrativa tradicional acerca de la ópera en España, trazada por Cotarelo y Mori con singular maestría. Por el contrario, al plantearnos trascender esta ya vetusta historiografía surge la necesidad inaplazable de realizar preguntas diferentes que nos permitan salir del estéril círculo delimitado por el teleologismo subyacente al viejo relato de la muerte y resurrección de la ópera nacional, historia todavía presente incluso en las mejores síntesis actuales sobre el tema¹³. Para avanzar en ese sentido, parece necesario, en primer lugar, comenzar a desmadejar pacientemente las distintas hebras con las que se teje el fenómeno de la irrupción de la ópera italiana en la España de principios del siglo XVIII. Analizar en consecuencia lo que un reduccionismo ideológico ha presentado como una unidad esencial, para pasar a construir modelos que expliquen las complejas relaciones entre la ópera comercial y la ópera de corte, del mercado y los mecanismos del poder político, explicitados a través de las dedicatorias de los libretos, por ejemplo. Estas descripciones no deberán en ningún caso prescindir de los rasgos particulares o locales de los sistemas pro-

¹³Recojo aquí sólo una selección de las interpretaciones y síntesis más recientes: BUCK, D. *Theatrical production in Madrid's Cruz and Principe Theaters during the reign of Felipe V*, Ann Arbor: UMI 1980, p. 265-273; BUSSEY, W. M. *French and Italian Influence on the Zarzuela 1700-1770*, Ann Arbor: UMI 1982; MARTÍN MORENO, A. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Madrid: Alianza Editorial, 1985, p. 345-349; STEIN, L.K. The Iberian Peninsula. En BUELOW, G.J. *The Late Baroque Era. From the 1680s to 1740*, London: Macmillan, 1993, p. 420-422; CASARES, E. *L'opera in Spagna dal 1730 ai nostri giorni*. En BASSO, A. (ed.) *Musica in Scena. Storia dello spettacolo musicale. Vol. III.: L'opera negli altri paesi europei nelle Americhe e in Australia*, Torino: Unione Tipografica-Editrice, 1996, p. 469-477.

ductivos, además de los contextos urbanos y culturales específicos en los que se inserta el nuevo espectáculo operístico, aspectos éstos notablemente ausentes hasta el momento de la investigación.

Es claro que semejante agenda supone abandonar discusiones tan cargadas de ideología como vacías de contenido concreto como la de la popularidad de la ópera italiana en España, o, en otras palabras, la del racial rechazo ibérico del melodrama: preguntas que en su abstracción doctrinaria tienen su respuesta implícita en tanto en cuanto se realizan sobre narrativas esencialistas que corroboran lo que ellas mismas presuponen. El proyecto historiográfico aquí esbozado implica, por el contrario, la precisa descripción de la recepción de la ópera en un contexto histórico determinado, evitando así la interesada confusión de la historiografía nacionalista entre los conflictos estéticos y productivos fuertemente ideologizados de la España de la segunda mitad del siglo XIX en el terreno de la música dramática y los contextos radicalmente distintos de la España del siglo XVIII.

Pese a lo que pudiera parecer a primera vista, la serenata del embajador napolitano en Madrid con la que comenzabamos estas líneas no constituía en sí una novedad, sino que por el contrario representaba paradigmáticamente la situación de la música cortesana hispana de la década anterior, caracterizada por la inserción de compositores e instrumentistas italianos en el sistema productivo teatral madrileño. Es verdad que la interpretación en principio más convincente de «los Músicos Italianos, que han venido últimamente para la Opera» los identifica principalmente con los cantantes italianos de la nueva compañía de ópera. Sin embargo, la detallada documentación administrativa de los teatros madrileños es concluyente acerca de la participación en esta producción de las actrices españolas de los corrales. Los libros de cuentas del coliseo de la Cruz advierten para el día 18 de enero, dos días antes de la serenata, que «no hubo [función] por prueba de la serenata del embajador de Nápoles» y el mismo día 20, «no hubo por la función de dicho embajador de Napoles». La compañía de la Cruz estaba formada en esta temporada exclusivamente por actrices cantantes y parece razonable suponer que cantarían acompañados por instrumentistas italianos atraídos por la inminente temporada de ópera del coliseo de los Caños¹⁴.

¹⁴Los libros de cuentas de los teatros madrileños se conservan en el Archivo Histórico Municipal de Madrid. Para el coliseo de la Cruz en la temporada 1737-38 véase, Secretaría: 1-371-6; sobre la compañía española dedicada a la representación de óperas durante la temporada 1737-1738, José Máximo Leza presentó la comunicación *Between the market and the public institution: the first Spanish Opera Company in the commercial theatres in Madrid during the 18th Century* en el XVI Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, (Londres 14-20 de agosto de 1997).

Dos años antes, en 1736, la misma Gaceta de Madrid informaba de una gran fiesta donde «con la mayor ostentacion, combidando à toda la Grandeza, à los Ministros Estrangeros, y à toda la Nobleza» se ofreció un «Concierto de Música, que hizo disponer, compuesto de las mejores Voces, e Instrumentos de la Corte», el Duque de Sora, embajador extraordinario de las Dos Sicilias. También aquí la música aparece entre una magnífica cena y un baile final que se prolonga hasta la madrugada para celebrar el aniversario regio¹⁵. En diciembre de 1739, será de nuevo el príncipe de la Rocca el que para celebrar el enlace del infante don Felipe con la princesa francesa Luisa Isabel mande ejecutar con todo esplendor, en los jardines de la embajada napolitana, tres serenatas distintas en tres noches sucesivas. Entremedias, el duque de Montemar había ofrecido «una melodramma o serenata armónica» con texto español de José de Cañizares para celebrar el enlace de Carlos de Borbón y Maria Amalia de Sajonia¹⁶. La música italiana estaba por tanto muy presente en el Madrid de los años treinta y no es de extrañar que fuese precisamente Nápoles la que utilizase la música como instrumento propagandístico¹⁷.

La importante función de la música italiana en las festividades regias en la década de los treinta queda especialmente patente en distintos números de la Gaceta de Madrid al describir el viaje de Carlos de Borbón a Italia en el invierno de 1731. Así, al dar noticia de la llegada del infante a Valencia se destaca que el príncipe de Campoflorido tiene preparadas dos óperas, que ofrece al ilustre visitante los días 11 y 12 de noviembre. Días después, en Barcelona, se representa de nuevo una «Opera de Música» y se anuncia la preparación por el Gran Duque de Toscana de otra representación en Livorno para solemnizar la llegada del infante a tierras italianas. Interesa subrayar aquí el hecho de que este rosario de óperas que marca ceremonialmente el desplazamiento real aparezca recogido expresamente en la gaceta por la difusión que implica, una muestra más de la cotidianeidad creciente del término

¹⁵ *Gaceta de Madrid* del 24 Enero de 1736, p. 16.

¹⁶ «Serenata a los Reales desposorios de los muy altos príncipes D. Carlos de Borbón y D.a Maria Amalia de Sajonia, monarcas de ambas Sicilias. Escrita por Don Joseph de Cañizares. Con licencia. En Madrid, por Gabriel Ramírez. Año de MDCCXXXVIII. (...) [La Clície]» Se conserva un ejemplar de este libreto en Madrid, Biblioteca Nacional, T 24097. De este mismo texto existe otra versión como *Dramma armonica* estrenado en el teatro Príncipe en el carnaval de 1739: véase el Apéndice IV del artículo de LEZA, J.M. en esta misma revista. COTARELO, E., *op. cit.* p. 76, confunde esta serenata con la mencionada al principio de este artículo, interpretada en enero de 1738 en casa del Principe della Rocca.

¹⁷ Sobre la función política de la serenata cf. GRIFFIN, T. Alessandro Scarlatti e la serenata Roma e a Napoli. En D'ALESSANDRO, D.A. y ZIINO, A. (eds.), *La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985*, Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1987, p. 351-368. CETRANGOLO, A. y DE PADOVA, G. La serenata vocale tra Viceregno e Metropoli. Giacomo Facco della Sicilia a Madrid. Padova: Liviana Editrice, 1990

«ópera», presente más allá de la propia representación mediante libretos, relaciones de fiestas o gacetillas. Que una «ópera» era vista en este contexto como la innovación adecuada del decoro ceremonial de una visita regia queda patente precisamente a través del hecho aparentemente paradójico de que algunas de estas «óperas» fueran en realidad viejas zarzuelas mitológicas: frente a las limitadas posibilidades de innovación en la producción teatral, determinadas como lo estaban por las tradiciones concretas de cada lugar, la modernización emblemática del léxico expresa con claridad el deseado nuevo modelo¹⁸. Todo ello permite imaginar que la recepción de la ópera italiana en Madrid se hubiera adelantado unos años de no haber mediado el desplazamiento de la corte a Sevilla entre 1728 y 1733, seguido un año más tarde por el desgraciado incendio del Alcázar madrileño.

En cualquier caso, como tendremos ocasión de ver enseguida, las serenatas italianas se sucederán en estos años simultáneamente a las representaciones de ópera y serán parte obligada de multitud de fiestas de las que apenas ha quedado rastro, pero que sin duda formaron una parte esencial de la cultura musical cortesana de la época. Estas serenatas, como expresión de las necesidades representativas de la alta nobleza madrileña, constituyen no sólo un antecedente y síntoma claro de un ambiente favorable a la recepción de la ópera italiana, sino que, además, resultan imprescindibles para entender su desarrollo posterior en el contexto urbano madrileño.

Naturalmente, no es posible plantear de forma simultánea todos los aspectos que deben ser tenidos en cuenta a la hora de afrontar la historiografía de un fenómeno tan complejo y ramificado como éste. En lo que sigue, intentaré establecer, en la medida que lo permite una documentación poco precisa y hasta ahora relativamente escasa, los rasgos fundamentales de las temporadas de ópera de 1738 y 1739 desde el punto de vista del sistema productivo, es decir, del análisis de la estructura empresarial de la compañía. Terminaré con algunas reflexiones en torno a la dinámica que llevó a la crisis definitiva de la empresa y al fin de las primeras representaciones comerciales de ópera italiana en la ca-

¹⁸Es el caso de Barcelona en que se ofrece en el Palau la zarzuela «Adonis y Venus» estrenada en el teatro municipal diez meses antes. Véase ALIER, R. *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans/Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 65-70. Sobre el viaje de Carlos III véase también URREA, J. *Itinerario Italiano de un Monarca Español. Carlos III en Italia*. Madrid: Museo del Prado. 1989, p. 30-35; sobre las representaciones valencianas cf. ZABALA, A. *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1960, p. 42-44; sobre la influencia musical italiana en el reino de Valencia se encuentra trabajando A. BOMBI en su tesis *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, (Universidad de Zaragoza).

pital, crisis suscitada esencialmente por el profundo conflicto entre una conservadora tradición urbana y la propia naturaleza innovadora del sistema productivo empresarial.

Si en Lisboa, donde la cronología es muy similar a la madrileña, la primera empresa de ópera de Alessandro Paghetti de 1735 fue propiciada fundamentalmente por la nobleza lisboeta, quedando la corte al margen, en el caso de Madrid, la empresa del teatro de los Caños se caracterizó por ser una operación propiciada y dirigida desde un principio por la corte¹⁹. Como hemos visto, no sólo se había acondicionado el coliseo expresamente por voluntad del rey, sino que las dedicatorias de los libretos de las distintas producciones se acogen explícitamente a la protección real y mencionan el interés del rey y la reina en la promoción del espectáculo. El rey, la reina, el príncipe de Asturias, los infantes Felipe y María Teresa, además de María Luisa de Borbón son, por ese orden protocolario, los sucesivos destinatarios de las seis óperas producidas en las dos temporadas de 1738 y 1739, a los que hay que añadir la duquesa de Osuna, nombre que sugiere de nuevo el importante papel de la nobleza en estas actividades²⁰. Los textos de las propias dedicatorias se encargan en subrayar de forma tan formularia como clara la petición de protección²¹. Valga la primera dedicatoria de la empresa como muestra de las cinco restantes:

«Aquella siempre infinita, incomparable clemencia, y gracia, con que V.M. se ha dignado de permitirme la execucion de las Operas en Italiano, en el nuevo Teatro de los Caños del Peral, dà aliento à mi respetuosa ossadia de ofrecer à los R.P. de V.M. el Drama intitulado, el Demetrio, para que llenando por su norte el Real favor que espera en el agrado de V.M. se haga acreedor del comun aplauso, librando la seguridad de su buen exito en el Soberano escudo, sagrada proteccion que lo defiende, solo con que V.M. atienda gracioso, no à la pequeñez de la Obra, sino à lo grande de la humilde veneracion que la ofrece, con el mas vivo deseo de las mayores felicidades, que acompañen los dilatados años de la vida de V.M. que Dios prospere para comun bien.»

¹⁹ BRITO, M.C. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989; ID. Ópera e teatro musical em Portugal no século XVIII: uma perspectiva ibérica. En KLEINERTZ, R. (ed), *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. *Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*. Kassel/Berlin: Edition Reichenberger, 1996, p. 177-187.

²⁰ Sobre la duquesa de Osuna y su coliseo particular véase el artículo del marqués del Saltillo, Casas madrileñas del pasado. *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 1945, p. 92

²¹ La importancia de estos textos ha sido justamente subrayada por ANNIBALDI, C. (ed.), *La Musica e il Mondo. Mecenasismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, Bologna: Società editrice Il Mulino, 1993, con amplia bibliografía; véase también CHARTIER, R. *Culture écrite et société. L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècle)*. Paris: Albin Michel 1996. Cap. 3, Patronage et dédicace, p. 81-106.

Sin embargo, el indudable protagonismo de la corte en esta empresa no debe hacernos olvidar que su organización respondía al clásico modelo de ópera empresarial, es decir una empresa capitalista cuya motivación primaria era el beneficio y que en el caso madrileño estaba encabezada en su primera etapa por el empresario italiano Giovanni Maria Pieracini. Este carácter mixto, subvenciones y ayudas reales combinadas con gestión empresarial es, por otra parte, el modelo más frecuente en la Europa del siglo XVIII, donde las empresas de ópera, especialmente fuera de Italia, no pueden subsistir apoyadas únicamente en el mercado²². En el caso de Madrid, la aparición de la ópera italiana enlaza con la tradición anterior de los cómicos italianos, los célebres trufaldines. La ubicación de la compañía en el teatro de los Caños, cercano al propio Alcázar y sede de la compañía de cómicos italianos entre 1709 y 1725, muestra claramente que el propósito inicial de la empresa se veía como continuación de una presencia teatral italiana en la propia capital, de forma semejante a lo que ocurría en otras cortes como París o Viena. Las diferencias entre la compañía de los cómicos italianos de Felipe V y esta compañía de operistas son buena muestra de los sustanciales cambios que el desarrollo del *dramma per musica* había producido en el sistema productivo. Si los cómicos italianos aparecían en todo momento como un grupo compacto de artesanos de la escena con un *primus inter pares* elegido como portavoz y gestor frente a las autoridades, los cantantes de ópera gozan de una autonomía profesional y personal expresada de forma característica en el contrato individual y por temporada. A la independencia individual va unida un *status* excepcional, que se expresa en todo tipo de signos: coche particular, alojamiento lujoso, regalos etc. El propio protagonismo de los cantantes, clave del éxito artístico y económico de la empresa, chocará frecuentemente, como será el caso también en Madrid, con los intereses del empresario poniendo en peligro la continuidad de la empresa²³.

El comienzo de la ópera comercial en Madrid coincide en la práctica con la reactivación puntual de los espectáculos musicales del teatro

²²PIPERNO, F. Il sistema produttivo, fino al 1780. En BIANCONI, L. y PESTELLI, G. (eds.), *Storia dell'opera italiana. vol. 4 : Il sistema produttivo e le sue competenze*. Torino: EDT, 1987, p. 1-75; STROHM, R. *Dramma per Musica*. En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel: Bärenreiter, 1995, t. 2, p. 1452-1500.

²³Sobre la complejidad de la organización de los montajes operísticos y el protagonismo ejercido por los cantantes, presentado bajo la óptica del empresario véase HOLMES, W. C., *Opera Observed. Views of a Florentine Impresario in the Early Eighteenth Century*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, además del clásico ROSSELLI, J. *Singers of Italian Opera. The history of a profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, especialmente p. 79-90 (Capítulo 4: The coming of a market).

del Buen Retiro, que habían tenido, entre 1720 y 1724, una etapa de esplendor interrumpida abruptamente con la muerte de Luis I²⁴. Para la primera producción cortesana de esta nueva etapa, *Alessandro nelle Indie*, se decidió utilizar a los cantantes de la compañía comercial, lo que obligó tanto al juez protector del teatro de los Caños, el marqués de Scotti, como al corregidor de Madrid, el marqués de Montealto, a negociar con la empresa de Pieracini. La documentación directamente relacionada con las actividades del coliseo de los Caños es prácticamente inexistente, al ser éste un teatro al margen del monopolio municipal. Ello tiene que ver en primera instancia con la propia institución y no tanto con el hecho de dar cobijo a cómicos o cantantes extranjeros. Así, las compañías españolas que actúan entre 1735 y 1737 han dejado tan poco rastro como las italianas en los libros de cuentas del Ayuntamiento de Madrid. Como veremos en seguida, la nueva información aportada aquí en relación a la empresa de Pieracini proviene de la documentación acumulada por el ayuntamiento de Madrid surgida de los conflictos que la preparación de la primera ópera de corte ocasionó en la empresa de los Caños. Se trata, por tanto, de una documentación sin duda valiosa pero tangencial a nuestro tema, en la que el teatro de los Caños aparece principalmente como telón de fondo.

Las interferencias entre la fiesta para el Buen Retiro y la ópera comercial no se hicieron esperar. Surgieron con seguridad a las pocas semanas de haber comenzado las representaciones del *Demetrio*, al iniciarse en la corte los preparativos para la celebración de la boda de Carlos de Borbón con Maria Amalia de Sajonia. El motivo principal de estos problemas radicaba claramente en la necesidad de disponer de los cantantes y músicos italianos para los ensayos y representaciones regias, lo que chocaba con sus compromisos con la temporada de los Caños.

Una carta del corregidor de Madrid, que actuaba como empresario de la fiesta real, deja bien claro cómo los preparativos de la ópera del Buen Retiro suscitaron en seguida tensiones en el seno de la compañía. El 17 de Mayo de 1738 escribía Montealto a Scotti, que permanecía en San Ildefonso con los monarcas:

«[...] me dijo el impresario que los interesados le increpaban porque no entendía de mí el contingente que había de dar por esta ópera. Díjele que ellos debían pedir para congeniar el liquido. [...] [Pieracini] dice que los días que hagan la fiesta en el Retiro no pueden representar en el coliseo de los Caños, sin hacerse cargo que recitando sus óperas 27 días nada se perjudica en posponer aquellas y que car-

²⁴CARRERAS, J.J. Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724, *cit.*

gando en lo que pide excusa los demas gastos, [...] dice que estos músicos deben representar en fuerza de sus obligaciones todos los días y que si por hacer esta ópera infringen el contrato que él puede rescindirle, sin hacerse cargo que al que le impiden la libertad por el que tiene potestad no puede usar de ella. Los músicos todos es cierto que están en el concepto de que las utilidades son de ellos que lo han de trabajar y usan de todos los empeños a estos fines y ayer me han hecho dar la copia de una de sus obligaciones. Yo deseo quedar bien con todos y estos añaden que no quieren ajustes, si no es tomar lo que les diere porque quieren servir a Sus Majestades distinguiéndose de Pieracini [...]»²⁵.

Por motivos diferentes, tanto los cantantes y los músicos de la orquesta como los «interesados», que podemos identificar con los socios capitalistas de Pieracini, se mostraban inquietos acerca de las alteraciones que el proyecto de la ópera de corte podía suponer para sus respectivos intereses. Queda claro que la actitud de los músicos es la de intentar conciliar sus contratos, cuyas condiciones eran al parecer desconocidas por Scotti y Montealto, con la participación en la fiesta del Buen Retiro. Como hemos visto, la participación de los músicos italianos en serenatas y saraos de la nobleza y alta burguesía madrileña era probablemente una importante fuente de ingresos suplementarios, no sólo compatible con sus contratos sino probablemente prevista de alguna manera como forma de subsistencia en los tiempos muertos entre producción y producción. Evidentemente, el problema surgía cuando una empresa de la magnitud de la del Buen Retiro suponía no sólo la alteración de la temporada sino fundamentalmente de las bases económicas de la empresa, que prevenían que músicos y cantantes actuasen un total de 27 representaciones consecutivas por título. Como era frecuente en una situación semejante, los músicos muestran su preferencia por un regalo o retribución extraordinaria en lugar de un contrato o ajuste, opción económicamente más ventajosa la mayoría de las veces. Por último, la solución que se ofrece a los socios capitalistas por parte del coregidor se concreta en una subvención que garantice los beneficios

²⁵ Madrid, Archivo de Villa, 2-70-4. Salvo indicación contraria, todas las citas documentales de artículo corresponden a este legajo. Reproduzco los textos completando las abreviaturas, modernizando la ortografía y puntuando por mi cuenta. Esta documentación sobre la que estoy trabajando fue ya utilizada por M. Verdú desde el punto de vista de la arquitectura teatral: véase VERDÚ, M. Transformaciones dieciochescas del teatro del Buen Retiro. En *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Congreso Madrid-Aranjuez, abril 1987*, Madrid: 1987, p. 803-810. Por mi parte di a conocer de estos mismos papeles algunas noticias referentes a los *intermezzi* bailados en los Caños: véase CARRERAS, J.J. El baile en la ópera de corte de la primera mitad del siglo XVIII en España. En MORELLI, G. (ed.), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale. Dal divertimento al Dramma*, Firenze: Leo S. Olschki, 1996, p. 103-110

previstos por la empresa para el tiempo en que se suspenden las representaciones comerciales.

Una confirmación preciosa acerca de las actividades de los músicos italianos en la capital nos la ofrece otra carta del marqués de Montealto a Scotti, ésta del 7 de junio, donde se hace mención de tres fiestas diferentes para las cuales se han comprometido los músicos: la del príncipe Rocca, el embajador napolitano, la del duque de Montemar y la propia de la ciudad de Madrid, es decir la representación de *Alessandro nelle Indie*, que viene caracterizada como «fiesta difícil» en la que conviene ensayar tanto la música como los aspectos propiamente escénicos del espectáculo:

«[...] en carta de 4 [de junio] dije a VE se ensayarían hoy los dos actos de la musica. En fuerza de haberme representado Pierasini que estos músicos tenían dos fiestas a su cargo una del embajador de Nápoles, otra del duque de Montemar y la mía, que recelaba no estudiar sus papeles y que para asegurarse era bueno ver lo que adelantaban y como no entiendo esto y sí el no excusar trabajo alguno para asegurarme en el asiento de los festejos, combine sin violencia. Esta tarde han concurrido todos en la casa de la villa y Pieracini llevo los instrumentos de su orquesta y a Mele el cual me dijo que el no se atrevía a tocar por corresponder a Nebra y que no teniendo la música de los instrumentos sería difícil. Llamé a Nebra quien me dijo había hablado con Don Francisco Corseli y que parece quería hallarse a los ensayos particulares y generales y entendido de esto suspendí enteramente el referido ensayo y se retiraron todos; en estos terminos suplico a VE se sirva decir a Corseli que si ha de venir a los ensayos particulares y generales lo regle como le parezca y, si no puede asistir a los primeros, me remita los papeles escribiendo a Nebra o al que le pareciere para que ejecuten sus prevenciones, pues siendo esta fiesta difícil, parece conforme que ensayen la musica y en el coliseo las entradas y distancias pues aunque es costoso no reparo en nada [...]»

La mención en este mismo documento de Giovanni Battista Mele como responsable de la orquesta de los Caños es especialmente interesante por la perspectiva que abre acerca de un aspecto de la empresa de Pieracini poco o nada conocido hasta el momento como es el de la orquesta. En el caso de Mele sabemos que estaba ya en Madrid en 1736 colaborando con las compañías teatrales españolas como compositor. El incidente de las particelas que impide ensayar a la orquesta bajo la dirección de Mele es un buen ejemplo de un típico conflicto de competencias con la Capilla Real (en este caso con Corselli y Nebra), suscitado por la combinación de dos instituciones heterogéneas en la organización de un mismo festejo cortesano. En la documentación no

hay datos específicos acerca de la composición de la orquesta de los Caños del Peral, pero está ahora claro que las menciones a los «músicos del empresario» que aparecen en la documentación conservada referente a las plantillas orquestales de las producciones del Buen Retiro de 1738 y 1739 se refieren precisamente a los miembros de esta orquesta, casi todos ellos instrumentistas de cuerda de procedencia italiana. En años sucesivos, muchos de ellos acabarían formando parte de la Capilla Real y de la orquesta estable organizada por Farinelli para la ópera del Buen Retiro.

A diferencia de la orquesta que cobraba por cada sesión de trabajo, la escenografía y la guardarropía eran una inversión previa y por tanto fija en la producción de una ópera. En el caso de Madrid, los libretos nombran al pintor boloñés Giacomo Pavia como escenógrafo. Muy probablemente sería también Scotti quien llamaría a este artista a Madrid, donde acabaría colaborando en las primeras producciones del Buen Retiro²⁶. Como «inventor de los vestidos» los primeros libretos mencionan a Rocco Caufman, milanés, nombre que aparece relacionado con otras dos producciones en el otoño de 1737 en las ciudades italianas de Alessandria y Génova²⁷.

La información referente a Caufmann puesta en relación con los datos conocidos acerca de las actuaciones previas de los cantantes, permite suponer con cierta seguridad que la operación de traer una compañía de cantantes italianos a Madrid fue gestada por Scotti a través de sus contactos en el norte de Italia, de forma semejante a como había ocurrido en 1716 con la compañía de cómicos italianos. En el caso de la empresa de Pieracini, la *scrittura* o contrato con los cantantes bien pudiera haberse realizado en Génova, uno de los principales puertos italianos de salida para España²⁸.

Los primitivos planes de Scotti y Pieracini duraron ciertamente poco tiempo y a los seis meses escasos de la llegada de la compañía a Madrid, en pleno verano de 1738, ésta se encontraba ya en una situación crítica. Finalmente, en el otoño de ese mismo año, Pieracini es

²⁶Sobre Pavia véase URREA, J. *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. Valladolid: Publicaciones del Departamento de Historia del Arte, 1977. p. 170-173. Un pago de 40 reales a Pavia el 13 de abril de 1738 por asistir «a tener cuidado de prevenir las mutaciones que devían apromptarse» está posiblemente relacionado con la producción de *Il Demofonte*, estrenado el mes siguiente. (Archivo de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, legajo 3.767 cit. por Urrea, p. 171). Si se trata efectivamente de la segunda producción de los Caños, resulta imposible convenir con la opinión de Urrea de que la ópera se representase la misma noche del 13 de abril. Sobre la colaboración de Pavia en el Buen Retiro véase BROSCHI FARINELLI, C. *Fiestas Reales*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1991, p. 211

²⁷SARTORI, C. (ed.), núms. 2572 y 21544

²⁸Sobre Génova véase IVALDI, A.F. Genoa. En SADIE, S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Macmillan, 1994.

sustituido por Giovanni Maria Mazza, uno de los violinistas de la orquesta, en una operación que tiene todos los visos de ser una solución de emergencia. La misiva del marques de Scotti a Montecalto del 2 de octubre de 1738 nos da una idea bastante clara de la situación de la compañía pocas semanas antes del estreno de la tercera ópera, el *Artaserjes* dedicado al futuro Fernando VI:

«Señor mío, y Amigo: Por la favorecida carta de VS de ayer quedo entendido de haberse ajustado los Musicos con los Interesados en todos sus puntos, separandose de Pieracini, excepto el que el regalo que se dé a los Músicos cuando hagan fiestas a Sus Majestades quieren los Interesados sea partible con ellos por el perjuicio que reciben en no hacer sus óperas los días de los ensayos; el que habrá hecho a VS presente Gaburri por medio del musico Mazza; y pareciéndome muy bien haya citado VS a Gaburri para respoderle y que le diga debe entenderse esto por convenio entre unos y otros, no creo tengan en que detenerse en la finalización de su arreglamento para dar disposicion a que continúe la diversión de las óperas en la forma que tenían estipulado con Pieracini, para que el Público no sea en esto perjudicado, y Sus Majestades logren de ella siempre que fuere de su agrado se haga en el Retiro, de donde me avisan va caminando aquella obra con el mayor adelantamiento y que será una de las cosas buenas que se puedan ver, de lo que tengo la mayor complacencia por los motivos de gusto que de ello se seguiran a VS [...]»

Parece claro que el empleo de la compañía para la ópera *Alessandro nelle Indie*, puesta en escena el 8 de julio de ese año en el Buen Retiro, había dado la idea de emplear regularmente estos músicos para las diversiones cortesanas. Se trata, por tanto, de hacer compatibles de forma regular por un lado los «intereses del público» y de la empresa comercial con el servicio en el Buen Retiro, cuyo coliseo se estaba renovando por aquellas fechas. Motivo de conflicto resulta la pretensión de la empresa de compartir las retribuciones extraordinarias de los músicos, que estos consideran por su parte como una ganancia particular. La supervivencia económica de la compañía dependía en gran medida de la posibilidad de ofrecer nuevas producciones sin interrupciones ni aplazamientos. En este sentido, el 13 de octubre escribía el marques de Scotti desde san Ildefonso, a la vez que dejaba claro el papel protector en última instancia de la corte respecto a la empresa:

«ya me han avisado el nuevo arreglamento y ajuste que se ha hecho para la óperas y estan en empezar el Artaserse el día 25 y me he alegrado mucho, porque si no sería preciso haber tomado algunas providencias para la subsistencia de la compañía.»

Pese a todo, los desvelos de Scotti no fueron suficientes para evitar que a finales de 1739 la compañía estuviera prácticamente disuelta. En una carta del 14 de Noviembre de ese año, un espectador de excepción, Carlo Broschi «Farinello», nos da su irónica impresión de la tensa situación, a la que pronostica un final «a schiaffoni» —a bofetada limpia—. Así, hablando de la cantante Giacomina Ferrari, recién llegada de Lisboa²⁹, se nos dice:

«ora faccio tutto il mio sforzo per far prendere la [...] nel Teatro publico [el Teatro de los Caños del Peral] se vi saranno opere. già quella Compagnia è sempre in Lite: e qua[n]tunque Il Supremo Consiglio [de Castilla] abbia votato à favore dei Cantanti pure per ora non si vede alcun principio al divertimento dell'opera secondo l'accord fatto. onde à mè pare che la cosa voglia terminare à schiaffoni»³⁰.

Poco tiempo después, a finales del mes de diciembre de 1739 o, más probablemente, a principios del siguiente año, conseguiría Mazza producir una nueva ópera para los Caños, que sería la última de la empresa. Dedicada a la princesa francesa Luisa de Borbón, llegada a la villa y corte en octubre de 1739 para casar con el infante don Felipe, *La Fe en las traiciones* es un viejo libreto de 1689 de Gigli, que justifica su utilización por el tema histórico español sobre el que está basado. De la compañía inicial de Pieracini no quedaba a estas alturas nadie más que Maria Marta Monticelli, cuya actuación en Madrid es aparentemente la última de una carrera que había comenzado en 1728 en Milán, a la que se había unido Elvira Virginia Monticelli, cuya primera actuación italiana conocida, 1743 en Bolonia, es tres años posterior a la producción madileña de la *Fede ne' tradimenti*, iniciando una carrera que terminaría en Florencia en 1754. Completaban el reparto, la ya mencionada Giacomina Ferrari, que Farinelli conocería sin duda de su periodo napolitano³¹, y Mario Bondichi «Mariuccio», desconocido en los circuitos italianos.

Para la temporada siguiente, la casi totalidad de los integrantes del reparto inicial de Pieracini habían retornado ya a sus circuitos de origen. Así, Lorenzo Saletti, Rosa Mancini y Giacinta Forcellini aparecen respectivamente en 1741 en los teatros de Genova, Livorno y Ferrara,

²⁹Véase BRITO, M.C. p. 17-19

³⁰Carta publicada por VITALI, C. Da «schiavottiello» a «fedele amico». *Lettere* (1731-1749) di Carlo Broschi Farinelli al conte Sicinio Pepoli. *Nuova Rivista Musicale Italiana* 1992, t. XXV, p. 28. Añado las dos aclaraciones entre corchetes al texto editado por Vitali. En relación a las disputas en la compañía véase también COTARELO, E. *op. cit.* p. 92.

³¹La actividad de Ferrari documentada a través de los libretos comprende Nápoles (1718-1729), Italia septentrional (1730-1737), Lisboa (1738-1739), Palermo (1743), Fano (1745), Mantova (1746), Nápoles (1750) terminando en 1751 en Génova, itinerario al que hay que añadir la hasta ahora desconocida etapa madrileña.

mientras que Antonio Pio Fabri se desplazaría primero a Lisboa, donde permaneció entre 1740 y 1742³², para pasar al año siguiente a Reggio Emilia y proseguir el resto de su carrera en Italia. Por tanto, salvo Isabel Utini que quedó al servicio del rey³³ y la aludida Maria Marta Monticelli, todos los miembros de la compañía de los Caños volvieron a sus circuitos italianos de origen poco después de que fracasara la empresa madrileña.

De todo lo expuesto, parece claro que las causas del hundimiento de la primera empresa de ópera en Madrid se debieron a las propias injerencias de la corte en el desarrollo de la empresa. Las tensiones entre cantantes y empresario, expresivamente sintetizadas por Farinelli, que conocía bien este mundo por dentro, fueron, si no suscitadas, si acentuadas por las distintas ofertas de la corte. Es interesante la mención que hace Farinelli de la intervención del Consejo de Castilla apoyando a los cantantes en el conflicto último, lo que implica al cardenal Molina en esta empresa.

Sin embargo, es claro que esta primera interpretación no deja de quedarse en la superficie de los acontecimientos. Como se habrá advertido, de los tres factores fundamentales que constituyen la estructura productiva de una empresa de ópera, el teatro y sus propietarios, el empresario y sus inversiones previas (decorados, vestuarios, iluminación, orquesta etc.) y los cantantes, prácticamente no hemos considerado el primero de ellos, es decir, el propio coliseo de los Caños del Peral y su estatuto de propiedad.

Como ha recordado insistentemente Lorenzo Bianconi en una serie de trabajos que han fundamentado la nueva historiografía del teatro de ópera, el aspecto de la propiedad del local es esencial para poder interpretar con rigor el sentido y función de una determinada empresa teatral³⁴. Sintomáticamente, la inocente pregunta acerca de la propiedad y función del teatro de los Caños es una de las más enrevesadas que puedan hacerse. Tampoco es casualidad que esa misma compleji-

³²Véase BRITO, M.C. *op. cit.* p. 18-19

³³Cf. FARINELLI, C. B. *op. cit.* p. 132-133: «La señora Da. Ysabel Utini, vino para representar en el Coliseo de los Caños del Peral, establecida en 260 doblones de oro. En el año de 1740 fue admitida al Real servicio de SM el Rey Dn Phelipe quinto de gloriosa memoria, con el sueldo de 300 doblones efectivos, y continuó con el mismo sueldo hasta el año 1754 que falleció.» La cifra de 300 doblones coincide con la expresada en un documento de pago extendido en Aranjuez el 16 de junio de 1740 citado en VAREY, J., SHERGOLD, N.D. y DAVIS, Ch. *Teatro y Comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y Documentos*, Madrid y Londres: Tamesis, 1994, p. 308 (= Fuentes para la Historia del teatro en España XII). Como se habrá advertido, la noticia de Farinelli hace también referencia al sueldo de la cantante en la compañía de Pieracini.

³⁴Véase como muestra el capital ensayo de BIANCONI, L. y WALKER, T. *Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera. Early Music History*, 1984, t. 4, p. 209-297. Una síntesis puede también consultarse en BIANCONI, L. *El Siglo XVII*, Madrid: Turner, 1982, p. 167-175 (= Historia de la Música a cargo de la Sociedad Italiana de Musicología, 5).

dad esté tanto en la raíz misma de la historiografía nacionalista como en la más reciente historiografía, incapaz hasta ahora de enfocar integralmente el problema del teatro de ópera en la historiografía teatral³⁵.

Como señalaba al principio, la llegada de la compañía de ópera a Madrid fue precedida por la construcción de un edificio de nueva planta, operación dirigida por Scotti siguiendo órdenes de Felipe V. La construcción se realizó en el lugar del antiguo teatro de la compañía de cómicos italianos, que lo habían dejado de utilizar en 1725. Comenzado durante el verano de 1737, la edificación sufrió retrasos por la falta de materiales para la obra y en el mes de noviembre seguía sin estar terminada. A principios del año siguiente el coliseo estaba ya totalmente terminado ya que la primera representación se realizó, como argumentaba más arriba, el 9 de febrero, una fecha tardía si tenemos en cuenta que la temporada del carnaval comenzaba en los teatros italianos habitualmente después de la Navidad.

Si bien el teatro aparece denominado en los libretos como «regio coliseo» o «regio teatro», la propiedad de los terrenos sobre los que se asentaba correspondía a la ciudad de Madrid que reivindicó en todo momento sus derechos. La ambigüedad de la situación se remontaba evidentemente al primer teatro levantado en ese mismo lugar en 1708 que combinaba de manera confusa la propiedad municipal del lugar, la jurisdicción especial de la compañía de actores italianos bajo patrocinio real y las inversiones propias de los actores para financiar sus actividades comerciales. Una situación que no deja de tener sus paralelismos con otras ciudades europeas como, por ejemplo, Viena, donde existía también junto a la ópera de corte el teatro comercial del Kärntnertor, edificado en 1709. Es interesante observar cómo —en un contexto cultural y político muy diferente al español— también en el caso vienés es la corte la que impone a un empresario italiano, Antonio Francesco Pescori, frente a los intereses municipales que defendían la presencia en el teatro de comediantes alemanes³⁶.

³⁵Sobre la fábrica del teatro de los Caños las aportaciones principales comprenden: PEREZ DE GUZMÁN Y GALLO, J. Algunas noticias desconocidas sobre el teatro de los Caños del Peral. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 47 (1926), Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, p. 87-92; SAMBRICIO, C. Virgilio Rabaglio, arquitecto de los Caños del Peral. *Archivo Español de Arte* 1972, 179, p. 321-322; VILLENA, E. El teatro de los Caños del Peral en la primera mitad del siglo XVIII. En *El Arte en las Cortes Europeas del siglo XVIII. Congreso Madrid-Aranjuez, abril 1987*, Madrid: Comunidad, Consejería de Cultura, Dirección Gral. de Patrimonio Cultural, 1989, p. 821-828; FERNÁNDEZ MUÑOZ, A. L. *Arquitectura teatral madrileña*, Madrid: El Avapiés, 1988, p. 59-62; VAREY, J. E. The First Theatre on the Site of the Caños del Peral. *Dieciocho*, 1986, t. 9, p. 290-296; BONET CORREA, A. Virgilio Rabaglio: Arquitecto de la Reina viuda doña Isabel de Farnesio y del Infante Cardenal don Luis antonio de Borbón. En *Arquitecturas y ornamentos barrocos. Los Rabaglio y el arte cortesano del siglo XVIII en Madrid*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1997, p. 31-33.

³⁶HADAMOWSKY, F. *Wien: Theatergeschichte von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*,

Esta compleja combinación de intereses municipales, cortesanos y empresariales está igualmente presente en la génesis de la primera empresa de ópera italiana de la ciudad de Madrid. En 1749, muerto ya Felipe V y retirado de la escena cortesana el marqués de Scotti que acompaña a la reina viuda Isabel de Farnesio a su retiro en La Granja, comienza una larga serie de procesos en torno a la propiedad de edificio entre los herederos del marqués, la ciudad de Madrid y el hombre de negocios Francisco Palomares, que había aportado el capital principal para la construcción del teatro³⁷. La documentación conocida hasta la fecha nos da una idea bastante clara de los distintos intereses en juego, pero poco ofrece acerca del propósito inicial de construcción del teatro y de su planteamiento empresarial.

Poco tiempo después del fracaso de la empresa de Pieracini, en abril de 1741, siendo todavía director del teatro, el marqués de Scotti dictó un codicilo al testamento que tenía ya hecho en Italia, que no pudo firmar «por lo tremolo de su pulso». De gran interés es el hecho de que se dedique una clausula del documento al nuevo teatro de los Caños, por la nueva información que aporta acerca de la inicial naturaleza del proyecto en palabras de su promotor principal:

«Ytt. Declaro que en el mismo Real Sitio y terreno donde los Comicos Italianos tenían su teatro que dicen de los Caños del Peral, de cuya Compañía Su Majestad me tenía concedida, la dirección y protección que en virtud de Ordenes Reales verbales, y permiso que SM se sirvió darme, se erigió con la perfección que hoy se ve el nuevo teatro para Opera en Música y que para los gastos de la Fábrica han concurrido con caudales varias personas a instancias mías y particularmente Don Francisco Palomares, a cuyo cargo tengo puesto el cuidado de dicho teatro, debo prevenir y prevengo que siendo del Real agrado de SM que en los Comicos Italianos de la primera Compañía, a cuyo gasto y expensas se erigió en el referido paraje el teatro que había antes de fabricarse el nuevo por concesión Real que a su favor hizo SM, subsista en la referida concesión, y que los mencionados Comicos si quisieren quedarse con el nuevo teatro deberán satisfacer y pagar todos y cualesquiera caudales que en la fabrica de él se hubieren consumido, lo que consta por las relaciones que tanto el dicho Don Francisco Pa-

Wien: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 1988, p. 169-190; SCHINDLER, O. G. «Mio compadre Imperatore». *Comici dell'arte an den Höfen der Habsburger*. En *Maske und Kothurn*, 38, 1997, Wien: Böhlau, p. 25-154

³⁷En el manuscrito de PELLICER, C. *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España* [1804], editado por J.M. Díez Borque, Barcelona: Labor, 1975, p. 179 se dice: «Era sin embargo preciso hacer grandes gastos para disponer el teatro, y acomodarle a la representación de las óperas; y con efecto, habiendo fallecido el marqués [de Scotti], constó que Don Francisco Palomares le había suplido y prestado 715.837 reales sobre que se movió pleito, que todavía dura».

lomares como Phelipe Bononcini, que por tiempo dirigieron la obra, presentaren firmada o aprobada por mí: Y cuando los referidos Cómicos no se combinarren a esto y se permita por Su Majestad se venda y se emplee el valor del nuevo teatro en satisfacer a las personas que han dado sus caudales para la fábrica, parece justo se atienda con preferencia cuaquier otro comprador al referido Don Francisco Palomares, quien por haber suplido mayores cantidades tiene más derecho, admitiéndole en cuenta de pago los caudales que hubiere suplido y obligándole a que con el resto abone a los Cómicos referidos lo que se considerase podía valer el viejo teatro, como asimismo a todos los que hubieren suplido y dado dinero para la fábrica del nuevo teatro»³⁸.

Al considerar sin más el terreno como «real sitio», Scotti comienza directamente por ignorar los derechos del concejo de Madrid, reduciendo el problema a la compra del teatro para compensar a los inversionistas que habían hecho posible la construcción del nuevo edificio, definido como «el nuevo theatro para Opera en Musica». Una extraña empresa de iniciativa real sufragada por particulares en la que, en cualquier caso, debe descartarse la idea tantas veces repetida de una iniciativa autónoma de Scotti, afirmación que olvida su status como consejero de la reina Isabel de Farnesio hasta su muerte en 1752³⁹.

Llama poderosamente la atención en el testamento de Scotti la mención de la vieja compañía de cómicos de 1716, que había dejado de actuar en el teatro de los Caños hace más de quince años y que acaso perviviera actuando en el ámbito de las palacios nobiliarios de la capital. La solución propuesta no deja de sorprender al plantearse la compra del costoso teatro por parte de la compañía de cómicos de la misma manera que se había hecho años atrás, sin tener en cuenta que los gastos de este edificio de nueva planta superaban ampliamente los desembolsos realizados en el teatro anterior, una simple «armazón de madera y clavos»⁴⁰. De no llegarse a un acuerdo con la compañía italiana, a la que se renueva explícitamente el privilegio anterior de concesión del teatro, se ofrece la solución —obviando una vez más el espinoso problema de la propiedad del suelo—, de la venta a un tercero para resarcir no sólo a los inversores de la nueva empresa sino incluso a la compañía italiana por «lo que pudiera considerarse podía valer el viejo teatro».

³⁸Madrid, Archivo de Protocolos, núm. 15.355, fol. 345v-346v

³⁹Sobre los últimos años de Scotti, véase BOTTINEAU, Y. *op. cit.*, p. 372 y COTARELO, E. *op. cit.*, p. 98

⁴⁰Madrid, Archivo de Villa, 3-134-28, fol. 58r. Tasación del teatro realizada por T. Ardemans, Maestro mayor de la Villa en 1714, citada por VILLENA, E. *op. cit.* p. 826.

En el documento aparecen nombrados Francisco Palomares, el principal inversionista de la operación «a cuyo cargo tengo puesto el cuidado de dicho teatro», y Felipe Bonocini, que junto al anterior supervisaron por algún tiempo las obras. Significativamente uno de los dos albaceas nombrados en el codicilio de 1741 es Diego Manuel de Palomeque, fiscal en la Real Junta de Obras y Bosques, que más tarde sucedería a Scotti como juez «del mismo coliseo y sus cómicos españoles e italianos»⁴¹.

Por lo que sabemos hasta ahora, no está claro si la compañía de ópera pagaba o no un arriendo y, caso de hacerlo, a quién. Tampoco sabemos si, siguiendo el modelo empresarial italiano, se alquilaron los palcos del teatro por temporada al faltarnos por completo la documentación económica de la empresa. Sin embargo, con la información disponible podemos plantear una nueva interpretación de los hechos ya conocidos.

Sin duda, uno de los aspectos más significativos de la nueva empresa es la discrepancia entre la continuidad y permanencia de las funciones del antiguo teatro de los cómicos italianos de 1716, una de las primeras operaciones políticas y culturales de la reina Isabel de Farnesio, y las consecuencias organizativas y financieras de nuevo cuño que la presencia de una compañía de ópera implicaban. Nueva situación que el marqués de Scotti no supo comprender y que como hemos visto se refiere tanto al estatuto del nuevo teatro como a la propia estructura de la compañía, distinta por completo de la del antiguo grupo de actores.

El elemento inédito más sensible que caracteriza a la nueva compañía de ópera madrileña en contraposición a las compañías de actores españolas es, naturalmente, el empresario. Como sabemos, durante el primer tercio del siglo XVIII, y siguiendo básicamente una tradición firmemente asentada bajo el reinado de Carlos II, la corte española estaba acostumbrada a disponer libremente de las compañías teatrales para sus fiestas, pues se trataba de compañías dependientes del monopolio teatral de la ciudad, directamente controladas por el corregidor. Las pérdidas económicas causadas por la interrupción de las representaciones comerciales eran absorbidas tanto por el arrendador, como directamente por la propia administración municipal, especialmente desde la desaparición de la figura de aquél en 1719. En cualquier caso, no afectaban a

⁴¹ Protocolo citado, fol. 343v. Palomeque fue probablemente juez del teatro de los Caños desde 1746 a 1750, cuando el corregidor de Madrid le pide que renuncie a su puesto. Véase el documento de 22 de Agosto de 1750 reproducido por Armona en sus citadas memorias: cf. E. PALACIOS, J. ALVAREZ y M.C. SÁNCHEZ, *Memorias cronológicas sobre el Teatro en España (1785)*, Vitoria: Diputación Provincial, 1988, p. 276. COTARELO, E. *op. cit.*, p. 93, menciona un documento de agosto 1739 donde se nombra a Palomeque «asesor» de Scotti.

la continuidad de la empresa teatral, exactamente al revés de lo que ocurría con las costosas compañías de ópera: como hemos visto, la continuidad de los hábitos organizativos de la fiesta cortesana barroca se reveló radicalmente incompatible con el sistema productivo propio de la ópera comercial.

En definitiva, todo parece indicar que la primera y breve tentativa de introducción de la ópera comercial en Madrid no fracasó por culpa de un instintivo rechazo del público y *a pesar* del apoyo masivo de la corte y de su lobby filoitaliano, por citar los argumentos principales de la interpretación tradicional, siempre presta a ver en ellos algo así como una derrota de las *élites* gobernantes frente al pueblo. Bien al contrario, fue la falta de un plan claro y de un apoyo decidido a la empresa de Pieracini por parte de la corte la que imposibilitó la supervivencia de la compañía. Situada en una ciudad como Madrid, alejada de los vitales circuitos italianos por su comunicación lenta y difícil con la costa, teniendo como competencia un activo teatro comercial nativo perfectamente organizado y controlado por las autoridades municipales, que además ya ofrecía en sus producciones algunas de las más llamativas novedades del *dramma per musica*, la única posibilidad de supervivencia que tenía la ópera fuera de la corte era la de contar con un teatro comercial subvencionado, algo que no llegaría definitivamente hasta mucho más tarde cuando se inaugurase, en 1850 y prácticamente en el mismo lugar que el antiguo coliseo de los Caños, el nuevo Teatro Real⁴².

⁴²Sobre la última etapa del teatro de los Caños véase el estudio de ROBINSON, M. *Financial management at the Teatro de Los Caños del Peral, 1787-1799*. En BOYD, M. y CARRERAS, J.J. (eds.), *Music in Eighteenth-century Spain*, Cambridge: Cambridge University Press (en prensa).