

## **Códigos de circulación. La ópera italiana en el circuito teatral de la España del siglo XVIII**

### **Traffic Regulations. Italian Opera and the Theatre Circuit in Spain during the 18<sup>th</sup> Century**

JOSÉ MÁXIMO LEZA\*

#### **Resumen**

*La ópera italiana, entendida como complejo modelo cultural, ocupó un lugar fundamental en la historia de la música europea en las décadas centrales del siglo XVIII. En España, su circulación y recepción implicó la llegada de repertorios, compositores y modelos productivos italianos en la ópera de corte y en los teatros comerciales, pero también supuso una influencia decisiva en otros géneros teatrales autóctonos y en manifestaciones musicales más allá de los espacios escénicos. A través del análisis de algunos de sus componentes esenciales como son los libretos, las partituras o los cantantes, se plantearán perspectivas sobre la riqueza y los niveles de circulación del modelo operístico italiano a la luz de investigaciones recientes en el campo de la historiografía española.*

#### **Palabras clave**

*Ópera italiana, Géneros escénicos, Zarzuela, Libreto, Dramaturgia musical, Cantantes, Circulación, Recepción, Siglo XVIII en España, Historiografía musical.*

#### **Abstract**

*Italian opera, understood as a complex cultural model, takes a fundamental place in European music history in the middle of the 18<sup>th</sup> century. In Spain, its circulation and reception implied the arrival of Italian repertoires, composers and new models of theatrical production in court and commercial theatres. Beyond these scenic spaces, opera also influenced other native theatrical genres and musical manifestations such as, for instance, the 18<sup>th</sup> century Zarzuela. By analysing some of the main components of an opera production such as librettos, scores or singers, the richness and divers levels of circulation of the Italian operatic model will be considered in the light of the recent research of Spanish music historiography.*

#### **Keywords**

*Italian opera, Scenic genres, Zarzuela, Libretto, Musical dramaturgy, Singers, Circulation, Reception, 18<sup>th</sup> century Spain, Music historiography.*

\* \* \* \* \*

---

\* Universidad de Salamanca. Dirección de correo electrónico: leza@usal.es. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7439-3519>.

## Introducción

Al abordar el estudio de la música del siglo XVIII, los intentos de periodización han tenido serios problemas para aplicar con convicción y solvencia categorías o etiquetas estilísticas generalizables a toda la centuria. Sin embargo, la asunción, relativamente reciente, de que el sistema internacional de la ópera sería italiana ocupó un lugar central en la cultura musical de Europa entre 1720 y 1780, ha reenfochado un mapa donde, el Clasicismo como concepto y la música instrumental como paradigma, habían dominado largo tiempo la historiografía.<sup>1</sup>

Este cambio de eje en la mirada del historiador nos enfrenta a nuevos retos en la evaluación de lo que implicó el amplio concepto que engloba el sintagma ópera italiana, entendido como modelo cultural complejo. La omnipresencia del género en buena parte de las cortes europeas durante el siglo XVIII, no invalida, sin embargo, la tensión subyacente al binomio centro-periferias, o los problemas derivados de enfrentarse a un repertorio que, si bien no tiene aún los nítidos perfiles canónicos que adquirirá en el siglo XIX, se erigió como un referente estético indiscutible.<sup>2</sup>

Frente a la sonata o la sinfonía, la ópera constituye un arte complejo de creación múltiple cuya puesta en pie requiere condiciones específicas, tanto artísticas como productivas, no siempre fáciles de conseguir.<sup>3</sup> Pero al mismo tiempo, la riqueza y diversidad de sus componentes permite que su circulación, recepción e implantación pueda realizarse a distintos ritmos e intensidades. Podría valernos la imagen de un océano, solo aparente-

<sup>1</sup> Sobre las propuestas de periodización para el caso español pueden verse las reflexiones contenidas en CARRERAS, J. J., “El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia”, en Marín, M. Á. (ed.), *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, Institución “Fernando el Católico”, 2010, pp. 23-56, espec. pp. 27-40, así como el panorama presentado en LEZA, J. M., “El siglo XVIII: historia, instituciones, discursos”, en Leza, J. M. (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, 4. La música en el siglo XVIII*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica de España, 2014, pp. 29-123, espec. pp. 29-42. Para un planteamiento general sobre las propuestas de periodización del siglo XVIII, véanse DAHLHAUS, C. (ed.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber-Verlag, 1985, pp. 1-8, (existe edición inglesa: “The Eighteenth Century as a Music-Historical Epoch”, *College Music Symposium*, 26, 1986, pp. 1-6); HEARTZ, D., *Music in European Capitals: The Galant Style, 1720-1780*, Nueva York, W. W. Norton, 2003, y WEBSTER, J., “The Eighteenth Century as a Music-Historical Period?”, *Eighteenth-Century Music*, 1/1, 2004, pp. 47-60.

<sup>2</sup> Sobre los procesos que hicieron de la ópera italiana un patrimonio artístico y cultural común en Europa puede verse COLAS, D. y DI PROFIO, A. (eds.), *De'un scène à l'autre. L'opéra italien en Europe, 1. Les pérégrinations d'un genre, 2. La musique à l'épreuve du théâtre*, Wavre, Mardaga, 2009. En el primer volumen se incluye, sobre el caso español LEZA, J. M., “Ispirazioni per la riforma. Transformazioni operistiche nella Spagna di fine Settecento”, en Colas, D. y Di Profio, A. (eds.), *De'un scène à l'autre. L'opéra italien en Europe, 1. Les pérégrinations...*, *op. cit.*, pp. 189-214.

<sup>3</sup> Para una reflexión sintética actualizada sobre el género, véanse CARTER, T., “What is opera?”, en Greenwald, H. M. (ed.), *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 15-32, y SENICI, E., “Genre”, en Greenwald, H. M. (ed.), *The Oxford Handbook...*, *op. cit.*, pp. 33-52.

mente homogéneo, cursado por diversas corrientes que se superponen, a distintas profundidades y velocidades, y que provocan efectos no siempre previsibles en lugares concretos de costas lejanas.

Para una tradición historiográfica como la española, donde la ópera (italiana) ocupó durante mucho tiempo un lugar problemático, entendida como adversaria o limitadora de una tradición musical propia, el panorama ha cambiado sustancialmente gracias a la investigación desarrollada en las últimas décadas. Y no solo por la reinterpretación del fenómeno, despojándolo del carácter negativo derivado de una mirada nacionalista, sino, sobre todo, porque más allá de la revalorización de los géneros escénicos y sus autores, se han ido identificando múltiples elementos que, emanando del modelo operístico italiano, han sido cartografiados en la realidad musical del siglo XVIII hispano. Para entender cómo han afectado las corrientes operísticas al clima y la biodiversidad de las costas de otros géneros escénicos o a territorios sacros o instrumentales es necesario profundizar en la comprensión de fenómenos como la circulación y la recepción. Una aproximación que, desde la amplia perspectiva del concepto de transferencia cultural, contemple los efectos que todo un sistema de obras, compositores, intérpretes y modelos de producción tuvieron en un ecosistema tan concreto como la España del siglo XVIII. En última instancia, será preciso identificar cómo algunas realidades musicales que *no son* ópera en sentido estricto, no pueden, sin embargo, explicarse de manera satisfactoria sin la influencia de algunos de los elementos de la ópera como modelo cultural.<sup>4</sup> El objetivo de este trabajo es realizar algunas reflexiones, necesariamente fragmentarias, a propósito de esta cartografía renovada por la investigación reciente sobre la ópera y lo operístico en el panorama de la historia musical del siglo XVIII, y su posible contribución a la ampliación de la agenda de la historiografía española.

En términos generales, debemos decir que la presencia de la ópera como género “completo” en España, y en especial la ópera italiana, fue intermitente e irregular a lo largo del siglo.<sup>5</sup> La ópera de corte, tras un intenso —y breve— periodo inicial en la Barcelona del archiduque Carlos, vivirá su mayor esplendor en la corte madrileña de los Borbones durante la etapa final del reinado de Felipe V y, sobre todo, durante el

---

<sup>4</sup> Sobre el concepto de transferencia cultural puede consultarse el trabajo de ESPAGNE, M., “Más allá del comparatismo. El método de las transferencias culturales”, *Revista de Historiografía*, 6, 2007, pp. 4-13.

<sup>5</sup> Dejado aparte a Italia y la corte francesa, este panorama fragmentario fue habitual también en muchos lugares de la geografía europea como puede revisarse en los distintos trabajos recogidos en KEEFE, S. P. (ed.), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 201-431.

reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza. Por su parte, el modelo empresarial realizará algunas tentativas efímeras en el Madrid de finales de los años treinta (teatro de los Caños del Peral), pero sólo a partir de mediados de la década de 1780 logrará cierta continuidad. Diferente es el caso de otras ciudades como Barcelona, máximo exponente de regularidad durante la segunda mitad del siglo, primero con el apoyo de los altos estamentos militares, y luego de la alta burguesía que hizo propio el entretenimiento urbano de la ópera. Encontramos temporadas intermitentes en otras muchas ciudades de la península como Cádiz, Sevilla, Valencia o La Coruña, sometidas a los vaivenes de la protección de cargos militares, ayuntamientos o nobles ilustrados, y discutidas o combatidas por autoridades religiosas más o menos beligerantes. La presencia de compañías itinerantes italianas, entre las que destacó la de Nicolà Setaro, permitieron escuchar ópera en ciudades medianas y pequeñas de una geografía musical sobre la que la investigación reciente ha ido arrojando nuevas luces.<sup>6</sup>

Desde el punto de vista arquitectónico, la renovación de los espacios escénicos madrileños en pocos años puede ser relacionada directamente con el repertorio operístico. De este modo, los viejos corrales serían convertidos en coliseos cerrados, primero el de la Cruz (1736-1737) y luego el del Príncipe (1744-1745), al tiempo que sufrían profundas reestructuraciones el de los Caños del Peral (1737-1738) y el Coliseo del Buen Retiro (1738). Así, en menos de una década, todos los espacios resultaron aptos para acoger complejas escenografías y repertorios musicales como la ópera y la zarzuela que protagonizaron las respectivas inauguraciones. En Barcelona no está claro que la importante reforma del teatro de la Santa Creu de 1729 supusiera su transformación en coliseo cerrado en ese momento, pero lo cierto es que resultó un espacio apto para acoger las temporadas regulares de ópera italiana en 1750, y que su incendio en octubre de 1787 dio paso a una reconstrucción inmediata como coliseo para dar continuidad a los espectáculos musicales.

---

<sup>6</sup> Véanse DÍEZ RODRÍGUEZ, C., *Cádiz, centro operístico peninsular en la España de los siglos XVIII y XIX*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Emilio Francisco Casares Rodicio, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, disponible en línea en <https://produccioncientifica.usal.es/documento/s/5d1df63329995204f76644d0>; MORENO MENGÍBAR, A. J., *Sevilla y la ópera en el siglo XVIII*, Madrid, Alpuerto, 1995; BOMBI, A., *Entre tradición y modernización, el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012; CARREIRA, X. M., "El teatro de ópera en la Península Ibérica c. 1750-1775. Nicolà Setaro", en Casares Rodicio, E. y Villanueva, C. (eds.), *De musica hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S. J., en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. 2, pp. 27-117, y RODRÍGUEZ SUSO, C., "El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España: La trastienda de la Ilustración", *Il Saggiatore Musicale*, 5, 1998, pp. 247-270.

## Cuestión de géneros

Si, como se ha señalado, el periodo de mayor esplendor y continuidad de la presencia de la ópera italiana en España corresponde al reinado de Fernando VI (1746-1759), resulta significativo que aún no contemos con un estudio global y actualizado sobre la música en la corte durante estos años y, en particular, sobre las relevantes iniciativas escénicas gestionadas por Farinelli. Por el contrario, y en la tradición de los estudios de las capillas catedralicias, han sido objeto de atención reciente aspectos institucionales más o menos generosos relativos a la Capilla Real en tiempos de Felipe V, Carlos III y Carlos IV,<sup>7</sup> mientras que los estudios sobre los repertorios propiamente escénicos muestran un claro desequilibrio en favor de la primera mitad del siglo.<sup>8</sup>

El esplendor del periodo fernandino en el campo de la ópera sería presenta un amplio abanico de cuestiones relacionadas con la circulación a todos los niveles: la selección de los compositores programados (presentes o ausentes en la corte); la llegada de cantantes virtuosos captados en los circuitos italianos (pero no únicamente); el destacado y novedoso papel de algunas mujeres, no solo en la interpretación, sino en la gestión artística general de los espectáculos; la enorme fluidez en la circulación y selección de libretos y partituras bajo la atenta supervisión de los monarcas (y en especial de la reina María Bárbara); o los aspectos productivos y organizativos recogidos en una fuente tan excepcional como las *Fiestas Reales* redactadas por Farinelli.<sup>9</sup> Mención especial requieren los intercambios epistolares entre dos figuras tan relevantes en el ámbito europeo como son el propio Farinelli y Pietro Metastasio, cuyos francos diálogos se encuentran repletos de cuestiones artísticas y productivas de enorme interés

<sup>7</sup> MORALES, N., *L'artiste de cour dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude de la communauté des musiciens au service de Philippe V (1700-1746)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007, y ORTEGA RODRÍGUEZ, J., *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Cristina Bordas Ibáñez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, disponible en línea en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/11739/>.

<sup>8</sup> CARRERAS, J. J., “‘Terminare a schiaffoni’: La primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738/9)”, *Artígrama*, 12, 1996-1997, pp. 99-121; CARRERAS, J. J., “En torno a la introducción de la ópera de corte en España: ‘Alessandro nell’Indie’ (1738)”, en Torrión, M. (ed.), *España festejante. El siglo XVIII*, Málaga, Diputación de Málaga, 2000, pp. 323-347; CARRERAS, J. J., “L’opera di corte a Madrid (1700-1759)”, en Bellina, A. L. (ed.), *Il teatro dei due mondi. L’opera italiana nei paesi di lingua iberica*, Padua, Diastema Libri, 2000, pp. 11-35; CARRERAS, J. J., “Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII”, en Casares Rodicio, E. y Torrente, Á. (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, 2001, vol. I, pp. 205-230, y TORRIÓN, M., “Fiesta y teatro musical en el reinado de Felipe V e Isabel Farnesio”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, (Catálogo de exposición), Palacio Real de La Granja (Segovia), Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, pp. 220-241.

<sup>9</sup> BROSCHI, C. (Farinelli), *Fiestas reales en el reinado de Fernando VI*, (ed. Consolación Morales Borrero), Madrid, Patrimonio Nacional, 1987. (Existe edición facsímil, Madrid, Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura-Patrimonio Nacional, 1992).

que afectan a la valoración de compositores, la contratación de músicos, el gusto específico de la corte española, la adaptación/actualización de los textos ya consagrados del poeta cesáreo, o los encargos de nuevo cuño diseñados para las especiales condiciones de la corte española.<sup>10</sup>

Desde la altura que supone este periodo como vértice cronológico y estético de la ópera en España, se puede reflexionar de manera retrospectiva y prospectiva sobre aspectos concretos como los perfiles artísticos de los autores implicados. O, dicho en otros términos, quiénes asumen, o a quiénes se encargan con “garantías” artísticas los libretos y, especialmente, las partituras de este repertorio. En este sentido, lo primero que se constata es que, prestigiosos músicos italianos que habían cultivado la ópera con éxito al comienzo de sus carreras en Italia, a su llegada a España difícilmente podían esperar que su estabilidad laboral dependiera de este género. Eso se hace evidente con la generación de autores llegados en las décadas de 1720 y 1730, como Felipe Falconi, Giacomo Facco o Francesco Corradini. Su escasa dedicación al repertorio escénico de la corte en esos años es consecuencia, pero también síntoma, de la debilidad aún de la implantación del modelo italiano en tierras españolas. Los dos primeros, junto a un joven músico español —José de Nebra— fueron convocados para la composición de una ópera española bajo moldes italianos y estrenada en Lisboa —*Amor aumenta el valor* (1728)— en lo que supuso un notable esfuerzo por parte de la monarquía española de homologación europea con motivo de los dobles esponsales que unieron las dinastías ibéricas. Pero durante el resto de sus carreras, vinculadas con más o menos intensidad a los teatros públicos, el ámbito nobiliario o la enseñanza de miembros de la familia real, fueron muy esporádicas sus incursiones y responsabilidades en los espectáculos operísticos de la corte.<sup>11</sup>

Sin duda los casos más evidentes de músicos vinculados a la corte son los de Domenico Scarlatti y Francesco Corselli. El primero, tras sus etapas italiana y portuguesa, se concentraría durante décadas en su producción sonatística destinada al ámbito restringido de su mecenas, la princesa, y luego reina, Bárbara de Braganza.<sup>12</sup> El segundo, después de una trayec-

---

<sup>10</sup> Sobre epistolarios y ópera en el siglo XVIII, véase YORDANOVA, I. y FERNANDES, C. (eds.), ‘*Padron mio colendissimo...*’ *Letters about music and the stage in the 18<sup>th</sup> century*, Viena, Hollitzer Verlag, 2021; METASTASIO, P., *Epistolario*, en *Tutte le opere di Pietro Metastasio, a cura di Bruno Brunelli*, Milán, Arnoldo Mondadori, 1953-1965, vol. 3, y BROSCCHI, C. (Farinelli), *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, (ed. Carlo Vitali), Palermo, Sellerio, 2000.

<sup>11</sup> Excepción parcial a esta norma representa el caso de Giovanni Battista Mele (1693-1694?-después de 1752), al servicio de la nobleza, con intervenciones en los teatros públicos y algunas colaboraciones en la corte.

<sup>12</sup> Para una visión panorámica sobre la figura de D. Scarlatti, véase FERNANDES, C., “Scarlatti, Giuseppe Domenico”, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91, 2018, disponible en [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-domenico-scarlatti\\_](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-domenico-scarlatti_) (Dizionario-Biografico), y sobre lo que supuso

toria como músico para la escena en Italia, consolidaría su posición en la corte española como Maestro de la Capilla Real durante cuatro largas décadas con intensa dedicación al repertorio religioso (1738-1778). Tras sus intervenciones iniciales en los espectáculos operísticos de la etapa final de Felipe V (*Alessandro nell'Indie*, *Farnace* y *Achille in Sciro*), pasaría a un segundo plano durante el reinado de Fernando VI, cuando se recurriría a compositores consagrados del entorno europeo como Jommelli, o Galuppi. Solo Nicola Conforto (1718-1793), llegado a la corte española como compositor teatral, podría dedicarse a este repertorio durante un breve periodo (1755-1758), pero la muerte de la reina y los nuevos planteamientos de Carlos III apartarían a Conforto de la primera línea teatral, salvo unas pocas excepciones en el campo de las serenatas.<sup>13</sup> Permanecería en Madrid hasta su muerte, durante un tiempo con cargos vinculados a la formación de los infantes e infantas, pero no colaboraría en los proyectos que, en los años setenta reactivarían el repertorio operístico italiano que programaron las compañías de los Reales Sitios.<sup>14</sup>

Si el fulgor cegador de este sol operístico de la etapa fernandina parece inhibir en gran medida a los investigadores, significativamente, otros géneros *menores* que supuestamente orbitan a su alrededor están mereciendo atención reciente. Son planetas que ahora se hacen más visibles y que además nos cuestionan las relaciones en esta galaxia de géneros teatrales. Entre ellos se encuentran la serenata, las fiestas teatrales o los *intermezzi*, por citar los más destacados.<sup>15</sup> Se trata de géneros ignorados en gran

---

su etapa portuguesa D'ALVARENGA, J. P., "Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianization of the Portuguese Musical Scene", en Sala, M. y Sutcliffe, D. (eds.), *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250<sup>th</sup> Anniversary of his Death*, Bolonia, Ut Orpheus Edizioni, 2008, pp. 17-68.

<sup>13</sup> Sobre la figura de Conforto, véase STIFFONI, G. G., "Producción, recepción y dramaturgia de la ópera italiana entre Nápoles y Madrid a mediados del siglo XVIII. El caso de Nicola Conforto (1716-1793)", en Stiffoni, G. G., *Producción, recepción y dramaturgia de la ópera italiana en el contexto europeo del siglo XVIII*, Tesis doctoral dirigida por los Dres. Pablo L. Rodríguez Fernández y José María Domínguez Rodríguez, Logroño, Universidad de La Rioja, 2014, pp. 95-241, disponible en línea en <https://investigacion.unirioja.es/documentos/5c13b168c8914b6ed37767f6>.

<sup>14</sup> Muy diferente era el dinámico panorama de la escena londinense, con una amplia presencia de compositores italianos durante todo el siglo en el King's Theatre. Véase BURDEN, M., "The lure of aria, procession and spectacle: opera in eighteenth-century London", en Keefe, S. (ed.), *The Cambridge History...*, *op. cit.*, pp. 385-401, así como la tabla recogida en RICE, J., *La música en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 2019, espec. pp. 107-126. En entornos más equivalentes como podría ser la corte de Dresde, la intensa actividad de un autor como Johann Adolf Hasse contrasta con el caso madrileño (MELLACE, R., *Johann Adolf Hasse*, Palermo, L'Epos, 2004). En la corte portuguesa de José I, la decidida apuesta que significó la Ópera do Tejo, dramáticamente interrumpida por el terremoto de 1755, contó con la presencia de David Perez y, años después, llegaron los esfuerzos por contar con una figura de primer nivel europeo como era Niccolò Jommelli (BRITO, M. C. DE, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989).

<sup>15</sup> Véanse los trabajos respectivos de CARRERAS, J. J., "La serenata en la corte española (1700-1746)", en Maccavino, N. (ed.), *La serenata tra Seicento e Settecento: musica, poesia, scenotecnica*, vol. 2, Reggio Calabria, Laruffa, 2007, pp. 599-624; RUBIALES ZABARTE, G., *Il resto si finge per abbellimento della*

medida por la historiografía, incómodos por adoptar denominaciones no siempre homogéneas, y esquivos por la escasez de fuentes conservadas debido al ámbito privado o semiprivado en el que se desarrollaban: la cámara de los príncipes y la realeza o los espacios de la nobleza.

Obviamente, estos repertorios pueden ser vistos como parte de las redes europeas que incluyen la movilidad y el intercambio de libretos o partituras favorecidos por las relaciones profesionales y dinásticas. Pero, siguiendo con la imagen astronómica, el estudio de dichos géneros no se sustrae fácilmente a la tentación de tratar de definirlos, fundamentalmente, a partir de la luz que reciben del astro rey. Esta circulación dialéctica entre géneros mayores/géneros menores, puede ser entendida entonces como otra versión del binomio centro/periferia, donde los elementos de los segundos son analizados como derivados o dependientes de los primeros. Y esto afecta a aspectos como la categoría simbólica de los espacios de representación, o la gradación entre lo público áulico y el divertimento privado con el consiguiente grado de profesionalidad reconocido a los intérpretes. E igualmente tiene derivaciones sobre aspectos dramáticos como los temas y argumentos abordados (entre lo encomiástico y lo puramente ficcional); el número y relación de los personajes involucrados en las tramas; el uso de formas musicales equivalentes como el recitativo y el aria (aunque no con idénticas funciones dramáticas según los géneros), o la proporción y consideración estética, simbólica y política encomendada a las secciones corales.

Junto a estos géneros, uno de los ámbitos de mayor trascendencia de la ópera en lo que se refiere a su movilidad, entendida como transferencia, recepción e integración, tiene que ver con su relación con los géneros teatrales autóctonos interpretados en castellano. Desde la ópera española hasta los sainetes o tonadillas, pasando por las zarzuelas o las comedias con música, podría entenderse que ninguno escapa, central o tangencialmente, al influjo de lo que significó la ópera italiana.

### **Libretos para ser cantados (pero no siempre)**

En el análisis de la movilidad de los numerosos componentes que integran la ópera, conviene distinguir, al menos, entre lo que significa el libreto y lo que implica la partitura. Como diversos investigadores han

---

*festa*: la serenata, la festa teatrale y el dramma pastorale en la corte de Felipe V (1733-1746), Tesis doctoral dirigida por los Dres. José María Domínguez Rodríguez y Álvaro Torrente Sánchez-Guisande, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2021, y CASANOVA SÁNCHEZ DE VEGA, M. T., *El intermezzo en la Corte de España, 1738-1758*, Tesis doctoral dirigida por los Dres. Álvaro Torrente Sánchez-Guisande y José María Domínguez Rodríguez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2019.

destacado desde hace tiempo, es importante tener presente que nuestra visión sobre la jerarquía de dichos componentes no es siempre coincidente con la practicada en el siglo XVIII. La preeminencia del texto dramático, con Pietro Metastasio como ejemplo paradigmático de los principios esenciales del *dramma per musica*, relega al compositor a un segundo plano en la consideración creativa de su aportación, especialmente en lo que se refiere a la vigencia temporal de su propuesta.<sup>16</sup> Esto implica, pues, diferenciar los ritmos, características e intensidad de penetración de los libretos en tradiciones teatrales ajenas a la italiana.

Así, no es extraño que los argumentos metastasianos presentes en la escena española sean anteriores a las propuestas musicales para los que fueron originalmente ideados en el entorno productivo italiano. Su llegada, a comienzos de la década de 1730, se produce además en el ámbito de los teatros públicos madrileños, cantados en español e integrados en las temporadas regulares de las compañías madrileñas con títulos como *Por amor y por lealtad recobrar la majestad*, *Demetrio en Siria*, *Dar el ser el hijo al padre* (*Artaserse*) o *Amor, constancia y mujer* (*Siface*). Obviamente, además de la idiomática, los textos sufrieron modificaciones relevantes para adaptarse al gusto del público madrileño y así, los refinados textos metastasianos y las complejas motivaciones de sus personajes sufrieron simplificaciones y reducciones que, en gran medida, los acercaban a los códigos ideológicos y de comportamiento del teatro áureo donde no se renunciaba a la incorporación de personajes cómicos, ajenos a la dramaturgia original.<sup>17</sup>

Pero incluso en el momento donde mayor fidelidad a sus textos podría esperarse —la mencionada colaboración con Farinelli en los años cincuenta— el poeta cesáreo tuvo que someterse a la incómoda tarea de revisar sus propios libretos, alumbrando unas versiones que, aunque respondían a una praxis y unas demandas concretas del gusto de la corte española, resultaron precursoras de una tendencia a la síntesis dramática que se impondría en los teatros europeos en años sucesivos, actualizando el modelo del *dramma per musica*. Pese a las resistencias iniciales y el esfuerzo que le supuso —al que solo accedió por la especial vinculación

---

<sup>16</sup> STROHM, R., *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1997, y DELLA SETA, F., “Il libretista”, en Bianconi, L. y Pestelli, G. (eds.), *Storia dell’opera italiana, Parte II, I sistemi, vol. 4, Il sistema produttivo e le sue competenze*, Turín, EDT, 1987, pp. 231-291.

<sup>17</sup> LEZA, J. M., “Metastasio on the Spanish stage: operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s”, *Early Music*, 26/4, 1998, pp. 623-631; CARRERAS, J. J. y LEZA, J. M., “La recepción española de Metastasio durante el reinado de Felipe V (ca. 1730-1746)”, en Sommer-Mathis, A. y Hilscher, E. (eds.), *Pietro Metastasio (1698-1782), uomo universale*, Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000, pp. 251-267, y PROFETI, M. G., “El espacio en el teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII”, en Casares Rodicio, E. y Torrente, Á. (eds.), *La ópera en España ...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 263-292.

con el cantante—, Metastasio incorporó satisfecho estas versiones en la edición de sus obras de 1755 publicadas en París (*Didone, Adriano, Semiramide, Alessandro*). La circulación particular con la corte española establecía pues recorridos de ida y vuelta que reflejaban la propia evolución histórica del género.

Finalizada la etapa de esplendor en la corte de Fernando VI, las óperas serias desaparecieron del horizonte de palacio y, sin embargo, tal y como ocurriera en otras capitales europeas, los textos de Metastasio adquirieron una nueva vida, en parte gracias al impulso de los postulados ilustrados de los neoclásicos españoles afanados en reformar la escena de los teatros públicos. Así, y bajo la autoridad de la tragedia, el prestigio de algunos títulos de Metastasio merecieron su traducción y adaptación como dramas por parte de autores como Antonio Bazo (*Adriano en Siria*, 1763), Francisco M. Nifo (*Hipsípila*, 1764; *Nitteti*, 1766), Alonso A. Cuadrado (*Ciro reconocido*, 1765) o Ramón de la Cruz (*Ecio triunfante de Atila*, 1767; *El Rey Pastor*, 1767).<sup>18</sup> Muchas de estas obras se representaron como dramas declamados aunque, en otros casos, no se renunció a la presencia de la música, si bien en menor cantidad que la prevista originalmente. Así sucedió con la adaptación de *Nitteti*, (estrenada en 1756 con música de Conforto), que retomó el compositor Pablo Esteve con el título de *No hay en amor fineza más constante, que dejar por Amor su mismo amante* (1766). En un juego simétrico con lo que había ocurrido en la década de 1730, el compositor se adaptó a los gustos populares madrileños, aligerando el número de arias y de personajes con partes cantadas (únicamente tres) e incorporando a un personaje bufo. Estas concesiones eran lamentadas por ilustrados como Clavijo y Fajardo que, aunque criticaban también la degradación a la que se sometía el lenguaje poético de Metastasio, admitían que tal filiación las situaba al menos entre *las menos defectuosas que hemos visto de mucho tiempo a esta parte*.<sup>19</sup>

La segunda mitad del siglo supuso, como en buena parte de Europa, la extensión por toda la geografía teatral española del modelo del *dramma giocoso* italiano. Y de nuevo, los teatros comerciales se adelantaron a la recepción de óperas italianas que protagonizaron en la corte la sección de canto de la compañía de los Reales Sitios (1767-1776). Sobresale la figura de Carlo Goldoni, dramaturgo de gran difusión europea y que en España vio adaptadas y representadas tanto sus comedias como sus dramas jocosos.

<sup>18</sup> Adaptaciones respectivas de *Adriano in Siria* (1732), *Issipile* (1732), *Nitteti* (1756), *Ciro riconosciuto* (1736), *Ezio* (1728) e *Il re pastore* (1752). Sobre los libretos traducidos del teatro italiano y francés pueden consultarse los trabajos y catálogos incluidos en LAFARGA, F. (ed.), *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997.

<sup>19</sup> A propósito de la adaptación del *Adriano en Siria* hecha por Bazo con el título *Vencer la propia pasión en las lides del amor es la fineza mayor* (1763), véase CLAVIJO Y FAJARDO, J., "Pensamiento XXIII", *El Pensador*, 1762, vol. 2, pp. 307-308.

Un título tan emblemático como *La buona figliuola* se representó en versiones italianas o traducciones en ciudades como Barcelona (1761), Cádiz (1762), Sevilla (1764), Madrid (1765), la corte en San Ildefonso (1767) y Aranjuez (1769), además de Valencia (1769) o Valladolid (1772).<sup>20</sup> En lo musical pudieron escucharse músicas de B. Galuppi, N. Piccini, E. Duni, T. Traetta, o G. Scarlatti.<sup>21</sup>

La mayor flexibilidad de este género operístico, abierto a nuevas temáticas de carácter costumbrista y sentimental, resultó idónea para afrontar metamorfosis catalogables en un amplio espectro que abarcaba traducciones, adaptaciones o inspiraciones más o menos fieles a los libretos originales.<sup>22</sup> El resultado se volcó con gran naturalidad en un género hispánico tan característico como la zarzuela, capaz de integrar elementos de diversa procedencia sin excesivos debates sobre una poética nunca definida con claridad.<sup>23</sup> Desde un punto de vista formal, las adaptaciones más frecuentes, además de los cambios de título y la traducción al castellano, eran la conversión de los recitativos en partes declamadas, además de la reducción a dos actos (jornadas) de los tres de las óperas originales, con la consiguiente simplificación de la trama. No faltaban las supresiones de personajes y el recurso a tipos cuya expresión lingüística

---

<sup>20</sup> También tuvieron gran difusión obras como *Gli uccellatori* (Goldoni-F. L. Gassmann), en su versión italiana (Barcelona, 1760, Palma de Mallorca, 1767) y adaptada como *Los cazadores* (Madrid, 1764), o *Le pescatrici* (Goldoni-B. Galuppi) programada en Barcelona (1761) y Logroño (1764), antes de sus exitosas representaciones madrileñas desde 1765, bajo el título de *Pescar sin caña ni red es la gala del pescar*.

<sup>21</sup> En el volumen *Problemi di critica goldoniana*, 14, 2009, así como en la *Rivista di letteratura teatrale*, 5, 2012, se incluyen algunos trabajos sobre aspectos de la recepción de Goldoni en España (LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G., “Carlo Goldoni e la zarzuela spagnola della seconda metà del secolo XVIII: il dramma giocoso per musica adattato agli scenari madrileni”, *Problemi di critica goldoniana*, 14, 2009, pp. 173-184, y LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G., “El ideal de la música española en la zarzuela de la Ilustración”, *Cuadernos dieciochistas*, 16, 2015, pp. 69-90).

<sup>22</sup> Sobre los procesos de traducción, y desde una perspectiva filológica, son fundamentales los trabajos editados por Lafarga [LAFARGA, F. (ed.), *El teatro europeo en la España... op. cit.*, y LAFARGA, F. (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 1999]. Sobre la complejidad del concepto de traducción en el siglo XVIII, resulta esclarecedor el trabajo de Inmaculada Urzainqui donde, partiendo de la literatura de la época, se propone una tipología que distingue, además de las traducciones literales, las variantes de restitución, selección, abreviación, acumulación, corrección, nacionalización, generalización, actualización, recreación, paráfrasis y continuación [URZAINQUI, I., “Hacia una tipología de la traducción en el siglo XVIII: los horizontes del traductor”, en Donaire, M. L. y Lafarga, F. (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1991, pp. 623-638].

<sup>23</sup> El propio Goldoni conocía bien las diferencias que había entre los países y su manera de concebir el mundo, así como su reflejo en las obras teatrales. Por ello se mostraba comprensivo y hasta elogioso con aquellos que afrontaron la adaptación de sus obras a otros gustos nacionales. Sus textos, con un lenguaje sencillo e inmediato, estaban concebidos para funcionar como soporte de un espectáculo teatral que comunicase con el público, más que como obras literarias en sentido restrictivo (PAGÁN, V., *El teatro de Goldoni en España. Comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Isabel Colón Calderón, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997, disponible en línea en <https://eprints.ucm.es/id/eprint/3918/>).

y comportamientos morales remitían a la comedia española y a otros géneros tan populares como la tonadilla escénica.

Para entender el alcance y profundidad de este proceso de circulación deben ser tenidos en cuenta también otros aspectos como la posición que ocupaban los dramaturgos en el contexto ideológico y estético en el que producían estos trasvases de textos ajenos.

Paradigmática resulta en este sentido la figura de Ramón de la Cruz (1731-1794).<sup>24</sup> Autor prolífico, abordó todos los géneros de su tiempo, desde tragedias hasta comedias, pasando por zarzuelas y, muy especialmente, centenares de obras breves (sainetes, tonadillas, loas, introducciones) que le granjearon una enorme popularidad durante décadas en los teatros madrileños. Al mismo tiempo, su amplio conocimiento del teatro europeo hizo que adaptase con frecuencia numerosas obras francesas e italianas contemporáneas.<sup>25</sup> Sin embargo, su valoración por parte de los círculos ilustrados que promovieron la reforma del teatro presenta interesantes claroscuros. Integrado en la Academia de los Arcades de Roma, De la Cruz colaboró inicialmente en la renovación abanderada por ilustrados como el conde de Aranda y Olavide a finales de la década de 1760. Esto ha sido interpretado como una estrategia de los círculos del poder para propiciar la transición hacia un repertorio “reformado” autóctono involucrando a un autor de su popularidad.<sup>26</sup> Sin embargo, poco después, muchas de sus obras, entre ellas las zarzuelas costumbristas de nueva creación que seguían el modelo del *dramma giocoso* italiano, recibieron críticas públicas por parte de esos círculos ilustrados que trataron de desacreditarle, subrayando su falta de formación y los defectos literarios de sus obras, más que los aspectos musicales de las mismas. Era un tiempo en el que ya se hacía evidente el fracaso de los reformistas en su intento de implantar las tragedias neoclásicas en los circuitos del teatro comercial, mientras que la versatilidad del dramaturgo le mantenía en la cima de su éxito popular gracias a los sainetes, comedias y zarzuelas.<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Otros autores que adaptaron numerosos títulos en estas décadas fueron Luis Moncín o Luciano Francisco Comella.

<sup>25</sup> CALDERONE, A. y PAGÁN, V., “Carlo Goldoni: la comedia y el drama jocoso”, en Lafarga, F. (ed.), *El teatro europeo en la España...*, *op. cit.*, pp. 139-194.

<sup>26</sup> GARELLI, P., “Ramón de la Cruz, adaptador de melodramas metastasianos”, en Sala Valldaura, J. M<sup>a</sup> (ed.), *El teatro español del siglo XVIII*, Lleida, Universitat de Lleida, 1996, vol. 2, pp. 454-455.

<sup>27</sup> Véase HERRERA NAVARRO, J., “Don Ramón de la Cruz y sus críticos: la reforma del teatro”, en Sala Valldaura, J. M<sup>a</sup> (ed.), *El teatro español del siglo XVIII...*, *op. cit.*, vol. 2, pp. 487-524. El que el escritor no se aviniera a los altos estándares de sus censores contemporáneos no ha impedido a algunos investigadores identificar planteamientos morales edificantes en sus temáticas costumbristas y retratos satíricos, en lo de lo que podría ser definido como una ideología de “populismo reformista”. Véase al respecto HUERTA CALVO, J., “Comicidad y marginalidad en el sainete dieciochesco”, *Scriptura*, 15, 1999, pp. 51-75.

No menor resultaba la cuestión económica relativa a la reutilización de textos preexistentes. La circunstancia de que los dramaturgos recibieran los mismos honorarios por las traducciones que por los libretos enteramente originales, propiciaba esta práctica que aprovechaba obras que habían recibido ya el beneplácito de otros públicos.<sup>28</sup> Pero esta equiparación también nos muestra la concepción de la época sobre lo laborioso que resultaba el proceso de adaptación. Un ilustrado como Bernardo de Iriarte advierte de las diferencias en las costumbres de franceses y españoles retratadas en las comedias, las dificultades de verter en verso castellano lo que en otras tradiciones europeas se representaba en prosa y, especialmente, el reto que para las obras traducidas suponía el poder competir en el lenguaje *con la naturalidad, propiedad, delicadeza, gracejo y elegancia de Lope, de de la Hoz, de Calderón, de Moreto, de Solís, de Mendoza, de Leiva, de Alarcón y otros.*<sup>29</sup> Ahí se hacía evidente que la circulación de los textos incluía un componente esencial de diálogo y negociación con las tradiciones autóctonas en las que se insertaban y en las que el lenguaje, como parte esencial de una cultura, ocupaba un lugar preeminente en este proceso.

### Músicas para el drama (y la comedia)

Si para analizar los procesos de circulación ponemos el foco en los aspectos musicales de los espectáculos teatrales, resulta útil acudir al concepto de dramaturgia musical, entendido como la capacidad de la música para erigirse en el factor esencial del drama en cuanto tal. Dicha propuesta, formulada por Carl Dahlhaus a partir de la década de 1980,<sup>30</sup> se focalizaba precisamente en la ópera por números donde el referente italiano era indiscutible, pero resulta sin embargo insuficiente para atender a otras tradiciones musicales menos “puras” (en el sentido de integridad musical del espectáculo) como el *Singspiel*, la *opéra comique*, la *tragédie en musique* o la zarzuela española, tal y como han señalado, más recientemente, autores como Damien Colas.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> HERRERA NAVARRO, J., “Derechos del traductor de obras dramáticas en el siglo XVIII”, en Lafarga, F. (ed.), *La traducción en España (1750-1830)*..., *op. cit.*, pp. 397-405.

<sup>29</sup> Informe dirigido al conde de Aranda recogido por PALACIOS FERNÁNDEZ, E., “El teatro barroco español en una carta de Bernardo de Iriarte al Conde de Aranda (1767)”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 43-64, espec. pp. 58-59.

<sup>30</sup> DAHLHAUS, C., “Drammaturgia dell’opera italiana”, en Bianconi, L. y Pestelli, G. (eds.), *Storia dell’Opera Italiana, Parte II, I sistemi, vol. 6, Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, Turín, EDT, 1988, pp. 77-162, y BIANCONI, L., (ed.), *La drammaturgia musicale*, Bolonia, Il Mulino, 1986.

<sup>31</sup> COLAS, D., “Musical Dramaturgy”, en Greenwald, H. M. (ed.), *The Oxford Handbook of Opera*..., *op. cit.*, pp. 177-205.

Como ocurría con el libreto, también hay aquí una amplia gama de posibilidades en el diálogo con los componentes musicales que caracterizan la ópera italiana. Algunos son realmente paradigmáticos como el *aria da capo*, buque insignia del *dramma per musica*, persistente aún en algunas obras del repertorio bufo más tardío y pieza versátil presente en oratorios, cantatas o como arias sueltas. Su potencial generador para construir obras a partir del procedimiento del *pasticcio* tiene ejemplos muy destacados en tierras españolas desde el comienzo mismo del siglo. Es el caso de la ópera *Dido y Eneas* (ca. 1710), elaborada a partir de arias italianas de diversos autores activos en Milán en su mayor parte y ensamblada probablemente por José de Torres.<sup>32</sup> Las arias constituirán también la base dramática de las primeras óperas españolas compuestas para los teatros públicos en la década de 1730, pero, igualmente, se aclimatarán muy pronto en las zarzuelas de autores como Sebastián Durón, Antonio Literes y más tarde José de Nebra.

Y cuando la ópera bufa de la segunda mitad del siglo amplíe los moldes formales del aria más allá del estricto dogma del *da capo*, las arias binarias, *dal segno* o las cavatinas inundarán también las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita<sup>33</sup> o Pablo Esteve, se incorporarán a las comedias —incluidas en algunas actualizaciones del teatro áureo del siglo XVII—<sup>34</sup> y llegarán a géneros tan hispanos como la tonadilla escénica.<sup>35</sup>

Más allá de constatar su omnipresencia como forma musical estereotipada, el interés reside en identificar qué funciones y significados dramáticos concretos adopta el aria en los nuevos géneros de acogida y cómo estas pueden diferir de los contextos de las óperas originales.<sup>36</sup> Un par de ejemplos de cronología dispar pueden mostrar el amplio campo de estudio en el que seguir trabajando.

En las décadas de 1730 y 1740, la intensa producción teatral de Nebra en los escenarios públicos madrileños presenta un uso abundante de la forma *da capo*. Sin embargo, el compositor buscará procedimientos que, sin

<sup>32</sup> PONS SEGUÍ, A., “Dido y Eneas: una ópera *pasticcio* en la corte de Felipe V”, *Revista de Musicología*, 37/2, 2014, pp. 503-540.

<sup>33</sup> RECASSENS, A., *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Philippe Mercier, Universidad Católica de Lovaina, 2001.

<sup>34</sup> LEZA, J. M., “‘Bellísimo Narciso’ y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII”, en Carreras, J. J. y Marín, M. Á. (eds.), *Concierto Barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, pp. 47-76.

<sup>35</sup> Para la tonadilla escénica pueden verse los trabajos de PESSARRODONA PÉREZ, A., “El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)”, *Revista de Musicología*, 30/1, 2007, pp. 9-48, y PESSARRODONA PÉREZ, A., “Concertantes, finales y acción en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)”, *Nassarre*, 31, 2015, pp. 101-137.

<sup>36</sup> LEZA, J. M., “L’aria col da capo nella zarzuela spagnola a metà del Settecento”, en Bianconi, L. y Noiray, M. (eds.), *L’aria col da capo, Musica e Storia*, 3, 2008, pp. 587-613.

renunciar al modelo italiano, traten de agilizar la acción en lo que puede ser entendido como un esfuerzo por atemperar el estatismo inherente a la forma, resultado de la repetición ornamentada por parte del cantante de la primera estrofa en el *da capo*. Así, Nebra amplía la variedad de motivos musicales contrastantes como arpeggios, secciones cromáticas, progresiones o diseños cadenciales sobre textos muy breves, recurriendo a cambios de tempo, carácter y orquestación entre las dos estrofas del aria, o incluso dentro de cada una de ellas. La estructura musical de estas arias de varios afectos lograba reflejar así, con gran dinamismo, los vaivenes emocionales a los que se veían sometidos los personajes, intensificados por las propias repeticiones del *da capo*, y generando una incertidumbre afectiva que se resolvía más allá de los límites del aria: en los registros declamados de la más pura tradición española. Y bajo esta misma premisa, recurriendo al esquema musical del *da capo* y atendiendo al deseo de intensificación y agilidad dramática, se construyeron números de conjunto al final del primer acto (jornada). En ellos se daban cita los personajes principales en dúos, *arias a tres* o *arias a cuatro*, muy infrecuentes en el repertorio italiano contemporáneo y, en su formato interno, distintos de las fórmulas más abiertas de los *ensembles* característicos del *dramma giocoso* posterior.

Varias décadas después, y en un género como la tonadilla escénica, el compositor Blas de Laserna (1751-1816) escribe *El majo y la italiana fingida* (1778), donde la música es empleada al servicio de un juego en que lo genuino y el travestismo identitario se dan la mano en los retratos de los personajes. El sencillo argumento de la obra se reduce a un cortejo amoroso entre un majo y una maja donde ella se hace pasar por italiana mientras él se esfuerza por agradarla tratando de adiestrarla en el arte de *cantar a lo majo*. La protagonista, aunque interpreta una breve arieta acorde a su fingida identidad italiana, desplegará lo mejor de sus habilidades en las seguidillas centrales de la obra, en las que sale a relucir su auténtica identidad española. La respuesta del sorprendido maestro es una arieta en la que se dan cita algunos de los tópicos del estilo bufo italiano con su silabismo directo, explícitas onomatopeyas y repentinos cambios de afecto. En esta tonadilla pues, el aria se presenta en dos modalidades no normativas: como impostura identitaria por parte de sus personajes/intérpretes (dos majos) y como parodia de un estereotipo reconocible, pero, en cualquier caso, como forma musical identificable con su origen italiano.

Por lo demás, como se ha señalado a propósito de la llegada de los modelos del *dramma giocoso* de la segunda mitad del siglo, la flexibilidad será también la tónica en los procesos de adaptación del repertorio italiano. Desde la utilización íntegra de las partituras de las óperas originales,

hasta la conservación de unos pocos números, pasando por laboriosos trabajos de ensamblaje entre secciones conservadas y partes nuevas compuestas por autores españoles, como ilustra bien la trayectoria de un compositor como Pablo Esteve. Nacido en Barcelona, se afincó en Madrid hacia 1758, donde desarrolló una importante carrera teatral convirtiéndose en uno de los músicos más activos en las adaptaciones madrileñas del repertorio italiano. Se familiarizó así con partituras de Piccinni, Traetta o Giuseppe Scarlatti, que constituyeron, tal y como él mismo señala, una auténtica escuela del estilo italiano que trató de emular cuando realizó intervenciones parciales en partituras preexistentes. Así ocurrió en *Los portentosos efectos de la Naturaleza* (1766), con partitura original de G. Scarlatti, en la que Esteve confiesa orgulloso como pudieron oírse *varias composiciones mías, bien que guarecidas de la mejor armonía del compositor originario*.<sup>37</sup>

En el caso de su adaptación de *La buena muchacha* (1765), Esteve indica las partes de su autoría y las adaptaciones a los registros vocales de los cantantes disponibles en Madrid. Pero su respeto por la partitura original le lleva a tratar de *aprovechar la ocasión del estudio, que ofrece tan grande armonía* y, lo que es más importante, mantener la estructura de las arias originales, aunque su recorte habría facilitado el proceso habitual de reducir la duración de la zarzuela. Por lo demás, la adecuación de la obra a las dimensiones habituales en los teatros se traduce en la reducción en el número de arias y en una condensación drástica en el tercer acto. Otras arias se modifican, simplificando ornamentaciones o reduciendo repeticiones, también se permutan de personaje, se componen músicas nuevas o se añaden a momentos no previstos en el original goldoniano. En estas últimas, Esteve a veces se cuida de reutilizar motivos musicales presentes en la partitura de Piccinni con una clara voluntad por mantener la unidad estilística con el original.<sup>38</sup> Lógicamente, la ausencia de referencias a las autorías de buena parte de las fuentes musicales de este repertorio adaptado dificulta en gran medida la investigación que debe ir estudiando las peculiaridades de cada caso.<sup>39</sup> Como vemos, en estos procesos de adaptación, se ha cuidado especialmente las transiciones estéticas en el ensamblaje entre el material importado y el de nueva creación.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> ESTEVE Y GRIMAU, P., "Prólogo", en *Letras que se cantan en la Comedia de no hay amor fineza más constante, que dejar por Amor su mismo amante* ☞, Madrid, Manuel Martín, 1766.

<sup>38</sup> CORTÈS, F., "Le versioni variate dei libretti operistici: *La buona figliuola e Gli uccellatori*", *Problemi di critica goldoniana*, 14, 2009, pp. 135-154.

<sup>39</sup> LEZA, J. M., "El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)", *Revista de Musicología*, 32/2, 2009, pp. 503-546.

<sup>40</sup> BUDYKA JITKOVA, O. K., *Los espectáculos musicales y la reforma teatral: la Ilustración en los teatros públicos de Madrid (1770-1800)*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. José Máximo Leza Cruz, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2021.

### Cantantes (y protagonistas)

La circulación de cantantes constituye una seña de identidad del sistema productivo de la ópera italiana. Además de la movilidad dentro de la península itálica, baste recordar los esfuerzos desplegados por la Royal Academy of Music londinense desde 1719 para contar con los mejores cantantes del momento reclutados en los teatros más prestigiosos de Italia y el resto de Europa. En el caso español, la corte ya había procurado la presencia de virtuosos desde finales del siglo XVII, y la progresiva consolidación de la ópera seria italiana no hizo sino acrecentar esta demanda a finales de la década de 1730.<sup>41</sup> Cantantes como Gaetano Maiorano Caffarello o Annibal Pio Fabri llegaron a la corte madrileña para intervenir en la ópera *Farnace* (1739). Lo relevante en este aspecto consiste en identificar las posibilidades laborales (o su ausencia) que permite un entorno tan inestable en lo que se refiere a temporadas de ópera comercial. Y así, mientras algunos marcharon para integrarse en los circuitos de movilidad internacional, otros buscaron alternativas al amparo de la propia corte en esos años del final del reinado de Felipe V, participando en serenatas y otras actuaciones en los Reales Sitios e incluso integrados como músicos de cámara de los reyes como fue el caso de Anna Peruzzi o Elisabetta Uttini. La peripecia de la primera en la corte española muestra las dificultades de muchas de estas mujeres para sobrevivir en entornos laborales donde, en su caso, el favor y la estrecha cercanía a la reina Isabel de Farnesio resultaron decisivos, pero no siempre suficientes para asegurar una estabilidad duradera.<sup>42</sup>

Al final de la centuria, donde se intenta asentar una temporada estable de ópera italiana en el madrileño teatro de los Caños del Peral, gestionada por la *Asociación para la representación de óperas italianas* (1792-1795), la llegada de una virtuosa como la mezzosoprano portuguesa Luisa Todi muestra su papel relevante, tanto en las condiciones económicas de la empresa, como en la elección del repertorio. La Todi, que a esas alturas ya había desarrollado una importante carrera en teatros de Londres, París, San Petersburgo o Venecia, llegó gracias a la mediación de la condesa-duquesa de Benavente y sus engrasados contactos internacionales. Cantante de amplio registro vocal y de capacidad para el estilo de bravura, su reconocida habilidad para interpretar papeles dramáticos (tal y como ocurría con otros cantantes que llegaron en esos años como Brígida Banti, Vicente Bartolini o Carlo Marinelli), hizo que se programaran obras serias

---

<sup>41</sup> DOMÍNGUEZ, J. M., “Un fin de siglo renovador”, en Torrente, Á. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 3. *La música en el siglo XVII*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 705-757.

<sup>42</sup> CARRERAS, J. J., “Amores difíciles...”, *op. cit.*, pp. 226-228.

en un entorno que, hasta entonces, estaba dominado por el repertorio bufo. Así, su debut madrileño en 1792 se hizo con la *Dido abbandonata* con música de Sarti y Paisiello, al que siguieron títulos como *Alessandro nell Indie* (1792) o *Demetrio, La muerte de Cleopatra, Elfrida* o *Armida* en la temporada 1794-1795. El prestigio y la fama de la cantante permitieron un incremento notable en el precio de las entradas para las representaciones en las que intervino, aunque no lograron compensar los altos honorarios de la diva, al no cumplirse las previsiones de recaudación iniciales para la temporada. La Real Orden de 1799 que prohibió las representaciones por artistas extranjeros supuso un claro punto de inflexión en el panorama teatral español (con la excepción de Barcelona). La medida era el resultado de un conjunto complejo de factores dentro de un proyecto general de reestructuración de los teatros que, continuando la política intervencionista ilustrada, trataba de centralizar el control de todos los coliseos. Pero en ese contexto, resultó determinante la inviabilidad económica de la empresa operística intentada en los Caños del Peral, que estuvo explícitamente vinculada a sus artífices —cantantes y bailarines— como máximos representantes del modelo importado.<sup>43</sup>

Por lo que se refiere a las intérpretes españolas, la sólida tradición de que fuesen las actrices cantantes las que asumían los papeles musicales, se mantuvo hasta prácticamente la mitad de la centuria. Aunque, después de los trabajos clásicos de Cotarelo y Mori se han realizado estudios más recientes, estos se han centrado fundamentalmente en sus entornos familiares y su consideración profesional y social, pero quedan aún muchas incógnitas por resolver en lo relativo a su faceta específicamente musical, incluyendo aspectos de su formación o de los perfiles vocales y sus implicaciones concretas en el repertorio abordado.<sup>44</sup> Reflexionar, por ejemplo, sobre las capacidades técnicas necesarias para afrontar las dificultades de partituras virtuosísticas del repertorio italiano o sus equivalentes en la escena española, plantea debates que aún tienen un amplio recorrido en la investigación.

En los años finales del siglo XVIII, el ámbito de la prensa periódica y de la publicística nos ofrece una visión más completa de algunos aspectos. Si en la década de 1780 surgieron voces elogiando el nivel alcanzado por los cantantes españoles al abordar en sus versiones originales títulos como

---

<sup>43</sup> LEZA, J. M., “Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)”, en Casares Rodicio, E. y Torrente, Á. (eds.), *La ópera en España...*, op. cit., vol. I, pp. 231-262, y CASARES RODICIO, E. *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. I. Desde Carlos IV al periodo fernandino (1787-1833)*, Madrid, ICCMU, 2018, espec. pp. 17-178.

<sup>44</sup> BEC, C., *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII<sup>e</sup> siècle (1700-1767)*, París, Honoré Champion, 2016.

*La Frasquetana* (1783), *I Visionari* (1783), *L'italiana in Londra* (1785), *La serva padrona* (1786) o *Il Barbiere di Siviglia* (1787), pocos años después se debatía de manera más polarizada sobre el nivel de competencia de los cantantes españoles para interpretar las arias italianas. El contexto histórico de estos debates favorecía en muchos casos, más que la objetividad en los juicios, la militancia alimentada por la xenofobia y el chovinismo en un momento especialmente convulso en lo social y lo político.

Y aunque algunas figuras españolas como Lorenza Correa o Manuel García gozaban de amplio reconocimiento internacional, era evidente para gestores, músicos y empresarios, la ausencia de una formación musical y dramática adecuada que permitiera crear grupos estables y cualificados artísticamente, capaces de afrontar proyectos ambiciosos, no solo en el ámbito del canto, sino también en el de la danza y la interpretación instrumental. Surgen entonces distintas iniciativas de músicos como Blas de Laserna (1790), Melchor Ronzi (1800, 1810) o Federico Moretti (1816) que intentaron promover la creación de instituciones que solventasen estas carencias y que desembocarán en centros como el dirigido por José Nonó (1816) o finalmente el Real Conservatorio de Madrid (1830).<sup>45</sup>

### Más allá de los muros del teatro

Como es bien sabido, la repercusión de la ópera como género, pero también como estética musical —lo operístico con sus amplias y ambiguas connotaciones—, trascendió con creces el entorno cerrado de los coliseos en múltiples manifestaciones que evidencian procesos de apropiación y resignificación. La larga tradición de volver “a lo divino” textos y músicas profanas sigue vigente con fuerza en el siglo XVIII, afectando de lleno a géneros como el villancico o las cantatas sacras entre otros muchos cultivados en el ámbito religioso. La investigación reciente ha prestado especial atención a los procesos de transmisión de estas obras desde sus originales profanos (y mayoritariamente teatrales), poniendo en valor colecciones de fuentes conservadas en archivos de catedrales, colegiatas y parroquias hasta hace poco desatendidas.<sup>46</sup> La circulación y uso de can-

---

<sup>45</sup> ROBLEDO ESTAIRE, L., “La creación del Conservatorio de Madrid”, *Revista de Musicología*, 24, 2001, pp. 189-238. Una síntesis actualizada sobre las instituciones de enseñanza musical puede verse en CARRERAS J. J., (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5. *La música en España en el siglo XIX*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2018, espec. pp. 404-422.

<sup>46</sup> MARÍN, M. Á., *Music on the Margin. Urban Musical Life in Eighteenth-Century Jaca (Spain)*, Kassel, Reichenberger, 2002, y VENEZIANO, G. A. R., “Un corpus de cantatas napolitanas del siglo XVIII en Zaragoza: problemas de difusión del repertorio italiano en España”, *Artígrama*, 12, 1996-1997, pp. 277-291.

tatas o arias en volúmenes misceláneos, las adaptaciones a las plantillas locales disponibles, la presencia de música instrumental (oberturas) en determinadas ceremonias religiosas, la celebración de academias como las de la catedral de Ávila donde se incluyen selecciones de números operísticos junto a piezas instrumentales, o las implicaciones estéticas en los repertorios sacros de nueva composición, son solo algunos de los aspectos que hacen llegar los ecos del teatro a rincones insospechados de la geografía musical del XVIII.<sup>47</sup>

También ha recibido una atención reciente un ámbito como es la instauración de los conciertos públicos en las principales ciudades españolas. Su ubicación inicial como alternativa a las programaciones operísticas en el tiempo de la Cuaresma permite y demanda una lectura especular en lo que se refiere a las expectativas del público sobre estos programas.<sup>48</sup> El recurso a las arias de concierto y a cantantes como la mencionada Luisa Todí, la presencia de oratorios y dramas sacros, los límites de la escenificación o la debilidad estructural del repertorio instrumental en estos conciertos, son aspectos que ponen a prueba, para los censores de entonces, pero también para los investigadores de hoy, hasta dónde y por qué una ópera deja de serlo y se convierte en algo derivado pero diferente.

El recorrido selectivo realizado por lo que la ópera italiana significó para la cultura musical española del siglo XVIII, muestra hasta qué punto fue responsable de procesos de transformación e innovación en el contexto de una sociedad dinámica. Como sofisticado artefacto cultural, la ópera construye identidades musicales, literarias, pero también económicas y simbólicas que se manifiestan de maneras cambiantes y no siempre evidentes. Su impacto llegó a los discursos teóricos y a la arena pública alimentando debates de amplio espectro, desde lo puramente estético a lo moral, pasando por su utilidad social y llegando a lo identitario nacional al finalizar la centuria. Signos palpables de la riqueza de miradas necesarias y que suponen un reto para la futura investigación.

---

<sup>47</sup> SANTOS CONDE, H. E., *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Miguel Ángel Marín López, Logroño, Universidad de La Rioja, 2019, y un panorama general en LEZA, J. M., "Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico", en Leza, J. M. (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, 4. La música en el siglo XVIII, op. cit.*, pp. 223-271.

<sup>48</sup> MARÍN, M. A., "Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos", en Leza, J. M. (ed.), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica, 4. La música en el siglo XVIII, op. cit.*, pp. 461-484; MARTÍNEZ REINOSO, J., *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Miguel Ángel Marín López, Logroño, Universidad de La Rioja, 2017, y BERTRÁN, L., "Los conciertos en Barcelona (1760-1808) el doble estreno de La Creación de Haydn en contexto", *Cuadernos de música iberoamericana*, 31, 2018, pp. 25-66.