



CONCIERTO BARROCO

ESTUDIOS SOBRE MÚSICA,
DRAMATURGIA E
HISTORIA CULTURAL



JUAN JOSÉ CARRERAS · MIGUEL ÁNGEL MARÍN (EDS.)

CONCIERTO BARROCO

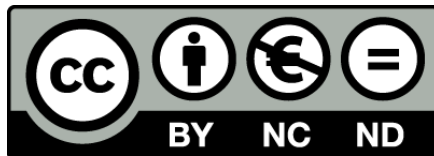
Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural

CONCIERTO BARROCO

Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural

Juan José Carreras
Miguel Ángel Marín
(editores)

UNIVERSIDAD DE LA RIOJA
2004



Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural

de Juan José Carreras y Miguel Ángel Marín (publicado por la Universidad de La Rioja) se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor

© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

ISBN: 978-84-695-4053-4

Afinaban cuerdas y trompas los músicos de la orquesta,
cuando el indiano y su servidor se instalaron en la penumbra
de un palco. Y, de pronto, cesaron los martillazos y afinaciones,
se hizo un gran silencio y, en el puesto de director,
vestido de negro, violín en mano, apareció el Preste Antonio,
más flaco y narigudo que nunca
[...]

Metido en lo suyo, sin volverse para mirar a las pocas personas
que, aquí, allá, se habían colocado en el teatro, abrió lentamente
un manuscrito, alzó el arco —como aquella noche— y,
en doble papel de director y de ejecutante impar, dio comienzo
a la sinfonía, más agitada y ritmada —acaso— que otras
sinfonías suyas de sosegado tempo, y se abrió el telón
sobre un estruendo de color...

Alejo Carpentier, Concierto barroco

ÍNDICE

PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	13
PARTE I	
1. Juan José Carreras	
Ópera y dramaturgia	23
Nota bibliográfica	
2. Martin Adams	
La “dramatic opera” inglesa: ¿un imposible género teatral?	29
3. José Máximo Leza	
“Bellísimo Narciso” y músicas para seguir siéndolo. Transformaciones dramáticas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII	47
4. Andrea Bombi	
El mayor triunfo de la mayor guerra y otras óperas españolas de principios del siglo XVIII	77
5. Anna Tedesco	
Aventuras y desventuras de Cunegonda: seis versiones musicales de La principessa fedele de Agostino Piovene	111
Bibliografía citada (I)	151

PARTE II

6. Miguel Ángel Marín

La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural..... 167

Nota bibliográfica

7. David Irving

En los confines de la tierra: influencia ibérica e intercambio musical entre Japón y Filipinas en los siglos XVI y XVII 173

8. William J. Summers

“Lo Spagnoletto” en Manila: una nueva fuente de la Lamentación Primera del Jueves Santo 189

9. Javier Marín López

“Por ser como es tan excelente música”: la circulación de los impresos de Francisco Guerrero en México 209

10. Leonardo J. Waisman

Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia 227

Bibliografía citada (II)..... 255

PARTE III

11. Juan José Carreras

La construcción de la música “barroca” en los siglos XIX y XX 269

Nota bibliográfica

12. Katharine Ellis

Las contingencias de la recuperación musical: Lully y Charpentier en el París de la década de 1870 275

13. Annegret Fauser

De arqueología musical. La música barroca y la Exposición Universal de 1889..... 289

14. Teresa Cascudo

“Por amor do que é português”: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934 309

15. Martin Elste	
La música de Mozart como música barroca. La producción de Idomeneo en Glyndebourne (1951).....	331
Bibliografía citada (III)	343
APÉNDICE MUSICAL	
Edición de seis arias de Francesco Gasparini para La principessa fedele (Venecia, 1709)	353
Edición comparada de una sonata instrumental anónima (Chiquitos, 1740/50)	359
SOBRE LOS AUTORES	391
ÍNDICE DE NOMBRE Y DE LUGARES	397

Prólogo

En 1999 la Universidad de La Rioja iniciaba un proyecto innovador con escasos precedentes en la universidad española: impartir una licenciatura íntegramente a través de internet. La evolución reciente de las tecnologías de la información y de la comunicación en la sociedad española, junto a las necesidades formativas derivadas del nuevo sistema docente europeo, han mostrado que nuestra apuesta pionera de entonces fue acertada, situando a nuestra universidad en una posición privilegiada en la formación a través de la red.

Fue precisamente la licenciatura de Historia y Ciencias de la Música la primera que se impartió en modalidad virtual por una universidad pública española, unos estudios que sólo en tiempos relativamente recientes habían adquirido el rango universitario y que venían experimentando una creciente demanda social. La Universidad de La Rioja vino así a sumarse a las pocas universidades que ya ofrecían esta titulación, contribuyendo de este modo a ampliar el número de profesionales musicólogos y reforzando a la postre el estado de la disciplina en España.

En el marco de los actos conmemorativas del 10º aniversario de la Universidad de La Rioja, el joven equipo de profesores encargado de la puesta en marcha de la titulación organizó un importante congreso internacional en torno a la música barroca en julio de 2002. De aquella reunión científica surgió este libro en el que un grupo de musicólogos procedentes de Alemania, Argentina, Australia, España, Estados Unidos, Reino Unido, Irlanda e Italia ofrecen los resultados de su investigación más reciente sobre la música de los siglos XVII y XVIII. Confío en que esta colección de ensayos sea una valiosa aportación que contribuya no sólo a la consolidación de esta disciplina en el panorama de la investigación humanística española, sino que también resulte atractiva para los investigadores y para los estudiantes que se forman en nuestras aulas. Unos y otros están llamados a trabajar en favor del lugar destacado que la música debe ocupar en cualquier sociedad y de los valores patrimoniales y culturales asociados a ella.

Carmen Ortiz Lallana
Rectora de la Universidad de La Rioja

Introducción

Desde 1982, el congreso bienal de música barroca ha constituido un acontecimiento periódico a cuyo calor se ha acogido una abigarrada mezcla de estudiosos diversos: musicólogos, intérpretes con intereses históricos (esa manifestación tan británica del scholar performer), aficionados, y, en general, apasionados de toda índole por esta música. Años después, en 1994, acudieron por vez primera a la ciudad de Edimburgo un grupo de investigadores españoles (entre los que se encontraban Juan José Carreras, Luis Robledo, Javier Suárez-Pajares y Álvaro Torrente) atraído, entre otras cosas, por la posibilidad de discutir su investigación en un marco flexible y receptivo. Desde entonces, los musicólogos españoles han acudido a todos y cada uno de estos congresos (celebrados en Birmingham en 1996, Exeter en 1998 y Dublín en 2000), aportando, además de sus temas concretos de investigación, una saludable perspectiva meridional al discurso predominantemente anglosajón de las reuniones. Fruto de esta presencia hispana fue la excepcional celebración —en el verano de 2002— de la décima bienal en Logroño, organizada bajo el auspicio de la Universidad de La Rioja.¹

No ha sido nunca habitual en estas conferencias el ofrecer una discusión organizada en torno a un tema determinado, algo que puede sorprender desde una perspectiva académica pero que constituye, sin duda, un aliciente en contraste con las rigideces que en ocasiones caracterizan a nuestra musicología continental. En consecuencia, la propia estructura del congreso descartaba a nuestros ojos la habitual publicación de unas actas y nos hizo reflexionar acerca de los posibles criterios de selección y edición de los diversos textos leídos en este simposio. Finalmente, decidimos ofrecer al lector interesado algunas de las intervenciones que, a nuestro juicio, planteaban —desde el punto de vista español— nuevos enfoques en torno a los estudios de la música de los siglos XVII y XVIII. Al mismo tiempo, invitamos a participar a algunos colegas

1. El programa completo y un resumen de las ponencias está disponible en <www.unirioja.es/dptos/dea_baroque>.

que no pudieron asistir al congreso pero cuyas líneas de investigación se acercaban a las áreas temáticas escogidas. El resultado final reúne una quincena de artículos —en traducción al castellano los concebidos en inglés o italiano— escritos por musicólogos de ocho países en tres continentes, proporcionando así una estimulante pluralidad de perspectivas.

Aunque no sea posible argumentar aquí nuestra impresión, conviene al menos llamar la atención sobre la hasta ahora palmaria escasez de consideraciones globales en torno a la investigación realizada sobre lo que se ha venido a llamar “Barroco musical español”. Un área de estudio que adolece en gran parte de una preocupante falta de variedad y originalidad, evidente para quien repase críticamente lo publicado en los últimos años, principalmente dedicado —con mejor o peor fortuna— a la edición de fuentes y a los estudios de tipo institucional (en particular capillas de música eclesiásticas y biografías profesionales de sus maestros). No nos cabe duda que estos dos extremos —ausencia de crítica metodológica y rutina en la investigación— están relacionados.

Por ello, los trabajos aquí publicados no sólo presentan el interés de sus diversos contenidos, sino que además se proponen como posibles modelos para una deseable renovación de este género de estudios. En este sentido, la edición de estos ensayos debe verse también en relación con la publicación de los trabajos presentados en el congreso “Música y cultura urbana en la Edad Moderna”, celebrado en Valencia en mayo de 2000 que ofrece², entre otros alicientes, materiales complementarios para una reconsideración de la relación entre la historia social e institucional y la musicología. Los artículos que incluimos aquí aparecen agrupados en tres partes, cada una, a su vez, precedida por un breve ensayo introductorio que plantea los conceptos y problemas de fondo que se discuten y tematizan en los estudios que siguen, así como la bibliografía fundamental sobre cada tema. En estas notas bibliográficas se recogen, en la medida de lo posible, tanto las propias aportaciones de la musicología en español como las traducciones existentes, además de una selección lo más diversificada posible de lo publicado en las principales lenguas europeas.

Sin la colaboración de los autores de cada uno de los ensayos, nuestro trabajo como editores habría sido, sin ninguna duda, mucho más difícil. Nuestra idea de una musicología como proyecto intelectual compartido ha sido posible gracias a la complicidad y comprensión de los colegas y amigos que han discutido con nosotros las preguntas y sugerencias que el trabajo de

2. A. Bombi, J. J. Carreras y M. A. Marín (eds.): *Música y cultura urbana en la Edad Moderna* (Valencia: Universitat de València, 2004).

edición ha ido planteando. Además, la ayuda de otras personas e instituciones ha sido decisiva para llevar a buen puerto esta empresa. Queremos agradecer, en primer lugar, el apoyo académico y financiero de la Universidad de La Rioja, que supo ver enseguida el interés que tanto la propia bienal como esta edición podían tener en el panorama de la musicología española. El trabajo de los traductores Izaskun Fuentes (Adams) y Julio Pérez-Ugena (Tedesco), además de nuestras propias revisiones y traducciones (Adams, Irving y Summers), han tenido como meta la de ofrecer al lector las mejores versiones españolas posibles en un país en el que, por desgracia, la traducción de los textos musicológicos deja con frecuencia tanto que desear. Agradecemos, además, muy especialmente el trabajo de Luis Gago, uno de los grandes especialistas en la traducción musical, que se encargó de la versión española de los ensayos de Ellis, Fauser y Elste. Asimismo, expresamos nuestra gratitud a Víctor Pagán, que asesoró en el diseño de la cubierta, a Miguel Pérez por el tratamiento informático de los ejemplos musicales, y a Lucía Aguilera y Alfonso de Vicente, que colaboraron en las tareas de revisión de las pruebas de imprenta. El trabajo de preparación y coordinación científica del volumen se inserta en nuestro proyecto de investigación “Música y cultura de corte en la monarquía hispánica: de Carlos II a Carlos IV” (Ministerio de Ciencia y Tecnología, BHA 2003-08804), al que pertenecen además dos editores de este volumen, José Máximo Leza y Andrea Bombi. Los ensayos de estos dos investigadores junto al de Martin Adams, presentados en una sesión de la bienal de Logroño con el trabajo de Anna Tedesco, fueron posteriormente discutidos de nuevo en la conferencia “Identidades esquivas. Coloquio internacional sobre teatro musical barroco” celebrado en la Escola Superior de Musica de Catalunya, en Barcelona en febrero de 2003.

Por último, recordamos con particular emoción las semanas finales de preparación de este libro, ensombrecidas por el dolor y la muerte de tantas víctimas en el atroz atentado de la estación de Atocha de Madrid. George Steiner, el gran humanista y crítico literario, recordaba no hace tanto que la música y el lenguaje son, seguramente, la expresión más elaborada pero también más profunda, esencial de lo humano: este volumen, que trata —a través del lenguaje— de la música y los sueños, sentidos y valores que a ella asociaron tantas mujeres y hombres del pasado, quiere también ser un modesto pero firme alegato en pro de la cultura en libertad frente a la barbarie y al fanatismo.

Como puede adivinarse, el título elegido para este volumen —Concierto barroco— remite al relato, publicado en 1974, del gran escritor cubano (además de crítico musical y apasionado melómano) Alejo Carpentier. Narra esta personalísima obra, crepuscular y sintética, de resonancias mannianas, el viaje de un rico indiano mexicano desde su magnífica residencia de Coyoacán a una

mítica Venecia, que aparece sugerida más que descrita a través de atmósferas que van cambiando sutilmente a lo largo del relato. En la ciudad de la laguna, el narrador hará coincidir al viajero nada menos que con Haendel, Domenico Scarlatti y Vivaldi. Todavía resacoso tras una turbulenta y memorable jam session nocturna de todos ellos con las seductoras instrumentistas del Ospedale della Pietà (aunque los siglos no recordaron nada, y es lástima porque aquello era tan digno de oírse como de verse...), asistirá al ensayo general de Montezuma, ópera “americana” del abate pelirrojo. Mediante un deslumbrante uso del lenguaje, cuyos periodos, riqueza y contrastes remiten por sí mismos a una estética barroca de la exuberancia, el autor construye, como se ha señalado en general para su obra, un relato polifónico representando un universo intercultural centrado antropológicamente en las miradas de este viajero americano de principios del Siglo de las Luces y del negro Filomeno, su criado y jazzman cubano. En tanto que meditación acerca de la música y su temporalidad (histórica y fenomenológica), expresada en un denso y simbólico viaje a través del tiempo y las culturas, al que no es ajeno el compromiso estético y político del autor, el relato de Carpentier también articula literariamente algunos aspectos que desde la musicología más nos han interesado en el planteamiento de este volumen, estructurado en tres secciones dedicadas (I) a la dramaturgia operística y los problemas de la representación teatral; (II) a la perspectiva transcultural de la música europea; y (III) a la recepción contemporánea. Ciertamente, este último y sugerente aspecto aparece apenas esbozado por el escritor en la divertida e ingeniosa escena del desayuno en el cementerio de la isla de San Michele (donde, por otra parte, resulta significativa su débil defensa de Vivaldi frente al conocido dictum crítico de Stravinsky), y en la no casual y sutil alusión, en el capítulo segundo, al cervantino Retablo de maese Pedro de Manuel de Falla (otro concierto barroco de singular transcendencia en nuestra historia musical).

Si en los estudios centrados en torno a la dramaturgia musical, la investigación española puede ofrecer ya trabajos de interés, plenamente integrados en un marco de discusión internacional, en otros se ha implicado menos, como es el caso de los estudios en torno a la recepción en las colonias americanas y asiáticas de instituciones y repertorios musicales europeos, temas en los que la musicología latinoamericana aporta ya hace tiempo renovadoras perspectivas. Se plantea aquí, por tanto, la necesidad de reflexionar sobre la pertinencia y utilidad de metodologías todavía poco transitadas entre nosotros como, por ejemplo, las propias de la antropología histórica. Los ensayos de la sección final, dedicados a los procesos de interpretación y construcción de la música “barroca” en los siglos XIX y XX, remiten a enfoques de actualidad en este momento en la musicología, como son los de la nueva historia cultural, la discología y la historia de la interpretación. Pero además de estas nue-

vas y no tan nuevas perspectivas, es importante subrayar el significativo papel que desempeña en estos estudios la inclusión del propio discurso musicológico y de sus prácticas como producto cultural del siglo XIX, lo que ofrece una dimensión crítica que nos parece insoslayable en estos momentos.

Tampoco es casual que, a lo largo del volumen, el término “barroco” prácticamente no aparezca hasta la tercera parte, en que justamente surge asociado a las innovaciones y reorientaciones historiográficas de finales del siglo XIX, así como a la práctica interpretativa de la misma época. No obstante, la presencia implícita de algunos sentidos del complejo y contradictorio término “barroco” es evidente en numerosos momentos a lo largo del libro, como no podía ser de otra forma al tratar de la cultura del siglo XVII. Esta presencia implícita del concepto de barroco aparece plasmada, en relación a la cultura hispánica, en la utilización de categorías históricas y estéticas como “Siglo de Oro” o “teatro áureo”, asentadas en la clásica interpretación sociocultural de José Antonio Maravall (*La cultura del Barroco*, 1975), visión sometida en los últimos años a revisiones más o menos radicales desde los campos de la hermenéutica histórica y la deconstrucción literaria. En nuestra disciplina, el distanciamiento del esencialismo propio de las construcciones fundamentadas en la noción de un *Zeitgeist* o espíritu de época, y el relativo desinterés por las cuestiones estilísticas (que, sin embargo, son una parte valiosa e imprescindible de la musicología) ha hecho que el término “barroco” —fuera del nominalismo pragmático que impregna el propio título de las bienales de “música barroca”— tienda a estar ausente, como sucede también en síntesis generales tan importantes e influyentes como la de Werner Braun (*Die Musik des 17. Jahrhunderts*, 1981) o la de Lorenzo Bianconi (*El siglo XVII*, 1982). Ello refleja, sin duda, no sólo la agenda actual de la investigación, sino tendencias más profundas que definen el marco en el que se desenvuelve la musicología.

Un argumento común —tampoco éste extraño a la narración de Carpentier— se transparenta igualmente en este concierto de estudios que proponemos al lector: el de la contemplación de la música europea desde posiciones excéntricas a las geografías y cánones habituales, una música que, sin embargo, compartimos todos como valiosa y frágil herencia, transmitida a través de cosas modestas y fáciles de traer: sonatas, conciertos, sinfonías, oratorios —poco bulto y mucha armonía...

Zaragoza – Logroño, marzo de 2004

Juan José Carreras
Miguel Ángel Marín

Parte Primera

1

Ópera y dramaturgia en torno a 1700

JUAN JOSÉ CARRERAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nota bibliográfica

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

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

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

**La “dramatic opera” inglesa:
¿un imposible género teatral?**

MARTIN ADAMS

El primer estudio completo sobre la música teatral en Londres durante el siglo XVII se publicó en 1928. La obra *Foundations of English Opera* de E. J. Dent continúa siendo una de las fuentes de información más destacadas y fiables sobre las primeras composiciones para los escenarios ingleses, y su primer capítulo constituye una de las reflexiones más cuidadosas sobre un rompecabezas desconcertante. ¿Por qué tardó tanto la ópera en abrirse camino en Inglaterra, cuando gozaba de gran popularidad en casi toda Europa?¹

La historia es sumamente paradójica, como también resulta paradójica la figura de John Dryden (1631-1700), el autor teatral y analista literario más destacado de la segunda mitad del siglo XVII en Inglaterra, el crítico más feroz e irreverente del género operístico y, al mismo tiempo, el libretista de dos de las obras dramático-musicales más importantes del siglo. Dryden es una figura clave.

En 1685, cuando Dryden produjo su primera obra dramático-musical de envergadura, ya habían tenido lugar muchos intentos de introducir la ópera en Inglaterra. Las propuestas de representar óperas francesas e italianas se habían quedado en meros proyectos, o habían resultado fracasos comerciales. Una de las ironías de la historia de la música es que *Dido and Aeneas*, la obra a la que Henry Purcell debe su fama en mayor medida y la única obra ingle-

1. E. J. Dent: *Foundations of English Opera*.

sa del siglo XVII que tuvo una buena aceptación internacional como ópera, se compuso para el ámbito privado y no llegó a representarse en un escenario público en vida del compositor. En casi todos los sentidos, *Dido* es una obra atípica entre las composiciones dramáticas inglesas de la época; y más que ninguna otra obra de este compositor, nos hace lamentar que el público inglés de la época de Purcell mostrara poco interés por el teatro cantado.² Sus gustos eran característicos. También lo eran las ideas de los músicos y dramaturgos que respaldaban la causa de la ópera inglesa.

El pionero más elocuente y vigoroso del drama musical inglés fue William Davenant (1606-68). Después de la Guerra Civil inglesa y algunos periodos de exilio en Francia, y tras su estancia en prisión en Inglaterra, este ardiente monárquico no encontró un buen acomodo con el gobierno parlamentario, cuya actitud respecto del teatro se situaba entre la hostilidad y la indiferencia. Construyó un pequeño teatro en Rutland House, su residencia de Londres, y en mayo de 1656, cuatro años antes de la restauración de la monarquía, presentó un espectáculo didáctico musical que sentó las bases de lo que hoy se considera como la primera ópera inglesa.

No se conserva nada de la música de *The First dayes Entertainment at Rutland-House by Declamations and Musick: after the manner of the Ancients*, pero en las primeras dos líneas del prólogo Davenant expone sus ideales musicales:

Considera éste tu estrecho camino
a los Campos Eliseos, la ópera.³

El Elíseo se alcanzó cuatro meses más tarde, con la obra íntegramente cantada *The Siege of Rhodes*, descrita por su autor como “una representación por arte de perspectiva en escenas y una historia cantada en recitativo” (“a representation by the art of prospective in scenes and the story sung in recitative music”). La música, hoy perdida, la proporcionaron Henry Lawes, Henry Cooke, Charles Coleman, George Hudson y Matthew Locke. Dos años más tarde, *The Siege* se presentó en un teatro público, y en 1661, un año después de la restauración de la monarquía, se representó en una versión ampliada.

2. Sobre la historia y los conceptos dramaturgicos de *Dido and Aeneas*, véase C. Price (ed.): Purcell: “*Dido and Aeneas*”; E. Harris: Henry Purcell’s “*Dido and Aeneas*”; y M. Adams: Henry Purcell: the Origins. Sobre su relación con su precedente más destacado, *Venus and Adonis* de Blow, y con la ópera no inglesa, véase C. Price: “*Venus and Adonis*”, en *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, 923–24; R. Lockett: “A New Source of *Venus and Adonis*”, *Musical Times*, 130 (1989), 76; B. Wood y A. Pinnock: “Unscarr’d by turning times?”, *Early Music*, 20:3 (1992), y la correspondencia y los artículos de respuesta.

3. “Think this your passage, and the narrow way / To our Elysian field, the Opera”.

Algunos aspectos de *The Siege of Rhodes* están tomados de la masque cortesana inglesa. Los cinco actos se denominaron *entries*, y la disposición del teatro de Rutland House, al menos para *The First Dayes Entertainment*, siguió de cerca la práctica de la mascarada.⁴ Sin embargo, el texto de *The Siege of Rhodes* recuerda más a una curiosa obra teatral que a un libreto operístico del siglo XVII, en gran medida por los vivos diálogos escritos en estrofas inglesas (sobre todo en pareado heroico), que en el teatro hablado se asociaban normalmente a los parlamentos extensos.⁵ Al igual que ocurrió con el libreto de Richard Flecknoe *Ariadne Deserted by Theseus* (se publicó en 1654, pero nunca llegó a tener música), Davenant trató de mantener las características de la versificación inglesa tradicional, acomodándola al entorno musical. En su prefacio Davenant declaraba que las “fracciones cortas” eran “necesarias en el recitado para la variación de las arias” (“necessary to recitative musick for variation of ayres”).

Davenant era plenamente consciente de que había una dificultad esencial. ¿Cómo podía emplearse el poder de la música sobre el escenario sin comprometer las características del verso inglés y la integridad del drama? Los dramaturgos y los músicos franceses trataron de resolver problemas parecidos. Pero mientras éstos lo lograron con la *tragédie lyrique*, parece que los autores teatrales y los compositores ingleses no consiguieron superar las dificultades. Hasta 1685 *The Siege of Rhodes* fue el único drama íntegramente cantado en inglés que llegó a representarse ante el público. Si las afirmaciones de John Dryden son correctas, la mayor parte de la música se abandonó en la reposición de 1661. Es más: la inmensa mayoría de las obras musicales que salieron a la luz antes de 1685 parecen haber sido un intento de evadir el problema en lugar de solucionarlo.

A comienzos de la década de 1660 vieron la luz varias producciones teatrales inglesas bajo el nombre de “ópera”. Pero solamente una de ellas era una ópera ajustada a la definición de los autores teatrales y los músicos del continente. El resto eran adaptaciones, la mayoría de obras bien conocidas. Y en ellas la música permanecía casi por entero fuera del drama principal. Sirvan como ejemplo las adaptaciones de obras de Shakespeare por parte de Davenant (*Macbeth*) y Davenant y Dryden (*The Tempest*, 1667), y una nueva versión de *The Tempest* (1674) que probablemente se debe a Thomas Shadwell (c. 1642–92). Antes del puritanismo artístico del siglo XIX, en que predomina-

4. Para una descripción de la disposición, véase E. J. Dent: *Foundations of English Opera*, 52–3 y 57. Para detalles sobre *The Siege of Rhodes*, véase *idem*, pp. 43–77; M. Edmond: *Rare Sir William Davenant*, 121–36; y C. Price: “*Siege of Rhodes*”, en *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4.

5. W. Davenant: *The Siege of Rhodes*.

ba el culto al genio y la inviolabilidad de la obra artística acabada, estos adaptadores descubrieron que los elementos grotescos de Macbeth y los mágicos de *The Tempest* convertían a estas obras en posibles vehículos para la música, al tiempo que dejaban espacio a la dimensión meramente dramática.⁶

Hay una importante excepción a la práctica de la representación con música: la obra *Psyche* de Shadwell. La comedia ballet *Psyche* se había presentado en París en 1671, y era el fruto de una colaboración entre Jean-Baptiste Molière (1622–73), Pierre Corneille (1606–84), Jean-Baptiste Quinault (1635–88) y Jean-Baptiste Lully (1632–87).⁷ En la versión de Shadwell, producida hacia 1675, la música vocal era de Matthew Locke, y la instrumental, de Giovanni Battista Draghi (c. 1640–1708).

La música vocal de *Psyche* se publicó con la aportación de Locke a *The Tempest* y la primera afirmación explícita de un compositor inglés sobre las actitudes inglesas ante la música teatral. Ya desde la portada, Locke afirma con aire desafiante que *Psyche* es “la ópera inglesa”, otra bofetada que este enérgico compositor propinó a quienes respaldaban a los artistas extranjeros. Admite que la mezcla de poesía y música puede dar lugar a discusiones acaloradas, y reconoce que el título “ópera” está tomado del italiano. Locke, que nunca se distinguió por su modestia, se sentía orgulloso, y con razón, de la variedad estilística y técnica de la música, que incluye “contrapunto, recitativo, fuga, canon y música cromática” (“counterpoint, recitative, fugue, canon and chromatic music”). Reconoce que la obra

Puede llevar con justicia el título [de ópera], aunque no toda la tragedia esté puesta en música: el autor consideró con prudencia que habiendo sido y siendo Italia la gran escuela del mundo en este arte y forma de entretenimiento, y no Inglaterra, debía, por tanto, mezclar [la música] con los diálogos, como es más propio de nuestro genio.⁸

Los aspectos más importantes son, para nosotros, el reconocimiento por parte de Locke de las partes habladas como componente esencial de esta “ópera inglesa”, y la afirmación de que “nuestro genio” radica ante todo en el

6. Para una discusión sobre estas adaptaciones, véase C. Price: Henry Purcell, 203–5, 231, 320.

7. Sobre *Psyche* véase E. J. Dent: *Foundations of English Opera*, 100–24; M. Lefkowitz: “Shadwell and Locke”, *Proceedings of the Royal Musical Association*, 106 (1979–80); y C. Price: “*Psyche*”, en *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 3.

8. “it may justly wear the title [opera], though all the tragedy be not in music: the author prudently considered, that though Italy was, and is the great academy of the world for that science and way of entertainment, England is not: and therefore mixed it with interlocutions, as more proper to our genius”.

drama hablado. Con una única aunque importante excepción, esta definición se ajusta a todo el drama musical inglés del siglo XVII.

Más que ninguna otra obra teatral anterior a *King Arthur*, de 1691, *Psyche* constituye un intento calculado de hacer que el drama gire en torno a la música. Aunque contiene extensas partes habladas, utiliza la música para dar forma al drama de un modo considerablemente más sutil que la versión íntegramente cantada de *The Siege of Rhodes*. En *Psyche* abundan las escenas espectaculares, en las que se suceden los desiertos rocosos, los templos y los palacios, cuya contemplación lleva al público a maravillarse ante la imaginación y las habilidades técnicas del diseñador.⁹ Sin embargo, su aportación más importante a la dramaturgia musical inglesa estriba en su forma de explotar el poder de la música. Puede que los personajes sean mitológicos, pero su personalidad es humana. Los elementos mágicos admiten música; pero su poder choca con los atributos humanos de los personajes. Así, Cupido seduce a *Psyche* a través de la música; y cuando ésta intenta suicidarse, la disuaden tres ninfas cantando. Venus y Marte conspiran contra *Psyche* a través de un diálogo musical; y es la música la que confiere fortaleza a los componentes de su malicioso discurso.

Mucho más que ninguna otra de las grandes obras de Purcell para los escenarios, *Psyche* muestra por qué el teatro musical inglés del siglo XVII ha resultado tan problemático para el público en los tiempos modernos, al menos hasta hace poco. El poder del realismo teatral del siglo XIX ha roto nuestro contacto con el mundo que llevó estas amalgamas de habla y música hasta tales cotas de éxito comercial. Hemos perdido la afición por las ejecuciones públicas, las peleas entre perros y osos y los duelos, y hemos perdido el contacto con ese teatro tan artificial en su diseño dramático y en el uso de la maquinaria del escenario; un teatro en el que la música desempeñaba un papel tan exótico que parecía extrínseco al drama natural, y en el que los pocos personajes que no cantan no son verdaderos seres humanos, sino representaciones emblemáticas de la naturaleza humana. Por el contrario, la brecha que separa el teatro moderno del de Shakespeare, que se apoyaba en el diálogo sin escenario, es mucho menor.

Sin embargo, precisamente este exotismo era lo que atraía a los espectadores de aquella época. Todos los comentarios que se escribieron sobre las óperas *Macbeth*, *The Tempest* y *Psyche* hacen hincapié en el espectáculo, la música y la danza, y hablan poco o nada de la dramaturgia, o de la medida en que el público acogía estas obras como obras de teatro. En este sentido, la

9. Sobre la maquinaria teatral inglesa en el siglo XVII, véase E. A. Langhans: "The Theatrical Background", en *The Purcell Companion*.

trayectoria de la ópera contrasta sensiblemente con la de las obras teatrales escritas.

Las opiniones de John Downes son especialmente reveladoras, porque pasó 40 años trabajando como apuntador para la compañía teatral que se ocupaba de estas producciones. En su *Roscius Anglicanus, or an Historical Review of the Stage*, que terminó de escribir en 1708, recordaba que:

La ópera *Psyche*, largamente esperada, surgió con todos sus ornamentos; nuevas escenas, nueva maquinaria, nuevo vestuario, nuevas danzas francesas. Esta ópera se representó espléndidamente, especialmente las escenas; su coste superó las 800 libras. Estuvo en escena durante unos 8 días seguidos [y] proporcionó importantes beneficios a la compañía; no obstante, *The Tempest* les dio más dinero.¹⁰

La música se valora por las cualidades del momento, no por su capacidad de llevar el peso del drama. Samuel Pepys, aficionado a la música y amante de todo tipo de teatro, hizo en su diario una anotación deliciosa que resulta coherente con ese punto de vista. El 27 de febrero de 1668 vio un reestreno de *The Virgin Martyr* de Philip Massinger (1583–1640) y Thomas Dekker (c. 1570–1630), y llegó a esta conclusión:

Lo que me gustó más allá de toda expresión, fue la música de instrumentos de viento, cuando el ángel apareció. Era tan suave, que me sentí extasiado. En una palabra, mi alma se entregó a un transporte tal, hasta el punto de enfermarme, lo mismo que antaño cuando estaba tan enamorado de mi mujer. Ni en ese momento, ni en el resto de la velada, pudo pensar en nada, y permanecí en la exaltación. No creo que ninguna otra música haya obrado jamás con tan pleno poder sobre el espíritu humano.¹¹

10. J. Downes: *Roscius Anglicanus*, 35–6: “The long expected opera of *Psyche*, came forth in all her ornaments; new scenes, new machines, new clothes, new French dances. This opera was splendidly set out, especially in scenes; the cost of which amounted to above £800. It had a continuance of performance about 8 days together it proved very beneficial to the company; yet *The Tempest* got them more money”.

11. “Which did please me beyond any thing in the whole world was the wind-music when the angel comes down, which is so sweet that it ravished me, and indeed, in a word, did wrap up my soul so that it made me really sick, just as I have formerly been when in love with my wife; that neither then, nor all the evening going home, and at home, I was able to think of any thing, but remained all night transported, so as I could not believe that ever any music has that real command over the soul of a man as this did upon me”; S. Pepys: *Diary*. Versión española Samuel Pepys, tr. de Norah Lacoste, 345.

Pepys descubrió que el poder de la música se acentúa cuando está rodeada de diálogo. Era un amante de la palabra, tanto escrita como hablada, pero admitió muchas veces que los beneficios de la música figuraban entre los mayores que se pueden disfrutar en ninguna rama de la actividad humana. En sus placeres encontraba una anticipación de la armonía celestial.¹²

Esa analogía religiosa encuentra su manifestación inglesa más rica en *At A Solemn Music* de John Milton (1608-1674), escrito a mediados de la década de 1630. En sus primeras líneas se abarca un extraordinario abanico de conceptos tomados de la Biblia, de la cosmografía clásica e isabelina y de la visión órfica del poder de la música:

Sacras sirenas, celestial presagio,
de la armonía nacidas, Voz y Verso,
unid con fuerza los sonos divinos
que dan vida a las cosas inertes,
y a nuestro elevado numen mostrad
el canto sereno de pura armonía
como el cantado ante el zafiro trono
a aquél que lo ocupa.¹³

Esa forma de entender el poder de la música no era exclusiva de Inglaterra, pero en ese país estaba especialmente arraigada en virtud de una serie de tensiones religiosas que venían de muy atrás. Ya desde las décadas 1530 y 1540 el pensamiento puritano había recelado de la música, excepto cuando se incorporaba al sobrio culto religioso. La época en que los puritanos disfrutaron de mayor poder fueron los diez años de gobierno parlamentario bajo el mando de Cromwell (1649–59), pero su influencia perduró.

He ahí uno de los elementos centrales de las actitudes inglesas respecto a la música. Se reconoce el poder órfico de la música, pero también es preciso tenerle miedo, sobre todo porque su extraño atractivo para los sentidos puede confundir a la razón. Pepys, con su famosa sensualidad, se sintió transportado; pero para la mayoría de los dramaturgos, la música no se admira cuando abrumba, sino cuando sirve. El famoso tributo de Milton a Henry Lawes (1596–1662) es uno de los poemas que abordan este asunto con más claridad.

12. Sus ideas sobre la música se abordan en C. Tomalin: *Samuel Pepys*, 369.

13. "Blest pair of sirens, pledges of heaven's joy, / Sphere-born harmonious sisters, voice, and verse, / Wed your divine sounds, and mixed power employ / Dead things with inbreathed sense able to pierce, / And to our high-raised fantasie present, / That undisturbed song of pure content, / As sung before the sapphire-coloured throne / To him that sits thereon".

Desde el siglo XVII se considera a Lawes como el más cumplido compositor de canciones entre Dowland y Purcell:

Henry, cuya ajustada y bien medida canción
fue la primera en enseñar a nuestra música inglesa a medir
las palabras con justos acento y nota, no a calcular
con orejas de Midas, mezclando corto y largo.¹⁴

En cuanto a las palabras, la música debería ser suave, adecuada a los sonidos y ritmos de las palabras, a la estructura del poema. Puede asentarse, pero no debe molestar.

Ningún autor arroja tanta luz sobre la dificultad de la música como John Dryden. Su mente, crítica y perspicaz, pero también flexible, y su virtuosismo técnico dieron lugar al intento más sofisticado, con diferencia, de abordar la relación entre la música y el drama en los escenarios ingleses: *King Arthur* (1691). Su obra merece un interés especial por venir de un dramaturgo cuyas opiniones sobre la ópera eran, en el mejor de los casos, ambiguas; y, normalmente, negativas.

En la portada de *King Arthur*, Dryden describe su obra como “a dramatic opera”. ¿No sugiere esto que para Dryden la mayoría de las óperas no eran dramáticas? Esta idea se ve reforzada por varios comentarios del propio Dryden. Por ejemplo, hay una broma reveladora en el *Prologue and Epilogue Spoken at the Opening of the New House, March 26, 1674*. Este ejemplo breve de verso fluido característico del autor se escribió para la inauguración del nuevo Teatro Real de Drury Lane. El teatro de Drury Lane competía con el amplio y magnífico teatro de Dorset Garden, que era el lugar donde habitualmente se representaron los primeros dramas musicales ingleses, como *Macbeth* y *The Tempest*, y las grandes obras de Purcell para los escenarios. Pero ya en 1674 Dryden se expresó a favor de la sencillez del nuevo teatro frente a la opulencia de Dorset Garden y frente a su repertorio, y afirmó que Drury Lane era deliberadamente distinto de su rival; que favorecería a los dramaturgos ingleses y que

14. “Harry whose tuneful and well measured song / First taught our English music how to span / Words with just note and accent, not to scan / With Midas ears, committing short and long”. Poema publicado por primera vez en 1648. La traducción procede de John Milton: *Sonetos. Sansón Agonista. Cronología, introducción, notas y traducción inédita de A. Saravia Santander*; ed. bilingüe (Barcelona: Bosch, 1977), soneto XIII, 78-81.

Sería locura cavar cimientos
para un teatro donde caen comedias
y reinas tramoyas y óperas vacuas.¹⁵

Otro ejemplo poético procede de los últimos años de Dryden, no mucho después de que trabajara con Purcell en *King Arthur*. Su *Epistle and Complimentary Address* dirigida al retratista del Rey, Sir Godfrey Kneller, incluía la siguiente afirmación:

Pues una canción u ópera absurda
a la viva trama de una comedia
o una comedia a Virgilio entero,
es cual piececilla a la historia.¹⁶

Parece que nunca dejó de pensar que las óperas eran vacías y “absurdas”, ya que en su importante ensayo crítico *On Satire and Epic Poetry*, publicado en 1692, justamente un año después de *King Arthur*, expresa su punto de vista sobre “muchas cosas que el escenario no puede o no debe representar” (“many things which the stage cannot or ought not to represent”):

Sólo la naturaleza puede proporcionar un placer sincero; lo que no es imitación, es una representación grotesca: la mujer termina en cola de pez. Podría también añadirse que muchas cosas que no sólo dan placer, sino que son auténticamente bellas en la lectura, parecerían absurdas en un escenario; y no solo los speciosa miracula, como los llama Horacio, como son las transformaciones de Scylla, Antiphates y los Laestrygones (que no pueden ser representadas incluso en la ópera).¹⁷

Una lectura más detenida de las obras de Dryden revela que no está en contra de la idea de la música y del espectáculo sobre el escenario, sino de la manera en que la ópera normalmente los ponía en relación con el drama.

15. “Twere folly now a stately pile to raise, / To build a playhouse, while you throw down plays; / Whilst scenes, machines, and empty operas reign”.

16. “For what a song or senseless opera / Is to the living labour of a play, / Or what a play to Virgil’s work would be, / Such is a single piece to history”.

17. “Nothing but nature can give a sincere pleasure; where that is not imitated, it is grotesque painting; the fine woman ends in a fish’s tail. I might also add that many things which not only please, but are real beauties in the reading, would appear absurd upon the stage; and those not only the speciosa miracula, as Horace calls them, of transformations of Scylla, Antiphates, and the Laestrygons (which cannot be represented even in operas)”; J. Dryden: *On Satire and Epic Poetry*.

Nunca llega a llamar a esa relación por su nombre, pero se puede deducir de su actitud con el drama en general. En todos sus escritos, pero sobre todo en su *Of Dramatic Poesie* de 1668, Dryden elogia el drama inglés por una cosa sobre todas las demás, la misma cuya ausencia lo lleva a dar esas bofetadas a la ópera. En *Of Dramatic Poesie* alaba reiteradamente a los escritores ingleses por el realismo de sus logros y, sobre todo, por su capacidad de desarrollar tramas y subtramas complejas a un mismo tiempo. Esto refleja la vida real, y en ese sentido el drama inglés es superior y constituye un anticipo del drama clásico, más natural que el de la mayor parte de los países continentales. (Dryden admiraba especialmente el teatro español porque compartía estas características con el teatro inglés en mayor medida que ninguna otra tradición dramática continental).

También está el asunto del idioma. Las palabras de Dryden están llenas de admiración por los logros del idioma inglés: admiración por su confianza, por su independencia de los modelos continentales, por la calidad de sus poetas, de su poesía y de sus obras teatrales, por su capacidad de expresarse con sutileza y flexibilidad y de someterse a versificación, por las nuevas formas de poesía y teatro que eran exclusivas de este idioma, por el éxito del teatro público inglés.

Muchos fueron los elementos que conformaron la última fase de la única forma verdaderamente inglesa de drama musical en el siglo XVII. Y con todo, solamente estos dos —el orgullo del lenguaje y la imitación de la naturaleza, de la vida real— explican muchas de las características centrales de *King Arthur*. Es más, se pueden observar características similares en estado menos puro en la mayor parte de las restantes obras musicales de Purcell para el teatro: las extensas obras *Dioclesian* (1690), *The Fairy Queen* (1692-93), *The Indian Queen* (1695) y numerosas obras con secciones menores, aunque significativas, de música como *Bonduca* (1695), *Don Quixote* (1694-95) y *The Libertine* (1692-94).

Un elemento crucial de este panorama es la obra musical anterior que dio lugar a *King Arthur*. *Albion and Albanus* fue la primera ópera en lengua inglesa, íntegramente cantada, que se concibió como tal desde el primer momento. La fecha, junio de 1685, fue poco afortunada, ya que, como recordó John Downes, la ópera se representó en “un día desafortunado, siendo el día en que el Duque de Monmouth desembarcó en el oeste: la nación estaba sumergida en una gran consternación, se interpretó sólo seis veces”.¹⁸ El asun-

18. “a very unlucky day, being the day the Duke of Monmouth landed in the west: the nation being in a great consternation, it was performed but six times”; J. Downes: *Roscius Anglicanus*, 40. Para más detalles y una exposición de las razones del fracaso, véase C. Price: *Henry Purcell*, 265–70.

to se complica más aún porque esta tragédie lyrique en lengua inglesa, con música del catalán de formación francesa Louis Grabu (fl. 1665-94), en principio iba a ser mucho más corta. Dryden la había concebido como prólogo de una representación musical.¹⁹

En el prefacio publicado de *Albion and Albanus*, el gran dramaturgo y crítico inglés establece algunas distinciones bien precisas sobre la manera en que la música debía relacionarse con el teatro y con la poesía. Al hacerlo, aborda todos los aspectos que habían disgustado a Davenant, a Locke y a los pocos autores que se habían pronunciado sobre la cuestión.²⁰ Afirma que “la parte de recitativo de la ópera requiere una belleza más masculina en la expresión y el sonido”, lo cual, sin duda, es una defensa de las cualidades declamatorias bien medidas que Milton admiraba en Lawes. Cuando se refiere a “la otra [parte o papel], que (por falta de una palabra inglesa apropiada) debo llamar la parte melódica” llegamos a la dicotomía a la que toda ópera tiene que enfrentarse. En ella, la ópera tiene que “abundar en la frecuencia y variedad de las secciones: siendo su principal intención agradar más al oído que al intelecto”.²¹

Dryden, que como buen inglés era admirador de la naturaleza y el orden, admite que podía parecer “en principio ridículo que la rima [...] ocupe el lugar de la razón”. Y como había hecho Locke antes que él, encuentra su justificación en la perfección de la ópera italiana: “efectivamente, el italiano parece inventado para la poesía y la música”. Escribir poesía en inglés que se adapte igualmente bien a la música exige una cualidades que no se encuentran en las formas habituales de versificación. Lo ha intentado; pero “si no existe una solución viable, el error está en la Naturaleza, no en mí”.²²

Las primeras frases del prefacio hacen referencia a una de las inquietudes que se manifiestan en todos los ensayos críticos de Dryden: la adecuación del

19. Para ver información detallada sobre *Albion and Albanus*, véase C. Price: *Henry Purcell*, 289–97.

20. Todas las citas del prefacio de *Albion and Albanus* figuran conforme aparecen en E. Miner (ed.): *The Works of John Dryden*, vol. 15, 3–13. Puede verse un examen completo y esclarecedor de la actitud de Dryden ante la música, escrito por un especialista en literatura con buenos conocimientos de música, en J. A. Winn: *When Beauty Fires the Blood*, 109–231.

21. “the recitative part of the opera requires a more masculine beauty of expression and sound”; “the other [parte], which (for want of a proper English word) I must call the songish part” y “abound in the oftness and variety of numbers: its principal intention, being to please the hearing rather than to gratify the understanding”.

22. “preposterous at first sight, that rhyme [...] should take the place of reason”; “Italian seems indeed to have been invented for the sake of poetry and music” y “if there be no North-East Passage to be found, the fault is in Nature, and not in me”.

pensamiento. En un espectáculo tan irracional, ¿cómo se puede definir la adecuación?:

Una ópera es una historia poética o de ficción representada por voces e instrumentos músicos, adornada con escenas, tramoyas y danzas. Los supuestos personajes de este drama musical son generalmente sobrenaturales, como dioses, diosas y héroes que como poco descienden de ellos, y que en el momento oportuno son adoptados por aquéllos. La trama, por lo tanto, trasciende los límites de la naturaleza humana, admitiendo ese tipo de conducta maravillosa y sorprendente que es rechazada en otras obras. Las imposibilidades humanas tienen cabida, como lo tienen en la fe; donde se introducen los dioses hay un poder supremo, y las causas secundarias son exteriores.²³

Albion se ajusta a esta definición, y también las escenas mágicas de King Arthur. Podemos observar que Dryden, casi como cualquier otro observador inglés, subraya el efecto inmediato de las “escenas, tramoyas y danzas”. Según ese mismo prefacio, la obra musical posterior a Albion and Albanus —la que más tarde se convertiría en King Arthur— iba a ser:

Una tragedia mezclada con ópera, o un drama escrito en versos sueltos, adornados con escenas, tramoyas, canciones y danzas. De tal modo que la fábula se presenta hablada y representada por los mejores comediantes; la otra parte del espectáculo es interpretada por los mismos cantantes y bailarines que son introducidos en la presente ópera. No puede ser llamada con propiedad una obra teatral, porque su acción está supuestamente conducida a veces por medios sobrenaturales o mágicos, ni una ópera porque el argumento no es cantado.²⁴

23. “An opera is a poetical tale, or fiction, represented by vocal and instrumental musick, adorned with scenes, machines and dancing. The supposed persons of this musical drama, are generally supernatural, as gods, goddesses, and heroes, which at least are descended from them, and are in due time to be adopted into their number. The subject therefore being extended beyond the limits of human nature, admits of that sort of marvellous and surprising conduct, which is rejected in other plays. Human impossibilities are to be received, as they are in faith; because where gods are introduced, a supreme power is to be understood; and second causes are out of doors”.

24. “a tragedy mixed with opera; or a drama written in blank verse, adorned with scenes, machines, songs and dances. So that the fable of it is all spoken and acted by the best of the comedians; the other part of the entertainment to be performed by the same singers and dancers, who are introduced in this present opera. It cannot properly be called a play, because the action of it is supposed to be conducted sometimes by supernatural means, or magic; nor an opera because the story of it is not sung”; E. Miner (ed.): *The Works of John Dryden*, vol. 15, 10; y misma referencia para las notas a pie anteriores.

La distinción de Dryden es significativa. La historia no se canta, por lo que no es una ópera. Sin embargo, tampoco es una obra de teatro, porque una gran parte de la acción gira en torno a hechos mágicos; y es ese uso de la magia, tanto como la música, lo que hace que no sea una obra de teatro. Ese énfasis en la magia guarda una relación fundamental con las opiniones de Dryden sobre la música, que son coherentes con el asombro cauteloso de los poetas y escritores ingleses como John Milton, John Donne y Andrew Marvell.

Dos poemas en particular expresan la postura de Dryden sobre la música: *A Song for St Cecilia's Day* de 1687 y *Alexander's Feast*, escrita para la misma ocasión en 1697. En la oda la música representa la fuerza de los cielos, desde el momento de la creación hasta su unión con el hombre. Por lo que respecta a las personas: "¡Qué pasión no puede la música suscitar y calmar!" ("What passion cannot music raise and quell!"). Y en las líneas finales:

Cuando la hora postrera
hunda este teatro huero
sonará alto el clarín:
y vivirán los muertos,
y los vivos morirán,
destemplando la música los cielos.²⁵

El poder de la música no es meramente ornamental; es una fuerza misteriosa y elemental. Esto resulta aún más evidente en *Alexander's Feast*. La música puede dar la vuelta al curso normal de la naturaleza; puede hacer bajar a los dioses del Olimpo; puede ablandar el corazón de Alejandro Magno, hasta el punto de llevarlo a apiadarse de sus enemigos derrotados.

Y, sin embargo, esas cualidades diferencian el poder de la música del que es propio del drama. Si la palabra hablada puede conseguir tanto, ¿cómo puede la música ir más allá? Cuando el teatro público goza de una tradición tan fuerte y autosuficiente de drama hablado, cuando los dramaturgos no ven la necesidad de intensificar el poder de las palabras, cuando tenemos un poeta visionario que, como Dryden, trabajó duro para escribir poesía con un sonido, según dijo, como de música, parece que la música misma está de más.

Todas estas contradicciones se resuelven si pensamos en *King Arthur* como respuesta estudiada a los retos planteados por esta separación histórica en el escenario inglés entre música y teatro. Las aborda a través de una síntesis

25. "So when the last and dreadful hour / This crumbling pageant shall devour, / The trumpet shall be heard on high, / The dead shall live, the living die, / And music shall untune the sky".

sis calculada del poder realista de la palabra escrita y hablada, por una parte, y el poder mágico de la música, por otra. En el prefacio de *King Arthur*, Dryden va incluso más allá que en *Albion and Albanus*. Reconoce el dominio supremo de la música de Purcell y declara que se ha avenido de buena gana a

Forzar mis versos y endurecerlos a la lectura, para que puedan ser armoniosos al oído [...] porque este género de entretenimientos está principalmente pensado para el oído y el ojo, y por lo tanto, en esta ocasión mi arte, con razón, debe servir al suyo.²⁶

Con todo, la dramaturgia de Dryden muestra una determinación por controlar el poder de la música, de tal manera que esa pasión nunca llegue a desbordar la razón ni la naturaleza. Y está controlada por el confinamiento a los lugares que le corresponden. Todos los actos de *King Arthur*, con la excepción del primero, contienen al menos una escena musical en la que un suceso mágico se vuelve parte de la acción; y en algunos casos esos giros resultan fundamentales para la resolución del drama. El drama puede estar “adornado” con escenas, tramoyas y danza; pero esos adornos no son más que mera ornamentación y no se imponen en modo alguno sobre el drama.

Esto se manifiesta claramente en la escena del acto IV de *King Arthur*, or *the British Worthy*, que es su título completo. El rey Arturo de Dryden es el líder sabio y heroico y, sin embargo, benevolente, tan noble de carácter que solo él es capaz de guiar a su nación hacia su verdadero destino. Después de que el ejército de Arturo derrote a los sajones en el campo de batalla, el rey debe superar pruebas que ahondan cada vez más en el plano interior del personaje. La última de ellas tiene lugar en el acto IV, cuando los enemigos de Arturo tratan de engañarlo y seducirlo, mediante visiones de belleza y deseo. Merlín le advierte que todo lo que vea al atravesar el bosque encantado es mera ilusión. Arturo se pone en marcha e inmediatamente oye una música suave.

¡Oíd la música y las notas cantarinas de los pájaros!,
los infiernos me distraen, como a un huésped bienvenido.²⁷

26. “cramp my verses and make them rugged to the reader, that they may be harmonious to the hearer [...] because these sorts of entertainment are principally designed for the ear and eye; and therefore in reason my art on this occasion ought to be subservient to his”; en V. A. Dearing (ed.): *The Works of John Dryden*, vol. 16, 6.

27. “Hark! Music, and the warbling notes of birds; / Hell entertains me, like some welcome guest”.

A continuación se encuentra con una escena seductora en la que “dos sirenas salen del agua; se dejan ver hasta la cintura y cantan” (“two sirens arise from the water; they show themselves to the waist, and sing”). Arturo casi se rinde ante la visión. Su deseo sexual se manifiesta mágica y poderosamente a través de la canción de Purcell “Two daughters of this aged stream”. Después de esta canción dice:

Un lánguido placer corre en mis venas;
 aquí podría quedarme, bien guardado.
 Mas llama el honor; ¿tanta prisa tiene?
 ¿No quiere entrar en posada tan bella?
 No, pues cuanto más miro, más deseo.
 Adiós, bella ilusión, partir ya debo
 mientras pueda decir que te abandono.
 Adiós, con media alma me arrastro
 la fuga me cuesta este triunfo
 pues soy vencido si intento la lucha.²⁸

Puede que Arturo haya logrado una victoria; pero sus enemigos aún le tienen preparada una trampa. ¿Qué podría resultar más tentador que las sirenas medio desnudas que le cantan como si fuera un Ulises de los últimos días, un Ulises que no está atado al mástil de ningún barco, sino a su deber por los lazos del honor?

Inmediatamente después de que Arturo desdeñe a las sirenas, las acotaciones de Dryden indican que “ninfas y silvanos salen de detrás de los árboles, el bajo y los dos triples cantan la siguiente canción en forma de minuetto” (“Nymphs and sylvans come out from behind the trees, bass and two trebles sing the following song to a minuet”). Pero lo que oímos no es ningún minuetto. Se trata de un nutrido pasacalle formado por 59 variaciones sobre un bajo ostinato de cuatro compases, un número de danza y acompañamiento en el que participan prácticamente todos los instrumentos, un coro y un grupo de solistas mucho más amplio de lo que dice Dryden.

Las repeticiones visuales y textuales de este pasacalle están concebidas para doblar la digna resistencia de Arturo a través de la persistencia, y dejarlo abierto a una idea peligrosa y ambivalente. El amor es la esencia de todas

28. “A lazy pleasure trickles through my veins; / Here could I stay, and well be cozened here. / But honour calls; Is honour in such haste? / Can he not bait at such a pleasing inn? / No; for the more I look, the more I long; / Farewell, ye fair illusions, I must leave ye. / While I have power to say, that I must leave ye. / Farewell, with half my soul I stagger off; / How dear this flying victory hascost, / When, if I stay to struggle, I am lost”.

las criaturas: “ningún placer está por encima de los goces del amor”; (“no joys are above the pleasures of love”). El público se siente casi tan hipnotizado como Arturo por las repeticiones mecánicas y por la extraordinaria sensualidad de la música. Pero el efecto hipnótico es intencionado, porque no se trata únicamente de una ilusión de los ojos y los oídos, sino de una ilusión del amor en sí; está tentando a Arturo no sólo a cometer una imprudencia, sino a caer en el abandono permanente, en una lujuria que destruirá su noble carácter. Afortunadamente, él sabe de dónde proceden las ilusiones y, al final del pasacalle, las manda de vuelta (“Volad tras la noche y sobrepasad la luna”; “Fly after night, and overtake the moon”). Su nobleza de carácter queda demostrada y así puede llevar la historia a su desenlace.

Ciertamente, se trata de una mezcla extraordinariamente sofisticada de pensamiento musical y dramático, una auténtica colaboración entre libretista y compositor en la que cada uno deja al otro el espacio necesario para expresarse en las áreas que mejor comprenden. King Arthur presta especial atención al papel para el que la ópera se concibió: la capacidad órfica de desatar pasiones, asombrar al público e influir en los personajes del escenario. Y tiene la calidad especial de toda gran música para el escenario: hablar directamente (como dijo el propio Dryden) a hoi polloi, al público común, desafiando a los entendidos.

En un artículo revolucionario publicado en 1977, Richard Lockett defendía que la ópera dramática era una forma independiente y viable de drama musical.²⁹ Sin duda tenía razón cuando afirmaba que el declive del género en el siglo XVIII estaba ligado a la ausencia de una crítica inteligente y adecuada en el teatro, capaz de reaccionar y de contribuir a forjar la opinión del público. Pero también me pregunto si ese declive no era inevitable.

A lo largo del siglo XVIII había cierto gusto por los relatos mágicos y los asuntos de estilo; basta con fijarse en cuántas veces se llevó a escena King Arthur, y en la manera en que cada revisión recortaba el ambicioso plan nacional de Dryden para concentrarse sólo en las escenas musicales y en el amor entre Arturo y Emmelin.³⁰ Alcina de Haendel, de 1735, es de gusto similar; y sin duda también se pueden apreciar vestigios de ese mismo gusto en la ópera de Weber para Londres, Oberon (1826).

¿Cuántos argumentos de este tipo podría llegar a idear Dryden? ¿Habría sido posible limitar continuamente la música y, sin embargo, hacer que diera

29. R. Lockett: “Exotick but Rational Entertainments”, en *English Drama: Forms and Development*.

30. Para una exposición detallada sobre el tema, véase E. Haris: “King Arthur’s Journey”, en *Purcell Studies*.

la vuelta al argumento, tal y como ocurre en *King Arthur* y en *The Indian Queen* (1695)? ¿No es significativo que cuando la mayor parte de las obras se “transformaron en óperas”, como ocurrió con *Dioclesian* (1690), *The Fairy Queen* (1692/3), *Emmelin* y la adaptación dieciochesca de *The Tempest*, no se tratara de llevar a cabo el tipo de integración que vemos en *King Arthur*? Sus extensas escenas musicales podrían utilizar la mascarada de una forma poderosamente emblemática y conseguir algunas transiciones maravillosas, pero la música raramente cambia el curso del drama de una forma tan radical como ocurre con las escenas musicales de *King Arthur*.

King Arthur sugiere, ante todo, que tal vez habría sido posible mantener este tipo de trabajo, y desarrollarlo haciendo cantar a algunos de los personajes principales, como hicieron Shadwell y Locke en *Psyche*. Sin embargo, habida cuenta del carácter ambicioso de una gran parte de la música, incluso esa posibilidad se habría visto afectada por uno de los problemas con los que se enfrenta cualquiera que haya trabajado en el teatro musical: cantantes que no saben actuar y actores que no saben cantar. La respuesta perfecta a ese problema eterno no era la ópera dramática, sino la ópera-balada que surgió en Londres en la década de 1720. En esas obras los personajes principales, efectivamente, cantan; y la función satírica de esas óperas podía incluso verse favorecida por la actuación de un mal cantante.

Probablemente tenía razón Richard Luckett cuando consideraba que la ópera dramática es una promesa sin cumplir; pero en ese caso se trataba de una promesa pendiente de un hilo. Si la política teatral de Londres hubiera seguido un curso diferente y si hubieran vivido Purcell y Dryden, cabe pensar que Dryden —el único dramaturgo que estaba a la altura de una tarea tan ambiciosa— tal vez habría colaborado más con Purcell.

Sin embargo, incluso para un dramaturgo de su inteligencia y agudeza crítica, la tarea se habría vuelto cada vez más difícil. Como mínimo, es igualmente probable que cualquier intento por moldear la opinión del público a favor de un concepto tan propio del barroco tardío habría quedado atrapado entre las tendencias contradictorias que imperaban en Londres en el siglo XVIII hacia el drama racionalista y los entretenimientos musicales no dramáticos.

(Traducción de Izaskun Fuentes / editores)

**“Bellísimo Narciso” y músicas para seguir siéndolo.
Transformaciones dramáticas en el teatro español
entre los siglos XVII y XVIII***

JOSÉ MÁXIMO LEZA

La vigencia del teatro calderoniano en los escenarios españoles durante el siglo XVIII pone de manifiesto no sólo la calidad de sus textos dramáticos, sino su capacidad de adaptación a un entorno teatral en continua evolución. Desde esta perspectiva de actualización, la presencia de la música en la dramaturgia de este repertorio resulta un elemento decisivo que, hasta ahora, no ha sido estudiado en profundidad.

En las nuevas coordenadas del teatro dieciochesco, los géneros de mayor éxito popular presentan algunos rasgos de espectacularidad que “contagian” de manera decisiva a las puestas en escena de las obras de autores áureos que se reponen en los teatros públicos. Cómo afecta a las obras calderonianas la renovación musical de algunas de sus partes o hasta qué punto estas sustituciones constituyen el principal atractivo de este viejo repertorio, son algunas de las cuestiones que trataremos de abordar a través del estudio de la comedia mitológica *Eco y Narciso* —estrenada en 1661— y los testimonios musicales de sus sucesivas reposiciones.

* Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación “Música y cultura de corte en la monarquía hispánica: de Carlos II a Carlos IV”, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BHA 2003-08804).

1. Calderón en el siglo XVIII

Hasta no hace mucho tiempo, la imagen que teníamos de la vigencia de Calderón en el siglo XVIII estaba doblemente distorsionada. Por un lado debido a la asunción de que su merecido prestigio siguió incólume durante décadas tras su muerte y, por otro, que tal permanencia se debía en buena medida a las evidentes diferencias de calidad que le distanciaban de sus seguidores e imitadores. De este modo, la obra de autores posteriores como Antonio Bances Candamo, Antonio Zamora o José de Cañizares, resultaba incómoda para la historiografía por situarse en ese terreno fronterizo entre los fulgores de un Siglo de Oro a cuya sombra vivían y la renovación crítica de presupuestos ilustrados que los despreciaba.¹

Después de los trabajos fundamentales de René Andioc se ha modificado sustancialmente nuestra percepción sobre el peso del teatro áureo en los escenarios españoles durante el siglo XVIII.² Si bien es verdad que Calderón fue muy representado durante esta centuria, no es menos cierto que la duración en cartel de sus obras y la ocupación de los aforos —si exceptuamos los autos sacramentales— fue casi siempre inferior a la media de las nuevas comedias de espectáculo.³ El estudio detallado de las carteleras y el éxito editorial de las comedias sueltas impresas avalan la hipótesis de que la comedia áurea dejó de interesar a aquellos para quienes el teatro constituía una mera diversión —es decir, a la mayoría— y en cambio atrajo a una minoría culta para la que el teatro era una rama de la literatura, de la historia de la literatura.⁴

1. Sobre este periodo de transición entre los dos siglos, además del trabajo clásico de P. Merimée: *L'Art dramatique en Espagne*, puede consultarse la síntesis de E. Palacios Fernández: "Teatro", en *Historia literaria de España*, y los interesantes planteamientos críticos de J. Pérez Magallón: "El hacerse de un teatro nuevo", en *Del Barroco a la Ilustración*, 132.

2. R. Andioc: *Teatro y sociedad*. Véase también D. C. Buck: "Pedro Calderón de la Barca and Madrid", *Theatre Survey*, 25:1 (1984).

3. R. Andioc: *Teatro y sociedad*, 22. Pese a la escasez de datos sobre otras ciudades españolas, la presencia de títulos calderonianos parece ser una constante a lo largo de todo el siglo como señala F. Domínguez Matito: "Calderón fuera de la Corte", en *Ayer y hoy de Calderón*, 221. Estos datos de las obras de Calderón pueden hacerse extensibles al conjunto del teatro del Siglo de Oro, que no conoció mejor suerte.

4. También es Calderón el autor áureo más editado en el siglo XVIII en el formato de las comedias sueltas. Cf. G. Vega García-Luengos: "Lectores y espectadores de la comedia barroca", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, y del mismo autor: "Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos", en *Actas IX Congreso AITENSO*. Véase igualmente el trabajo de J. Álvarez Barrientos y M. Coulon: "El teatro clásico español en el siglo XVIII", en *Historia de la Literatura Española*, 316. Sobre la recepción de Calderón pueden consultarse los trabajos de M. Franzbach: *El teatro de Calderón en Europa*; F. Meregalli: "Consideraciones sobre tres siglos de recepción", en *Calderón. Actas del Congreso Internacional y el reciente* de I. Arellano: *Calderón y su escuela dramática*.

De esta forma, la obviedad de que lo que se ve en el escenario sobrepasa al texto literario —rasgo en realidad válido para el teatro de cualquier época— se destaca en el siglo XVIII por la evidencia de que los géneros que pudiéramos denominar espectaculares —comedias de magia o de santos y zarzuelas— no sólo ocupan un lugar de privilegio en las carteleras teatrales del momento, sino que impregnan con sus tramoyas, músicas y efectos escénicos a los demás géneros representados. En este sentido, autores como Bances Candamo, Zamora o Cañizares pueden ser entendidos como continuadores del papel que Calderón desempeñó en el siglo precedente a la hora de proporcionar fiestas totales a la corte de los últimos Austrias.⁵ Si las diferencias entre la calidad de los textos literarios pueden resultar tema central de la crítica actual, la similitud de la función de cara a las expectativas del público hace converger a ambas generaciones en el terreno de la espectacularidad.⁶ Y el análisis de ésta deberá contemplar por tanto, además del texto literario, aquellos otros textos como la música, cuyos códigos contribuyen de manera distinta y cambiante a una dramaturgia compleja y en continua renovación.⁷

2. Eco y Narciso. Fortuna teatral y musical

Adaptando el mito ovidiano a las convenciones teatrales españolas, la comedia mitológica Eco y Narciso pertenece a una etapa en la que, tras su ordenación sacerdotal en 1651, Calderón se dedica casi de manera exclusiva a las fiestas de palacio y a los autos sacramentales en los que integra distintos elementos espectaculares como la música, la poesía, la escenografía o la pintura.⁸

5. La presencia de escenógrafos y músicos italianos en la corte española desde el siglo XVII, permitió al público acceder a representaciones espectaculares durante las sesiones públicas de las fiestas organizadas en el coliseo del Buen Retiro. Con la llegada del nuevo siglo y la renovación de los espacios teatrales madrileños —convirtiendo los corrales abiertos en coliseos a la italiana— la apuesta de las temporadas regulares será cada vez más decidida hacia estas obras espectaculares.

6. J. Pérez Magallón: “El hacerse de un teatro nuevo”, en *Del Barroco a la Ilustración*, 136.

7. Sobre el concepto de dramaturgia aplicada a los géneros específicamente musicales pueden consultarse los trabajos fundamentales de L. Bianconi (ed.): *La drammaturgia musicale*; C. Dahlhaus: “*Drammaturgia dell’opera italiana*”, en *Storia dell’Opera Italiana* y R. Strohm: *Dramma per Musica*. Consideraciones sobre obras del repertorio español pueden encontrarse en J. J. Carreras: “Conducir a Madrid estos moldes”, *Revista de Musicología*, 18:1-2 (1995); J. M. Leza: “La zarzuela ‘Viento es la dicha de Amor’”, en *Actas del Congreso ‘Música y Literatura en España 1600-1750’* y la contribución de Andrea Bombi a este mismo volumen.

8. Ovidio: *Metamorfosis*, III: vv. 561-892. Se ha señalado la posible vinculación de la obra a otro texto calderoniano, *La fábula de Narciso* (1639?) perteneciente a la primera etapa del autor en la Corte.

La obra fue estrenada el 12 Julio de 1661 con motivo del décimo cumpleaños de la Infanta Margarita, hija de Felipe IV y futura esposa del Emperador Leopoldo. Las representaciones, bajo responsabilidad del Marqués de Heliche,⁹ tuvieron lugar en el coliseo del Buen Retiro y corrieron a cargo de las compañías de Antonio de Escamilla y Sebastián de Prado, reponiéndose en diciembre de ese año con motivo de la visita de la reina Mariana de Austria al ayuntamiento madrileño.¹⁰ Ya en el reinado de Carlos II, la obra se interpreta en al menos tres ocasiones,¹¹ continuando una asociación con las esposas del monarca que corroboran las noticias sobre la iconografía de la fábula.¹²

Al igual que muchas otras comedias calderonianas, Eco y Narciso tuvo una intermitente pero prolongada presencia en los teatros madrileños a lo largo del siglo XVIII (ver tabla 1). Si en el ámbito de la corte, las distintas circunstancias políticas o los elementos escenográficos empleados pueden hacer que un mismo texto literario se convierta en un texto espectáculo completamente diferente,¹³ el paso del palacio al coliseo implicó igualmente transformaciones dramáticas muy significativas atendiendo a las condiciones de representación y las exigencias del nuevo público.

9. El Marqués de Heliche jugó un papel muy destacado en la organización de los espectáculos de la corte durante el reinado de Felipe IV, especialmente los que tuvieron lugar en el Coliseo del Buen Retiro, como las producciones operísticas de *La Púrpura de la Rosa* y *Celos aún del aire matan*, estrenadas poco tiempo antes. Véase G. de Andrés: *El Marqués de Liche y L. K. Stein: Songs of Mortals*, 211-13.

10. Véase J. E. Varey y N. D. Shergold: *Teatros y comedias en Madrid, 1651-1665*, 160 y 238. La compañía de Sebastián de Prado interpretó *la Loa* y los intermedios.

11. Véase N. D. Shergold y J. E. Varey: *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699*, 290 y *Representaciones palaciegas*, 242 y 257.

12. El tema de Narciso estuvo presente en las entradas ceremoniales tanto de Mariana de Austria (1649) como de Mariana de Neoburgo (1690). Sobre la iconografía de Eco y Narciso véase R. López Torrijos: *La mitología en la pintura española*, 388-89.

13. Véase en este sentido el concepto de “metamorfosis teatral” expuesto por M. G. Profeti: “Registri letterari e registri teatrali”, en *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo*, 106.

Tabla 1. Eco y Narciso. Representaciones en los teatros de Madrid durante los siglos XVII y XVIII.

Fecha ¹⁴	Teatro	Días repres.	Compañía
12 Julio 1661	Palacio	1	Antonio de Escamilla y Sebastián de Prado
19 Diciembre 1661	Ayuntamiento	1	Antonio de Escamilla
29 Enero 1682	Palacio	1	Simón Aguado
28 Octubre 1689	Palacio	1	Damián Polope
17 Enero 1692	Cuarto de la Reina	1	Damián Polope
10 Octubre 1718	Príncipe	2	Juan Álvarez
22 Enero 1734	Cruz	4	Juana de Orozco ¹⁵
13 Mayo 1735	Cruz	6	Ignacio Zerquera
14 Octubre 1735	Cruz	6	Ignacio Zerquera
4 Noviembre 1737	Príncipe	3 *	Ignacio Zerquera
11 Septiembre 1739	Príncipe	3	Manuel de San Miguel
Noviembre 1744	?	? *	?
27 Septiembre 1748	Príncipe	3	Manuel de San Miguel
25 Agosto 1757	Cruz	1	María Hidalgo
16 Diciembre 1757	Príncipe	4	María Hidalgo
15 Diciembre 1759	Cruz	7	María Hidalgo ¹⁶
11 Octubre 1765	Cruz	10	María Hidalgo
9 Mayo 1768	Cruz	8	María Hidalgo
16 Mayo 1770	Cruz	4	María Hidalgo
5 Septiembre 1774	Príncipe	1 *	Manuel Martínez
26 Enero 1776	Cruz	6 *	Manuel Martínez
23 Abril 1779	Príncipe	8 *	Manuel Martínez
28 Mayo 1781	Príncipe	5 *	Manuel Martínez
20 Enero 1786	Cruz	4 *	Manuel Martínez

* Representaciones con gastos adicionales de escenografía.

14. Para las representaciones del siglo XVIII véase R. Andioc y M. Coulon: Cartelera teatral madrileña, donde se recogen en algunos casos los títulos de los entremeses y sainetes que acompañaron a las distintas reposiciones.

15. Francesco Corradini recibió 150 reales “por la música que ha puesto en esta fiesta y copia del baile”, Archivo Histórico de la Villa de Madrid (AHV), Secretaría (Sec) 1-349-1.

16. Se hizo con una nueva loa escrita por Antonio Fernández y puesta en música por un compositor anónimo al que se pagaron 60 reales, AHV, Sec 1-371-3.

3. Las fuentes. Textos y músicas para un espectáculo cambiante

Frente a la relativa facilidad con que puede establecerse la secuencia cronológica de las distintas reposiciones recogidas en la tabla 1, identificar los materiales utilizados en cada una de ellas presenta, lógicamente, una mayor complejidad. Como ocurría en buena parte de sus obras, el texto teatral de Calderón contemplaba la participación de la música en determinados pasajes. El espectáculo resultante estaría además determinado en cada reposición por otros factores de difícil reconstrucción y que apenas contemplaremos aquí, tales como la escenografía o la interpretación de los actores. Así, en nuestro análisis deberemos diferenciar, al menos, dos tipos de textos cuyas fuentes no siempre son convergentes en representaciones claramente datables: por una parte el texto dramático y por otro las músicas que lo complementaron.¹⁷

Por lo que concierne al texto calderoniano, su temprana fijación por la imprenta y las sucesivas reediciones —con mínimas variantes— le aseguraron una autonomía estética y literaria que convivió con las distintas adaptaciones puntales en su subida a los escenarios.¹⁸ Para estas últimas fueron habituales los recortes y añadidos realizados por las compañías que, sobre sueltas y separatas, utilizaban el texto calderoniano como punto de partida de un espectáculo siempre distinto y adaptado a las condiciones concretas de cada momento. Pese a estas modificaciones realizadas por directores y actores no siempre identificados, la autoría del dramaturgo áureo permaneció como referencia indiscutible durante todo este periodo.

Por otro lado las partes musicales de la comedia nos han llegado a través de una serie de fuentes cuya heterogeneidad en los formatos, procedimientos y autorías las vinculan de una manera más directa a los aspectos diacrónicos de las distintas representaciones. Se hace por tanto evidente la diferencia entre los ritmos de renovación de un texto dramático y los de las músicas que lo acompañaron a la hora de ser aceptado como espectáculo por públicos distantes al momento original de su creación.¹⁹

Por lo que se refiere al texto dramático, el original de Calderón para el estreno en 1661 serviría de base —con las habituales revisiones— para la pri-

17. Sobre las dificultades filológicas planteadas por los textos de obras dramáticas musicales puede consultarse el trabajo de L. Bianconi: "Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti", *Il Saggiatore musicale*, 2:1 (1995).

18. Véase K. y R. Reichenberger: *Manual bibliográfico calderoniano I*, 236-39 y J. Moll: "Sobre las ediciones del siglo XVIII", en Calderón. *Actas del Congreso Internacional*.

19. Las consecuencias de estas diferencias en la renovación de los distintos ingredientes del espectáculo han sido especialmente estudiadas en el caso de la ópera, distinguiéndose los aspectos verbales-musicales por un lado y a la estética de la puesta en escena por otro. Véase C. Dahlhaus: "Drammaturgia dell'opera italiana", en *Teorie e tecniche*, 104-07.

mera edición de 1672 y, con ligeras modificaciones del autor, para la segunda edición de 1674, siempre dentro de la Cuarta Parte de sus comedias.²⁰ Cronológicamente, la siguiente fuente asimilable a las representaciones madrileñas es una separata de la edición de Vera Tassis de 1688 que se conserva entre los materiales de las compañías localizados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (BHM).²¹ El impreso presenta señales de uso con algunas modificaciones manuscritas sobre el original y podría haber sido utilizado en las representaciones de 1718 y tal vez en las de 1689 y 1692. En la misma biblioteca se conservan además cinco ejemplares de la suelta de la comedia que se editó en Valencia en 1767 y que debieron ser usadas en los montajes del siglo XVIII posteriores a esa fecha recogidos en la tabla 1 (1768-1786).²²

En cuanto a las partes musicales de la comedia contamos con dos fuentes básicas. La primera es el conocido manuscrito *Novena*, conservado en el Museo de Teatro de Almagro. En él se recoge una colección de piezas para las obras de teatro más populares de finales del siglo XVII y comienzos del siguiente. El manuscrito, que probablemente fue copiado en la segunda década del siglo XVIII, podría haber pertenecido a un músico de teatro y ser utilizado como colección matriz para posteriores copias. Las músicas recogidas parecen responder, básicamente, a las utilizadas en las primeras representaciones de las obras, en algunos casos apenas recompuestas para adaptar las partes de violines y oboes que se iban introduciendo con regularidad en las orquestas a comienzos del siglo XVIII.²³

Entre las obras recopiladas aparecen las partes de voz y acompañamiento de algunos de los números pertenecientes a la comedia *Eco y Narciso*²⁴ que, pese a lo tardío de la copia, podrían recoger las músicas para las representaciones originales de 1661 y probablemente reutilizadas en las reposiciones palaciegas posteriores del siglo XVII. Como ha señalado Louise Stein, parece razonable atribuir la responsabilidad musical del estreno al compositor Juan

20. Véase el prefacio de C. V. Aubrun a la edición de la comedia.

21. BHM Tea 1-26-6 (f). Separata de la Cuarta parte de Comedias del celebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca, en la edición de Juan de Vera Tassis y Villarroel, 54-98.

22. BHM Tea 1-26-6 (a, b, c, d, e). Comedia famosa. *Eco y Narciso*. De Don Pedro Calderón de la Barca, Valencia, viuda de Joseph de Orga, 1767. Los impresos b y c fueron probablemente utilizados en las producciones de la década de 1780 pues aparecen referencias manuscritas a las actrices Rosa Pérez y Catalina Tordesillas, activas en aquellas fechas en los teatros madrileños. Cf. E. Cotarelo y Mori: *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, 569 y 600-01.

23. Cf. L. K. Stein: "El 'Manuscrito Novena'", *Revista de Musicología*, 3:1 (1980), 211.

24. Concretamente en los ff. 234-237. Los números de la comedia fueron publicados por M. Querol Gavaldá (ed.): *Teatro musical de Calderón*, 160-63.

Hidalgo, activo colaborador de Calderón por aquellos años y encargado de la música de los autos del verano de 1661. La autoría de Hidalgo viene avalada por la tonada de Eco, “Bellísimo Narciso”, probablemente una composición que el autor utilizó un año antes en *La Púrpura de la Rosa*, ópera de la que sólo nos han llegado los materiales utilizados por Tomás de Torrejón y Velasco para una representación en Lima en 1701. La aparición en esta fuente de la misma melodía en un monólogo del personaje de Venus parece confirmar la reutilización de Torrejón de parte de los materiales originales de Hidalgo, cuatro décadas después de su composición.²⁵ Otras fuentes avalan la popularidad del fragmento que conoció versiones a lo divino a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII.²⁶

La otra fuente musical es una serie de particellas manuscritas conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y asociable parcialmente a los textos impresos de este mismo fondo anteriormente citados.²⁷ Los materiales básicos de esta fuente son los compuestos por Francesco Corradini para las representaciones de 1734 en el corral de la Cruz. Además el legajo contiene números sustitutorios en estratos sucesivos que se pueden asociar a las puestas en escena de finales de la década de 1760 y la siguiente, cuando están activas las cantantes María de Guzmán y María Mayor, así como el compositor Juan Marcolini, todos ellos citados en los manuscritos.²⁸

25. Se trata de la intervención de Venus que comienza con los versos “Mas qué triste lamenta” y “Oh tú velero dios”, vv. 922-945 (23 vv) y 949-957 (8 vv).

26. Para las concordancias de la tonada “Bellísimo Narciso” y las versiones a lo divino pueden consultarse los trabajos de C. Caballero: “En trova de lo humano a lo divino”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1, 106-07 y de L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 369, y Torrejón y Velasco et al.: *La Púrpura de la Rosa*, xiii donde se recogen otras paráfrasis de autores como Agustín de Salazar y Torres o sor Juana Inés de la Cruz.

27. Se trata del legajo BHM M 17-8 que contiene catorce fascículos con las particellas para los distintos números de la comedia. Se incluyen además las particellas instrumentales para una “Copla en la comedia de Eco y Narciso” (ff. 211-222) que no identifica sin embargo el texto de la misma y que no hemos podido asignar a un momento concreto de la obra. La instrumentación de esta copla, que incluye viola de amor, oboes, trompas, violines, contrabajo y clave, presenta una nomenclatura en italiano que la diferencia del resto de la fuente.

28. Dentro del legajo BHM M 17-8, el fascículo 2 con las partes de canto y acompañamiento parece ser el más antiguo con la música original de Corradini. El fascículo 1 parece posterior pues incluye las nuevas versiones de algunos números en los que se menciona expresamente a la actriz María Mayor Ordóñez (Mayora), (incluidos en la tabla 2 como [6.c], [7.b] y [9.c]). Al final del fascículo 4 para voz y clave se encuentran las dos nuevas versiones musicales de la escena [8] con la declaración de Eco, en la segunda de las cuales [8.f] se explicita la autoría de Juan Marcolini del aria destinada a María de Guzmán (Guzmana) (ff. 73 y ss.).

Francesco Corradini, compositor de origen italiano, había llegado a Madrid en 1731 procedente de Valencia y participó activamente en las primeras experiencias de óperas españolas que se representaron en la capital, además de componer música para comedias, autos y zarzuelas en estos mismos teatros.²⁹ Por su parte, Juan Marcolini colaboró con los teatros madrileños, en su doble faceta de violinista y compositor, al menos desde finales de la década de 1750 hasta su muerte en 1788.³⁰

Las dos actrices mencionadas en las particellas de la BHM trabajaron ambas en la compañía de María Hidalgo y posteriormente en la de Manuel Martínez. La actividad de María de Guzmán (Guzmana) en los teatros madrileños está documentada entre 1758 y 1778. Por su parte, María Mayor Ordóñez (Mayora o Mayorita) fue tal vez la soprano española más famosa de su tiempo, trabajando en las compañías de Madrid entre 1768 y 1781, con un breve interludio en la ciudad de Cádiz (1772-1773).³¹ Las cualidades vocales de la Ordóñez la encumbraron pronto a los papeles más destacados del repertorio musical de las compañías madrileñas, como las zarzuelas surgidas de la colaboración entre Ramón de la Cruz y Antonio Rodríguez de Hita en el verano de 1768.³² Por la cronología de la carrera de ambas cantantes, parecería lógico suponer que María de Guzmán asumiría el papel de Eco al menos en las producciones de 1759 y 1765, mientras que María Mayor Ordóñez, se haría cargo del mismo desde 1768 hasta la reposición de 1779.³³ Por la documentación de

29. Sobre la actividad valenciana de Corradini, véase A. Bombi: *Entre tradición y renovación. Sobre su etapa madrileña* puede consultarse J. M. Leza: "Francisco Corradini", *Artígrama*, 12 (1996-97). En la producción de 1734, el papel de Eco pudo ser asumido por Francisca de Castro, sobresaliente de música que participó de forma destacada en los papeles cantados de las zarzuelas y óperas españolas de esa década.

30. Marcolini ocupó desde 1771 hasta su muerte un puesto de violinista en la Capilla Real. Véase J. Subirá: *La tonadilla escénica*, vol. 2, 33 y J. Ortega: "La Real Capilla de Carlos III", *Revista de Musicología*, 23:2 (2000), 434-35. Como compositor de tonadillas su actividad se extendió al menos entre 1758 y 1775, periodo del que conservamos la partitura que compuso para la zarzuela *La dicha en la desgracia y vida campestre* (1771). Sobre esta zarzuela puede verse A. Recasens: "La zarzuela *La dicha en la desgracia*", en *La dicha en la desgracia* (en prensa). Los títulos de sus tonadillas pueden encontrarse en C. Cambrónero: *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid*, y en BNM Ms 14.062, 14.066.

31. E. Cotarelo y Mori: *Don Ramón de la Cruz y sus obras*, 525 y 561.

32. Ese mismo año de 1768, Juan Alcedrón incluyó un poema laudatorio a la cantante dentro de su opúsculo, *Descripción métrica del estado floreciente de la corte en España*, y perfección de su teatro en octavas jocosas, recogido por Barbieri (BNM, Ms. 14.016.1.79). Sobre su participación en las zarzuelas de Hita, véase A. Recasens: *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita*.

33. Según la documentación recogida por Barbieri, el 11 de febrero de 1780, la actriz pidió la jubilación que le fue concedida, por lo que habría que suponer que ya no actuó en las representaciones de la comedia de mayo de ese año (BNM, Ms. 14.0163.20).

los libros de cuentas, parece que José Ordóñez (Mayorito), hermano de la anterior, pudo intervenir musicalmente en las representaciones de 1776, tal vez en el papel de Narciso, aunque no nos han llegado partituras que confirmen tal hipótesis.³⁴

4. Mito, drama y música

La polisemia de los mitos clásicos constituye un atractivo indudable a la hora de entender su continua recreación por los poetas de distintas épocas en contextos celebrativos muy diferentes. El teatro de Calderón aprovecha esta versatilidad del mito para hacer de sus dramas cortesanos magníficos ejemplos de construcción dramática y escenografía espectacular en los que subyacen, de manera más o menos evidente, significados políticos, psicológicos, antropológicos y alegóricos. Tal riqueza de planteamientos no sólo permite, sino que demanda, lecturas distintas que ayuden a descifrar los complejos mensajes que abarcan desde lo político-moral a lo filosófico, pasando por lo astrológico o lo religioso.

Los estudios sobre la comedia de Eco y Narciso han abordado aspectos muy diversos. Por un lado, la personalidad de Narciso, educado por una madre que intenta en vano protegerle de un destino inevitable, ha permitido a algunos analistas establecer conexiones nada forzadas con las teorías psicoanalíticas.³⁵ En otros casos, y atendiendo al acontecimiento celebrativo del estreno, se ha puesto el acento sobre el personaje de Eco cuyo trágico desti-

34. Entre los gastos de la producción de 1776 se mencionan los de composición y copia de un "recitado con violines" y un aria "del Mayorito", así como un aria para la Mayora (AHV Sec 1-359-2). Tal vez se refirieran a la intervención de Narciso que aparece añadida manuscrita en las sueltas impresas c, d y e de la BHM con el título de "aria" y con el texto: "Y así, corazón alienta / y divierte el dolor mío / comunicándole al aire / de mi amor el desvarío" (p. 18). La presencia de al menos un número musical asignado al personaje de Narciso parece confirmarse por algunas indicaciones de las particellas de la BHM que incluyen anotaciones como "sigue el aria de Narciso" (fascículo 4, p. 62) y más tarde, tras el recitativo acompañado de Eco "sigue el aria y luego el dúo" (fascículo 4, p. 66). En cualquier caso, bajo la signatura general que recoge los materiales musicales de la comedia no nos ha llegado ningún aria con el texto antedicho o asignada claramente al personaje. Caso de conservarse, puede que sea como fascículo independiente y localizable dentro de otro legajo de la misma BHM de la que aún no está disponible un catálogo crítico exhaustivo.

35. Así, por ejemplo, los trabajos E. W. Hesse: "Estructura e interpretación", *Filología*, 7 (1961), y "Calderón's Eco y Narciso", en *Calderón and the Baroque Tradition*. También han tratado el tema de la sexualidad de Narciso, T. O'Connor: *Myth and Mythology in the Theater* y A. A. Parker: *La imaginación y el arte de Calderón*. El programa educativo seguido por *Liriope con Narciso* lo emparenta directamente con el *Segismundo* de *La vida es sueño* como han destacado diversos autores.

no, arrastrada por un drama en el que el miedo y la ignorancia se erigen en motivaciones propulsoras, advertiría a la joven princesa Margarita de comportamientos no deseables.³⁶ Por su parte, Sebastian Neumeister ha destacado la complementariedad de significados de la obra a distintos niveles con otra comedia calderoniana, *El monstruo de los jardines*, representada a los pocos días en el mismo contexto cortesano.³⁷

La posición de *Eco y Narciso* —y de otras obras posteriores— en el itinerario creativo de Calderón ha llevado a numerosos críticos a cuestionar la hipotética progresión de sus espectáculos musicales que había culminado el año anterior con sus dos óperas para la corte creadas en colaboración con Juan Hidalgo. A diferencia de otras comedias mitológicas anteriores, e incluso de las zarzuelas, la obra que nos ocupa contiene un número limitado de efectos visuales y musicales, adecuándose estos últimos a las convenciones que el propio Calderón, en colaboración con Juan Hidalgo, estaban contribuyendo a consolidar. Si en las grandes comedias mitológicas de la década anterior se había diferenciado el canto de los dioses de los humanos, en esta ocasión, el ambiente pastoral dominado por personajes mortales no parecía requerir la presencia del recitativo como medio de expresión musical de unas deidades ausentes. Pastoras y pastores cantan en situaciones convencionales con entradas y salidas jalonadas por coros homofónicos mientras hacen uso de las coplas estróficas en sintonía con la tradición de la comedia española.³⁸

Predomina pues el discurso declamado con sus distintos registros, entre los que los elaborados diálogos de los pretendientes de *Eco* ocupan un lugar destacado. *Silvio* y *Febo* entablan una batalla dialéctica que toma como punto de partida el amor hacia la pastora, pero que desarrolla argumentos autosuficientes para debates articulados sobre distintas dualidades: querer-despreciar, ignorar-saber o servir frente a merecer. La obra incluye el monólogo habitual (relación), en este caso a cargo de *Liríope*, destinado a relatar los antecedentes del drama con un claro interés narrativo en los contenidos y declamatorio en lo expresivo.

Las partes cantadas se reservan a las pastoras *Laura*, *Nise*, *Sirene* y especialmente *Eco*, que hace de la música su principal recurso de seducción. Interviene también el coro y, en el original calderoniano, *Narciso* se unirá miméticamente y de manera puntual a algunos de los cantos que escucha. No

36. C. Strosetzki: "Calderón y la 'felicidad imperfecta'", en Calderón desde el 2000.

37. S. Neumaister: *Mito clásico y ostentación*, 163-223. Para la tradición de asociar por pares títulos del repertorio operístico puede consultarse el trabajo de R. Strohm: "Dramatic dualities", *Early Music*, 26:4 (1998).

38. Sobre las comedias mitológicas de la década de 1650 y en particular sobre *Eco y Narciso* puede verse L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 126-86 y 268-70.

hay pues ocasión para los dúos pero sí para el monólogo lírico que se presta con facilidad a su puesta en música. Lo que cambiará en las distintas reposiciones serán las formas utilizadas para esa expresión lírica, provocando la sustitución de los versos de Calderón por una reescritura de los textos cantados. Así, resulta elocuente que el momento musicalmente más destacado de la obra —el monólogo de Eco— sea del que tengamos un mayor número de versiones diferentes.

En las producciones del siglo XVII, la inclusión de formas hispanas —coplas, tonos, tonadas, estribillos— permitía al público un acceso directo a través de un lenguaje musical que manejaba registros expresivos sobradamente conocidos.³⁹ En este sentido debe entenderse el más que probable reaprovechamiento de tonadas presentes en comedias anteriores, correspondientes a situaciones dramáticas análogas o asimilables.

Las reposiciones del siglo XVIII pertenecen, como ya se ha señalado, al ámbito de los teatros públicos madrileños. Como ocurriera con otras obras áureas, en los textos utilizados por las compañías para las representaciones se observan algunos recortes que aceleran la acción, suprimiendo parte de los pasajes narrativos (relación), reflexivos o meditativos, aunque sin alterar de manera sustancial los momentos encomendados a la música según el original de Calderón.⁴⁰ Si bien los coros a cuatro se mantienen, se reducen —o incluso se suprimen— algunas coplas destinadas a las pastoras, focalizándose la atención musical sobre Eco cuyas intervenciones se recomponen con músicas cada vez más complejas en consonancia con las nuevas formas importadas de la ópera italiana contemporánea.

Trataremos a continuación de hacer un repaso de la función de la música en los distintos momentos en los que aparece en la comedia y su cambiante contribución a la dramaturgia global en las diferentes representaciones. Los comentarios tomarán como punto de partida las partituras conservadas pero también aquellos ejemplares de la obra utilizados por las compañías que incluyen textos alternativos en estos pasajes y cuyas músicas no nos han llegado.

39. Véase la introducción de L. K. Stein a Torrejón y Velasco et al.: *La Púrpura de la Rosa*, xii.

40. Los recortes afectan sobre todo a las discusiones conceptuales de Silvio y Febo o a la relación de Liríope. Véase BHM Tea 1-26-6 f.

Tabla 2. Secciones musicales y fuentes en la comedia Eco y Narciso.

Jornada	Número sección	Personajes	Íncipit texto	Sección e instrumentación según fuentes	Fuentes musicales
I	[1]	Coro	A los años felices de Eco	Cuatro SSST, ac Cuatro SSST, vls,vla, obs, tps, cb, cv	[1.a] Novena, f. 234 [1.b] BHM, ff. 2-4
II	[2]	Laura Nise Sirene Eco Las cuatro	Pues del monte la falda Pues a mí de la selva Pues le tocó a mi acento Y pues a mi afecto A la falda, a la selva	Coplas + Cuatro S, ac Coplas S, vls, vla, tps, cb, cv	[2.a] Novena, f. 235 [2.b] BHM, ff.22-23
	[3]	Laura	Es el engaño traidor	Copla	-
	[4]	Nise	Si acaso mis desvaríos	Copla	-
	[5]	Sirene	Ven muerte tan escondida	Copla	-
	[6]	Eco	Sólo el silencio testigo	Copla S, ac Copla S, vls, cv Copla S, vls, vla, tps, cb, cv	[6.a] BNM, f. 178 [6.b] BHM, ff. 23-24 [6.c] BHM, ff. 7-9
	[7]	Eco	Pues el sol y el aire	Copla S, vls, tps, cb, cv Copla S, vls, vla, tps, cb, cv Copla S, vls, tps, cb, cv	[7.a] BHM, f. 25 [7.b] BHM, f. 11 [7.c] BHM, f. 10
	[8]	Eco	Bellísimo Narciso [Véase tabla 3 para los textos de las distintas versiones]	Coplas S, ac Coplas + Rec + Seguidillas Rec + Seguidillas Rec + Aria S, cv Rec ac. + Cavatina S, vls, tps, cb, cv Rec ac. + Aria S, vls, vla, tps, cb, cv	[8.a] Novena, f. 237 [8.b] BHM* [8.c] BHM* [8.d] BHM, ff. 31-38 [8.e] BHM, ff. 67-72,79-82 [8.f] BHM, ff. 63-66,73-78
III	[9]	Eco	Si en los que bien quieren	Copla S, ac Copla S, vls, tps, cb, cv Copla S, vls, vla, tps, cb, cv	[9.a] Novena, f. 236 [9.b] BHM, ff. 26-27 [9.c] BHM, ff. 11bis, 13
	[10]	Coro + Eco	Las glorias de amor	Cuatro con solo SSST S, ac Cuatro con solo SSST S, vls, vla, tps, cb, cv	[10.a] Novena, ff. 236-237 [10.b] BHM, ff. 28-30

Abreviaturas: S: soprano; T: tenor; ac: acompañamiento; vls: violines; vla: viola; obs: oboes; tps: trompas; cb: contrabajo; cv: clave; Rec: recitativo; Rec ac: recitativo acompañado.

Fuentes musicales: se señalan con letras [a, b, c ...] las distintas versiones localizadas. Abreviaturas: Novena: manuscrito Novena, ff. 234-237; BHM: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, M 17-8, las indicaciones de folios se refieren únicamente a las particellas de voz y acompañamiento; BNM: Biblioteca Nacional de Madrid, Ms 13622; BHM*: Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, T 1-26-6 f. De manera excepcional hemos incluido en el listado dos versiones de sendos textos manuscritos [8.b] y [8.c] pese a que no se conservan las músicas. ff: folios.

Coros

La obra se sitúa en la Arcadia y escenifica el encuentro entre dos mundos distintos, personificados por Eco y Narciso, cuyo desenlace trágico acaba validando los funestos presagios del mago Tiresias quien profetizó a Liríope la muerte de su hijo a causa de una “voz” y una “belleza”.

Dos coros marcarán el comienzo y el final de la representación y la comparación entre ambos muestra la dimensión del desarrollo de la tragedia. Como en tantas comedias y zarzuelas, el coro inicial “A los años felices de Eco” [1] articula una escena colectiva que abre la obra y, en este caso, presenta el mundo de Eco y los festejos de su aniversario con evidentes y buscados paralelismos con la dedicataria, la Infanta Margarita:

A los años felices de Eco,
divina y hermosa deidad de las selvas,
feliz los señale el mayo con flores,
ufano lo cuente el sol con estrellas.

De los cuatro versos puestos en música, los dos últimos funcionan como un estribillo interpolado entre las intervenciones declamadas y laudatorias de los pretendientes Silvio y Febo. La música de este coro, que acaba perdiéndose a lo lejos, actuará como nexo dramático y argumental con la escena en la que se presentan Liríope y Narciso. El joven se siente atraído por unos sonidos que, en su ignorancia de toda manifestación humana, identifica con el canto de los pájaros. Ante la desesperación de su madre que ve en la música el primer elemento —la voz— de la temida profecía, Narciso no puede resistirse a un deseo casi irracional que le empuja más allá de los estrechos límites del mundo en que ha sido confinado. La música se identifica así con fuerzas sobrenaturales, con el destino mismo al que es difícil sustraerse. Al sumarse al canto de aquellos que están fuera de escena, Narciso inicia su primer contacto con un mundo social que desconoce pero al que se une de manera intuitiva, por imitación, gracias a la música.⁴¹

El otro coro se sitúa al final de la obra y tiene lugar después de la crucial escena de Narciso ante la fuente. Enamorado de su propia imagen que toma por la de una ninfa, Eco no logra disuadirle de su error pues el veneno proporcionado por Liríope para anular los efectos de su voz ha hecho ya su

41. En el impreso BHM Tea 1-26-6 f del texto se acentúa la unidad de todo el acto mediante la inclusión de dos repeticiones del coro —al comienzo y al final de la jornada— no previstas en el original calderoniano.

efecto, convirtiéndola en un mero reflejo sonoro de lo que escucha. Desesperada huye a las montañas, mientras el joven va en busca de músicos que canten a su nueva “amada”. El coro “Las glorias de amor” [10] funciona simétricamente respecto al que abrió la comedia, con la diferencia de que la que entonces era festejada ahora se halla disociada del resto de las voces, cantando en eco —fuera de escena— y construyendo unos versos paralelos con el final de los ajenos: “Amor, celos, penas, siento / ¡Ay que me muero!”. Poco antes de convertirse en aire, Eco ya no pertenece al entorno social del que ha surgido. Su metamorfosis encuentra en la música la mejor transición como advierte su compañera Sirene a la pregunta sobre la procedencia de la voz que se une al coro: “alguna deidad, / porque quien deidad no fuera / no hablara sin que se viera”.

La vinculación de estos coros a su función dramática en la presentación y desenlace de la obra corre paralela a su estabilidad musical a lo largo de sus distintas reposiciones. En este sentido, es significativo que las fuentes de la BHM sólo contengan una versión de ambos números que probablemente se utilizaron en las distintas representaciones del siglo XVIII.⁴² Al comparar las versiones del manuscrito Novena [1.a] [10.a] con las debidas a Corradini [1.b] [10.b] observamos que, junto a evidentes diferencias de compás y orquestación, se mantienen los elementos básicos que sirven a su integración dramática. Así en el coro inicial [1], los planteamientos homofónicos y homorrítmicos, apenas rotos por breves pasajes a dos voces en la versión de Corradini, facilitan, junto al silabismo, la incorporación de otra voz (Narciso) sin mayores dificultades, al tiempo que la clara división armónica en dos secciones permite interpretar la segunda de manera independiente a modo de estribillo. Por lo que se refiere al coro final [10], la nítida separación entre las intervenciones a solo de Eco y el resto del bloque polifónico resulta el elemento clave en ambas fuentes.

Canciones

El poder de seducción ejercido por la música será un factor recurrente a lo largo de la obra y su utilización será decisiva para definir el protagonismo de Eco frente al resto de los personajes. En la segunda jornada, Liríope, ayudada por las pastoras Laura, Nise, Sirene y Eco recurren al canto para tratar de

42. En el fascículo 2 de la fuente musical de la BHM M 17-8, se conserva una copia de las partes vocales y del bajo del coro inicial [1.b]. Aun tratándose de la misma música, está escrito en compás de 12/8 y presenta un texto distinto, “Pues que nuestros campos / florecen y brillan”, probablemente perteneciente a otra comedia, que ha sido tachado para adaptar el texto de Eco y Narciso.

localizar a Narciso que vaga perdido por el monte. La atracción por la música que antes fue motivo de preocupación se presenta ahora como eficaz mediación, en un estadio previo al discurso racional del lenguaje, con la parte más primaria de la naturaleza humana.

La búsqueda se dosifica dramáticamente en tres tiempos y parece, al menos en las representaciones del siglo XVII, reutilizar músicas ya compuestas. Tal vez por eso la frase de la propia Liríope justo antes de las tonadas, “cada uno cante lo que sepa”, puede ser entendida como un guiño al público familiarizado con las melodías que siguen a continuación.

En primer lugar, las cuatro pastoras cantan, desde lugares distintos, otras tantas coplas con la misma música que concluyen en una breve invocación coral del joven: “¡Narciso!, ¡Narciso!”[2].⁴³ Las coplas son métricamente unas seguidillas, pero la música del manuscrito Novena [2.a] presenta un diseño de ritmos de puntillo más acordes con el carácter pastoral de los personajes y de la escena. La música se corresponde básicamente con otra conservada en la misma fuente, donde aparece en las coplas interpretadas por otras pastoras —Teuca, Habra, Celfa y Rebeca— en el auto de Calderón Primero y Segundo Isaac,⁴⁴ estrenado en 1658 probablemente con música de Juan Hidalgo: “A estas horas al pozo / mi amor me saca”.⁴⁵

En la versión de Corradini [2.b] se ha sustituido el compás ternario por un compasillo y el fraseo no tiene nada que ver con la versión anterior. Abundan los trinos y floreos en los finales de frase y se incluyen saltos descendentes de octava en la melodía que resultan más pertinentes en unas coplas que en otras (“Pues del monte la falda”). La orquesta introduce y concluye las coplas y permite el enlace entre ellas, sin que queden rastros de la invocación conjunta final.

En el segundo tiempo de la búsqueda, Calderón nos presenta al errante Narciso que escucha de nuevo las partes finales de las distintas coplas ya oídas que suenan fuera de escena. La música sigue ejerciendo sobre él una fuerte atracción, pero la disociación espacial de las voces no le permite localizar su procedencia, provocando el desconcierto y la parálisis. Lo que en el coro inicial fue armonía polifónica es ahora repetición sucesiva de una melodía desde

43. En el libreto BHM Tea 1-26-6 f se ha añadido otra copla a cargo del G[racioso]: “Pues le tocó a mi afecto / medir los prados” después de la intervención de Nise.

44. Véase L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 361 y P. Calderón de la Barca: *Primero y Segundo Isaac* en la edición de R. Zafra et al.

45. No obstante, existen ligeras diferencias en el diseño del bajo entre las coplas del auto y las de la comedia, pues en el primero está prevista la repetición de los dos últimos versos, mientras que en la segunda el enlace armónico es con el comienzo de la melodía que repite, con otra letra, la siguiente pastora.

distintos puntos del monte que sólo se unen en la invocación final a cuatro: “Narciso”.

En el tercer tiempo, cada zagala entonará una copla con texto y música diferentes [3-6]. Sólo entonces Narciso muestra un criterio musical que distinga las tonadas y establece preferencias estéticas. Si la primera es “lisonjera” y “dulce”, la segunda “tiene más agrado y más dulzura”, la tercera borra el recuerdo de las anteriores y la última, entonada por Eco “es reina de todas ellas”. Las repeticiones de las segundas partes de las coplas se entrelazan con las rimas declamadas del propio Narciso, quien finalmente participa del nuevo lenguaje uniéndose a la tonada de Eco “en tu estilo mismo”. Tras el encuentro, también la primera reacción de Eco es a través de la música que actúa como nexo natural: “sólo a responderte acierto / con lo mismo que cantaba”.

En el manuscrito Novena no se recogen ninguna de las músicas de estas coplas. Como señala Stein, la razón puede estar en que fueran bien conocidas, aunque fuentes asimilables al siglo XVII sólo nos han llegado de la última, entonada por Eco. Significativamente el pasaje de las intervenciones musicales de las otras pastoras no parece haber tenido mucha fortuna en las representaciones del siglo XVIII.⁴⁶ La atención se focaliza pues en la figura de Eco y en la creciente complejidad de su intervención:

Sólo el silencio testigo
ha de ser de mi tormento,
y aun no cabe lo que siento
en todo lo que no digo.

La gran cantidad de citas contemporáneas hacen suponer que la canción “Sólo el silencio testigo” era bien conocida por la audiencia y por el propio Calderón que la incluyó en otras obras suyas.⁴⁷ La única fuente musical conservada de esta canción del siglo XVII está recogida en una antología de la Biblioteca Nacional de Madrid,⁴⁸ recopilada aproximadamente hacia 1705 y

46. En el libreto BHM Tea 1-26-6 f ha sido suprimido explícitamente y tampoco quedan rastros de ellas en las fuentes musicales de la BHM.

47. Otras obras de Calderón en las que aparece, además de Eco y Narciso son El mayor encanto amor, Darlo todo y no dar nada, El encanto sin encanto, Los tres afectos de amor y Vencerse es mayor valor. Cf. F. Pedrell: Cancionero Musical Popular Español, vol. 4, xxi, y L. K. Stein: Songs of Mortals, 400.

48. Se trata del Ms 13622. Véase F. Pedrell: Teatro Lírico Español, vol. 3, 6; F. Pedrell: Cancionero Musical Popular Español, vol. 4, 33; y L. K. Stein: Songs of Mortals, 435. Una versión distinta más tardía y debida al Padre Antonio Soler se recoge en M. Querol (ed.): Cancionero Musical de Lope de Vega, vol. 2, 45-46.

asignada a otro título de Calderón, Darlo todo y no dar nada [6.a].⁴⁹ Escrita en estilo silábico, la tonada se articula en cuatro frases musicales equilibradas y de longitud similar, siguiendo la estructura del texto y con una cadencia en cada uno de los versos. Las ideas melódicas presentadas en la primera frase son tratadas secuencialmente en las otras tres. Por el tipo de ornamentación, la versión parece más cercana al estilo de la música dramática española de la última década del siglo, tratándose tal vez de una reelaboración compuesta para una de las últimas reposiciones del siglo XVII. En cualquier caso, dado que el texto era una pieza muy conocida, quizás esta versión contiene de manera reconocible, más allá de sus ornamentaciones, la tonada famosa y asociada a estos versos.⁵⁰

Dos son las fuentes musicales del siglo XVIII que nos han llegado para estos mismos versos. La primera fue compuesta por Corradini para las representaciones de 1734 [6.b] y está escrita en Sol menor sobre una sencilla diseño melódico descendente, presentando apenas dificultades en el registro agudo. La segunda versión [6.c] es sin embargo mucho más elaborada. Con una amplia introducción orquestal de trece compases, se estructura en dos partes que corresponden a la agrupación por pares de los versos. Escrita en Mib Mayor, el esquema armónico está influido por el del aria bipartita, con una sección en la tonalidad principal que concluye en la dominante, y la segunda parte contrastante con una breve inflexión a Fa menor y vuelta a la tonalidad inicial, con abundantes repeticiones y fragmentaciones de los versos. La escritura vocal incluye continuos adornos y pasajes de gran dificultad, especialmente en el registro agudo, probablemente escritos para lucimiento de la Mayora en la década de 1770 cuyo nombre aparece al comienzo de la partícula (ver ejemplo 1). Dramáticamente estamos pues muy lejos de la intención calderoniana de hacer confluir a los dos personajes protagonistas mediante el canto conjunto de una sencilla tonada. El protagonismo vocal de la actriz se impone al personaje de Eco, separándolo irremediabilmente de los códigos expresivos del joven Narciso.

49. Esta obra fue estrenada en 1651 y repuesta en la corte con un título distinto, *Apeles y Campaspe*, en 1681, 1684 y 1693. Como señala L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 109, la música conservada en Ms 13622 probablemente se usó en una de las reposiciones, pues aparece bajo el título de “*Apeles y Campaspe*”.

50. L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 109.

CONCIERTO BARROCO

Cantabile

Violines

Eco

Contrabajo
Clave

21

f p

ha de ser de mi tor - men - - - -

24

vls

Eco

cb
cv

sf

27

vls

Eco

cb
cv

f p sf

- - to, de mi tor - men - - - - to, de

30

vls

Eco

cb
cv

p f

mi tor - men - - - - - to

Ejemplo 1. [6.c] "Sólo el silencio testigo", cc. 21-31.

Si el equívoco sobre quién encarna la “belleza” que acabará consumando la tragedia se mantiene hasta el final de la obra, la “voz” debe ser asociada a la faceta musical del personaje de Eco. Una voz cantada que significativamente logra mayores efectos de persuasión cuanto menos voluntad tiene de obtenerlos. Así ocurre de manera evidente en dos canciones entonadas por la pastora fuera de escena.

La primera, “Pues el sol y el aire / turban mi color, / hácenlo de envidia / el aire y el sol” [7] provoca el enamoramiento de Narciso que la escucha al final del paseo iniciático en el que, conducido por el tosco Bato, se está familiarizando con el nuevo entorno —geográfico y social— recién descubierto. En el manuscrito Novena no se recoge esta pieza, por lo que es posible que en el momento del estreno en 1661 se utilizara una tonada conocida, mientras que en las partituras del siglo XVIII encontramos además de la versión de Corradini [7.a] otras dos. La primera estaría destinada en los años 70 a la Mayora [7.b] y presenta importantes diferencias de tesitura y ornamentación en una melodía que parece estar menos atenta a los acentos internos de los versos que preocupada por crear repeticiones que provoquen paralelismos musicales.⁵¹ Aún se conserva una tercera versión [7.c] escrita en Fa Mayor, de gran sencillez melódica pero que extrae un indudable encanto de su breve inflexión en el ámbito armónico de Sol menor.⁵²

El contexto de la segunda canción fuera de escena es bien distinto. Eco ya ha sido rechazada por un Narciso temeroso del cumplimiento de la profecía y decide utilizar la música para mostrar su fingida indiferencia, “y porque juzgue también / que nada siento, cantando / la deshecha quiero hacer”. Su tonada “Si en los que bien quieren” [9] muestra de nuevo cómo el poder de la música es casi más fuerte cuando actúa de manera autónoma y aparentemente no intencionada, que cuando se usa reforzando un discurso verbal articulado como había sido el caso del monólogo de Eco que analizaremos seguidamente. El efecto hipnótico sobre Narciso hace tambalear su firme decisión de alejarse de la pastora y le lleva a unirse a su canto —uno dentro y otra fuera de escena— incluso después de que, amonestado por Liríope, decida huir para evitar el peligro. Como ocurría en otros fragmentos, la versión musical del manuscrito Novena [9.a] hace posible la interpretación conjunta de la sencilla

51. La diferencia es que en la segunda [7.b], la tesitura es más aguda (la3-sol4) que en la primera (do3-mi4) [7.a].

52. Por la colocación añadida dentro del fascículo 1 esta versión [7.c] podría corresponder a las representaciones de 1781, donde por otro lado tenemos constancia de que se copió música para arias nuevas interpretadas por Catalina Tordesillas, tal vez la intérprete de Eco en esta ocasión una vez retiradas tanto María de Guzmán como María Mayor (AHV, Sec 1-378-2).

melodía silábica, mientras que de las dos versiones del siglo XVIII, la primera [9.b] contiene algunos adornos de difícil conjunción al unísono entre dos intérpretes dentro y fuera de escena, y la segunda [9.c], por tesitura y ornamentación está claramente asociada a las posibilidades técnicas de la Mayora.

“Bellísimo Narciso”

El encuentro decisivo de los amantes se había producido en un momento en el que ambos, por separado, estaban dispuestos a declararse. Toma la iniciativa Eco, quien —como en su primer encuentro— ve en la música el medio más adecuado para la persuasión amorosa. Dramáticamente, el monólogo de Eco incluye distintos temas que en las sucesivas versiones acabarán por asignarse a formas musicales diversas. Así, la pastora canta las bellezas de Narciso, proclama su enamoramiento, ofrece sus riquezas ganaderas y, en última instancia, avisa de las nefastas consecuencias de un rechazo amoroso. De manera implícita, los versos calderonianos predisponen a una seccionalización musical de estos matices a través de otros tantos procedimientos compositivos.

En el monólogo original, Calderón, con la probable colaboración de Hidalgo, recurre a una extensa sucesión de versos heptasílabos agrupados en cuartetos que utilizan un mismo diseño musical [8.a]. Se trata de una sencilla melodía de ámbito muy restringido —apenas una quinta si no consideramos el floreo del primer compás— que repite tres veces un mismo motivo de manera ascendente antes de cadenciar y permitir mediante el bajo enlazar de nuevo con el comienzo.

The image shows a musical score for the piece "Bellísimo Narciso". It consists of two systems of music. The first system has a vocal line for "Eco" in the treble clef and an accompaniment line labeled "[Acompañamiento]" in the bass clef. The vocal line starts with a fermata on the first note, followed by a melodic phrase. The lyrics are "Be - lli - si - mo Nar - ci - so [que_a es - tos a - me - nos". The second system also has a vocal line for "Eco" and an accompaniment line labeled "[ac]". The vocal line starts with a fermata on the first note, followed by a melodic phrase. The lyrics are "va - lles del mon - te en que na - cis - te las as - pe - re - zas tra - es].".

Ejemplo 2. [8.a] “Bellísimo Narciso” (manuscrito Novena), cc. 1-5.

Como ya se señaló, la concordancia con el monólogo de Venus —“Mas qué triste lamento”— de *La Púrpura de la Rosa* estrenada el año anterior, refuerza la posible autoría de Hidalgo y, en un primer momento, podría sugerir un parentesco entre el desasosiego de Venus y la ansiedad de Eco, aunque un análisis más detallado permite algunas consideraciones sobre su diferente uso dramático en ambas obras. En la ópera, Venus acude ante la voz de Adonis que, en sueños, expresa su queja. Al encontrarle, sus deseos de venganza por la altivez y el desprecio con que la ofendió el joven se enfrentan a otros sentimientos que hacen dudar a la diosa sobre la idoneidad de la muerte como castigo. Tras una nueva interrupción con el lamento, “¡Ay de mí!, que me da la muerte a quien la vida di”, Venus acaba solicitando la ayuda de Amor —“O tú, velero dios”— cuya intervención será decisiva para la unión posterior de los amantes. Así pues, los versos con la música que nos ocupa no pertenecen en sentido estricto a un diálogo entre ambos —que se hará más adelante con otra música— sino a la transición con la escena anterior, las dudas de Venus y la invocación a Amor.

El monólogo de Eco, cuya extensión —84 versos— triplica la intervención de la diosa con la tonada estudiada es el momento culminante del encuentro de los jóvenes, el punto decisivo donde la pastora expone todos sus argumentos. Dramáticamente funciona como un diálogo que completa Narciso con su respuesta negativa —declamada— abriendo la puerta al inevitable desenlace trágico de la obra. Musicalmente, el efecto persuasivo general se encomienda al recurso retórico de la repetición, haciendo válido el principio de la fijación del mensaje y su eficacia mediante la reiteración de una misma melodía.⁵³

La centralidad de esta escena en la dramaturgia de la obra se corresponde con el grado de renovación musical de las distintas versiones textuales y musicales conservadas (véase la tabla 3).⁵⁴ Si en el original es evidente la preeminencia de la palabra y su capacidad racional de convencimiento mediante una música uniforme, en las versiones posteriores, la partitura, al diferenciar procedimientos y formas según los contenidos enunciativos o afectivos asumirá un protagonismo creciente.

53. El teatro musical ha hecho frecuente uso de las tonadas estróficas para situaciones de encantamiento o persuasión no necesariamente con fines amorosos. Para el caso español véase L. K. Stein: *Songs of Mortals*.

54. De manera excepcional, en la relación de las distintas versiones de este número hemos incluido también aquellas de las que sólo nos ha llegado el texto: [8.b] y [8.c].

Tabla 3. “Bellísimo Narciso” y versiones posteriores.

Versión	Fuente texto	Fuente música	Estructura
[8.a]	1674. Edición del texto original de Calderón	Ms. Novena	<ul style="list-style-type: none"> • Romancillo (versos heptasílabos agrupados en cuartetos de rima asonante) Bellísimo Narciso, que a estos amenos valles del monte en que naciste, las asperezas traes
[8.b]	BHM, T 1-26-6 f Manuscrito pegado a la separata de la comedia extraída de la edición de Vera Tassis (1688)	—	<ul style="list-style-type: none"> • Coplas (7,7,7,7) con estribillo (5,5,7,5) Tierno asombro del monte, bello grazón del valle // ¿Qué te parece? ¡mírame!, atiende • Recitativo (7,11,7,11...) Más, oye en fin que quiero declararte un afecto verdadero • Seguidillas compuestas (7,5,7,5, 5,7,5) Y si estos rendimientos no han de obligarte
[8.c]	BHM, T 1-26-6 f Manuscrito suelto	—	<ul style="list-style-type: none"> • Recitativo (7,11...) Bellísimo Narciso, en quien amor sus triunfos asegura • Seguidillas compuestas (7,5,7,5, 5,7,5) Y si estos rendimientos no han de obligarte
[8.d]		BHM, M 17-8	<ul style="list-style-type: none"> • Recitativo (7,11...) Bellísimo Narciso, en quien amor sus triunfos asegura • Aria andante (7,7,7,7,5, 7,7,7) ¡Quiéreme!, porque así
[8.e]		BHM, M 17-8	<ul style="list-style-type: none"> • Recitativo acomp. (7,11...) Bellísimo Narciso, en quien amor sus triunfos asegura • Cavatina andante (7,7,7,7,7,7) Bello portento ¡Oh, cielos!
[8.f]		BHM, M 17-8	<ul style="list-style-type: none"> • Recitativo acomp. (7,11...) Bellísimo Narciso, en quien amor sus triunfos asegura • Andante amor oso (10,10,10,10,8,8,8,8,8,8) Seré constante, firme seré

En la segunda versión [8.b] —de la cual no conservamos la música— la larga tirada de versos del romancillo original se ha sustituido por unas coplas que mantienen la métrica heptasílabo pero que interpolan un estribillo, seguidas de un recitativo y rematadas con unas seguidillas compuestas. Las transiciones entre los distintos procedimientos musicales se puntúan con breves intervenciones declamadas de Narciso que anima a continuar a la entusiasta Eco y que acentúan el carácter de diálogo antes mencionado.

La estructura de la escena sigue con bastante fidelidad el original calderoniano, pero diferencia sustancialmente los temas y asigna distintas formas musicales. Así las coplas iniciales presentan los efectos en la pastora del encuentro con Narciso y desarrollan parcialmente la declaración amorosa, mientras que el ofrecimiento de las posesiones de Eco está reservada al recitativo, y la conclusión se encomienda a las seguidillas que amplifican el anuncio de la tragedia y la conversión en aire de una Eco despreciada.

La forma métrica de la seguidilla, perteneciente desde la Edad Media a la tradición poética española, estaba presente de manera musicalmente destacada en el teatro hispano tanto en fórmulas polifónicas —como aparecen recogidas en muchos de los cancioneros de la primera mitad del siglo XVII— como en intervenciones solísticas que acabarán identificando a la forma dentro de la dramaturgia de comedias y zarzuelas.⁵⁵ Asociadas inicialmente a la cultura popular, su utilización por parte de personajes bufos permitiría identificar el carácter del mismo mediante el código musical empleado.⁵⁶ Pero igualmente y desde el punto de vista de su función dramática, podía hacer avanzar la acción mediante la suma de distintas estrofas que utilizaran una misma música. En este sentido sus paralelismos son evidentes con la fórmula del romancillo utilizado originariamente en el monólogo de Eco.

La pastora no es, sin embargo, un personaje cómico en el contexto de la obra. Si la fecha de esta modificación podemos situarla a finales del siglo XVII o en los primeros años del siglo siguiente, el contexto de la utilización de las seguidillas ha variado de manera significativa si tenemos en cuenta algunas de las zarzuelas a las que pusieron música autores como Sebastián Durón. En ellas, esta forma métrica se utiliza en amplios pasajes dialogados, a veces alternando con secciones declamadas y, lo que es más llamativo, asignadas a las divinidades.⁵⁷ A mediados del siglo XVIII las veremos consolidadas como un

55. Por ejemplo en la comedia mitológica *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653).

56. Tal sería el caso del personaje de Rústico en la ópera *Celos aún del aire matan* (1660) o de Marsias y Enone en la comedia de Agustín Salazar y Torres, *Los juegos olímpicos* (1673); véase L. K. Stein: *Songs of Mortals*, 228-30 y 286.

57. Véanse en este sentido *Salir el amor del mundo* (1696), cf. la edición de A. Martín Moreno, S. Durón et al.: *Salir el Amor al Mundo*, 102-106, o *Veneno es de amor la envidia* (1711).

procedimiento de clara raíz hispana en pacífica convivencia con formas importadas de la ópera italiana como el aria da capo, compartiendo espacio en las zarzuelas y aún en las óperas españolas de esta época, siendo utilizadas indistintamente por personajes serios y bufos.⁵⁸ En el caso de las seguidillas de Eco, la proporción de versos del tema que desarrollan es muy similar a la empleada por Calderón, pero el efecto de remate es potenciado por la repetición de los tres últimos donde se acentúa el carácter sentencioso que sin duda resaltaría la música que no se ha conservado:

Nadie me vale
 ¡ay! ¡ay! ¡ay! que me muero,
 ¡lléveme el aire!

La tercera versión [8.c] ha eliminado las coplas y ha ampliado el recitativo que asume los contenidos de éstas en la forma que básicamente se mantendrá en las siguientes versiones. Sin embargo permanecen las seguidillas anteriores como remate del monólogo.

La cuarta versión [8.d] corresponde a la más antigua de las conservadas en el manuscrito musical de la BHM y puede fecharse en 1734, cuando Corradini compone nueva música para la comedia. El recitativo seco inicial da paso a un aria andante con forma da capo pentapartita, en consonancia con la tipología formal que estaba siendo incluida en las zarzuelas y comedias contemporáneas de autores como José de Nebra.⁵⁹

¡Quiéreme!, porque así
 yo viviré por ti
 ¡Quiéreme!, que si no
 falleceré de amor
 Al duro estrago
 alivia de esta calma
 tormenta que en el alma
 es engañoso halago.

58. Sobre las seguidillas en las zarzuelas de José de Nebra véase J. M. Leza: Zarzuela y ópera. El dramaturgo Nicolás González Martínez, en colaboración con este compositor, las introducirá también en óperas españolas como *Antes que celos y amor*, la *piEDAD llama al valor*. *Achiles en Troya* (1747).

59. Cf. J. M. Leza: Zarzuela y ópera.

[8.d]. Aria “¡Quiéreme!”.

Secciones	Rit	A	Rit A'	Rit B
Versos		1 2 3 4 5 5	1 2 3 4 5 5	6 7 8
Fraseo melodía	(a)	a a b c	a' a'' d c'	e
Armonía	Sib	Fa	Fa Sib	sol m
Tempo	Andante	Allegretto	Andante Allegretto	Despacio
Compás	3/4	2/4	3/4 2/4	6/8

Escrita en Sib Mayor, domina el carácter pastoral del aria debido al ritmo ternario y los diseños con ritmo de puntillo en la melodía de los dos primeros versos. Las posibles consecuencias nefastas de una negativa no se ilustran en “falleceré de amor” que se somete al paralelismo de la repetición musical enunciada por los dos primeros versos, sino que se encomiendan al verso “al duro estrago” que por rima pertenecería a la segunda estrofa pero que musicalmente está incluido en la primera sección del aria. Destacado con un cambio de compás y tempo (Allegretto, 2/4) su contundencia gestual se corresponde con la importancia tonal que clarifica el itinerario armónico de la primera sección del da capo, hacia la dominante en su primera aparición, hacia la tónica para concluir.

Andante

8
Eco
¡Quié-re-me! ¡quíe - re-me! por que a -

Clave

11
Eco
sí yo vi - vi - ré por

cv

14
Eco
ti, yo - vi - vi - ré por ti

cv

Ejemplo 3. [8.d]. “¡Quiéreme!, porque así” [Corradini] cc. 8-17.

En la quinta versión [8.e] el mismo texto del recitativo se ha enriquecido con un acompañamiento orquestal lleno de matices dinámicos que dan una nueva visión a la parte más amplia de la declaración amorosa. Éste desemboca no en un aria da capo, sino en una cavatina andante —de una sola estrofa— construida sobre una lánguida y amplia línea melódica en Do menor interrumpida por dolorosos agudos que ponen el acento en la súplica y desvalimiento de Eco y que contrasta con el imperativo “¡Quiéreme!” de la versión anterior.

Bello portento ¡oh cielos!,
 alma que yo enamoro,
 prenda del ser que adoro.
 De mí, beldad no huyas,
 ¡ah! justo amor no apartes,
 tanto favor de mí.

Por último, la particella de la sexta versión [8.f] se encuentra interpolada en mitad de la anterior, como un fascículo añadido, con portada propia en la que se señala la autoría del compositor Juan Marcolini, y la destinataria, la actriz María de Guzmán.⁶⁰ Se renueva la escritura del recitativo acompañado que se continúa con un aria construida con dos estrofas métricamente muy diferentes, la primera sobre decasílabos compuestos que combinan ritmos trocaicos y dactílicos y la segunda sobre octosílabos polirrítmicos con rima en los versos pares.

Seré constante, firme seré
 mi pecho fino, te entregaré
 no seré mía, tuya he de ser
 y en fin, amante te adoraré

60. Si bien la versión [8.e] con su exigente registro (alcanza un do sobreagudo) hace pensar en María Mayor como destinataria, la colocación de la versión [8.f] claramente añadida como un fascículo posterior y destinada a María Guzmán parece contradecir la secuencia cronológica de sus interpretaciones del personaje. Sin embargo es significativo que, al contrario que otros números de la partitura, no aparezca el nombre de “Mayora” escrito en la versión [8.e] y es probable que el aria de lucimiento que corresponde a este momento clave de la obra se encontrara en un fascículo aparte —hoy perdido— donde se incluyeran también el aria de Narciso al que hacen referencia las indicaciones de la propia partitura y los gastos de la comedia para las representaciones de 1776 comentados en la nota 34.

Mas si acaso me das celos
ya más firme no seré,
y lo que ahora es fineza
será luego aborrecer,
pero si me correspondes
todo en mí será placer

[8.f.]. Aria “Seré constante, firme seré”.

Secciones	Rit	A	B	Rit A'	B'
Versos		1 2 3 4	5 6 7 8 9 10	1 2 3 4	5 6 7 8 9 10
Fraseo melodía		a b	c c' d	e a'	f f' d
Armonía	Mib	Sib	do Sib	Mib	(Lab) (Sib) (do) (Sol) Mib
Tempo	Andante		Allegro	Andante	Allegro
Compás	3/4		C	3/4	C

El cambio de tempo y compás unido a la repetición de ambas estrofas da lugar a un aria en cuatro tempi, común en la ópera cómica italiana y que en los primeros años de la década de 1770 empieza a utilizarse en el género serio. En realidad la aparente simetría se rompe por algunos elementos internos que acaban condicionando el carácter del aria. La exposición de la primera estrofa (A) muestra a Eco resumiendo los sentimientos expresados en el recitativo sobre una melodía de diseños descendentes afirmando sin dudas la tonalidad de partida y, como suele ser habitual en este tipo de arias, modulando en el tercer verso a la tonalidad de la dominante. El contraste de los contenidos de la segunda estrofa (B) se explicita mediante el cambio de tempo y tonalidad (Do menor) para retornar a la dominante principal en los dos últimos versos, justo aquellos que presentan una visión optimista de los resultados de la declaración amorosa. La reexposición de ambas estrofas no es en absoluto literal. En A' los dos primeros versos siguen en Allegro sobre una nota pedal en el bajo (sol) lo que retrasa el retorno al Andante y a la melodía inicial que se encomiendan a los dos versos siguientes. El contraste de B' se hace ahora mediante un itinerario armónico más complejo y sólo en los dos últimos versos, a modo de recapitulación, se retomará la melodía que expusieron originalmente, esta vez transportada a la tonalidad principal.

La diferenciación musical de ambos sentimientos no impide el final optimista de la pastora, quien no parece intuir las fatales consecuencias de un rechazo como ocurría en el original calderoniano, sino remitir a las pasajeras reacciones de un episodio de celos, en perfecta sintonía con los personajes de las tonadillas que dieron fama a la propia Guzmán y al compositor Marcolini.

* * *

La pervivencia de buena parte del teatro calderoniano más allá de las coordinadas cortesanas del siglo en el que surgió se debió, además de a la innegable calidad del mismo, a sus posibilidades de adaptación a las exigencias de nuevos públicos. Así, en el siglo XVIII, la recepción de los textos dramáticos como lectura literaria convive con su presencia en los escenarios, actualizada, entre otros elementos, gracias a la renovación de sus partes musicales. El que tal proceso llevase implícito en algunas ocasiones la sustitución de los versos calderonianos, suponía reconocer que la centralidad de esos momentos claves de la dramaturgia había pasado a ser dominio de los códigos musicales debidamente actualizados para públicos sucesivos.

Como en otras comedias mitológicas áureas, la música interviene de diferentes maneras en la dramaturgia de Eco y Narciso. Es utilizada como emblema de una comunidad festejante que puede usarla como elemento de atracción mediante distintas coplas y como medio de seducción individual en las intervenciones de la pastora. En este último aspecto, la actualización de la obra supuso el protagonismo cada vez mayor de las intérpretes del personaje de Eco y sus habilidades canoras, lo que se tradujo en una creciente exigencia musical de sus páginas y en la imposibilidad de participación del personaje de Narciso en aquellos momentos en los que la música actuaba como mediación real entre sus dos mundos.

Los materiales utilizados para las producciones de la comedia a lo largo de más de un siglo de vigencia experimentan distintos procesos de transformación y adaptación. Por una parte, el texto de Calderón se ve sometido a recortes de diversa consideración en las sucesivas reposiciones, aunque el hecho de que éstas se acometan sobre ejemplares editados y reeditados que conservan sustancialmente los mismos versos permite mantener la idea de autoría original.

En el caso de la música, las permanencias y cambios pueden obedecer a distintos criterios. Por lo expuesto hasta aquí podríamos, al menos, establecer dos situaciones paradigmáticas. Por un lado, la probable reutilización de músicas anteriores por parte de Hidalgo así como la vigencia de las compuestas por él para el estreno de la obra hasta fechas tan tardías como las del manuscrito Novena, nos remitirían a una práctica en la que la popularidad de ciertas músicas asociadas a un determinado contexto dramático actuaría como reclamo y permitiría su permanencia durante décadas. En el otro extremo cronológico encontramos cómo los cambios de gusto y las habilidades vocales de actrices prácticamente contemporáneas dan lugar a sustituciones musicales mucho más rápidas y determinantes.

Desde el punto de vista musical, la paulatina sustitución de formas estróficas por arias de claro origen italiano es el reflejo de un contexto musical cam-

biente en el que la compleja introducción de la ópera italiana en España iba transformando con mayor rapidez determinadas formas musicales que las estructuras dramáticas del teatro musical hispano en las que se insertaban.⁶¹ Para un espectador del XVIII, la Eco calderoniana seguía intentando seducir a Narciso mediante el canto, pero el modo concreto en que esto ocurría pertenecía más a la actualidad musical del oyente que a los versos originales de Calderón.

61. Sobre la ópera en España en siglo XVIII véanse los trabajos recogidos en el primer volumen de E. Casares y Á. Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*.

**El mayor triunfo de la mayor guerra
y otras óperas españolas de principios del siglo XVIII***

ANDREA BOMBI

[...] Algunos autores nacionales imitaron el estilo italiano al componer óperas españolas, como hizo Manuel Ferreira con la titulada *El mayor triunfo de la mayor guerra*, constituida por treinta y ocho arias entre sus dos actos, cuya partitura se puede ver en la Biblioteca Nacional de Madrid.¹

Con estas escuetas palabras, consignadas en su *Historia de la música española*, José Subirá daba noticia de la existencia de la pieza teatral que es el principal objeto de esta contribución. Sea porque la música teatral española del siglo XVIII ha tardado en despertar el interés de la musicología, sea porque la partitura es obra de un autor semidesconocido, la mención no ha encontrado eco en la investigación sucesiva, y tanto Ferreira como *El mayor triunfo* han quedado olvidados.² Es por ello que, a la hora de contextualizar la pieza, el investigador debe sortear hoy las mismas dificultades con las que se toparía en su día Subirá. Éste coloca estratégicamente la noticia sobre *El*

* Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación “Música y cultura de corte en la monarquía hispánica: de Carlos II a Carlos IV”, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología (BHA 2003-08804).

1. J. Subirá: *Música española*, 476.

2. Cfr. J. J. Carreras: “Opera di corte”, en *Il teatro dei due mondi*.

mayor triunfo entre los párrafos dedicados a los espectáculos de los llamados Trufaldines —los modelos de Ferreira, según Subirá— y los apartados dedicados a las producciones cortesanas bajo los reinados de Felipe V y Fernando VI. Implícitamente, por lo tanto, sugiere que la representación se colocaría entre 1703 y 1724, fechas extremas de las andanzas hispanas de aquella compañía de cómicos italianos responsable, según una interpretación ya superada, de la introducción de la ópera italiana en España.³ La datación es forzosamente hipotética porque la partitura no está fechada, ni tampoco contiene indicación alguna acerca del contexto productivo: en la portada, el único dato que acompaña al título es el nombre del compositor. Sin duda, Subirá conocía muy bien el manuscrito, que había catalogado en su momento, y tenía noticias de Manuel Ferreira a través de algunos trabajos de Emilio Cotarelo y Mori. A éstas añadiría, más tarde, los resultados de sus propias pesquisas en los archivos de la Cofradía de la Novena de Madrid. Concretamente, Subirá pudo encontrar el nombre del compositor en un listado de célebres músicos teatrales del siglo XVII reseñados en la Colección de Entremeses de Cotarelo (Ferreira aparece en 1691); y en diferentes documentos de la cofradía, todos pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVIII.⁴ En particular, podía señalar la fecha de la muerte de Ferreira, acaecida en 1792.

La contradicción entre los datos manejados por Cotarelo y los de Subirá es evidente, pero se resuelve fácilmente al comprobar que existieron dos músicos teatrales del mismo nombre, quizás padre e hijo: ambos, Manuel Ferreira “el mayor” y “el menor”, aparecen como primer y segundo músico, respectivamente, de la compañía teatral de Valencia entre 1728 y 1730. Las otras noticias conocidas sobre el Ferreira “mayor” aparecen resumidas en la Tabla 1.⁵ En algunos casos, la información se reduce a la escueta noticia de su presencia en alguna ciudad (1 y 2). La documentación conservada es afortunadamente

3. Una puesta al día reciente en J. J. Carreras: “Amores difíciles”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*.

4. J. Subirá: El gremio de representantes, 81, 123 y 154; la noticia de la muerte en 127.

5. El Ferreira “menor” muy probablemente sea el mismo que en la segunda mitad del siglo se consolidaría como uno de los músicos de las compañías teatrales madrileñas. Solamente a él se refieren las noticias recogidas en E. Casares Rodicio: “Ferreira”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 5, 87 y J. López-Caló: “Ferreira”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6, 145. En esta última voz, El mayor triunfo es atribuida al Ferreira “menor”. En J. E. Varey et al.: *Comedias en Madrid, 1719-1745*, 307 se recoge cómo en mayo de 1740 un Manuel Ferreira recibió una ayuda de costa de 900 reales para agregarse a la compañía Joseph de Parra, trasladándose a Madrid desde Granada: se trata de nuevo, con toda verosimilitud del “menor”. En esta fecha, el Ferreira “mayor” podría haber estado ya muerto: en la hipótesis de que tuviera unos 18 años en la época de la primera noticia (1691), en los últimos años valencianos alcanzaría la ya respetable edad de unos 55 años.

más elocuente en otros casos, principalmente en la etapa granadina (3). Parece que en Granada se apreciaban especialmente sus habilidades como compositor y en la dirección de la capilla, lo cual no impidió que hubiera roces entre el músico y el cabildo, por razones económicas y aparentemente también personales. En la citada estancia valenciana (6), Ferreira coincidió con el operista napolitano Francesco Corradini, con quien quizás colaborara en la puesta en escena de algunos espectáculos con música clasificados en los registros contables como óperas.⁶ Pero el momento más relevante para nosotros es la estancia madrileña de 1720-1726, porque sabemos que el músico tomó parte en las producciones cortesanas de teatro musical que la Villa de Madrid y otros patrocinadores organizaron en el Buen Retiro en diferentes efemérides reales. En particular, consta un pago a su favor de 480 reales para la participación en los ensayos de *Angelica y Medoro* el 26 de marzo de 1722. Podemos suponer que también le tocaría algo de los 603 reales que la compañía de Ignacio Serqueira cobró diariamente por diferentes ensayos de *La hazaña mayor de Alcides*, entre el 16 de marzo y el 23 de abril de 1723.⁷

Tabla 1. Principales noticias biográficas de Manuel Ferreira “el mayor”.

1	1691	Valencia	Músico en la compañía teatral de Cristóbal Caballero ⁸
2	1701	Madrid	Arpista en la compañía de Teresa Robles ⁹
3	1702-1707	Granada	Arpista y segundo maestro de capilla de la Capilla Real ¹⁰
4	1713	Madrid	Pone música a los autos de corpus y a la zarzuela <i>No basta en amor lo fino</i> de Juan Salvó y Vela ¹¹
5	1720-1726	Madrid	Primer músico de diferentes compañías ¹²
6	1728-1730	Valencia	Músico de la compañía de Juan Francisco de Escobar

6. Cfr. A. Bombi: *Entre tradición y modernización*, 327-29. Tradicionalmente se ha considerado que Corradini trabajaría en competencia, y no en colaboración, con la compañía de cómicos españoles, cfr. A. Zabala: *Ópera*, 47-54, donde se encuentran también los datos acerca de la presencia de Ferreira en Valencia. La experiencia valenciana le resultaría de utilidad a Corradini a la hora de emprender una halagüeña carrera en los corrales madrileños, cfr. J. M. Leza: “Francisco Corradini”, *Artigrama*, 12 (1996-97).

7. J. J. Carreras: “Entre la zarzuela y la ópera”, en *Teatro y Música en España*, 72 y 77, respectivamente. Es posible que entre 1722 y 1723 Ferreira también conociera los montajes operísticos de los Trufaldines en el teatro de los Caños del Peral, cfr. J. J. Carreras: “Amores difíciles”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*, 208-13.

8. *Genealogía*, vol. 1, n. 808, 234

9. *Genealogía*, vol. 1, n. 1078, 282. La fuente indica que Ferreira estaba casado con Mariana de Guevara, hija de Juan Antonio de Guevara y Petronila Caballero. Quizás se

Como se ve, la biografía que podemos esbozar es muy fragmentaria. Pese a ello, los datos disponibles perfilan la figura de un músico destacado y con la suficiente capacidad de adaptación como para actuar indiferentemente en el contexto eclesiástico y en el teatral; y también sólidamente integrado en el sistema productivo teatral, integración cuyo testimonio más significativo serían los seis años seguidos de estancia en Madrid (1720-1726). Parece razonable suponer que precisamente en algún momento de esta etapa madrileña es cuando Ferreira compuso la partitura para *El mayor triunfo*. A partir de esta información, en las páginas que siguen propondré una primera aproximación al libreto y a la partitura, e intentaré colocar esta obra, de indudable interés histórico, en un posible contexto de producción, a la espera de que la localización de nuevos documentos permita confirmar, revisar o, en su caso, abandonar las hipótesis que aquí se proponen. La contextualización permitirá también proponer algunas reflexiones acerca de los contenidos y las funciones de la pieza.

El mayor triunfo y Madrid

Conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura M 1336, la partitura manuscrita comparte algunas características físicas con otras fuentes de música teatral depositadas en la misma biblioteca (cf. Tabla 2).¹³ Los copistas varían según las fuentes, pero el inusual formato vertical, las líneas verticales trazadas en los márgenes a manera de cenefas y el parecido entre los géneros que transmiten parecen indicios suficientes de un parentesco entre estos manuscritos, que constituyen un importante testimonio de la producción

remonte a la estancia madrileña la composición de un “dúo humano” incluido en el manuscrito Gayangos-Barbieri, f. 90r. La pieza no está fechada, pero sí otras, todas pertenecientes al primer decenio del siglo XVIII, cfr. C. Caballero: “El manuscrito Gayangos-Barbieri”, *Revista de Musicología*, 12:1 (1989).

10. Le debo a Juan Ruiz, a quien expreso mi agradecimiento, las noticias sobre la estancia en Granada, sólo parcialmente publicadas en J. Ruiz Jiménez: “Música y devoción en Granada”, *Anuario Musical*, 53 (1997). Cfr. también G. Tejerizo Robles: *Villancicos barrocos*, vol. 1, 57.

11. J. E. Varey: *Libros de cuentas*, 407. Los autos fueron *La redención de cautivos* y *El diablo mudo*.

12. J. E. Varey et al.: *Comedias en Madrid, 1719-1745*. Los autores con quienes colaboró son los siguientes: Juan Álvarez, 1720-1721 (98); Ignacio Serqueira, 1722-1724 (110, 116-17, 125); y Francisco Londoño, 1725 (133).

13. La fuente se encuentra descrita en H. Anglés y J. Subirá: *Catálogo*, vol. 1, 366, n. 189. A los datos allí recogidos puede añadirse que el manuscrito fue copiado por un solo escriba y que el formato es in folio. A lo largo del volumen, sólo aparece una marca de agua, que representa una bota.

músico-teatral privada. Las dos partituras de Antonio Literes son seguramente los especímenes más llamativos del grupo. Literes, como es bien sabido, fue un destacado miembro de la Capilla Real, y para la corte compuso la música de diferentes fiestas teatrales.¹⁴ Además, Los elementos se produjo para celebrar el cumpleaños de la Duquesa de Medina las Torres, lo cual confirma la relación de la fuente —y por consiguiente, de todo el grupo— con la ciudad de Madrid.¹⁵

Tabla 2. Manuscritos relacionables con la fuente de El mayor triunfo.

Núm.	Autor	Título	Género	Dimensiones	Pautados	Signatura
184	Anónimo	Coronis	Zarzuela en 2 jornadas	33,5 x 23,6	11	M1339
187	Literes	Júpiter y Danae	Zarzuela en 3 jornadas	29,5 x 21,8	12	M1579
188	Literes	Los elementos	Ópera armónica al estilo italiano [en 1 acto]	31,5 x 22,2	12	M1351
189	Ferreira	El mayor triunfo	Ópera en 2 jornadas	34,8 x 24,5	12	M1336
194	Anónimo	Dido y Eneas	Ópera armónica al estilo italiano	33,5 x 24,3	12	M1338

Fuente: H. Inglés y J. Subirá: Catálogo. En la primera columna aparece el número de la entrada en el catálogo.

Un libreto fechado en 1727, también conservado en la Biblioteca Nacional, indica otro punto de contacto con Madrid. La fuente corresponde a la puesta en escena de otra ópera española: España vencida triunfa, de argumento numantino.¹⁶ Esta pieza comparte con El mayor triunfo el argumento histórico —algo inusual en las óperas españolas de la época, relacionadas con el modelo de la zarzuela mitológica—, y asume como personaje principal a un Escipión (el Emiliano, en El mayor triunfo es el Africano). Ambas escenifican la contradictoria relación entre Roma y España: en las dos piezas un héroe conquistador debe asumir el valor de los españoles —concretamente, la feroz

14. Cfr. J. J. Carreras: “De Literes a Nebra”, en *La música en España en el siglo XVIII* y también J. M. Leza: *Zarzuela y ópera*.

15. El Duque de Medina las Torres residió en Madrid entre 1704 y 1724, como lo demuestran las contribuciones realizadas para la Capilla del Monte de Piedad, cfr. M. T. M. Serrulla: *La nobleza y el Monte de Piedad*. Me propongo proseguir la investigación (aún insuficiente) sobre estos manuscritos.

16. La portada reza “MELODRAMA | INTITULADA: | ESPAÑA VENCIDA TRIUNFA; | QUE EN CELEBRIDAD | DE LOS AÑOS | DE LA EXCELENTISSIMA | SEÑORA | DUQUESA DE MEDINA- | Celi ha gustado executar la | familia de los Excelentissimos | señores Duques de Ossuna | sus hermanos”. La signatura es T-24577. Una descripción, con una valoración estética negativa, se encuentra en E. Cotarelo y Mori: *Zarzuela*, 88.

magnanimidad de los numantinos en la derrota, y la paralela constancia en amor del Luceyo de *El mayor triunfo*. También hay significativas diferencias, que atañen a aspectos estructurales y dramáticos. *España vencida* se divide en tres actos, frente a las dos jornadas de *El mayor triunfo*. También incluye una introducción ajena al argumento e integra en la acción dos bailes escenificados, reflejo quizás de una influencia francesa.¹⁷ Característica de la ópera italiana (aunque ciertamente desfasada en 1727) es la dislocación de las escenas para la pareja de bufos en el penúltimo lugar de los actos I y II. *El mayor triunfo* no prevé bailes pero aprovecha dramáticamente numerosas intervenciones corales, rasgo típico del teatro musical español. El único personaje bufo canta dos arias, pero no en escenas propias, limitándose a actuar como doble del personaje de Luceyo. Desafortunadamente, no pueden hacerse comparaciones en lo musical porque no se conserva la partitura correspondiente a *España vencida*.

Si los parecidos asignan las dos obras a un ambiente madrileño común, las diferencias permiten aventurar una hipótesis acerca de la cronología de *El mayor triunfo*. En efecto, los rasgos que hemos descrito —división en dos jornadas, empleo de los coros, presencia de un solo gracioso— acerca la obra a la ópera *Amor es todo invención*, *Júpiter y Amphitrión* de José de Cañizares y Giacomo Facco (de la que la aleja, por otra parte, el argumento histórico). Ésta se representó en el Buen Retiro en noviembre de 1721, cuando, como hemos visto, Ferreira se encontraba en Madrid. Aunque no conste en la documentación conservada, difícilmente dejaría de participar en su puesta en escena, que como en producciones posteriores, también correspondió a las compañías de los corrales públicos. Incluso en la improbable eventualidad de que Ferreira no tomara parte directa en la representación, desde luego él o su mecenas, o quizás ambos, conocerían de primera mano esta pieza. *Amor es todo invención* es, por lo tanto, un probable modelo para *El mayor triunfo*. El estreno podría colocarse entonces entre 1721 y 1726, quizás cerca de la primera fecha: los tres actos del libreto de *España vencida*, representarían una puesta al día respecto al modelo cortesano de aquel repertorio de teatro “casero” al que pertenecerían ambas piezas. Al igual que *España vencida*, también *El mayor triunfo* se pondría en escena en algún palacio de la nobleza madrileña con una parecida función encomiástica.¹⁸

17. Un examen de las características dramáticas y formales de la *tragédie lyrique* puede verse en J. R. Anthony: *La musique*, 96-144, especialmente 136-44 para las danzas.

18. Para este tipo de espectáculos cfr. Á. Torrente: “La armonía”, en *Teatro y Música en España* y, más en general, M. G. Profeti: *Introduzione*, 179-82.

El argumento

Como se ha dicho, el libreto de *El mayor triunfo* desarrolla un argumento recabado de la historia romana, concretamente un episodio de la segunda guerra púnica narrado por Tito Livio (*Ab urbe condita*, XXVI, 41-51).

Después de una enésima catástrofe militar en Iberia, en el año 210 a.C. el Senado romano envió a la Península a Publio Cornelio Escipión y a su amigo y consejero Cayo Lelio, con refuerzos de hombres y caballos. En la primavera del año siguiente, Escipión cruzó por sorpresa el Ebro, alcanzando a marchas forzadas por tierra y por mar la desguarnecida ciudad de Cartagena. Los romanos no tardaron en doblegar su resistencia, penetrando primero dentro de la muralla, y después en la ciudadela, doblegando a sus últimos defensores. En Cartagena estaban almacenadas provisiones y cuantiosas riquezas; allí estaban concentrados, además, los rehenes que aseguraban el control de la población íbera del interior a los cartagineses: la caída de la ciudad supuso para éstos el principio del fin de su dominación de la Península, y un importante hito en el *cursus honorum* del joven Escipión.

El desconocido libretista aprovecha un episodio marginal de esta narración que Livio seguramente insertaría para magnificar la inteligencia política de Escipión, además de sus capacidades propiamente militares. Entre los rehenes íberos se encontraba una muchacha “tan hermosa que todo el mundo se giraba para mirarla”. Al enterarse de que era la prometida del joven príncipe celtíbero Allucius, Escipión resolvió devolvérsela. En un encuentro con Allucius el romano pronuncia una alocución centrada en el conflicto entre la dulzura del vínculo conyugal y los deberes del ciudadano y del soldado romano. Más tarde, el previsor Escipión le entregaría a Allucius, en concepto de regalo de boda, el oro que había recibido de los agradecidos parientes de la muchacha, convirtiendo así al príncipe de potencial enemigo en aliado.

Diferentes detalles del libreto demuestran que el autor conocía bien el relato de Livio. Aunque destilados en unos pocos versos, en el libreto vemos aparecer:

- El desplazamiento de los romanos por tierra y por mar (vv. 1-17).
- Los esfuerzos del sagaz pero desafortunado Magón para organizar la resistencia en la ciudadela (vv. 66-71).
- Las imploraciones de los habitantes de Cartagena que fuerzan la rendición de Magón (vv. 93-105).
- El respeto demostrado por Escipión hacia los vencidos, particularmente hacia una madura rehén celtíbera de alta alcurnia, llamada Indiblia (vv. 106-124).
- El pasmo que provoca en los hombres la belleza de la esplendorosa

muchacha —anónima en Livio, pero aquí oportunamente bautizada como Celtia (vv. 128-190).

- El generoso regalo de Escipión a la pareja íbera una vez resuelto el nudo principal de la acción (vv. 398-410).

Solamente en un punto el libreto se aleja significativamente de las fuentes históricas: en la ópera, Escipión no sólo aprecia los encantos de Celtia (como también pasa en Livio), sino que queda prendado de ellos —al igual que su fiel Lelio. La pasión amorosa y el conflicto que supone con sus deberes de patricio y general romano socava su voluntad hasta la parálisis. Naturalmente, es esta la “mayor guerra” en la que Escipión deberá celebrar su “mayor triunfo”. Por supuesto, la alteración es necesaria para construir una pieza teatral en la que junto a las hazañas bélicas se entremezclan las disputas sentimentales y las intrigas de palacio. Pero los detalles listados arriba evocan y apelan a un contexto histórico conocido ciertamente más allá del reducido número de lectores de Tito Livio. De hecho, el mismo episodio está incluido en la influyente *Historia general de España* del jesuita Juan de Mariana, obra escrita en latín entre 1592 y 1599, traducida al castellano a principios del siguiente, y ampliamente divulgada en el siglo XVIII.¹⁹ Es más, parece razonable suponer que es precisamente el libro de donde el libretista recabó la idea para su obra: en el libreto el joven celtíbero es llamado Luceyo (y no Allucio), como en Mariana; además, según Mariana, Escipión “ni aun verla [Celtia] no quiso por quitar la ocasion y sospecha”.²⁰ Las cuestiones morales que en Livio sólo son parte de una argumentación más amplia destinada a subyugar la voluntad de Allucius se convierten en una preocupación concreta e individual. El *exemplum* pasa así de político a moral. El libretista no hace sino ampliar y complicar la intuición de Mariana consumando el encuentro entre los dos personajes, con las consecuencias ya mencionadas.

19. He consultado la edición publicada en Valencia por Benito Monfort entre 1783 y 1796, con las notas de Fernando Selma y Rafael Ximeno, cfr. J. de Mariana: *Historia*, Libro II, 171-76, en el capítulo XX, titulado: “Cómo Publio Escipión tomó a Cartagena”. Acerca de la figura de Juan de Mariana, cfr. G. Cirot: *Mariana historien*, para quien la obra de Mariana “beaucoup d’Espagnols ont affecté de la considérer comme l’Histoire définitive de leur pays”, 262. Véase además la bibliografía citada más abajo, notas 34 y 35.

20. Así reza el relato completo del episodio: “Asimismo una doncella muy hermosa, como quiera que fuese entregada á Scipion y presentada por los soldados, ni aun verla no quiso por quitar la ocasion y sospecha, y por tener entendido que ninguna cosa podia acarrear á su edad mayor peligro que los deleytes deshonestos; antes la mandó guardar y restituir á un principal de los Celtíberos llamado Luceyo, con quien estaba desposada”. J. de Mariana: *Historia*, 175. Mariana leía críticamente sus fuentes, cotejando diferentes narraciones, como señala G. Cirot: *Mariana historien*, 317-30.

El libreto

Como se ha visto, El mayor triunfo se articula en dos jornadas, con un total de 875 versos (446 en la primera y 429 en la segunda). En líneas generales pueden reconocerse estos episodios:

Primera jornada

- [1] Los diferentes momentos de la conquista de Cartagena ocupan los versos 1-125 (pp. 1-43).²¹ Escipión y Lelio, y también sus oponentes, Magón e Indiblia, son presentados en actitudes heroicas.
- [2] La aparición de Celtia desequilibra la situación (vv. 126-250, pp. 43-70): desconociendo su compromiso matrimonial, Lelio y Escipión se entregan a la pasión. Luceyo observa la escena y promete recuperar a su prometida y vengar su supuesto ultraje. En adelante, asistiremos a los esfuerzos conjuntos de Luceyo y los vencidos para deshacerse de Escipión y recuperar a Celtia y Cartagena; y, por otro lado, a los devaneos del general y a su inevitable desencuentro con Lelio.
- [3] Se traba la conclusión de la primera jornada (vv. 251-341, pp. 70-97): Escipión exige de Lelio su ayuda en la seducción de Celtia, enviándole a buscarla. Mientras, Luceyo, Indiblia y Magón planean el rescate de la muchacha y la muerte de Escipión. Una “sonatilla grave” —la única pieza instrumental en la partitura— funciona como articulación entre esta parte y la última escena.
- [4] Un lamento de Celtia introduce la conclusión de la primera jornada (vv. 342-446, pp. 98-135); todos los personajes convergen hacia los cuartos de Celtia, pero la ira de los elementos —tormentas y terremotos— desbarajustan todos los planes.

Segunda jornada

- [5] Escipión desahoga sus penas en un lamento, para entregarse finalmente al sueño. Luceyo intenta asesinarle, pero fracasa en su intento por una desafortunada intervención de Celtia. Él y sus aliados se merecen la indiferencia del romano, demasiado sumido en su pasión (vv. 1-106, pp. 138-165).
- [6] Celtia desprecia a Lelio, que le ofrecía su amor. Éste se enfrenta a Escipión, confesándole sus sentimientos hacia Celtia, y se entrega indefenso a su ira. La sagacidad de sus palabras, sin embargo, calma la cólera de Escipión, que recupera en parte su equilibrio (vv. 107-209, pp. 166-209).
- [7] El fracaso de sus intentos y la humillante indiferencia de Escipión desaniman a los antagonistas. Sólo Luceyo planea huir llevándose a Celtia. Pero antes de

21. El número de versos hace referencia a la edición que estoy preparando del libreto; los números de página remiten a la partitura.

poder acercársele, se declara un incendio en los aposentos de ella, incendio del que la rescatará Escipión (vv. 210-331, pp. 210-237).

- [8] Al ausentarse Escipión, Luceyo puede finalmente hablar con Celtia, renovar sus promesas de amor y proponerle la fuga. Escipión les escucha y las novedades acaban borrando los últimos vestigios del sentimiento amoroso, convencién-dole también del valor de Luceyo. Y Escipión devolverá Celtia a Luceyo, demostrando además su generosidad con valiosos regalos (vv. 332-429, pp. 238-265).

Los personajes

El protagonista principal es indudablemente Escipión, quien debe enfrentarse a la legítima resistencia de sus adversarios [1 y 5], y sobre todo a la pasión amorosa, que cuestiona su valor y su decoro, que hace peligrar su amistad con Lelio y que provoca la enemistad con Luceyo. Momentos clave en este sentido son la extensa escena a solo de Escipión (dos arias preparadas por dos largos monólogos en recitativo que propongo llamar lamento [5]) y el sucesivo enfrentamiento con Lelio [6]. Las dos escenas describen primero la lucha interior del personaje, para actualizarla después en una disputa real. Por su parte, también Lelio tiene ocasión de expresar las contradicciones entre la lealtad a su amigo y comandante y la pasión para la belleza celta. Los dos personajes resultan complementarios, en una estrategia dramática que también responde a la caracterización de los personajes en las fuentes históricas.²² Escipión y Lelio viven un conflicto que cuestiona los cimientos de sus personalidades en diferentes niveles, oponiendo intereses privados a deberes públicos, y amor a amistad. Este conflicto se concreta en los desencuentros entre los dos personajes, que les obligan a plantearse la legitimidad y la oportunidad de sus acciones y sentimientos.

Los demás personajes, al contrario, sólo deben recuperar algo que les ha sido arrebatado por la irrupción de la historia en sus vidas, sea la ciudad de Cartagena (Magón, Indiblia), sea la bella Celtia (Luceyo). Éstos resultan por lo tanto psicológicamente unidimensionales, y el libretista se limita a aprovechar los elementos de su carácter presentes en las fuentes: valor y fatalismo en Magón, constancia y decoro en Indiblia; mientras que a Luceyo y a Celtia se le atribuyen respectivamente un arrojo y una pasividad, propias de su sexo y de su joven edad. Sintomáticamente, los nudos del enredo en los que se ven involucrados se resuelven más allá de su voluntad: la furia de los elementos

22. Escipión tenía “grande valor y mayor que su edad pedía”; además, de los consejos de Lelio “procedían todas las hazañas que Scipion acabó en toda su vida”, según J. de Mariana: *Historia*, 171 y 172, respectivamente.

aleja Luceyo de Celtia [4], la intervención fortuita de ésta impide la muerte de Escipión [5], el incendio hace precipitar la situación [7] hacia el encuentro fortuito de Escipión con Luceyo [8] que desemboca en el final. Todo ello no implica necesariamente pasividad. Al contrario, hemos visto que las maquinaciones del impulsivo Luceyo constituyen precisamente el armazón del argumento paralelo a la “mayor guerra” de Escipión / Lelio. Una mayor inercia viene si acaso pareja con la subordinación jerárquica (Lelio respecto a Escipión) o natural (Celtia respecto a Luceyo).

El reparto de arias confirma la jerarquía de los personajes evidente en el argumento y en el enredo, asignando a Magón, Indiblia y el gracioso Baladre papeles secundarios:

Escipión: 10²³ Celtia: 7 Luceyo: 7 Lelio: 6 Baladre: 2 Indiblia: 2 Magón: 2

Aquí también Escipión se lleva la mayor, de acuerdo con la relevancia de su personaje en la obra. Al contrario, Celtia asume un protagonismo que reequilibra la pasividad que hemos reconocido en su carácter. La colocación de las arias refuerza el dato cuantitativo: dos de ellas se insertan en un lamento [4] paralelo al parecido monólogo de Escipión [5]; otra culmina el único recitado con instrumentos de la ópera, también confiado a Celtia. Esto se corresponde con la eficacia de este personaje: no sólo es el centro de gravedad alrededor del cual giran los personajes masculinos en competencia por sus favores, sino que ella es responsable directa o indirectamente de varios desenlaces, como en [5] y [7]. Celtia es la piedra de toque del valor de cuantos se afanan a su alrededor, de ahí el peso musical que adquiere su parte. Finalmente, Celtia (anónima en las fuentes) y también Luceyo adquieren en el libreto un protagonismo inexistente tanto en Livio como en Mariana. Esto no es accidental, sino que responde a una elaboración, dirigida a dignificar el lado ibérico de la contienda, como se verá más abajo.²⁴

23. El número incluye un dúo cantado con Lelio. Al contrario, no incluyo en el recuento tres piezas a tres voces interpretadas por todos los personajes en diferentes combinaciones.

24. Al contrario, el libretista perjudica a Indiblia, que en las fuentes pronuncia una breve oración, para exigir de Escipión la protección de las doncellas prisioneras.

Aspectos formales y dramáticos

Desde un punto de vista dramático y también formal, El mayor triunfo presenta todos los rasgos propios de una obra híbrida que han sido reconocidos en el repertorio cortesano de los años veinte.²⁵ En términos generales, por lo tanto, en el libreto encontramos la inserción sistemática de arias con da capo en un entramado dramático en estilo recitativo, del que han sido eliminados por completo los diálogos declamados característicos de la zarzuela. A este género remite también, naturalmente, la división en dos jornadas. Otros elementos característicos del teatro musical español serían: la actuación independiente, pero coordinada, de dos personajes en la misma escena (la aproximación a Cartagena, [1] vv. 1-20, pp. 1-4); escenas de batalla (todo el primer episodio); el incendio, con el añadido de la competencia entre galanes para salvar a la dama [7]; y las intervenciones corales para estructurar escenas [1] o bien para comentar los acontecimientos [1] y [6]. Algunas de estas piezas corales están incluidas en el índice de arias que aparece en la segunda hoja (no numerada) del manuscrito.

La silva es el metro elegido para los diálogos, cuya fluidez se ve empachada por un ornato retórico muy elaborado, que hace gala de complejas metáforas y abusa del hipérbaton. Véase, por ejemplo, cómo es evocado un rayo o un trueno (I, vv. 279-284, pp. 75-76):

Lelio	Oye, Escipión, aguarda... Oh, ¡desgaje concéntricos espacios de región sublunar de las estrellas caliginoso engendro que, abortado de sólido hemisferio, ira se ostente del tonante imperio!
-------	---

La escritura correlativa es otro recurso característico que el libretista utiliza con resultados no especialmente felices (I, vv. 441-446, p. 133):

Escipión, Lelio, Luceyo	Cielos, astros, influjos sosieguen, cesen, basten, temblores, truenos, rayos, que el mundo en tanta ruina muere, siente, declina en míseros desmayos.
----------------------------	--

25. J. J. Carreras: "Entre la zarzuela y la ópera", en Teatro y Música en España, 54-55, con referencia en particular a Amor es todo invención.

Esto, combinado con el empleo ocasional de términos técnicos (de la arquitectura, I vv. 191-199, pp. 56-57; de la filosofía, II, vv. 1-17, pp. 138-39; de diferentes oficios, II, vv. 150-162, pp. 180-81), redundante en resultados igualmente dudosos desde el punto de vista del gusto y, sobre todo, desde el punto de vista de una eficaz declamación musical. En este sentido, el estilo se acerca mucho más al de una pieza como *Los elementos* que a la convencional, pero esmerada, versificación de José de Cañizares, responsable del libreto para *Amor es todo invención* y para la gran parte de las producciones cortesanas en las primeras décadas del siglo XVIII.²⁶

En lo referido a las arias, se observa una notable regularidad en sus diferentes esquemas de rimas. Sólo cuatro presentan esquemas irregulares, que alternan metros diferentes. De las restantes treinta y cinco, veintiséis son monométricas, prevaleciendo el verso heptasílabo (11 arias), seguido por el pentasílabo (9) y el hexasílabo (7). Casi todas las arias son bipartitas —y en todas pone “da capo” en la partitura— y las secciones resultan con frecuencia desiguales, porque mayoritariamente las arias tienen número de versos impar. Respecto al modelo italiano, cabría destacar la irrelevancia del octosílabo, presente solamente en dos arias,²⁷ y la abundancia de versos menores de siete sílabas que se ha señalado.

Las arias, que por descontado cumplen con la función de reforzar la dimensión emocional de la representación, casi siempre resultan fuertemente imbricadas en la acción y en el diálogo, que en muchos casos prosiguen o bien concluyen, por ejemplo con una exhortación (puede verse más abajo como ejemplo el texto del aria de Luceyo).²⁸ Sólo en un caso un aria resulta incongruente con la situación: en la tenebrosa conclusión de la primera jornada desentona el aria “Jazmines fragantes, / jilgueros amantes” (vv. 415-424, pp. 122-128) con la que Luceyo añora Celtia.

Contenidos

El libreto de *El mayor triunfo* aprovecha, pues, elementos estilísticos, formales y dramáticos propios del teatro musical español en los años veinte del siglo XVIII. Sin embargo, merece una especial atención el hecho de que la pieza desarrolle —al igual que España vencida— un argumento histórico: al hacerlo, ambas anticipan una tendencia que caracterizaría las producciones comerciales de los años treinta. La creciente influencia de los modelos italia-

26. Cfr. J. M. Leza: *Zarzuela y ópera*.

27. El octosílabo es el verso del metro de romance y quizás por esto el autor no lo utilice como verso mélico.

28. Acerca de la recepción de la forma del aria en el teatro musical español, cfr. J. M. Leza: *Zarzuela y ópera*.

nos —del metastasiano, en particular— se concretó entonces en una serie de traducciones y adaptaciones, destinadas a culminar en la constitución de una compañía de ópera italiana en la temporada de 1737-1738.²⁹ Como ha demostrado Maria Grazia Profeti, estas adaptaciones presentan un grado decreciente de mediación con las tradiciones teatrales españolas, particularmente evidente en la tendencia a retener cada vez más elementos de la complejidad psicológica de los personajes metastasianos.³⁰ Atisbos de esto, hemos visto, pueden vislumbrarse ya en el libreto de *El mayor triunfo*.

Hay otro aspecto digno de nota. España vencida desarrolla un tema paradigmático del heroísmo hispano, a partir de la Numancia cervantina o de narraciones históricas como la de la Historia general de Mariana. Si se exceptúan las concesiones a las exigencias del espectáculo —bailes, tramoyas para las manifestaciones sobrenaturales y el nada desdeñable detalle de que hay algunos supervivientes— España vencida asume en pleno esta visión. No por nada la última manifestación sobrenatural es la aparición del dios Marte que vaticina la completa destrucción de Numancia, y también la gloria inmortal que el suceso le garantizará a sus defensores.³¹

El mayor triunfo no compone, en este sentido, una pareja simétrica con España vencida. Para ello, debería escenificar otro asedio clave en las guerras púnicas: el de Sagunto por parte de Aníbal.³² Pero el episodio escogido permite aprovechar la figura de Escipión, en un contexto que también deja espacio para demostraciones del valor español. Escipión —y otros protagonistas de aquel enfrentamiento entre Roma y Cartago que catapultó la Península Ibérica y sus habitantes en la historia— fue promovido, algo contradictoriamente, entre los símbolos de las glorias españolas. Aún en 1737, el confesor de Felipe V, padre Fèvre, planeaba incluir una estatua suya en el programa decorativo del nuevo Palacio Real de Madrid, junto con Aníbal, Pompeyo, Trajano, Teodosio (citando sólo a los personajes históricos clásicos), y al lado de cuatro estatuas más, que simbolizaran Cartago y Roma; y Sagunto y Numancia.³³

La escena que prepara el desenlace es reveladora de un posible significado de la presencia de Escipión. Sus “a parte” escenifican su desengaño amo-

29. Cfr. J. M. Leza: “Metastasio”, *Early Music*, 26:4 (1998) y J. J. Carreras: “Terminare a schiaffoni”, *Artígrama*, 12 (1996-97).

30. M. G. Profeti: “Metastasio”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*.

31. Cfr. F. Vivar: “Pro patria”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20:2 (2000), con ulterior bibliografía acerca de la Numancia de Cervantes.

32. Dos ensayos de Evangelina Rodríguez detallan presencia y significados de la mitología saguntina en el teatro español, cfr. E. Rodríguez Cuadros: “Sagunto”, *Braçal*, 11-12 (1993) y el estudio introductorio a G. Zavala y Zamora: *Sagunto*.

33. Y. Bottineau: *L'art de cour*, 535. Para Bottineau, Fèvre concibe a Escipión como un personaje “evocador del pasado glorioso de España”.

roso (vv. 338-341), su asombro al descubrir el compromiso entre Celtia y Luceyo (v. 347); su admiración para el valor y la constancia del “español” que “es digno de trofeo” (vv. 358-361); y la resolución de quitarle la gloria de su fuga con Celtia “excediéndose” a sí mismo (vv. 363-364).

II, vv. 332-364, pp. 238-253

Luceyo	No ya el eco se queje pues con vida te hallo.
Escipión (sale)	Ya remediada casual desgracia de una pavesa vuelvo... Mas, ¿qué miro?
Celtia	Con amor te agradezco.
Luceyo	Esta dicha le ferie a mis suspiros.
Escipión	(Cuando a verla, guiado del deseo, otra vez anhelaba encuentro ¡ah, tiranía! un desengaño de la pena mía.)
Luceyo	Ya sabes, Celtia bella, que para esposo tuyo el pecho amante sólo esperaba el día venturoso cuando cautiva ¡ay, triste! cautivo de tu amor venir me viste.
Escipión	(¡Qué escucho!)
Luceyo	Celoso de ansia muero: huir pretendo y ha de ser contigo. A ello te mueve, pues con fe te obligo. Alienta mi ardor si eres mi bien si yo soy tu amor. Amante te ruego adorando ciego tu bello esplendor.
Celtia	No tengo arbitrio, cuando saber debes que, esposa tuya, seguiré tu gusto.
Escipión	(Si advierto de este joven el concitado enojo de matarme, con lo que escucho y veo, el español es digno de trofeo.)
Celtia	No hallo peligro.
Luceyo	Pues la noche aguardo.
Escipión	(A mí me exceda yo, no así se deban empresa que al valor triunfos añade.)

Escipión certifica así que España —en la persona de Luceyo— puede competir en un plano de paridad con Roma, no sólo en términos de valor guerrero, sino también de refinamiento cortesano. El protagonismo de este per-

sonaje en *El mayor triunfo* añade un matiz a la comparación Roma / España que vertebra las dos óperas, un matiz muy en consonancia con aquellos debates que en esa época planteaban una redefinición de la identidad española a la luz de las corrientes europeas de pensamiento crítico, y que habían recibido un nuevo impulso durante y después de la Guerra de Sucesión.³⁴ En este sentido es también muy significativa la elección de Mariana para el argumento (si es correcta mi identificación de la Historia general de España como fuente). La obra del jesuita (objeto en su momento de los ataques nacionalistas por su actitud crítica frente a las invenciones de cronistas como Annio de Viterbo o Florián de Ocampo) era referencia para cuantos intentaban armonizar sus sentimientos patrióticos con la apertura hacia la Europa ilustrada, integrando los símbolos y mitos históricos hispanos en una historiografía crítica.³⁵ En definitiva, probablemente el libreto se concibiera en ambientes relacionados con las tendencias renovadoras.³⁶

La música

La Tabla 3 resume los datos formales externos de las arias. Lo más evidente es la variedad de la instrumentación, y también de los ritmos resultantes de la combinación entre los diferentes compases (cuarta columna) y las indicaciones de tiempo; éstas sólo faltan en siete casos. La paleta tonal es más variada de lo que sugiere lo apuntado en la quinta columna, pues en muchos casos la indicación de accidentes es deficitaria, sobre todo en las tonalidades con bemoles. Formalmente, como se ha dicho, todas las arias prevén explícitamente el “da capo” y todas menos una tienen al menos un instrumento concertado, además del bajo continuo. Solamente tres no presentan las introducciones y ritornelos instrumentales que caracterizan todas las restantes: en quince casos los ritornelos se repiten tras la conclusión de la primera parte, mientras que en sólo siete ocasiones la reiteración de motivos pertenecientes

34. El debate sobre la identidad española en los difíciles decenios iniciales del siglo XVIII es escudriñado en R. García Cárcel: Felipe V, 55-172. Del mismo autor, véase también las reflexiones sobre temas análogos, desde una aproximación diferente en R. García Cárcel: *La leyenda negra*. La cuestión es planteada de forma más general en J. Álvarez Junco: *Mater dolorosa*, 31-118.

35. R. García Cárcel: *La leyenda negra*, 42-43; abundantes detalles al respecto en G. Cirot: *Mariana historien*, 189-221, 280-97.

36. Como me sugiere Juan José Carreras, la trayectoria del literato novator Manuel Martí es característica de los ambientes en que pudo haberse gestado la producción de *El mayor triunfo*: miembro en Roma de la reformadora Accademia dell'Arcadia (1688-1696), estuvo al servicio del filarmónico Duque de Medinaceli entre 1704-1710. Éste había sido el último virrey español en Nápoles y de allí trajo a España a la cantante Angela Voglia, la “Georgina”. Significativamente, Martí realizó excavaciones arqueológicas en Sagunto en 1702, dentro de su interés para la presencia cartaginense en España.

al ritornelo sirve para estructurar una mayor elaboración de la primera parte. Por lo general, finalmente, los motivos de los ritornelos no anticipan el material temático de los solistas. Algunos ejemplos —recabados de las arias del personaje principal, Escipión— permitirán ahondar un poco más en cuestiones como la instrumentación, algunos aspectos estilísticos y estructurales y la relación música / letra a la espera de un examen más detallado de los recursos musicales desplegados por Ferreira en El mayor triunfo, imposible aquí por razones de espacio.

Tabla 3. Índice de arias en El mayor triunfo.

Personaje	Incipit	Instrumentación	Cs.	Alt.	Tempo
Es	“Hoy Cartagena”	2vls, cello, vn, ac	C	1b	Allegro
Es·Le	“Arda y gima todo el mundo”	2vls, vn	C	—	—
Ma	“No exclame piedad”	2vls, cello, vn, ac	6/8	—	Presto
Es	“Eso sí, al cielo”	cls, 2vls, cello, vn, ac	C	1#	Allegro
In	“Si late tu cimero”	2vls, ac	12/8	1#	—
Le	“La rosa en matices y olores”	2vls, cello, vn, ac	C	—	Alegro
Ce	“La infeliz estrella mía”	fls, vn	C	2b	Grave
Es	“Tuya, señora, es tu beldad”	2vls, cello, vn, ac	12/8	—	Allegro
Lu	“Ya se la llevan”	2vls, cello, vn, ac	3/4	—	Prestísimo
Ba	“Amor es notado”	ac		1#	3/8
Lu	“Ven a sentir”	2vls, cello, vn, ac	3/6	2#	—
Es	“El latido del bien”	violín solo, ac	C	1b	Vivo
Le	“Adiós, amor mío”	2vls, vn, ac	3/6	—	Allegro
Lu	“Muera el fiero enemigo”	2vls, cello, vn, ac	C	2#	Prestísimo
Ma·In·Lu	“Al rencor, a la saña”	cls, 2vls, cello, vn, ac	3/4	2#	Vivo
Ce	“Ay, pena, qué me quieres”	3vls, vn, ac	12/8	1b	Algo despazio
Ce	“Lleve suspiros”	2vls	3/4	1#	Despazio
Le	“Para sanar, ay ansia”	3vls, vn, ac	C	2#	Allegro
Lu	“Jazmines fragantes”	3vls, vn, ac	3/1	—	—
Es	“Afecto es libre”	2vls, vn, ac	3/6	1b	—
Es	“Perezoso alimento”	fls, 2vls, vn	3/4	1b	—
Ce	“Injusto mi astro”	3vls, vn, ac	C	2s	Vivo
Lu	“Mira que te advierte”	2vls, vn, ac	12/8	—	—
Ce·Lu·Ma	“Por qué de injusto ceño”	ac	C	—	Vivo
Ce	“Qué es esto, enemiga”	3vls, vn, ac	12/8	—	Allegro
Le	“Ingrata, espera”	violín solo, ac	C	2b	Allegro
Es	“Si hablaste a mi bien”	3vls, vn, ac	3/4	1#	Grave
Le	“Acción heroica”	3vls, vn, ac	C	1b	Allegro
Ce·coro	“Ay, mísera desgracia de la vida”	ac	3/4	—	—
In	“Huye con ella”	vn	3/8	1b	Allegro
Ma	“La noche oscura”	3vls, vn, ac	3/1	2b	Allegro
Lu	“Si tengo de sentir”	3vls, vn, ac	C	—	Largo
Ba	“¿Yo arder por dama?”	3vls, vn, ac	3/8	1#	—
Le	“Fuego, fuego repiten”	2vls, vn, ac	C	—	Vivaz
Ce	“Fortuna tirana”	2vls, ac	3/4	1#	Allegro

Lu	“Alienta mi ardor”	cls, tba, 3vls, obs, vn, ac	C	1#	Presto
Es	“Vea el castigo”	2vls, obs	C	1#	Vivo
Es	“Con cuantos ricos”	cls, 2vls, obs, ac	3/4	1#	Vivo

Abreviaturas: Es: Escipión; Le: Lelio; Ma: Magón; In: Indiblia; Ce: Celtia; Lu: Luzeyo; Ba: Baladre. vls: violines; vn: violón; cello: “violonzello” (en esta tabla y en los ejemplos musicales se abrevia con “cello” el término que aparece en la fuente; véase sin embargo la observaciones sobre la naturaleza de este instrumento más abajo); ac: acompañamiento; cls: clarines; obs: oboes; fls: flautas; tba: tromba (\neq trompa?); 1b: 1 bemol en clave; 1#: 1 sostenido en clave, etc.

En su primer aria, Escipión vaticina la caída de Cartagena. La letra es amenazadora y, sin embargo, le inspira a Ferreira un pomposo ritornelo caracterizado por el ritmo con puntillo, próximo al estilo de la *ouverture* francesa. A un parecido origen francés deberá reconducirse el *tutti* anacrúsico sobre un acorde de Sib mayor, que abre el ritornello, un *incipit* inspirado probablemente por aquel *premier coup d’archet* con el que la orquesta de la Académie de musique demostraba su disciplina y cohesión. El *tutti* inicial no parece tener vinculación con el contenido del aria, pues aparece en otras situaciones completamente diferentes. En “Hoy Cartagena”, de todas formas, se convierte en material temático (véase ejemplo 1a, cc. 4-7). Dos grupos formados por los instrumentos bajos y altos se reparten estos materiales melódicos, completamente ajenos, por otra parte, al motivo de entrada del solista. La distribución en dos coros se mantiene también cuando la orquesta acompaña a la voz (ejemplo 1b), y sólo se diluye en la segunda parte, por efecto de una escritura imitativa más tupida.³⁷

La instrumentación, dos violines, “violonzello”, violón y acompañamiento es común con otras ocho arias (en dos casos, con clarines añadidos, cf. Tabla 4). Aquí como en los demás casos, la parte de “violonzello” está anotada en clave de do en tercera, y con un ámbito bastante alto, de Re a Do’ (como puede comprobarse en el ejemplo 1a). Se trata, por lo tanto, de una parte de viola. La confusión en los términos se deberá con toda probabilidad a la introducción relativamente reciente de viola y violoncello en los ambientes musicales madrileños.³⁸

37. Para el *premier coup d’archet*, véase N. Zaslav: *Mozart's Symphonies*, 295-6. La influencia francesa en la música de la corte española fue especialmente relevante a principios del XVIII, hasta la muerte de María Luisa de Saboya, en 1714, véase J. J. Carreras: “Influences”, en *Échanges musicaux franco-espagnols*. Como se ha visto, Ferreira residió en Madrid entre 1701 y 1702, y después de 1713.

38. Ambos instrumentos son mencionados por primera vez en la documentación relativa a la Capilla Real en 1739, aunque su introducción precedió la inclusión oficial en las plantillas y la propia estabilización del uso léxico, cfr. C. Bordas: “Tradicción e innovación”, en *La música en España en el siglo XVIII*, 208-14.

CONCIERTO BARROCO

Violines

Violonzello

Violón

Acompañamiento

4

vls

cello

vn

ac

6

vls

cello

vn

Escipión

ac

Hoy Car-ta - ge - na

Ejemplo 1a. Aria "Hoy Cartagena será ceniza", cc. 1-8.

Tabla 4. Instrumentación de El mayor triunfo (arias y números de conjunto).

arias	flautas	violín	“violonzello”	violón	ac	comentarios
11	—	X (3)	—	X	X	Con clarines: 1
9	—	X (2)	X	X	X	Con clarines: 2
9	—	X (1 ó 2)	—	—	X	Oboes unísono violines: 1; lo mismo, con clarines unísonos: 2
7	—	X (2)	—	—	X	
4	—	—	—	—	X	
2	1 ó 2	X (2)	—	X	—	Sin violines: 1
1	—	—	—	—	X	

Secuencias como las que aparecen en el ejemplo 1b son el recurso que Ferreira aprovecha con más frecuencia para articular el discurso musical. En este caso, el solista dialoga en imitación con el bajo, acompañados por los instrumentos del coro bajo. La cadencia sobre el Sib en el ejemplo concluye la primera parte del aria. La segunda empieza en Sol menor, pero vuelve rápidamente al relativo mayor (c. 19), para alcanzar de nuevo el modo menor en la cadencia final (sobre un Re).

12

Escipión

Hoy — Car - ta - ge - na se - rá

Acompañamiento

14

Escipión

ce - ni - za, se - rá ce - ni - za

ac

Ejemplo 1b. Aria “Hoy Cartagena será ceniza”, cc. 12-15.

“Eso sí al cielo” (ejemplo 2) es el aria con que Escipión celebra su victoria final. La métrica irregular —solamente tiene tres versos, un pentasílabo y dos endecasílabos pareados— quizás se deba a la adaptación musical de versos concebidos para el recitativo. De acuerdo con el contenido bélico y victo-

rioso, dos clarines completan la instrumentación, y sus exuberantes figuraciones contagian al resto de la orquesta, y también al solista. El violón varía aquí rítmicamente las notas del acompañamiento (cuando éste interviene, naturalmente): es esta la situación más frecuente en la partitura. Es en los cc. 14-17 donde el violón adquiere algo de independencia, al insertarse en el juego imitativo inspirado por los motivos de los clarines. Frente a los veinte compases de la primera parte, la segunda no rebasa los cinco, que en ningún momento se apartan de la tonalidad de Si menor (frente al Re Mayor de la primera parte).

Un clima muy diferente caracteriza “Tuya, señora, es tu beldad”, el aria en

8

Clarines

Violines

Violonzello

Violón

Escipión

E-so sí, al cie - - -

Acompañamiento

10

Escipión

lo

ac

Ejemplo 2. Aria “Eso sí al cielo”, cc. 8-12.

que Escipión confiesa haberse rendido incondicionalmente a la pasión. En este caso, el tema apropiadamente patético que propone el violín primero es aprovechado sin cambios por el solista (ejemplo 3a). A lo largo de toda el aria, el intercambio entre las dos partes es continuo, hasta desembocar en un diálogo abierto al comienzo de la segunda parte (ejemplo 3b). El melisma que empieza en el c. 24 es la transposición de una figuración idéntica, introducida en la primera parte (cc. 14-15). El solista le debe a la orquesta la figuración inicial, que después se desarrolla en disminuciones muy características del estilo del barroco tardío.

A un dúo para voz y violín solo con acompañamiento queda reducida el aria “El latido del bien / pulsando está mi mal”, una de las nueve piezas en las que la instrumentación se limita a uno o dos violines con acompañamiento (ejemplo 4). El tiempo “vivo” que pide la partitura tendrá que ver con el estado de ánimo del personaje: Escipión le está pidiendo ayuda a Lelio para conquistar no una ciudad, sino una hermosa muchacha. La parte de violín es de mayor empeño técnico respecto a otros puntos de la partitura. Quizás podamos reconocer en el incesante movimiento del violín —que contrasta con la inusual concisión del acompañamiento— la voluntad de describir musicalmente ese “latido” que abre el discurso de Escipión. El motivo del solista qui-

1

Violín I

6

Escipión

Tu - ya, se - ño - ra, es tu bel -

2

vl I

7

Escipión

dad, tu - yo, el ar - bi-trio de mi lí-ber - tad

Ejemplo 3a. Aria “Tuya, señora, es tu beldad”, (vl 1, cc. 1-3; Escipión, cc. 6-8).

zás no tenga mucha personalidad, pero demuestra la capacidad de Ferreira para concebir ideas musicales con un antecedente y un consecuente, anclados en las armonías del primero y el quinto grado de la tonalidad (aquí Sib Mayor). Sin embargo, en la prosecución del aria, Ferreira renuncia a desarrollar esta idea, engarzándola directamente con la inevitable secuencia melódico-armónica descendente por grados, de una armonía de Fa Mayor a una de Do menor; y después ascendente, siempre por grados, pero ahora con un ritmo armónico mucho más rápido hacia una cadencia en Sib Mayor (antes de la cual Ferreira juega con la modalidad, introduciendo inesperadamente un Re bemol en las armonías).

Ejemplo 4. Aria "El latido del bien", cc. 1-6.

22

Violín I

Escipión

Del sol el po - der, del sol el po - der

24

vi I

Escipión

que mu - cho que in - flu - ya con ac - - - -

26

vi I

Escipión

- - - - - ti - vi - dad.

Ejemplo 3b. Aria "Tuya, señora, es tu beldad", cc. 22-26.

1

Violín

Acompañamiento

3

vl

ac

5

vl

Escipión

El la-ti-do del bien pul - san - do es-tá mi mal, pulsando

ac

El diálogo establecido entre Escipión y Lelio con “El latido del bien”, se reanuda en la segunda jornada con el aria “Si hablaste a mi bien”: aquí Escipión le pide al amigo que le ponga al día acerca de sus gestiones ante Celtia. Es precisamente este el momento en el que se hace patente —para quedar inmediatamente resuelto— el conflicto entre los dos romanos. Como puede constatarse en el ejemplo 5a, en este caso la instrumentación sustituye el “violonzello” al que estamos acostumbrados por un tercer violín (y son once en total las arias con esta instrumentación). La escritura a cinco partes quizás delate la voluntad de imitar la orquesta clásica francesa. Sin embargo, ni la instrumentación coincide (hay tres partes de violín, en lugar de tres partes de viola) ni, sobre todo, pueden reconocerse partes de relleno entre el primer

CONCIERTO BARROCO

1

Violín 1

Violín 2

Violín 3

Violón

Celta

Acompañamiento

Detailed description: This musical score covers measures 1 through 4. It features five staves: Violín 1, Violín 2, Violín 3, Violón, and Acompañamiento. The Celta part is a single staff with a whole rest in each measure. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violín 1 part begins with a first finger trill on G4. The Violín 2 and Violín 3 parts have similar melodic lines. The Violón part provides a harmonic accompaniment. The Acompañamiento part is in the bass clef, starting with a half note G2.

5

vi 1

vi 2

vi 3

vn

Celta

ac

Detailed description: This musical score covers measures 5 through 8. It features six staves: vi 1, vi 2, vi 3, vn, Celta, and ac. The Celta part is a single staff with a whole rest in each measure. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The violin parts (vi 1, vi 2, vi 3) continue their melodic lines. The vn part provides a harmonic accompaniment. The ac part is in the bass clef, starting with a half note G2.

Ejemplo 5a. Aria "Si hablaste a mi bien", cc. 1-9.

violín y el acompañamiento, como lo demuestran los continuos cruces entre las partes de violín en el ritornelo (un buen ejemplo, por otra parte, de que Ferreira las concibe —aquí, como en el resto de la partitura— sin distinción funcional). Además, la servidumbre del violón respecto al acompañamiento hace que haya cinco partes reales solamente en muy breves momentos.³⁹

En el ritornelo, se propone un discurso armónico algo más elaborado que en otras ocasiones, con modulaciones que pivotan sobre el séptimo grado de Mi menor inicial (c. 4), o que propician cambios funcionales gracias a discretos cromatismos (en el bajo, c. 7, y en el violín segundo, c. 9). Ferreira alcanza así las tonalidades cercanas de Sol Mayor y de Re Mayor antes de volver al Mi menor inicial (c. 13). Aquí entra el solista variando rítmicamente un motivo ya propuesto en los cc. 1-2 por el violín segundo. De nuevo, esta idea inicial es dejada caer, para proseguir el discurso con una secuencia por quintas, en la que el solista se limita a proponer un sencillísimo motivo (que reaparece más adelante, ejemplo 5b, c. 40), dejando en todo momento a la orquesta el desarrollo del discurso musical. Ambos incisos del solista —que tienen más consistencia rítmica que melódica— son aprovechados imitativamente por la orquesta para concluir la primera parte. Y, de nuevo, son reelaborados en el incipit de la segunda (ejemplo 5b), que es confiado a la voz sola. En esta ocasión, Ferreira aprovecha eficazmente recursos muy limitados para construir una melodía con un desarrollo más amplio y convenientemente patética. Característicamente, en esta frase Ferreira también agota todos los versos de la segunda parte. Aquí como en gran parte de las ocasiones, el texto es repetido una única vez de principio al final, con sólo una repetición conclusiva del último verso en la cadencia. Veo dos razones posibles para este rápido “consumo” de la letra. Por un lado quizás la inventiva de Ferreira no es tanta como para propiciar un desarrollo más elaborado y extenso de sus ideas: no necesita por lo tanto repetir y fragmentar la letra a la manera italiana. Por el otro, el agotar rápidamente el texto es funcional a aquel concepto de un teatro musical más interesado en la acción que ha sido reconocido como característico de la recepción española del “dramma per musica”.⁴⁰ De ser así, quizás Ferreira sencillamente no tuviera interés en ampliar el desarrollo de sus arias.⁴¹

Ejemplo 5b. Aria “Si hablaste a mi bien”, cc. 39-44.

39. Para la instrumentación de la orquesta francesa, cfr. J. R. Anthony: *La musique*, 128-30.

40. Cfr. J. J. Carreras y J. M. Leza: “La recepción”, en Pietro Metastasio (1698-1782), *uomo universale*, y M. G. Profeti: “Metastasio”, en *La ópera en España e Hispanoamérica*.

41. Valdrán aquí también las observaciones acerca de las arias en las zarzuelas de los años treinta y cuarenta desarrolladas en J. M. Leza: “Metastasio”, *Early Music*, 26:2 (1998), 185-86.

39

Escipión

Di si_a su_e - no - jo me vuel - ve des -

Acompañamiento

42

vl 2

vl 3

Escipión

po - jo la fe que_o-fre - cí

ac

Patrones de cambio

Los datos que hemos observado en las arias de Escipión muestran que Ferreira supo asimilar bien los modelos compositivos italianos, modernizando aspectos substanciales de lenguaje musical: la instrumentación y la escritura para los instrumentos, que adquiere fórmulas idiomáticas; la vocalidad desplegada en las partes vocales, que con frecuencia se traduce en un uso estructural de la coloratura; en los aspectos armónicos, la afirmación completa de una tonalidad bien desarrollada, fundada en el reconocimiento de las relaciones entre tonalidades próximas. Todo ello compensa la presencia de rasgos más conservadores, como serían el uso de la instrumentación como recurso privilegiado para la variedad, en lugar de otros recursos sintácticos; el uso frecuente de la imitación; la indefinición funcional de las diferentes partes de la orquesta, que se traduce en texturas siempre muy densas (salvo cuando aparece la articulación policoral, a su vez un residuo tradicional); y una inventio melódica no siempre afortunada. Pese a ello, en todo momento la música de Ferreira presenta un aspecto muy diferente al del dúo humano incluido en el manuscrito Gayangos-Barbieri, que es su composición conocida más antigua.⁴²

La incertidumbre sobre la cronología de *El mayor triunfo* y, sobre todo, la escasez de estudios sistemáticos sobre el repertorio profano español de principios del siglo XVIII dificultan sobremedida las valoraciones que podemos hacer.⁴³ Sin embargo, algunos rasgos de dos arias de Escipión que no he tomado en consideración hasta ahora quizás nos permitan asignarlas a una fase intermedia en este proceso de asimilación. Se trata de “Afecto es libre” y de “Perezoso alimento”, que, junto con dos monólogos en recitativo, forman el lamento de Escipión que abre la segunda jornada [5]. En la primera el romano pretende racionalizar su situación afectiva, en la segunda, vencido por la pasión, busca alivio entregándose al sueño. Ambas prevén dos violines y violón más acompañamiento; la segunda también añade una parte de “flautas” y reduce el acompañamiento. Las dos arias no presentan diferencias estructurales relevantes respecto a otras que hemos visto: están divididas en dos partes contrastantes, la primera de las cuales propone dos exposiciones del texto, sobre materiales temáticos poco o nada relacionados con la introducción instrumental; mientras que la segunda emplea materiales completamente nuevos, tanto en lo instrumental como en lo vocal. Pero el material musical distribuido en este esquema formal se diferencia en tres elementos principales.

En primer lugar la segunda exposición de la primera parte supone la repetición indiferenciada de un mismo motivo para todos los versos (cfr. ejemplos 6a y 6b). Esta solución tan llamativa no encuentra justificación en la letra. Por otra parte, la reiteración melódica —característica, por ejemplo, de géneros como la tonada— es aprovechada tradicionalmente en la música teatral hispana en contextos afectivamente comprometidos como este lamento de Escipión:⁴⁴ quizás podamos reconocer en estos fragmentos de Ferreira un vestigio de un recurso idiomático local.

Ejemplo 6a. Aria “Afecto es libre”, cc. 16-21.

42. Sintomáticamente, en la partitura de *El mayor triunfo* la notación blanca sólo aparece en contadas ocasiones. También son sintomáticos los errores: tres arias tienen una indicación de compás de 3/6 (las piezas son en 6/8) que sólo puede explicarse con una falta de familiaridad del copista con la notación moderna. Acerca de estas cuestiones, cfr. Á. Torrente: *The sacred villancico*, 139-52.

43. Además del estudio de Álvaro Torrente citado en la nota anterior, cfr. la introducción en J. J. Carreras (ed.): *Cantatas españolas del Manuscrito Macworth*.

44. Véase al respecto las observaciones en el artículo de José Máximo Leza en este mismo volumen.

CONCIERTO BARROCO

16

Escipión

Afec - to es li - bre del al - be-

Acompañamiento

19

Escipión

drí - o no i - do - la - trar.

ac

Ejemplo 6b. Aria "Perezoso alimento", cc. 31-35.

31

Escipión

pe - re - zo - so, a - li - men - to, le -

Acompañamiento

34

Escipión

tar - go del a - lien - to en ti

ac

Las introducciones instrumentales están construidas siguiendo un mismo patrón: se escucha dos veces una frase, repetida a distancia de cuarta, y la

cadencia llega después de una secuencia que aprovecha materiales ya utilizados (cfr. ejemplo 7). En el ejemplo, la voz principal es el “violonzello”, cuyo motivo estructura toda la introducción. El violín primero propone una melodía de perfil rítmico irregular que no podría definirse propiamente como tema, y que sin embargo contiene el motivo más aprovechado por el solista: una cuarta descendente (cfr. ejemplo 6a).

Ejemplo 7. Aria “Afecto es libre”, cc. 1-8.

El ejemplo 7 también muestra cómo Ferreira prefiere mantener las armo-

The image displays two systems of musical notation for Example 7. The first system includes staves for Violines, Viola, Escipión, and Acompañamiento. The second system includes staves for vls (violin), vla (viola), Escipión, and ac (cello/contrabasso). The music is in 6/8 time with a key signature of one flat (B-flat). The first system starts at measure 1, and the second system starts at measure 5. The Violines and vls parts feature a complex, irregular rhythmic melody with a descending fourth interval. The Viola and vla parts provide a more regular accompaniment. The Escipión and ac parts are mostly silent, with some accompaniment in the ac part in the second system.

nías entre el primero y el cuarto grado de la tonalidad de Sol menor en la que ha construido el aria. La armonía del quinto grado sólo se escucha incidentalmente en las cadencias (cc. 2 y 7), sin llegar a afirmarse como tonalidad cercana. La pieza resulta consecuentemente algo desdibujada desde el punto de vista armónico. Estos titubeos no impiden un uso expresivo de la armonía (véanse en el ejemplo 6b las sombrías armonías de Mib menor), y en particular de las disonancias. Éstas aparecen en forma de ligaduras y retardos sobre notas tenidas en el bajo (véase el ejemplo 8, donde las ligaduras y los consecuentes desfases rítmicos ocultan las articulaciones del discurso, que alcanza sin solución de continuidad la cadencia final).

36

Flauta

Violín I

Escipión

Acompañamiento

lien - to en ti de - jo, el cui - da - do, en

39

fl

vl I

Escipión

ac

ti de - jo, el cui - da - do,

Ejemplo 8. Aria "Perezoso alimento", cc. 36-41.

Las diferencias con el resto de los ejemplos que he propuesto son suficientes para sugerir que en estas dos arias Ferreira pudo haber aprovechado materiales preexistentes. Además, la especial colocación de las arias, dentro del lamento que abre el segundo acto, deja entrever la posibilidad de que este material podría proceder de una cantata de cámara dramatizada para la ocasión, o bien concebida directamente como escena musical en alguna zarzuela.⁴⁵ El tono humano de principios del siglo y las referencias a trabajos ajenos al servicio eclesiástico vertidas en Granada en 1706 son otras tantas confirmaciones de que la actividad de Ferreira llegó a desarrollarse en diferentes ámbitos. Quizás para algún patrono compusiera cantatas, que pudieron ser reutilizadas, bien en el teatro, bien —con toda verisimilitud— en contextos devocionales, una vez “vuelta a lo divino” la letra.⁴⁶

Conclusiones

A finales del siglo XIX, la historiografía nacionalista se convenció de que el establecimiento de la ópera (italiana) en España fue el resultado de la imposición de una dinastía extranjera, en contra de la voluntad y los gustos de un público nacional fuertemente apegado a sus tradiciones teatrales.⁴⁷ A raíz de los estudios pioneros de Juan José Carreras y de José Máximo Leza —muchos citados a lo largo de esta contribución— se perfila con nitidez cada vez mayor una imagen bien diferente. La sociedad española —los patrocinadores y el público— eligió la ópera (española o italiana) como el género teatral que le permitía elaborar determinados contenidos, desde el encomio cortesano a —como parecen demostrarlo las dos óperas estudiadas aquí— relatos asumidos generalmente como mitos fundacionales de una identidad alternamente cuestionada y reafirmada.⁴⁸

No podemos olvidar, desde luego, que las piezas examinadas aquí fueron concebidas pensando en primer lugar en el entretenimiento de los magnates que promovieron su producción. Por otra parte, la naturaleza híbrida de El

45. Como en el caso de las cantatas insertadas en la comedia de Juan Francisco Escuder *Los desagrazos de Troya*, impresa en 1712. Respecto al intercambio de materiales entre el repertorio de cámara y el teatral, cfr. J. J. Carreras: “La cantata de cámara”, en *Actas del Congreso “Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750”*.

46. Una relación de esta naturaleza quizás llegara a establecerse en Valencia entre el literato José Vicente Ortí y Mayor y el maestro de capilla de la catedral, Pere Rabassa en los años veinte, cfr. A. Bombi: *Entre tradición y modernidad*.

47. Cfr. J. J. Carreras: “Opera di corte”, en *Il teatro dei due mondi*.

48. Esto, significativamente, en un ámbito —el de las representaciones particulares— libre de los condicionantes del encomio cortesano y también de las limitaciones económicas típicas del teatro comercial.

mayor triunfo, y también de España vencida, así como las diferencias entre las dos piezas son propias de la indefinición de un género —la ópera española— que, en esa etapa, iba en busca de una configuración autónoma que nunca alcanzaría. Dentro de estos límites, podemos pensar que quizás en determinados ambientes el debate sería lo suficientemente intenso como para infiltrarse en producciones ocasionales del tipo que hemos estudiado. Pero esto no excluye —al contrario, me parece que sobreentiende— el razonamiento paralelo de que esta clase de producciones eran juzgadas aptas para acoger y elaborar determinados contenidos. La progresiva familiarización con los modelos que estaban detrás de óperas españolas como éstas hizo que finalmente las preferencias se decantaran hacia unos originales que llegaban fortalecidos por una aceptación generalizada en el resto de Europa, y respaldados por un sistema productivo extendido en todo el continente.⁴⁹

Libres de las exigencias de la etiqueta y de los límites del género mitológico / encomiástico; libres también de las preocupaciones de taquilla que reducían la música a un componente entre otros de la espectacularidad en las producciones comerciales, estas óperas caseras dejan entrever un insospechado grado de compromiso del teatro musical en el debate cultural. El estudio de estas obras anónimas, o de compositores semidesconocidos como Manuel Ferreira, parece destinado a enriquecer y matizar el cuadro de la recepción de la ópera italiana en España en la primera mitad del siglo XVIII.

49. En línea con una tendencia general en el continente, cfr. la contribución de Martin Adams en este mismo volumen y R. Strohm: "Crisis of baroque opera", en *Dramma per musica*.

**Aventuras y desventuras de Cunegonda: seis versiones
musicales de *La principessa fedele* de Agostino Piovene**

ANNA TEDESCO

La idea de estudiar los diversos ropajes musicales de *La principessa fedele*, melodrama del conde y libretista veneciano Agostino Piovene, nació de una ocasión feliz: la ópera, en la versión de Alessandro Scarlatti, fue magníficamente ejecutada en el Teatro Massimo de Palermo por el Ensemble Europa Galante, dirigido por Fabio Biondi, en noviembre de 2002 en el ámbito del Festival Scarlatti.¹ Fue esta una de las raras ocasiones —hoy en día afortunadamente ya no rarísimas— de ver en el escenario una ópera de la primera mitad del siglo XVIII, aún más destacada por ser su primera ejecución moderna.

En el siglo XVIII, en cambio, el libreto de Piovene tuvo una discreta fortuna: los montajes de los que se tiene noticia, entre 1709 y 1726, son nueve:

-
- 1 1709 Venecia, S. Cassiano, 10 de noviembre, música de Francesco Gasparini, con intermedios
 - 2 1710 Nápoles, S. Bartolomeo, 8 de febrero de 1710, libreto adaptado por autor anónimo [¿D. Antonio Parrino?], música de Alessandro Scarlatti

1. Véase *La principessa fedele*, Palermo, Teatro Massimo, Festival Scarlatti, 22 de noviembre de 2002 (programa de mano).

- 3 1712 Parma, queda sólo el libreto de los intermedios ejecutados con la ópera
 - 4 1713 Génova, Teatro S. Agostino, música de Francesco Gasparini
 - 5 1716 Mesina, Teatro della Munizione, música de Carlino Monza, con algunas arias de Bononcini, Caldara, Michelangelo Gasparini y A. Scarlatti
 - 6 1717 Vicenza, Teatro delle Grazie, carnaval
 - 7 1718 Mantua, Teatro Arciducal, carnaval, ¿música de Francesco Gasparini? con el título *La Cunegonda*
 - 8 1718 Viena
 - 9 1726 Venecia, Teatro di Sant'Angelo, ¿música de Antonio Vivaldi? con el título de *Cunegonda*
-

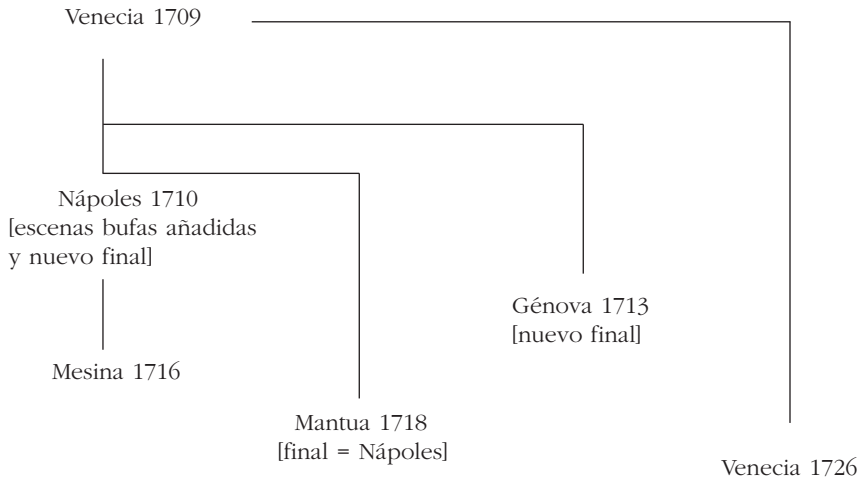
De ellos sobreviven una partitura completa (la de Scarlatti, testimoniada por dos manuscritos, en la colección Santini de Münster, y en la Bibliothèque Royale de Bruselas), dos colecciones de arias (de Francesco Gasparini y de Carlo Monza), y seis libretos (véase la lista de las fuentes en la Tabla 3 del Apéndice).²

He examinado y cotejado los libretos existentes e intentaré describir aquí tanto las relaciones existentes entre ellos (ilustradas sintéticamente en el estema inferior), como los cambios más significativos en la dramaturgia, y proponer algunas hipótesis sobre las razones que los han causado, por ejemplo la situación política, el gusto local, o los intérpretes. La Tabla 4 del Apéndice muestra los seis diferentes repartos y la tipología vocal de los cantantes empleados, en los casos en que es conocida. En general, se puede observar que la tipología vocal de los cantantes es la misma en las versiones de Venecia, Génova y Mantua, que se pueden atribuir al mismo Gasparini, mientras que la versión de Mesina sigue la de Nápoles. Algunos intérpretes aparecen en más de un montaje.

2. De dos montajes (Vicenza y Viena) tenemos sólo indicaciones bibliográficas. Del de Vicenza a través de L. Allacci: *Drammaturgia*, col. 646, que declara: "La principessa fedele dramma recitato nel Teatro di S. Cassiano di Venezia, l'anno 1709. In Venezia per Marino Rossetti 1709 in 12°. Poesia del conte Agostino Piovene, Patrizio veneto, Musica di Francesco Gasparini, Romano. Replicato nel teatro delle Grazie di Vicenza nel Carnevale dell'anno 1717. In Padova. Senza stamperia 1717 in 12°. E di nuovo nel teatro di Sant'Angelo di Venezia l'anno 1726 col nome di *Cunegonda*, in Venezia per Marino Rossetti, 1726 in 12". La ejecución en Viena, en cambio, está documentada por U. Manfredari: *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, vol. 2, 29, por lo demás no siempre fiable, por lo que debe considerarse dudosa. Cito también el texto original: "La principessa fedele dramma recitato nel Teatro di S. Cassiano di Venezia, l'anno 1709. In Venezia per Marino Rossetti 1709 in 12°. Poesia del conte Agostino Piovene, Patrizio veneto, Musica di Francesco Gasparini, Romano. Replicato nel teatro delle Grazie di Vicenza nel Carnevale dell'anno 1717. In Padova. Senza stamperia 1717 in 12°. E di nuovo nel teatro di Sant'Angelo di Venezia l'anno 1726 col nome di *Cunegonda*, in Venezia per Marino Rossetti, 1726 in 12".

Daré además algunas noticias sobre las fuentes musicales que han llegado hasta nosotros, ofreciendo la transcripción de algunas arias de Francesco Gasparini (cuyo examen profundizaré en otro trabajo) en el apéndice musical incluido al final del libro.³

Estema de los libretos



1. Francesco Gasparini, Venecia 1709

El drama de Piovene fue puesto en música por primera vez por Francesco Gasparini (1661-1727) para el Teatro San Cassiano de Venecia, en la temporada de otoño de 1709. El libreto, publicado en Venecia por Marino Rossetti, no cita a decir verdad al libretista ni al compositor, pero la Drammaturgia de Leone Allacci atestigua la atribución, que actualmente se da por segura.⁴ El reparto contaba con varios cantantes famosos como Maria Domenica Pini, apodada “La Tilla”, en el papel del título, el tenor Giovanni Paita como Arsace y el soprano Stefano Romani “Pignattino” como Ridolfo.

3. De la partitura de Scarlatti hay una edición moderna, a cuya introducción remito para una descripción detallada de las fuentes. Cfr. D. J. Grout (ed.): *The faithful princess*.

4. Cfr. H. Saunders: “Gasparini, Francesco”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol. 2, 357, según el cual la ópera fue representada con los intermedios Zamberluccho e Palandrana.

El argumento del drama son las aventuras de Cunegonda, princesa de Bohemia, prometida del príncipe Ridolfo de Alemania. Antes de que los novios puedan conocerse, Ridolfo es apresado en Tierra Santa. La valerosa Cunegonda parte entonces, junto al fiel Ernesto, para liberarlo, disfrazada de hombre y bajo el nombre falso de Ersindo. Al llegar a Egipto, la princesa cae inmediatamente en manos del sultán Aladino —que la acoge con benevolencia— y termina por despertar el amor de su favorita, Rosana. Entretanto Ridolfo, sometido a esclavitud, se desespera, creyendo que Cunegonda lo ha olvidado. La princesa encuentra la manera de hablar con él pero no osa revelarle su verdadera identidad y ello crea numerosos equívocos hasta que Rosana, rechazada, acusa a Cunegonda / Ersindo de haber intentado seducirla y provoca que la condenen a muerte junto a Ridolfo y a Ernesto.

El final trágico (insólito en aquella época en los escenarios italianos) es evitado gracias a la intervención del hermano de Rosana, el general Arsace, que cuando descubre la verdadera identidad de Cunegonda, temiendo una represalia por parte de los europeos, facilita su huida, no sin cantar antes un aria (“Affetti del Regno, vi chiedo consiglio”) en la que muestra su desgarramiento entre los “afectos del Reino” (la fidelidad al soberano) y los “afectos de la sangre” (el amor para su hermana), encarnando así la figura del héroe atormentado que tendrá tanto éxito en el melodrama posterior.

Hasta ahora no se ha identificado una eventual fuente literaria del libreto: si la trama amorosa es bastante usual, la fidelidad de Cunegonda puede recordar la de Griselda (Cunegonda es sin embargo mucho menos pasiva) y parece casi prefigurar la de Fidelio, mientras que la ambientación oriental era más bien una novedad en 1709. Algunos elementos de la trama recuerdan, sin embargo, dos novelas del Decamerón de Giovanni Boccaccio (del que está tomada también la historia de Griselda, que Zeno transformó en libreto). Se trata de la novena novela de la segunda jornada, Bernabò da Genova y de la segunda de la quinta jornada, Gostanza ama Martuccio Comito.⁵ En ellas encontramos tanto el tema de la mujer fuerte y constante que disfrazada de hombre emprende un viaje a tierras lejanas, como la ambientación exótica, en un caso egipcia como en *La principessa*, en el otro tunecina; además del tema

5. G. Boccaccio: *Il Decamerone*, Jornada II, novela novena: “Bernabò da Genova, da Ambrogiuolo ingannato perde il suo e comanda che la moglie innocente sia uccisa; ella scampa e in abito d’uomo serve il soldano: ritrova lo ingannatore e Bernabò conduce in Alessandria; dove lo ‘ngannatore punito, ripreso abito femminile, col marito ricchi si tornano a Genova”; Jornada V, novela segunda: “Gostanza ama Martuccio Comito, la quale, udeno che morto era, per disperata sola, si mette in una barca, la quale dal vento fu trasportata a Susa; ritruovallo vivo in Tunisi, palesagli; e egli grande essendo col re per consigli dati, sposatala, ricco con lei in Lipari se ne torna”.

de la confianza entre la mujer disfrazada y el sultán, el de la infidelidad creída por parte del esposo legítimo, el de la muerte fingida de la mujer, el del naufragio, y por último el del reencuentro de los novios después de tantas tribulaciones. Un detalle que aparece tanto en la novela de Bernabò como en el libreto de Piovene es la ficción de que la mujer fiel haya sido asesinada y que hayan arrojado su cuerpo a las fieras: en la novela de Boccaccio, Bernabò piensa que su mujer ha sido asesinada y arrojada a los lobos cumpliendo una orden suya; en el libreto de Piovene, Rosana piensa que Arsace ha ordenado que maten a Cunegonda y que la han arrojado a las fieras.

Las semejanzas entre las dos novelas del Decamerón y el libreto no son sin embargo tan importantes como para pensar en algo más que en una inspiración genérica; además, algunas de las situaciones de *La principessa fedele* se encuentran en otros libretos venecianos. Por ejemplo, la enamorada fiel disfrazada de joven paje y, como tal, deseada por otra mujer, aparece en numerosos libretos del siglo XVII y llega al menos hasta el de la primera ópera de Vivaldi, *Ottone in villa*, de Domenico Lalli (1713). El contraste “entre la mujer heroica y virtuosa y su polo opuesto constituido por la favorita inmoral e intrigante” había sido un topos de la ópera veneciana en la séptima y octava décadas del siglo XVII.⁶ Algunas de las situaciones escénicas que ha identificado Paolo Fabbri, como “la ejecución musical” y “la ejecución capital” las encontramos exactamente iguales en el libreto de *La principessa*.⁷

Por lo que se refiere a la construcción dramática, el libreto de Piovene presenta la típica estructura del libreto “reformado” (me refiero a la reforma atribuida a Apostolo Zeno)⁸: los actos son tres, no hay personajes cómicos, las arias están casi todas al final de las escenas para permitir la vuelta del personaje que ha cantado el aria entre bastidores sin que se interrumpa la acción. Encontramos sólo dos casos de arias mediane, por decirlo con una terminología posterior de Quadrio,⁹ es decir situadas en medio de una escena:

6. “tra la donna eroica e virtuosa ed il suo opposto costituito dalla favorita immorale ed intrigante”; P. Fabbri: *Il secolo cantante*, 297.

7. Respectivamente en III, 3; I, 13. Véase Fabbri: *Il secolo cantante*, 290-93.

8. Véanse los dos trabajos de R. Freeman: “Apostolo Zeno’s Reform of the Libretto”, *Journal of American Musicological Society*, 21:3 (1968) y *Opera without drama*.

9. F. S. Quadrio: *Dell’Istoria e della Ragione di ogni poesia*, libro III, capo II, particella IV (tomo V, p. 442): “[de las arias sencillas] algunas se llaman escite, otras ingressi y otras medie, y se llaman así por su uso. Puesto que las escite se utilizan cuando un personaje sale de escena; las medie en medio de una escena, y los ingressi al cerrarse una escena. Las escite están bien en los soliloquios, en los que al pueblo les resultan verdaderamente gratas, pero hay que hacer un uso de ellas muy parco. La misma parsimonia debe usarse con las medie: porque resultan frías cada vez que en medio de una escena los actores están obligados a quedarse mudos y derechos oyendo al otro, mientras canta a sus anchas. Los ingressi serán

“Guerra, strage, sangue e morte” (Arsace I, 11) y “Vaga rosa, spera spera” (Cunegonda III, 3). Esta última tiene una justificación dramática, ya que Cunegonda / Ersindo canta ante el sultán en la ficción escénica. La Tabla 5 del Apéndice expone la estructura de los actos y de las escenas, gobernadas generalmente por el principio de la *liaison des scènes*: la presencia de uno de los personajes asegura la continuidad entre una escena y otra. Hay sólo tres casos de interrupción de la *liaison des scènes*, dos reales y uno ficticio: en el segundo acto entre las escenas 1 y 2 y entre las escenas 9 y 10; en el tercer acto entre las escenas 2 y 3. En el primer caso la interrupción destaca el primer encuentro entre Cunegonda y Ridolfo; en el segundo destaca, al contrario, un encuentro frustrado; en el último caso la interrupción es fingida porque Rosana no vuelve entre los bastidores sino que se oculta y escucha el canto de Cunegonda. El libreto napolitano es distinto: la continuidad entre las dos primeras escenas del segundo acto está garantizada por la presencia de Mustafá y por la introducción de una escena nueva con Cunegonda. En el tercer acto tenemos noticia de Rosana y Gerina siguen en escena (si bien ocultas) por una didascalia: “se ritira” (“si ritira”).

También el número de las arias asignadas a cada personaje remite a las convenciones de la época: a Cunegonda, la protagonista, le corresponde el mayor número, siete, tres de las cuales están situadas no sólo al final de la escena sino antes del cambio de escena; Aladino canta seis arias; Rosana y Ridolfo cinco cada uno, de las cuales una aparece al final del acto; Arsace también cinco arias y el comprimario Ernesto tres. Las arias son treinta en total, al menos por lo que se deduce del libreto, más un dúo (II, 2) y el trío final. No sabemos cómo resolvería Gasparini la escena de mayor enredo de la trama (III, 6 la acusación de Rosana a Cunegonda / Ersindo) que en Scarlatti da lugar a un cuarteto. De hecho los cuatro protagonistas están todos en escena y se acusan mutuamente; el texto prevé tres estrofas de tres versos cada una, articuladas de la siguiente forma:

usados más que otras arias, porque verdaderamente el pueblo languidece y se aburre cuando no oye terminar la escena con espíritu y vivacidad [...] Por tanto sólo en los comienzos de los actos parece que convenga y quede bien la escita” (“[delle arie semplici] alcune si dicono escite, altre ingressi ed altre medie, e diconsi tali dal loro uso. Perciocché l'escite si adoperano quando un personaggio esce di scena; le medie a mezzo una scena, e gl'ingressi al chiudersi di una scena. Ora le escite stanno bene nei soliloqui, ne' quali riescono veramente al popolo accette, ma bisogna valersene in vero assai parcamente. La medesima parsimonia usar si dee nelle medie: perché riescono fredde ogni volta, che a mezzo una scena gli Attori sono obligati a star così mutoli, e ritti a udire l'altro, che canta a tutt'agio. Gl'ingressi saranno più, che altra Aria usitati, perché veramente il popolo languisce e si annoia qualora non sente terminarsi la Scena con spirito e con vivezza [...]. Quindi è che ne' soli cominciamenti degli Atti par veramente, che convenir possa, e stia bene l'escita”).

Cun. ad Alad. Alad.	Reo mi danni, e reo non sono. Troppo certa è la tua colpa. Mori iniquo e traditor. (parte)
Cun. à Ros. Ros.	Reo mi vuoi, ma reo non sono. D'un amor, che in Grandi incolpa Così mor lo sprezzator. (parte)
Cun. à Rid. Rid.	Reo mi festi, e ti perdono Del tuo danno la discolpa O Infelice, è il mio dolor.

De la partitura de Gasparini queda sólo un pequeño corpus de arias, dentro de un manuscrito misceláneo conservado en la colección de los Condes von Schönborn-Wiesentheid en Wiesentheid, en Alemania. Éste contiene 53 arias de varios autores (Haendel, Albinoni, Lotti, además de Gasparini), sacadas de óperas representadas en dos teatros venecianos, el San Cassiano y el San Giovanni Grisostomo, en los primeros años del siglo XVIII.¹⁰ Entre ellas, el texto de seis arias corresponde al del libreto veneciano de *La principessa* y que se publican aquí por primera vez en el apéndice musical incluido al final del libro. En otras dos arias contenidas en el manuscrito figura, como en las precedentes, la anotación “S.C. P^a”, es decir “San Cassiano prima [opera]”, y el nombre del compositor, pero no están en el libreto: su inclusión en la colección nos permite suponer que fueron compuestas e incluidas en el último momento, o que no fueron utilizadas. Una de las dos, “Ombra cara di mia sposa”, por su contenido podría referirse al protagonista Ridolfo, pero no corresponde a su registro vocal (soprano), ya que fue escrita para tenor; la otra, “Il ciel ti vuol contento”, es para contralto y podría cantarla Aladino.

La instrumentación es muy reducida: pese a que hay partes divididas, el primer y el segundo violín suenan al unísono salvo en dos casos, el aria de Arsace “Se si placano gli Dei” y el aria “Ombra cara di mia sposa”. Hay dos flautas previstas en el aria “Il ciel ti vuol contento”. Todas las arias tienen da capo, y sólo dos contienen indicaciones agógicas. Una de ellas (“Affetti del Regno”) tiene un texto latino infraescrito, un contrafactum sacro. Véase la lista en la tabla siguiente:

10. Se trata del ms. n. 894 in D-WD, Musiksammlung des Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Cfr. F. Zobeley (ed.): *Die Musikalien der Grafen von Schönborn Wiesentheid*, 196-98.

Tabla 1. Francesco Gasparini, arias de La principessa fedele en D-WD.

	Incipit	Instrumentación	Compás y tonalidad	Acto, escena, personaje
1	“Se miro in quel viso”	A, vl 1 y 2 (unis.), bc (org o vlc)	4/4, Fa M	II, 4 Aladino
2	“Della fida se taccio la morte”	A, vls unis. vla, bc (org o vlc)	4/4, La m	II, 1 Ernesto
3	“Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo”	S, vl 1, vla, bc (org o vlc)	Andante 4/4, Si m	I, 9 Cunegonda
4	“Torno lieto alle catene”	S, vl 1 y 2 (unis.); vla, bc (org o vlc)	3/4, Re M	II, 5 Ridolfo
5	“Se ti placano gli Dei” ¹¹	A, vl 1 y 2, vla bc (org o vlc.)	3/4 [6/4], Mib M	III, 12 Aladino
6	“Affetti del Regno vi chiedo mercede”	T, vls unis., vla bc (org o vlc). Otro texto infraescrito: “Dulcedo amoris”	Adagio e andante 4/4, Sol m	III, 11 Arsace
7	“Ombra cara di mia sposa”	T, vl 1 y 2, vla, bc (org o vlc.)	4/4, Re M	sin correspondencia en el libretto
8	“Il ciel ti vuol contento”	A, fl 1 y 2; vl 1, vla, bc (org o vlc)	2/4, Do M	sin correspondencia en el libretto

Abreviaturas: S: Soprano; A: Alto; T: Tenor; B: Bajo; bc: bajo continuo; fl: flauta; org: órgano; vl(s): violín(-es); vla: viola; vlc: violoncello; unis: unisono. Estas mismas abreviaturas se aplican en las tablas siguientes.

2. Alessandro Scarlatti, Nápoles 1710

Las aventuras de Cunegonda, como hemos visto, no concluyen en Venecia. La ópera fue representada en el Teatro San Bartolomeo de Nápoles el 8 de febrero de 1710,¹² con la música de Alessandro Scarlatti y algunos de los cantantes más en boga del momento como protagonistas: el tenor Vittorio Chiccheri (Aladino), la soprano Aurelia Marcello (Rosana), el célebre castrado Francesco de Grandis, “virtuoso del Serenissimo di Mantova” (Ridolfo), los contraltos Giovanna Albertini, apodada “Reggiana” (Cunegonda), y Giambattista Roberti (Arsace), la soprano Vittoria Costa (Ernesto), y los dos

11. La lectura del libreto es: “Se si placano gli Dei”.

12. Nos informa de ello la Gazzetta di Napoli del 11 de febrero de 1710. “...se representó por primera vez en el teatro de San Bartolomeo el famosísimo melodrama, titulado LA PRINCIPESSA FEDELE; puesto en música egregiamente por el Maestro de la Real Capilla Alessandro Scarlatti”. (“... andò in scena per la prima volta nel teatro di San Bartolomeo il famosissimo Drama Musicale, intitolato LA PRINCIPESSA FEDELE, posto egregiamente in musica dal Maestro della Real Cappella Alessandro Scarlatti”). Cfr. Th. Griffin: Musical References in the Gazzetta di Napoli, 56, n. 235.

“bufos” Santa Marchesini y Giambattista Cavana, respectivamente contralto y bajo. En efecto, según los hábitos napolitanos el texto había sido adaptado, quizá por el mismo impresor y dedicatario Domenico Antonio Parrino, con dos cambios sustanciales: a los protagonistas serios se les había añadido dos papeles bufos (Mustafá, guardián de los esclavos, y Gerina, dama de compañía de la favorita Rosana, interpretados por dos auténticas estrellas del género, precisamente Cavana y Marchesini);¹³ el final había sido cambiado. Efectivamente, Ridolfo y Cunegonda no huyen a espaldas del sultán, sino que éste los perdona: la suprema autoridad actúa, pues, como *deus ex machina* y a la vez representa el poder absoluto pero clemente.

La premisa al libreto advierte explícitamente de estos cambios:

Amigo Lector. Si encontraras el presente Drama en alguna parte diferente de su primer Original, representado el pasado Otoño en Venecia, no lo atribuyas a la osadía de quien tuvo a su cuidado dirigirlo, sino sólo al genio de la Ciudad en la que se representa, habiendo sido necesario intercalar los papeles bufos; y hacerlos necesarios para la intriga del Drama, como también variar el final, para transformarlo según la usanza de esta ciudad.¹⁴

He resaltado la frase “intercalar los papeles bufos” (“intricarvi le parti buffe”) porque la ópera de Scarlatti pertenece aún a esa fase en la que los personajes bufos no están relegados a algunas escenas al final de los actos, en una especie de trama secundaria, sino que participan en la acción principal como criados o confidentes de los protagonistas. En el caso de *La principessa fedele*, Gerina y Mustafá representan sus escenas canónicas y sus escaramuzas amorosas al final de los actos I y II, y poco antes del final del III, pero aparecen en otras partes del drama como mensajeros, ayudantes, etc. Gerina actúa además como motor en el desenlace final, porque es ella quien avisa al sultán de la fuga de los prisioneros.¹⁵

13. Sobre los cantantes especializados en papeles cómicos remito a los dos artículos de F. Piperno: “Appunti sulla configurazione”, en Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società; y “Buffe e buffi”, *Rivista Italiana di Musicologia*, 18 (1982).

14. “Amico Lettore. Se ritroverai il presente Drama in qualche parte diverso dal suo primo Originale, rappresentato nel passato Autunno in Venezia, non l’attribuire all’ardire di chi ebbe la cura di guidarlo ma solo al genio della Città, in cui si rappresenta, essendo stato necessario intricarvi le parti buffe; e rendere quelle in qualche parte necessarie per l’intrico del Drama, come anche variare il fine, per renderlo secondo il costume di questa Città”.

15. Sobre la distinción entre escenas bufas ligadas a la trama principal y escenas independientes, véase Ch. E. Troy: *The comic intermezzo*, en especial 64-65 para las de *La principessa fedele*. Sobre las escenas bufas en Scarlatti véase además H. Ch. Wolff: “Die Buffoszenen in den Opern Alessandro Scarlattis”, en *Colloquium Alessandro Scarlatti*.

Como es sabido, la introducción de personajes bufos en libretos preexistentes, con frecuencia venecianos, fue una constante de los escenarios napolitanos hasta casi la tercera década del siglo XVIII. La Tabla 2 muestra una lista de óperas con escenas bufas interpoladas representadas en el Teatro San Bartolomeo en años cercanos a *La principessa fedele*. El número de tales escenas podía variar (de tres a siete) pero se estabilizó en tres hacia 1715.

Tabla 2. Óperas con escenas bufas interpoladas representadas en el Teatro San Bartolomeo.¹⁶

Título	Fecha	Libretista; revisor	Personajes, intérpretes, escenas bufas
La fede tradita e vendicata	1707	Francesco Silvani; Carlo de Petris	Lesbina (Ludovica Petri) y Milo (Amato Vacca)
Artaserse	1708	Giulio Agosti; escenas bufas de Giuseppe Papis	Semidea dama de compañía de Berenice (Ludovica Petri), Lido criado (Giuseppe Ferrari). I, 6; I, 11; II, 6; II, 17; III, 14
Il Maurizio	1708	Adriano Morselli; escenas bufas de Giuseppe Papis	Bellina (Ludovica Petri) y Lauro (Giuseppe Ferrari). I, 10; I, 19 (última); II, 21 (última); III, 11
L'umanità nelle fere ovvero il Lucullo	1708	escenas bufas de Carlo de Petris	El personaje de Prezia, vieja matrona, sustituido por el de Tilla, joven criada
Le regine di Macedonia	1708	escenas bufas de Carlo de Petris	Creperio (Amato Vacca) y Dorisbe (Ludovica Petri). I, 13; II, 6; III, 17
Astarto	1709	escenas bufas de Domenico Antonio Parrino?	Lisetta dama de compañía de Sidonia (Santa Marchesini), Astrobolo soldado y después criado de Clearco (Giambattista Cavana). I, 6; I, 11; I, 18 (ultima); II, 6 e 17; III, 14
Il Teodosio	1709		Dorilia (Ludovica Petri) y Delbo (Giuseppe Ferrari). I, 4; II, 5; II, 13; III, 11
L'amor volubile e tiranno	1709	Gio. Domenico Pioli; escenas bufas de Giuseppe Papis	Aurilla dama de compañía (Santa Marchesini); Fileno pastor y guardia de Elmira (Giambattista Cavana)

16. Los libretos examinados están todos en la Biblioteca Universitaria de Bolonia [I-Bu].

La fuerza del sangue	1712	Francesco Silvani; “ha añadido las partes bufas”	Delfina (Santa Marchesini) y Besso (Gioacchino Corrado)
Agrippina	1713	“se ha convenido añadir las partes bufas”	Zaffira (Santa Marchesini) y Lesbo (Gioacchino Corrado). I, 14; I, 25; I, 26; II, 21; II, 22 (última); III, 11; III, 12; III, 13
Il gran mogol	1713	Domenico Lalli; Angiolo Birini	Armilla (Santa Marchesini) y Raso (Giambattista Cavana). I, 18; II, 9; II, 18 (última); III, 7
Amor tirannico	1713	Domenico Lalli; “colocadas las escenas bufas”	Pincone criado de Farasmane (Gioacchino Corrado) y Rubina criada de Polissena (Santa Marchesini). I, 12; I, 13 (última); II, 9; II, 10 (última), III, 8; III, 9
Porsenna	1713	[Agostino Piovene]	Rosina (Santa Marchesini) y Flacco (Giambattista Cavana). I, 16 (última); II, 11; III, 7

Al contrario de lo que se podría pensar, los resultados de esta operación no fueron siempre libretos parcheados. Si es verdad que los teatros napolitanos usaban libretos provenientes de Venecia, eso no sucedía por falta de buenos libretistas sino sólo por la mayor conveniencia económica de este procedimiento. La habilidad de los revisores napolitanos —además de Parrino, Carlo de Petris, el abate Giuseppe Papis y otros— convertidos en verdaderos especialistas en coser las partes bufas dentro de situaciones y diálogos preexistentes, creando a veces un efecto divertidísimo, es digna de todo elogio.

Un ejemplo especialmente eficaz de este tratamiento nos lo ofrece el *Artaserse* de Giulio Agosti (Reggio Emilia, 1705), adaptado por Papis para Nápoles en 1710: en una escena en la que actúan la protagonista Berenice y su criada Semidea (I, 13) un gran monólogo trágico sobre la condición femenina (casi una versión edulcorada del “grito” de Ottavia, en *L’Incoronazione di Poppea*, “Oh delle donne miserabil sesso”) cambia totalmente de sentido y se transforma en una escena paródica. En el ejemplo siguiente el texto añadido está en negrita.

Reggio Emilia, 1705

Berenice
 Leggi de l'Onestà, siete pur crude!
 Polineste protesta
 Che più non ama Aspasia.
 Ah perché mai
 Non dar mi libertà di dirgli io t'amo?
 Povero sesso!
 O quanto grave a noi,
 Quant'aspra a' nostri amori è la
 virtude!
 Leggi de l'Onestà siete pur crude!

Se si potesse amar
 E amando sospirar senza rossor
 Saria pur dolce amor.
 Ma quel dover soffrir
 Senza poter scoprir almen l'ardor,
 E' troppo il gran dolor.
 Se si potesse &c

Nápoles, 1710

Berenice
 Leggi de l'Onestà, siete pur crude!
 Semidea
Che leggi d'onestà, siete pur buona.
 Berenice
 Polineste protesta
 Che più non ama Aspasia.
 Semidea
E voi sperate,
 che forse gioirete.

Berenice
 Ah perché mai
 Non dar mi libertà di dirgli io t'amo?

Semidea
Solo il vostr o timore
 vi fece far l'errore.

Berenice
 Povero sesso!

Semidea
Oh se faceste voi
 Come tante, e tant'altre,
 Che sono fine, e scaltre,
 E non hanno rossor e di scoprirsi:
 Credetemi a quest'ora
 Voi sareste contenta
 E forse ancora...

Berenice
 O quanto grave a noi,
 Quant'aspra a' nostri amori è la
 virtude!
 Leggi de l'Onestà siete pur crude!

Se si potesse amar
 E amando sospirar senza rossor
 Saria pur dolce amor.
 Ma quel dover soffrir
 Senza poter scoprir almen l'ardor,
 È troppo il gran dolor.
 Se si potesse &c

Semejantes procedimientos son utilizados también en *La principessa fedele*. Para intercalar los papeles cómicos, el revisor interviene modificando los recitativos (por ejemplo en I, 15), añadiendo arias en escenas preexistentes (I, 12; II, 2; III, 2) y añadiendo escenas totalmente nuevas (I, 5, 19; II, 2, 8, 16; III, 12).

El libretista napolitano no interviene solamente para crear el espacio de acción para los bufos: otros cambios serían pactados probablemente con el compositor. En general el libreto napolitano no está “reformado” del mismo modo que el veneciano. El criterio de la *liaison des scènes* se respeta, pero no se colocan las arias sistemáticamente al final de la escena como en Gasparini: hay varias arias mediane, y cada acto se abre simétricamente con un aria (un monólogo), respectivamente de Cunegonda, de Ernesto y de Rosana, todas añadidas al libreto veneciano.¹⁷ Salvo la primera, no se trata de arias da capo sino de arias breves en una sola sección, cavatinas.

La ópera de Scarlatti, además, se distingue de la de Gasparini por el mayor número de piezas de conjunto (“*pezzi d’insieme*”): de cincuenta números, los dúos son siete (tres de personajes bufos y cuatro de Cunegonda y Ridolfo), y el tercer acto prevé, además del conjunto final, un cuarteto (III, 6) en el que sin embargo los cuatro personajes (Cunegonda, Aladino, Rosana, Ridolfo) no cantan nunca todos juntos. La que era en principio un aria para Ridolfo (“*Torno lieto alle catene*”, Venecia, II, 5), seguida de otra aria para Cunegonda (“*Mai dal sen di tirannia*”, Venecia, II, 6), se convierte en un dúo entre los dos (“*Io ritorno alle catene – Tu ritorni alle catene*”, Nápoles, II, 7). Dos nuevos dúos se insertan en el tercer acto: “*Vivi o cara, a me sol basta*” (III, 8) y “*Or che rendi a questo piede*” (III, 15). La acción cobra por todo ello, obviamente, una mayor viveza. Véase la estructura de las escenas de la ópera en la Tabla 6 del Apéndice.

La mayor parte de las piezas cerradas (“*pezzi chiusi*”: 46 de 50) tiene la forma ABA’. La instrumentación es muy sobria: sólo las cuerdas y el bajo continuo, salvo un aria “guerrera” de Ridolfo, “*Griderà strage e vendetta*” (III, 10), en la que se utiliza como de costumbre la trompeta. Algunas arias (Cunegonda II, 3; Cunegonda III, 9; Gerina III, 12) prevén que la voz vaya acompañada sólo por el bajo continuo y que como mucho las cuerdas intervengan en los ritornelli. La tesitura típica de las arias de los bufos, en un estilo predominantemente silábico, es en cambio violines al unísono y bajo continuo. Los recitativos son “*secchi*”, salvo tres: es notable el de Aladino en el tercer acto, “*Di*

17. Quadrio observa precisamente que este tipo de aria *l’escita* es particularmente adecuada para los soliloquios y debe colocarse “sólo al comienzo de los actos” (“*soli cominciamenti degli Atti*”); F. S. Quadrio: *Dell’Istoria e della Ragione di ogni poesia*, tomo V, 442.

Flora alle lusinghe”. Un caso interesante es el aria que Cunegonda canta a petición del sultán para adormecerlo, una especie de nana (“Vaga rosa, spera spera” III, 3; n. 89 de la partitura). Es un caso de “música en escena”, en el que el personaje canta también en la ficción escénica, aludiendo a su condición de prisión y a la ansiada libertad; entre otras cosas el argumento del libreto (idéntico en todas las versiones) subraya las dotes musicales de Cunegonda / Ersindo: “Le complaciò al Sultán la índole del supuesto mozo, y mediante el sonido y el canto de que era dueña Cunegonda, cautivó hasta el fondo el ánimo de aquel Bárbaro [...]”. (“Si compiacque il Soldano dell’indole del supposto Garzone, e col mezzo del Suono, e del Canto, che possedeva Cunegonda , si captivò al maggior segno l’animo di quel Barbaro [...]”).

Piovene compuso un texto formado por dos estrofas de octosílabos: el segundo y el último verso son agudos y riman entre sí, como en la estructura típica del aria “con intercalare” o ritornello que prevé “la repetición final de uno o varios versos iniciales, dotados de sentido autónomo, ligados mediante una rima igual a la sección central de el aria” (“la ripetizione conclusiva di uno o più versi iniziali, dotati di senso compiuto, collegati tramite una ripresa di rima alla sezione centrale della canzonetta”).¹⁸ La música de Gasparini para esta aria se ha perdido, pero el texto poético parecería sugerir la forma ABA ABA, con el resultado de un aria muy larga y más bien desusada en 1709:

Vaga rosa, spera spera	A
Ch'avrai presto tua beltà.	
Se ti tolse ingrata sera	B
L'esser grande e l'esser bella	
Al tornar d'alba novella,	
L'Ostro amico tornerà.	
[Vaga rosa, spera spera	A
Ch'avrai presto tua beltà].	
Ruscelletto, spera, spera	A
Ch'avrai presto libertà.	
Se ti strinse Aura severa	B
Entro il gel l'onda vagante;	
Al tornar del Maggio amante	
Il bel piè si scioglierà.	
[Ruscelletto, spera, spera	A
Ch'avrai presto libertà].	

18. P. Fabbri: *Il secolo cantante*, 234.

Con esta elección “anticuada” Piovone quizá quisiera subrayar el hecho de que Cunegonda canta también en la ficción escénica: no podemos saber si Gasparini acogió esa sugerencia; Scarlatti compone también para este texto un aria da capo, utilizando sólo la primera estrofa, los primeros dos versos para la parte A del aria, los demás para la parte B. No tenemos la seguridad de si estaba prevista la ejecución de la segunda estrofa con la misma música, pero parece plausible negarlo. En las otras versiones musicales el aria en cuestión es sustituida (Mesina, Mantua), o bien es utilizada una sola estrofa (Génova, Venecia 1726). En este último caso la estrofa utilizada por Vivaldi es la segunda, quizá porque —con la imagen del arroyuelo helado— se presta mejor a una música descriptiva.

3. Las otras versiones musicales

Después de la puesta en escena en Nápoles *La principessa fedele* se representó en Génova en 1713, de nuevo con la música de Gasparini. El libreto es a fin de cuentas bastante fiel a la versión veneciana, aunque presenta algunos cambios, obra probablemente del mismo compositor. Podemos afirmarlo no sólo porque el libreto muestra la paternidad de la música, sino también gracias a dos cartas dirigidas a Livia Spinola, princesa Borghese: en la primera del 14 de octubre, el cantante que interpretó el papel de Aladino, Francesco Vitale, escribe a la princesa “que han estrenado ya la primera ópera, que es un poco flojucha por la poesía; en cuanto a la música es digna del Paraíso, pues es del siempre famoso señor maestro Gasparini”; en la segunda carta, del 18 de octubre, el mismo compositor cuenta que había estado en Génova.¹⁹

Entre arias y dúos hay doce con un texto diferente, generalmente de calidad literaria inferior a la del original, lo que explicaría quizá el juicio negativo del cantante sobre la poesía. La ausencia de fuentes musicales no nos permite entender si las arias fueron sustituidas sólo para satisfacer los deseos del cantante de turno (si son arias “di baule”, en pocas palabras), o si ello implicaba una visión distinta de un personaje. La mayor parte de los textos nuevos parece adaptarse bien a la situación dramática.

Desde este punto de vista son más interesantes algunos cambios en la estructura de las escenas en las que el anónimo revisor y el músico parecen seguir el libreto napolitano: como en éste, en efecto, introducen un aria para Rosana en el momento culminante en que ella cree que Cunegonda / Ersindo

19. “d’essere già andati in scena con la prima opera qual riesce un poco malinconica per la poesia, circa la musica è di Paradiso, essendo già del sempre famoso sig. maestro Gasparini”; F. Della Seta: “Gasparini musico del principe Borghese?”, en Francesco Gasparini, 231.

le acaba de confesar su amor (“Amor quand’è soletto”, II, 5), y un dúo en el que Ridolfo y Cunegonda expresan su gozo al comienzo de la penúltima escena (“Mia diletta – Mio tesoro”, III, 15). El dúo, sin embargo, aparece entrecomillado en el libreto y por lo tanto podría no haber sido musicado nunca.

Además Gasparini incluye otro dúo para Ridolfo y Cunegonda en el tercer acto (“Vado mia vita”, III, 9), eliminando el aria prevista para Cunegonda en la primera versión veneciana. También Scarlatti había incluido un dúo en el mismo punto, pero, al dejar el aria de Cunegonda, había creado dos escenas distintas (III, 8 y 9).

También el desenlace de la historia (III, 15, 16 y 17) encuentra alguna correspondencia en el libreto napolitano: Ridolfo y Cunegonda son liberados, sí, gracias a la intervención de Arsace, pero antes de que puedan huir —con un golpe de efecto que recuerda lo que sucede en el libreto utilizado por Scarlatti— irrumpe en la escena el sultán. Es Rosana, esta vez, la que intercede por los dos enamorados: revela la identidad de Cunegonda y afirma que la ha acusado injustamente por temor de que Aladino se enamorara de ella. Logra cubrir así hábilmente su culpa y obtener el perdón y la libertad para los amantes. La última escena procede por acumulación, enlazando una tras otra un aria para Rosana (“Un momento di dolcezza”), una para Aladino (“Se di menzogne è fabro [sic]”), un dúo para Aladino y Rosana (“Fu fedele il tuo timore”), uno para Ridolfo y Cunegonda (“Questo cor non trova loco”), y por último un conjunto (“Non sarà mai sventurato”). Es difícil entender por qué Gasparini introdujo este final compuesto; quizá no estuviera satisfecho del veneciano, donde en efecto el desenlace de la historia, aun preparado por el aria de Arsace “Affetti del regno, vi cerco mercede”, no parece convincente. Debe destacarse también que en el reparto genovés el papel de Rosana lo hacía la misma cantante que lo había interpretado en Nápoles, Aurelia Marcello; no parece sin embargo que llevara ninguna de sus arias de Nápoles a Génova. También la representación de Mantua de cinco años después con el título *La Cunegonda*, según Allacci siempre con música de Gasparini, utiliza el final napolitano, y no el de Piovene ni el genovés. La Tabla 7 del Apéndice compara los cuatro finales, marcando en negrita las partes análogas del texto.

De la versión mantuana de 1718 no queda música y el libreto no cita a ningún responsable, aunque generalmente se le atribuye a Gasparini. Como el de Génova, reproduce esencialmente —aparte del final— el del estreno veneciano con algunas arias cambiadas, entre éstas todas las del papel de Ernesto, interpretado por una cantante, Vittoria Tesi Tramontini, que alcanzaría una fama internacional pero que entonces había apenas debutado. El nuevo texto de una de las arias de Cunegonda (“In sì torbida procella”, I, 9) corresponde al de una ópera de Apostolo Zeno, *Alessandro Severo* (1717), que por otra

parte no parece que fuera musicada nunca por Gasparini.²⁰ Entre las arias añadidas, una nueva aria para Cunegonda (“Son quella sì”, II, 6), había sido introducida por Gasparini ya en Génova; y como en Génova y en Mesina es introducida un aria para Rosana en II, 5 (“Trono adio, più non ti voglio”), cuyo texto es sin embargo distinto del genovés y parece poco adecuado para la circunstancia: parece más bien un aria “di baule”, introducida para que la cantante no deje la escena sin su aria reglamentaria. El ejemplo siguiente coteja los textos de las arias de las cuatro versiones. El genovés me parece el más adecuado a la situación escénica:

Nápoles, 1710: II, 6	Génova, 1713: II, 5	Mesina, 1716: II, 6	Mantua, 1718: II, 5
Sento nel petto il core brillar né so perché.	Amor quand'è soletto Parla, non ha rispetto	Mi sento in petto Brillare il core	Trono adio più non ti voglio
Amor tu'l sai	Né cura Maestà	Né so perché.	Se m'involi il caro
Chi sa, che per mercé	Per dire a una	Forse ch'Amore	bene
Del fiero mio dolore	Regnante	Mi dà mercé	Più del Regno amo la
Tanto dovrò goder	Son tuo fedel Amante	Mosso dal mio dolore.	morte
Quanto penar.	Vi vuole libertà.	Che se ben spera	E ben vale più d'un
	Amor &c.	Mio fido affetto	soglio
		Qualche pietà,	La cagion delle mie
		Pur timido non sa	pene
		Se doverà goder.	
		O pur sempre penar	
		nel suo langore.	

No hay otras correspondencias entre las modificaciones aportadas en 1713 y las introducidas en Mantua, y en algunos casos compositor y libretista optan por aprovechar soluciones del libreto originario. Por ejemplo se utiliza de nuevo el aria de Cunegonda en III, 9 —sustituida en Génova por un dúo patético— con un texto muy semejante al de 1709; el ejemplo siguiente muestra los textos del aria cantada por Cunegonda en tres diferentes versiones de la ópera y el del dúo:

20. A. Zeno: *Poesie drammatiche*, vol. 6, 324: Giulia II, 13. En Roma, en el Carnaval de 1718, el papel de Giulia había sido interpretado por un alumno de Gasparini, Giovanni Ossi.

Venecia, 1709	Nápoles, 1710	Génova, 1713	Mantua, 1718
Addio Ridolfo addio	Ricordati di me	Cun. Vado, mia vita	Addio mio bene,
Ricordati di me.	Mia vita addio	Rid. Dove?	Addio
Quella, che ti donai;	La fè, che ti donai	Cun. Vado a morir per	Speranza del cor mio
Costante ti serbai	Costante ti serbai,	te	Ricordati di me.
Sino a morir la fè.	Sino a morir per te,	Rid. Resta mia vita	La fè che ti donai
Addio, &c.	Idolo mio.	Cun. Come	Costante ricercai
		Rid. Voglio morir con	Sino a morir per te.
		te a due Non ha	Adio &c.
		costanti prove	
		Più del morir la fè.	
		Vado, &c.	

La adopción en Mantua del final napolitano —con Aladino como monarca clemente— podría atribuirse quizá a la semejanza entre la situación política de Nápoles y la de Mantua, gobernada por Filippo d'Assia Darmstadt: el homenaje a la magnanimidad del soberano era de rigor.²¹

Una relación muy estrecha con la versión scarlattiana es evidente en el caso de la versión representada en el Teatro della Munizione de Mesina en diciembre de 1716, de la que conservamos parte de la música. Es la única en la que aparecen los personajes de Gerina y Mustafá, y casi todas las escenas bufas del libreto napolitano; además utiliza algunas arias de Scarlatti. Otras doce arias (algunas con el texto de Piovene, otras con texto nuevo) se deben —y el libreto lo especifica para once de ellas— a Carlo Monza;²² tres se deben respectivamente a uno de los Bononcini, a uno de los Gasparini y a Caldara; otras son anónimas. En resumidas cuentas, *La principessa mesinesa* es casi un pasticcio que ensambla arias escritas ex profeso con arias provenientes de varios melodramas.

21. Sobre la particularidad de la escena mantuana véase L. Cataldi: "L'attività operistica di Vivaldi a Mantova", en *Nuovi Studi Vivaldiani*. Filippo d'Assia Darmstadt podría haber asistido al estreno napolitano de *La principessa fedele*; cfr. A. Magauda y D. Costantini: "Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente", en Giacomo Francesco Milano, 343.

22. Libreto, p. 7 (véase Tabla 3 del Apéndice, Libretos, n. 5): "Se avverte que donde aparece el signo + denota que la música es del susodicho sig. Maestro de capilla [Carlino Monza]. Se avverte igualmente que toda la poesía marcada con el signo D es parto del señor director N.N."; el original dice: "Si avverte che dove si ritrova il predetto segno + denota essere la musica del sopradetto sig. Maestro di cappella [Carlino Monza]. Si avverte similmente che tutta la poesia segnata col predetto segno D è parto del signor direttore N.N."

Las relaciones musicales entre las ciudades sicilianas y Nápoles han sido siempre muy intensas:²³ otras óperas representadas en el Teatro della Munizione pocos años antes provienen también de Nápoles y contemplan las escenas bufas. Son: *Le Regine di Macedonia*, 1710, música de Giacomo Facco con las escenas bufas de *Creperio* y *Lesbina* (diferentes de las napolitanas de 1708); *Seleuco* (1711, escenas bufas de *Vespina* y *Zelto*); *I rivali generosi* (1712, música de Giacomo Facco, nuevas escenas bufas de *Lesbina* e *Zelto*). En 1724 el mismo Monza representará en Mesina un *Cambise*, con el mismo libreto que el representado en Nápoles con las músicas de Scarlatti en 1719. Es evidente que para el público mesinés, como para el palermitano, el modelo de ópera más apreciado era el napolitano y no el veneciano reformado.

Monza había debutado dos años antes en Nápoles, en el Teatro dei Fiorentini, con el *Sidonio*; también la compañía que pone en escena *La principessa fedele* en Mesina —un teatro de provincias— estaba compuesta por cantantes poco conocidos: probablemente para Alessandro Gordon “britannico” (*Aladino*, soprano), Lucia Grimani (*Arsace*, soprano), y para la “bufa” Ippolita Costa da Bologna (*Gerina*, presumiblemente contralto) se trataba de su debut, mientras que Agata Morelli (*Rosana*, contralto) había comenzado su carrera desde hacía poco tiempo —justo en el *Sidonio* del mismo Monza. Los únicos intérpretes con algo de experiencia eran Giovanni Rappaccioli, activo sobre todo en Nápoles desde 1703 (*Ridolfo*, soprano) y Elena Storni, apodada “la Chiocciola” (*Cunegonda*, soprano), que había debutado en 1711 y había actuado en el *Sidonio* en el papel de *Argene*. Completaban el reparto —compuesto casi completamente por sopranos— Domenico Pulejo, “virtuoso de la Real Capilla de Mesina” (*Ernesto*) y un tal Giacomo Mellino (*Mustafá*, presumiblemente bajo), por lo demás desconocido.²⁴

La música utilizada en Mesina se ha conservado en gran parte en un manuscrito que perteneció al músico y coleccionista Richard John Samuel Stevens (1757-1837), actualmente en la biblioteca de la Royal Academy of Music de Londres.²⁵ Éste contiene 23 arias de *La principessa fedele*: nueve atri-

23. Los estudios existentes se refieren sobre todo al siglo XVII. Véanse: P. E. Carapezza: “*Quel frutto stramaturato e succoso*”, en *La musica a Napoli durante il Seicento*; R. Pagano: “*La vita musicale a Palermo e nella Sicilia del Seicento*”, *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 3 (1969); idem: “*Giasone in Oreto*”, en *Musica ed attività musicali in Sicilia*; G. Donato: “*Su alcuni aspetti della vita musicale in Sicilia*”, en *La musica a Napoli durante il Seicento*; y A. Tedesco: *Il Teatro Santa Cecilia*.

24. La mayor parte de estas noticias proviene del examen de C. Sartori: *Catalogo dei libretti italiani per musica*, mientras que la tipología vocal de los cantantes la he deducido mediante el análisis de las arias citadas en la Tabla 8 del Apéndice.

25. El manuscrito, fechable alrededor de 1719, tiene la signatura 84 B, y forma parte de un grupo de tres manuscritos (la signatura de los otros dos es 84 A y 84 C) que contienen arias italianas y que pertenecieron a la misma colección.

buidas a Carlino Monza (ocho también en el libreto), tres que mencionan como autor respectivamente a Gasparini (probablemente Michelangelo), a Bononcini (¿Giovanni?) y a Caldara, y tres que provienen de la partitura de Scarlatti, aunque no está mencionado. Las otras ocho arias no contienen ninguna mención; una de ellas, sin embargo, el dúo “Vivi o cara” (Cunegonda y Ridolfo II, 6), muestra una fuerte semejanza con el dúo correspondiente de Scarlatti. Las restantes podrían ser obra de Michelangelo Gasparini, dado que el libreto conservado en la British Library lo menciona como coautor junto a Monza de la versión mesinesa.²⁶

Es posible que las escenas bufas —así como las tres arias mencionadas antes— utilizaran la música original escrita para Nápoles, dado que, entre las arias conservadas, ninguna es relativa a los papeles bufos. La Tabla 8 del Apéndice contiene la lista completa de las arias con su atribución.

De las cuarenta arias y los ocho dúos contenidos en el libreto, veintitrés textos son completamente nuevos, veinte derivan del libreto napolitano y sólo cinco corresponden al texto de Piovene (pero habían pasado también al libreto para Nápoles). Todas las innovaciones dramáticas de la partitura napolitana son aceptadas, como las arias al comienzo del acto (dos de tres), la sustitución de algunas arias con dúos, la inserción de nuevas arias (por ejemplo la de Rosana en II, 6 “Mi sento in petto il core”). Respecto a Nápoles, es añadida un aria para el “virtuoso” de la Real Capilla mesinesa, Domenico Pulejo, intérprete de Ernesto (“Non dubitar che il cielo”, II, 12, música de Monza) y otra para el intérprete de Ridolfo (“Per me non v’è timore”, II, 15).

Todas las arias son arias da capo, a menudo en tonalidad mayor. Tonalidades menores se reservan a las arias marcadamente patéticas, como la de Cunegonda “Begl’occhi addio per sempre” (II, 7), un *Larghetto* en Fa menor, que utiliza un típico bajo cromático descendente. La escritura orquestal prevé fundamentalmente los violines al unísono y el bajo continuo, a los que a veces se les añade la viola. Sólo en tres arias tenemos los violines divididos, viola y bajo continuo; por último, un aria (“Fedel, sì son fedel”, Arsace, III, 9) utiliza el violoncello solo con el bajo continuo. Son frecuentes las indicaciones agógicas.

La última versión de *La principessa fedele* que examino aquí es la que se representó en 1726 en Venecia en el Teatro de Sant’Angelo, con el título de *Cunegonda* y la música de Antonio Vivaldi. El compositor veneciano no es

26. Cfr. la ficha n. 19133 en C. Sartori: *Catalogo dei libretti italiani per musica*, correspondiente al libreto en GB-Lbm, signatura 906.1.13.(2), cuya consulta no estaba a disposición del público en el momento de mi investigación. El libreto que he utilizado (véase Tabla 3 del Apéndice, n. 5) menciona en cambio sólo el nombre de Monza.

mencionado en el libreto, como sucede en cambio en los de las otras tres óperas que representó aquel año en el Teatro de Sant'Angelo: *Il Farnace* (libreto de Antonio Maria Luchini),²⁷ *La fede tradita e vendicata* (libreto de Francesco Silvani), *Dorilla in Tempe* (libreto de Antonio Maria Luchini). La advertencia al lector lamenta que “la escasez del tiempo y de las coyunturas no ha permitido purgar algunas Canciones que se han debido dejar no del todo adecuadas para las escenas para uniformarse a la conveniencia de los cantantes [...]”,²⁸ o sea el hecho de que algunas arias hayan sido interpoladas sin ninguna consideración por la situación escénica. En resumidas cuentas, esta *Cunegonda* fue probablemente un pasticcio,²⁹ sin embargo las alteraciones aportadas al libreto de Piovene pueden decirnos aún algo sobre la evolución del gusto del público y sobre sus expectativas.

Han pasado más de quince años desde el estreno de la ópera: las modificaciones a las que el revisor somete el texto se traducen en una mayor brevedad y concentración de la acción, a través de cortes de escenas enteras (las escenas 1-4 del I acto, por ejemplo) o unificaciones de escenas con el correspondiente corte de las arias finales.³⁰ Por ejemplo, el libreto de 1709 prevé que el protagonista masculino Ridolfo cante en el I acto dos arias en dos escenas consecutivas, “*Dì che l'ombra mia tradita*” (I, 10) y “*Con luci serene*” (I, 11). El libreto de 1726 elimina la primera de las dos pero, ya que era inconcebible que uno de los protagonistas apareciera por primera vez en escena sin cantar un aria, las dos escenas se reducen a una sola (I, 4). Lo mismo sucede con las escenas 14 y 15 del mismo acto, unificadas, de la primera de las cuales es eliminada el aria de Aladino “*Troppo è timido il tuo core*”. El número de las escenas resulta ser así en conjunto muy inferior al del libreto de Piovene; además no siempre la vuelta a los bastidores de un personaje (después de haber cantado un aria) supone el comienzo de una nueva escena. Las arias son veinticuatro: decididamente muchas menos no sólo que las 43 de Scarlatti, sino tam-

27. Cfr. R. Strohm: *Italianische Opernarien des frühen Settecento*, vol. 2, 252-53; E. Garbero: “*Drammaturgia vivaldiana*”, en Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa, 129-33.

28. “la ristrettezza del tempo e delle congiunture non ha permesso purgar alcune Canzoni che si son dovute lasciar correre non del tutto confacenti alle scene per uniformarsi al comodo de' cantanti [...]”; véase el libreto, p. 5 (Tabla 3 del Apéndice, n. 9).

29. Esta es la conclusión también presentada por Strohm quien señala como los textos de diversas arias resultaron haber sido puestos en música por Porta, Vinci y Porpora; R. Strohm: “*Vivaldi's career as an opera producer*”, en Antonio Vivaldi. *Teatro musicale cultura e società*, 53.

30. Cambios semejantes se efectúan en el libreto de otra ópera representada en ese teatro el mismo año, *La fede tradita e vendicata* de Francesco Silvani (1704), con músicas hoy perdidas. El revisor fue probablemente Domenico Lalli o Antonio Maria Luchini, autores de tres de los otros cuatro dramas representados en el trienio de 1725-27. Cfr. M. Armellini: *La fede tradita e vendicata*, 83.

bién que las 31 de la primera versión gaspariniana. Las que utilizan un texto nuevo son nueve de un total de 24: generalmente son arias “di paragone”, fácilmente adaptables a cualquier circunstancia del drama y podrían provenir de óperas preexistentes.³¹ Para las arias basadas sobre el texto original es posible que fuera utilizada la música de Gasparini, como también que el texto se adaptara a música preexistente del mismo Vivaldi.³² Ningún cambio se realiza sobre el texto del final, que reproduce exactamente el de 1709, tan sólo abreviando el trío final.

La versión vivaldiana de *La principessa* tiene el mismo título que la versión representada en Mantua en el Carnaval de 1718, *Cunegonda*.³³ Como es sabido, Vivaldi se encontraba en Mantua a partir de enero de aquel año al servicio del gobernador de la ciudad, el margrave Filippo von Hessen-Darmstadt; y allí permaneció durante tres años como “maestro de capilla de Cámara”, según se lee en la portada de *Il Cimento dell’Armonia e dell’Inventione*, op. VIII. En abril de 1718 pone en escena en el Teatro Archiducal *Armida* al campo d’Egitto (Venecia, S. Moisè, carnaval de 1718), y para el mismo teatro compone *Teuzzone*, *Tito Manlio* (ambos representados en el carnaval de 1719) y *La Candace* o *siano li veri amici* (carnaval de 1720). No tendría nada de particular que él asistiera a alguna representación de la *Cunegonda* de Gasparini, que por lo demás en calidad de maestro de coro había apoyado su contratación en el *Ospedale della Pietà*. En efecto, aunque el texto del libreto de 1726 descienda principalmente de la primera versión veneciana, tiene sin embargo algunos elementos en común con la versión mantuana de 1718. Ambos libretos eliminan el aria de Ridolfo en I, 10 (“Di, che è l’ombra mia tradita”) y la de Aladino en III, 4 (“Ersindo, fa core”); además añaden en el mismo momento un aria para Ernesto (Mantua II, 14 “Escan dall’Erebo”; Venecia 1726 II, 11 “Il sovrán benché infelice”). El aria de Ridolfo resulta redundante porque, como ya hemos observado, a ella le sigue otra en la escena sucesiva, mientras la de Aladino interrumpe que los acontecimientos se precipiten después de que Rosana acusa a Ersindo de haberla ultrajado. En ambos casos las modificaciones parecen estar dictadas por la exigencia de una mayor concisión dramática. Al contrario, la introducción del aria de Ernesto no parece tener una justificación dramática: Vivaldi introduce el aria del comprimario inmediatamente antes de la de Ridolfo, que concluye el acto, mientras que el libreto mantuano añade un solo de Ernesto (interpretado por Vittoria Tesi) como últi-

31. El aria “Son da più venti” cantada por Rosana (III, 1) proviene de *Ormisda* de Zeno (1721): aria de *Ormisda* (I, 7). Cfr. A. Zeno: *Poesie drammatiche*, vol. 4, 16-17. No consta que fuera musicada por Vivaldi.

32. Una praxis semejante por parte de Vivaldi es ilustrada por J. W. Hill: “Vivaldi’s *Griselda*”, *Journal of American Musicological Society*, 31:1 (1978), 71-78.

33. La dedicatoria está datada en diciembre de 1717.

ma escena. En conclusión, el libreto del estreno veneciano es la referencia principal de la edición de 1726, la mayor parte de las arias mantienen el mismo texto, y también el final sigue de cerca el de Piovene, con pequeños cambios. Al contrario, el final mantuano, como ya hemos observado, mezclaba la versión original con la de Nápoles.

(Traducción de Julio Pérez-Ugena)

Apéndice

Tabla 3. Fuentes.

A. Libretos.

1. La | principessa | fedele | drama per musica | Da rappresentarsi nel Teatro Tron | Di San Cassiano | Per l'Autunno dell'Anno 1709 | DEDICATO | ALLE DAME DI VENEZIA | IN VENEZIA | Per Marino Rossetti, in Merzaria, | all'Insegna della Pace. | CON LIC. DE' SUPER. 65 p. Ejemplares en: I-Bc, Fm, Ristitut.Germanico, Mb. Consultados I-Bc [Lo 6994 con los intermedios Bertolda e Volpone]; Fm [2302.3, sin intermedios]. C. Sartori: Catalogo, n. 19130.
2. La | principessa | fedele | drama per musica | Da rappresentarsi nel Teatro di S. Barto- | lomeo per il Carnevale del- | l'Anno 1710 | DEDICATO | All'Eminentissimo, e Reverendissimo Signore | Il SIGNOR | CARDINAL GRIMANI | Vice-Rè, Luogotenente, e Capitan Gene- | rale in questo Regno. | IN NAPOLI 1710. Presso Dom. Ant. Parrino | e Michele-Luigi Muzio | Con licenza de' Superiori. 92 p. Música de Alessandro Scarlatti. Ejemplares en: I-Bc, Bu, Fm, Mb. Consultado I-Bc [Lo 5116], Bu [aula V tab I F III vol 3.1], Fm [2272.8]. Los ejemplares I-Bu e Fm tienen el mismo error de paginación. C. Sartori: Catalogo, n. 19131.
3. INTERMEZZI | PRIMI | Da recitarsi | nell'opera | della | Principessa Fedele | In Parma | Per Giuseppe Rosati, MDCCXII, 11 p. Sigue de p. 14 a p. 22: INTERMEZZI | SECONDI | Da recitarsi | nella medesima | opera. | In Parma | Per Giuseppe Rosati | MDCCXII. 8 p. Ejemplar en: I-Pac [scatola 209]. C. Sartori: Catalogo, n. 13446.
4. La | principessa | fedele | drama per musica | Da rappresentarsi | Nel Famoso Teatro da S. Agostino | d'Autunno l'anno 1713. | Dedicato | Alle Nobilissime Dame, e | Cavaglieri di Genova. | In GENOVA, M.DCCXIIJ | Per il Franchelli. con licenza de' Super. | Si vendono da Gio. Battista Zino Libraro | in Canetto. 79 p. Música de Francesco Gasparini. Dedicatoria de Giuseppe Maria Morone y Gio. Battista Zino. Ejemplares en: I-Bu, Fm, Sa. Consultado I-Bu [aula V tab I, F III vol. 7.2] y Fm [2356.3]. Ambos ejemplares están mutilados, pero se integran recíprocamente; I-Bu carece de las pp. 65-72, I-Fm de las pp. 57-58 e 76-79. C. Sartori: Catalogo, n. 19132.
5. La principessa | fedele | drama per musica | Da rappresentarsi nel Reg: Teatro | della Monizione di questa Nob: le Fedelis: Città di Messina. | Consecrato al Merito sublime | dell'Illustrissimo Signore | D. Filippo Tana | marchese d'Entraives, | General Comandante, e Gover- | nadore dell'istessa Città, e | suo ripartimento. | In Mes. Nella Reg: e Cam. di Amico 1716, | Imp. Can. Ciriao V. G. Imp. Prescimone F. P. | pro Il. de Fern. P. 74 p. Ejemplares en: I-PLcom, GB-Lbm. Consultado: I-PLcom [CXXXVI B 135 n. 7]: dedicatoria del empresario Lorenzo Timpanella, 12 dicembre 1716; maestro de capilla Carlino Monza. Desconocido en C. Sartori: Catalogo. El ejemplar en GB-Lbm [906.1.13.(2)], actualmente no consultable, menciona como autores de la músi-

- ca a Michel Angelo Gasparini (?) y a Carlino Monza. C: Sartori: Catalogo, n. 19133.
6. No se conoce ningún ejemplar. Cit. por L. Allacci: *Drammaturgia*, col 646: "In Padova, senza stamp., 1717, in 12°".
 7. LA | CUNEGONDA | Dramma per Musica | Da rappresentarsi nel Teatro | Arciducuale di Mantova | Nel Carnovale dell'Anno M.DCCXVIII. | Dedicato all'Altezza Serenissima | Del Signor Principe | Filippo | langravio d'Assia Darmstadt | principe d'Hirschfeldt [...] Go- | vernatore Plenipotenziario della | Città, e Stato di Mantova &c. &c | In Mantova, Nella Stamperia di S. Bened. | per Alberto Pazzoni Impr. Arcid. Con Lic. de' Sup. 71 p. Dedicatoria del empresario, Mantua, Diciembre de 1717. Ejemplares en: I-Bc, MAc. C. Sartori: Catalogo, n. 6964. Consultado I-Bc [Lo 6160].
 8. No se conoce ningún ejemplar.
 9. CUNEGONDA | Drama | per musica | Da rappresentarsi nel Teatro | di Sant'Angelo | per il Carnevale dell'Anno | M.DCCXXVI | IN Venezia, M.DCCXXVI. | Appresso Marino Rossetti in Merceria | all'Insegna della Pace. Con Licenza de' Superiori, e Privilegio. 56 p. Ejemplares en: I-Bc, Fm, Mb, Rlstit.germanico, Rsc, Vcg, Vgc, Vnm; F-Pn; US-CA, Lau, Wc. Cfr. C. Sartori: Catalogo, n. 6965. Consultado I-Bc [Lo 6161], Fm [Melodrammi 2248.5].

B. Fuentes musicales

1. Arias en D-WD, Wiesentheid, Musiksammlung des Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Ms. n. 894, partitura y particelas, contiene las siguientes arias: "Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo" (I, 9 Cunegonda); "Della fida se taccio la morte" (II, 1 Ernesto); "Se miro in quel viso" (II, 4 Aladino); "Torno lieto alle catene" (II, 5 Ridolfo); "Affetti del Regno" (III, 11 Arsace); "Se si placano gli Dei" (III, 12 Aladino).
2. Ms. en D-MÜs, Münster, Santini-Bibliothek e B-Br, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert. Edición moderna por D. J. Grout.
3. No se conoce ninguna fuente.
4. No se conoce ninguna fuente.
5. Arias de varios autores en: GB-Lam, Londres, Library of the Royal Academy of Music, Ms. 84 B.³⁴
 - Anónimo : "Guerra sangue straggi e morte" (Arsace I, 13); "Quando poi vedrai lo strale" (Cunegonda I, 17); "Quello strale che impiaga il tuo seno" (Rosana I, 10); "Per me non v'è timore" (Ridolfo I, 15); Per te vago mio bene" (Aladino III, 11); "Sdegnato spesso il ciel" (Arsace I, 3); "Venga, dov'è

³⁴. Las arias marcadas con asterisco son atribuidas a Monza también en el libreto mesinés.

- la morte" (Ridolfo I, 13); "Vivi o caro a me sol basta" (Cunegonda, Ridolfo III, 6).
- Bononcini: "Traditore, credi a me" (Rosana, II, 9).
 - Gasparini, [Michelangelo ?]: "Con vezzi lusinghieri" (Rosana, III, 12).
 - Caldara [Antonio]: "La tortorella non ha riposo" (Aladino, I, 9).
 - Monza, Carlo: *"Un'aura lusinghiera" (Rosana I, 18); "Begl'occhi addio per sempre" (Cunegonda III, 7); *"Care selve ameni prati" (Cunegonda III, 1); *"Deh non temer o cara" (Arsace II, 9); *"Fedel sì son fedel" (Arsace III, 9); *"Io ritorno alle catene" (Cunegonda, Ridolfo II, 7); *"Son contento son felice" (Ridolfo, Cunegonda III, 13); *"Sì, risolvete" (Arsace II, 15); *"Vengo amore ove m'invita" (Cunegonda I, 4).
 - [Scarlatti, Alessandro]: "Griderà stragge e vendetta" (Ridolfo III, 8); "Questa speranza sola" (Ridolfo, II, 15); "Ti sospiro, ti cerco" (Cunegonda I, 11).
6. No se conoce ninguna fuente.
7. Véase n. 1.
8. No se conoce ninguna fuente.
9. No se conoce ninguna fuente.³⁵

35. Cfr. P. Ryom: Verzeichnis, 122 que le asigna el número de op. RV 707.

Tabla 4. Los intérpretes.

	Venecia, 1709	Nápoles, 1710	Génova, 1713	Mesina, 1716	Mantua, 1718	Venecia, 1726
Aladino	Gio. Battista Carboni (A)	Vittorio Chiccheri (T)	Francesco Vitali	Alessandro Gordon "britannico" (S)	Giuliano Albertini, "virtuoso di camera di Violante di Toscana" (A)	Luca Mingoni, "virtuoso di Francesco, ereditario di Modona" (A) ³⁶
Rosana	Lucinda Diana Griffoni	Aurelia Marcello (S)	Aurelia Marcello (S)	Agata Morelli (A)	Marianna Lorenzani	Elisabetta Moro (A)
Ridolfo	Stefano Romani (S)	Francesco de Grandis, "virtuoso del Sereniss. di Modena" (S)	Matteo Berselli (A)	Giovanni Rapaccioli "virtuoso di il principe di Armostat" (S)	Gian Maria Morosi ³⁷	Innocenzio Baldini di Firenze (S)
Cunegonda	Maria Domenica Pini "detta la Tilla" (S)	Giovanna Albertini "detta la Reggiana" (A)	Margherita Durastanti (S)	Elena Storni "detta la Chiocciola, virtuosa di S M C" (S)	Lucinda Griffoni	Costanza Posterla, "virtuosa di Langravio di Armostat" (A)
Arsace	Giovanni Paita (T)	Giambattista Roberti, "virtuoso del Sereniss. di Modena" (A)	Francesco Guicciardi (T?)	Lucia Grimani (S)	Giovanni Battista Pinacci (T)	Michele Salvatici di Modona ³⁸ (T)
Ernesto	Matteo Berselli (A) ³⁹	Vittoria Costa (S)	Alessandro del Rico	Domenico Pulejo, "virtuoso della Real Cappella" Parma" (A) ⁴⁰	Vittoria Tesi, "virtuosa di Antonio di Parma" (A) ⁴⁰	Giacomo Vitale di Forlì
Gerina		Santa Marchesini (A)		Ippolita Costa		
Mustafà		Giambattista Cavana (B)		Giacomo Mellino		

36. En el libreto: Luca Mingoni.

37. En el libreto: Maria Morosi.

38. En el libreto: Salvatici.

39. En el libreto: Berscelli.

40. El libreto menciona erróneamente a Vittoria Tesei. Que se trata de un error y no de otra cantante, lo confirma el hecho de que Tesi cantó en Mantua en ese mismo Carnaval también en el Lucio Papirio y en el libreto se lee la misma indicación: "virtuosa del principe Antonio di Parma". Cfr. Lucio Papirio. *Dramma per musica da recitarsi nel teatro Arciduciale di Mantova nel carnovale dell'anno 1718*, Mantova, Alberto Pazzoni, s.d. [C. Sartori: Catalogo, n. 14445].

Tabla 5. Venecia 1709. Estructura de los actos.

ACTO I	
I,1	Ribera en el delta del Niño con cabaña en la lejanía
I,2	Cunegonda
I,3	Cunegonda
I,4	Cunegonda Cunegonda ^{AS} "Vengo amore, ove m'invita" Cunegonda ^{AF} "Vieni Ersindo, vieni e vedi"
I,5	Habitación de Rosana con mesita ante la que está sentada.
I,6	Rosana
I,7	Aladino
I,8	Aladino ^{AF} "Nell'arena, ove alberga l'orrore" Rosana ^{AF} "Tu taci e non sai"
I,9	Cunegonda ^{AS} "Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo" Cunegonda ^{AF} "Di, ch'è l'ombra mia tradita"
I, 10 I, 11	Anfiteatro para la lucha de los esclavos con los mameucos; lugar eminente para la corte Ridolfo ^{AB} "Di, ch'è l'ombra mia tradita"
I, 12	Ridolfo ^{AF} "Con luci serene"
I, 13	Ridolfo
I,14	Aladino ^{AF} "Troppo è timido il tuo core"
I,15	Cunegonda ^{AF} "Quando poi vedrai lo strale"
I, 16	Rosana ^{AA} "Un'aura lusinghiera" sigue el Primer Intermedio

	ACTO II		
	Patio que da a la prisión de los esclavos		
II,1		[Interrupción de la liaison des scènes]	Ernesto ^{AF} "Della fida se taccio la morte"
II,2		Ridolfo ^P "Tu moristi o Donna amante"	
II,3		Ridolfo	
II,4	Rosana	Ridolfo	
II,5	Aladino ^{AF} "Se miro in quel viso"	Ridolfo	
II,6		Ridolfo ^{AF} "Torno lieto alle catene"	
		Cunegonda ^{AS} "Mai dal sen di tirannia"	
		Cunegonda ^{AS} "Mai dal sen di tirannia"	
		Cunegonda ^{AS} "Mai dal sen di tirannia"	
II,7	Rosana	Termas con baños	
II,8	Rosana ^{AF} "Su l'altar della vendetta"	Cunegonda	Arsace ^{AF} "Quando a un Grande nemica si rende"
II,9		Cunegonda ^{AF} "Inganno funesto"	
II,10		[Interrupción de la liaison des scènes]	
II,11		Ridolfo	Ernesto
II,12	Aladino ^{AF} "Brami morte"	Ridolfo	Ernesto
II,13		Ridolfo ^{AS} "Questa speranza sola" sigue el Segundo Intermedio	Ernesto
			Arsace
			Arsace
			Arsace

41. En esta y en la tabla siguiente se utilizan las siguientes abreviaturas: ^{AS}=aria al final del acto; ^{AB}=aria al final de la escena con salida por los bastidores; ^{AF} =aria al final de la escena con entrada en los bastidores; ^{AS}=aria al comienzo de la escena sin entrada en los bastidores; ^{AM}=aria en medio de una escena sin entrada en los bastidores; ^{AMF}=aria en medio de una escena con entrada en los bastidores; ^{AS}=aria al final de una secuencia de escenas (antes del cambio); ^P=dúo sin la entrada en los bastidores de los dos personajes; ^{DF}=dúo con entrada en los bastidores de al menos uno de los dos personajes; ^D=dúo al comienzo de la escena sin la entrada en los bastidores de los dos personajes; ^E=Ensemble; ^T=Terzetto; ^Q=Quartetto.

ACTO III		Jardín real con Tienda	
III,1	Rosana		Arsace
III,2	Rosana ^{AF} "Mesti amori disprezzati"		
III,3	Aladino	[Interrupción fingida de la liaison des scènes] Cunegonda ^{AB} "Vaga rosa, spera, spera"	
III,4	Aladino ^{AB} "Ersindo, fa core"	Cunegonda	Arsace
III,5	Aladino	—	—
III,6	Aladino	Ridolfo	Arsace
III,7		—	—
III,8		Ridolfo	Arsace
III,9		Ridolfo	Arsace
III,10		Ridolfo	Ernesto
III,11		Ridolfo ^{AF} "Griderà strage e vendetta"	—
III,12	Aladino ^{AF} "Se si placano gli dei"		Arsace Ernesto ^{AF} "S'armerà"
III,13	Rosana		—
III,14	Rosana ^{AA} "Con mille e mille vezzi"		Arsace ^{AS} "Affetti del regno, vi cerco mercede"
III,15	Playa de mar con nave iluminada en medio, de noche, con luna en el cielo		Arsace
	Ridolfo		—
	Ridolfo ^{AF} "Andiamo"		Arsace ^{AF} "Con la destra, e con l'ingegno"
		Cunegonda	Ernesto
		Cunegonda ^{AF}	Ernesto ^{AF}

mio bene”

Tabla 6. Nápoles 1710. Estructura de los actos.⁴²

		ACTO I	
Venecia	Nápoles	Ribera en el delta del Nilo con cabaña en la lejanía	
1709	1710		
I,1	I,1	Cunegonda ^{AM} “Scherzo fui de la procella”	Ernesto ^{AF} “Non disperar no, no”
I,2	I,2	Cunegonda	
I,3	I,3	Cunegonda	Arsace ^{AF} “Spesso il ciel sembra sdegnato”
I,4	I,4	Cunegonda ^{AS} “Vengo amore, ove m’invita”	
		Habitación de Rosana	
I,5	I,5	Rosana ^{AM} “Un vezzo, un guardo”	Gerina ^{AM} “Vi son certe damigelle”
I,6	I,6		Gerina
I,7	I,7	Rosana	Gerina
I,8	I,8	Aladino	Gerina
I,9	I,9	Aladino ^{AF} Rosana	Gerina
		“Nell’arena, ove alberga l’ortore”	Mustafà
I,8	I,10	Rosana ^{AF} “Tu taci e non sai	Mustafà
I,9	I,11	Cunegonda	Mustafà
		Cunegonda	Mustafà
		Cunegonda ^{AS} “Ti sospiro, tù cerco, ti chiamo”	

⁴² La negrita indica modificaciones (arias añadidas, arias que cambian de lugar, arias sustituidas, etc.) respecto al libreto de Venecia, 1709.

I,10	Anfiteatro para la lucha de los esclavos con los mamelucos; lugar eminente para la corte Ridolfo ^{AB} "Dì, ch'è l'ombra mia tradita"				Mustafà ^{AM} "Bel veder sarà il pugnare"
I,11		Ridolfo	Arsace ^{AM} "Guerra, strage, sangue e morte"		Mustafà
I,12		Ridolfo ^{AF} "Lieto incontro l'aspetto di Morte"			
I,12	Aladino	Rosana	Cunegonda	Arsace	Mustafà
I,13	Aladino	Rosana	Ridolfo	Cunegonda	Mustafà
I,14	Aladino ^{AF} "Troppo è timido il tuo core"	Rosana	Rosana	Cunegonda	Gerina
I,15					Gerina
I,15					Gerina
I,17		Rosana	Cunegonda ^{AF} "Quando poi vedrai lo strale"		Mustafà
I,18		Rosana ^{AF} "Un'aura lusinghiera"			Mustafà
I,19					
					Gerina ^{AM} Mustafà ^{AM} "Quel visino sì bellino" "Mira che grazia nel passeggiar"
					Gerina ^{DF} Mustafà ^{DF}

"Gerinina-
Mustafâ"

ACTO II

Patio que da a la prisión de los esclavos

II,1

II,1

Ernesto^{AI} "Mi tradi
lusinghiera speranza"

Mustafâ

Ernesto^{AF} "Della fida
se taccio la morte"

Cunegonda^{AB} "Giusti Numi
rendete al mio core"

[parte]
Mustafâ^{AM}
"Quando in
borsa c'è
quattrini"

II,2

II,3

Ridolfo^P
"Tu sei morta" **Cunegonda**^P
"Tu sei morta"

II,3

II,4

Rosana

Ridolfo

Gerina

Aladino^{AF}
"Se miro in
quel viso"

II,4

II,5

Rosana

Ridolfo

Mustafâ

Rosana^{AF} "Sento
nel petto il core"

II,5

II,6

Cunegonda

Gerina

Ridolfo^{DF}
"Io ritorno
alle catene"

II,5

II,7

Cunegonda^{DF}
"Io ritorno
alle catene"

Gerina

II,7

II,8

Gerina^{AM}
"Tanta
alterigia"

Gerina^{DF}

Mustafâ^{DF}
"Senti-Piano-
Tu non
credi"

II,7	Rosana		Termas con baños
			Arsace ^{AF} "Se innocenza nemica si rende"
II,8	Rosana ^{AF} "Su l'altar della vendetta"		
II,9		Cunegonda	
II,10	Ernesto	Ridolfo	
II,11	Ernesto	Ridolfo	Arsace
II,12	Ernesto	Ridolfo	Arsace
II,13	Ernesto	Ridolfo ^{AA}	Arsace
		Ridolfo "Questa speranza sola"	
II,14	Aladino		
II,15			Mustafà
II,16			

Gerina ^{AM} **Mustafà** ^{AM}
 "Su via ben "Ogni fronda
 mio" che si move"
Gerina ^{DF} **Mustafà** ^{DF}
 "Giuro al "Giuro
 ciel" al ciel"

		ACTO III			
		Jardín real con tiendas			
III,1	III,1	Rosana ^{AI} "Mesti amori disprezzati"	Arsace	Gerina	
III,2	III,2	Rosana ^{AMF} "Al rigor de la vendetta" [se retira]		Gerina ^{AF} "In sen mi palpita" [se retira]	
III,3	III,3	Aladino	Cunegonda ^{AM} "Vaga rosa, spera, spera"		Mustafâ
III,4	III,4	Aladino ^{AB} "Ersindo, fa coraggio"	Cunegonda		Mustafâ
III,5	III,5	Aladino	Ridolfo		[parte] Mustafâ
III,6	III,6	Aladino ^Q "Reo mi danni"	Ridolfo ^Q "Reo mi danni"		
III,7	III,7		Ridolfo		
III,8	III,8		Ridolfo ^D "Vivi o cara"		
III,9	III,9		Ridolfo	Ernesto	
III,10	III,10		Ridolfo ^{AMF} "Griderà strage e vendetta"	Ernesto ^{AF} "Contro l'Egitto"	
III,11	III,11		Arsace ^{AS} "Spesso rassembra un core"		Mustafâ

Habitación

III,12			Gerina ^{AM}	Mustafâ ^{AM}	
			“Io con tutti scherzo e rido”	“Sol tu sei, bella Gerina” ¹³	
III,12	III,13	Aladino ¹³ “Se si placano gli dei”	Gerina ^D	Mustafâ ^D	
			“Vieni presto - Si verrò”	“Vieni presto - Sì verrò”	
III,13	III,14	Rosana			
		Rosana ¹⁴ “Con mille, e mille vezzi”	Gerina		
III,15	III,15	Playa de mar con nave iluminada en medio, de noche, con luna en el cielo			
			Ridolfo ^D	Cunegonda ^D	Mustafâ
			“Or che rendi a questo piede”	Arsace	Ernesto
III,16	III,16	Aladino ¹⁵	Rosana ¹⁵	Ridolfo ¹⁵	Ernesto ¹⁵
				Cunegonda ¹⁵	Mustafâ ¹⁵
				“Dopo nubi di procella”	

43. Ausente en la partitura.

Tabla 7. El desenlace de la ópera. Cuatro versiones confrontadas.

Venecia, 1709	Nápoles, 1710	Génova, 1713	Mantua, 1718
Escena última Cunegonda, Ridolfo, Arsace, Ernesto	Escena XV Cunegonda, Ridolfo, Arsace, Ernesto e Mustafà	Escena XV Ridolfo, Cunegonda, Arsace, Ernesto	Escena XV Cunegonda, Ridolfo, Arsace, Ernesto
[...]	[...]	[...]	[...]
Ern. Ma a chi dobbiam salvezza Quanto improvisa più tanto più cara?	Ern. Ma a chi dobbiam salvezza tanto cara? Ars. A me, e a quell'in- ganno, Che vi portò quasi a las- ciar la Vita Poiché è donna costei, colpa diviene dell'incauta Regina, e colla colpa Allontanar si deve ogni sospetto.	Ern. Ma chi il tenor della cudel sentenza Fè cangiar al tiranno? Cun. Rid. a 2 Il Ciel ch'è difensor dell'innocenza? Ars. Il re non sa...	Ern. Ma a chi dobbiam salvezza Quanto improvisa più tanto più cara[...]
Ars. A me, a Rosana, e più che a me e Rosana A quell'inganno stesso, Che vi guidò quasi a las- ciar la Vita Poiché è Donna Costei colpa divenne Dell'incauta Regina, e colla colpa Allontanar si deve ogni sospetto.	Mus. (Ne vien ancor? Ho un gran timor nel petto?) [...]		[...] = Venecia
Rid. Lungi n'andrem.	Rid. Arsace Addio. Lungi n'andrem.		
Ars. Questo non basta. Io voglio Pegno di vostra fè, che giunti al Regno Mai non si tenterà dalle vostr'armi O vendetta, o rumor con- tro l'Egitto.	Ars. Fermate, pria di par- tir io voglio Pegno di vostra fè, che giunti al Regno Mai non si tenterà dalle vostr'armi Guerra contro l'Egitto.		
Rid. Sà Ridolfo esser grato anche a i nemici Tanto prometto, e in pegno Di mia fede, e di quella della mia Cunegonda, ecco la destra.	Rid. Sà Ridolfo esser grato anche a i nemici Tanto prometto, e in pegno Di mia fede, e di quella della mia Cunegonda, ecco la destra.		
Ars. Così al Re servo, ed a Rosana ancora.	Ars. Così al Re servo, ed a me stesso ancora.		Ars. Così al Re servo, ed a me stesso ancora.
Di vostre navi al luoco Tosto vi guiderà quello, ch'è pronto Di miei fidi guerrieri abete armato. Ivi gionti, abbandoni il curvo ferro. L'Affricane pendici. All'imbarco miei Fidi: Andate, Amici. S'imbarcano su la Nave i Soldati d'Arsace che si ritira. [...]	Scena ultima Aladino, Rosana, Gerina, Guardie con Faci e detti Alad. Che mir o! indeg- no Arsace. Così servi al tuo Re! così a te stesso? Rid. (Che fia!) Cun. (Ahi! siam perduti) Alad. S'arrestino ques- t'empì Ars. Ascolta ò Sire. Ersindo è Donna, ed è Regina. [...]	Scena XVI Aladino e detti Alad. So che celata al Mondo Fia la temerità del Paggio audace, Se questi in fuga andran- no Che dovean nelle fiere essere sepolti: Così a me servi, & a Rosana Arsace? [...]	Scena ultima Aladino, Rosana, Guardie e Detti Alad. Che mir o! indeg- no Arsace così servi al tuo Re! così a te stesso? [...] = Nápoles

Tabla 8. Arias de La principessa fedele en GB-Lam, Ms. 84 B.

Página	Autor	Incipit	Intépr etc y escena	Instrumentación	Tempo y tonalidad	Concor . textuales	Concor . musicales
1 35-38v	Carlino Monza	"Fedel, sî son fedel"	Arsace (S), III, 9	vlc solo, bc	C, Do M		
2 39-44v	Carlino Monza	"Un'aura lusinghiera"	Rosana (C) I, 18	vl I, vl 2, vla, bc	3/8, Re M	Venecia, I, 16; Nápoles I, 18	
3 45-48		"Quello strale che impiaga il tuo seno"	Rosana (C) I, 10	vl unis, bc	3/8, Sol M		
4 49-52r	[Alessandro Scarlatti]	"Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo"	Cunegonda (S) I, 11	vl I, vl 2, vla, bc	Andante, 12/8 Si m	Nápoles, I, 11	Nápoles, I, 11 (en otra tonalidad)
5 53-58v		"Per me non v'è timore"	Ridolfo (S) I, 15	vl I, vla, bc	2/4, Do m		
6 59-62v		"Quando poi vedrai lo strale"	Cunegonda (S) I, 17	vl I, vl 2, vla, bc	Allegro 3/8, La m		
7 63-68	Carlino Monza	"Io ritorno alle catene"	Cunegonda (S), Ridolfo (S) II, 7	vl unis, vla, bc	2/2, Do m	Nápoles, II, 7	
8 69-74v	Carlino Monza	"Deh non temer o cara"	Arsace (S) II, 9	vl unis, vla, bc	C, Mi b M		
9 75-78	[Alessandro Scarlatti]	"Questa speranza sola"	Ridolfo (S) II, 15	vl, vla, bc	Adagio 3/8, Si m	Venecia, II, 13; Nápoles II, 15	
10 79-84	Carlino Monza	"Care selve ameni prati" Pastorale	Cunegonda (S) III, 1	vl I, vl 2, vla, bc	12/8, La M		
11 85-88		"Vivi o caro"	Cunegonda (S), Ridolfo (S) III, 6	vl unis, vla, bc	12/8, La M	Nápoles, III, 8	Derivada de Nápoles III, 8

12	89-92v	[Alessandro Scarlatti]	"Griderà stragge e vendetta"	Ridolfo (S) III, 8	tr. vl I, vl 2, bc	Allegriŝŝimo, 3/4 Re M	Nápoles, III, 10 Nápoles III, 10
13	93v-96v	Carlino Monza	"Vengo amore ove m'invita"	Cunegonda (S) I, 4	vl unis, vla, bc	Allegro e staccato 2/4, Re M	Venecia, I, 4;
14	97-100		"Sdegnato spesso il ciel"	Arsace (S) I, 3	vl unis, b	Allegro 2/4, Fa M	Nápoles I, 4
15	101-104v		"Guerra sangue stragge e morte"	Arsace (S) I, 13	vl unis, vla, bc	Allegro 3/8, Sol m	
16	105-108v		"Venga, dov'è la morte"	Ridolfo (S) I, 13	vl unis, vla, bc	Presto e staccato 2/2, Si b M	
17	109-112	Bononcini	"Traditore, credi a me"	Rosana (C) II, 9	vl unis, vla, bc	Spiritoso 2/4, Fa M	
18	113-116v	Carlino Monza	"Son contento son felice"	Ridolfo (S), Cunegonda (S) III, 13	vl unis, vla, bc	Allegro 2/4, Mi m	
19	117-120	Carlino Monza	"Su, risolvete"	Arsace (S) II, 15	vl unis, vla, bc	Allegro 3/8, Sol m	
20	120v- 122v	Carlino Monza	"Begl'occhi addio per sempre"	Cunegonda (S) III, 7	vl I, vl 2, vla, bc	Larghetto, 12/8, Fa m	
21	123-126	[Michelan gelo] Gasparini	"Con vezzi lusinghieri"	Rosana (C) III, 12	vl unis, vla, bc	Allegro e spiccato, 3/4, Sol M	
22	127- 130v	[Antonio] Caldara	"La tortorella non ha riposo"	Aladino (S) I, 9	vl unis, vla, bc	Allegro 2/2, La M	
23	131- 133v		"Per te vago mito bene"	Aladino (S) III, 11 [Tacha- do: Rosana]	vl unis, vla, bc	2/4, Re M	

Bibliografía citada (I)

- Adams, Martin: *Henry Purcell: the Origins and Development of his Musical Style* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
- Allacci, Leone: *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all'anno 1755* (Venecia: 1755; reimpr. facs. Turín: Bottega d'Erasmus, 1961).
- Álvarez Junco, José: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001).
- Andioc, René y Mireille Coulon: *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)* (Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996) [=Anejos de *Criticón*, vol. 7].
- Andioc, René: *Teatro y Sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid: Castalia, 1987).
- Andrés, Gregorio de: *El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte* (Madrid: Ayuntamiento, 1975).
- Anglés, Higinio y José Subirá: *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols. (Barcelona: CSIC, 1946).
- Anthony, James R.: *La Musique en France à l'époque baroque. De Beaujoyeux à Rameau* (París: Flammarion, 1981).
- Aparicio Maydeu, Javier: "Calderón de la Barca", en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español* (Madrid: Gredos, 2003), 1097-1147.
- Arellano, Ignacio: *Calderón y su escuela dramática* (Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003).
- Armellini, Mario: *Francesco Silvani e la fortuna italiana della Fede tradita e vendicata (1704-1789)*, tesis doctoral, inédita, 2 vols. (Università di Bologna, 1993-94).

- Aubrun, Charles V.: "Eco y Narciso 'Opéra fabuleux' de Calderón et son épure dramatique", en A. D. Kossof y J. Amor Vázquez (eds.), *Homenaje a William L. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos* (Madrid: Castalia, 1971), 47-58.
- Ávarez Barrientos, Joaquín y Mireille Coulon: "El teatro clásico español en el siglo XVIII", en G. Carnero (coord.), *Siglo XVIII* (Madrid: Espasa Calpe, 1995), 312-47 [=Historia de la Literatura Española, dirigida por V. García de la Concha, vol. 6].
- Bianconi, Lorenzo (ed.): *La drammaturgia musicale* (Bologna: Il Mulino, 1986).
- : "Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti", *Il Saggiatore musicale*, 2:1 (1995), 143-54.
- Blue, William R.: "Dualities in Calderón's Eco y Narciso", *Revista Hispánica Moderna*, 39:3 (1976-1977), 109-18.
- Bombi, Andrea: *Entre tradición y modernización, el italianismo musical en Valencia (1685-1738)*, tesis doctoral, inédita (Universidad de Zaragoza, 2002).
- Bordas, Cristina: "Tradicición e innovación en los instrumentos musicales", en M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), *Música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 201-17.
- Bottineau, Yves: *L'Art de Cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-1746* (Burdeos: Feret et Fils, 1962). Existe traducción al castellano con el título *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986).
- Bridges, Christine M. E.: "El horóscopo y el vaticinio: dos mecanismos teatrales en *La vida es sueño* y en *Eco y Narciso* de Calderón de la Barca", *Revista de literatura hispánica*, 35-36 (1991-1992), 177-84.
- Bucciarelli, Melania: *Italian Opera and European Theatre, 1680-1720. Plots, Performers, Dramaturgies* (Turnhout: Brepols, 2000).
- Buck, Donald Curtis: "Pedro Calderón de la Barca and Madrid's Theatrical Calendar, 1700-1750: A Question of Priorities", *Theatre Survey*, 25:1 (1984), 69-81.
- Caballero Fernández-Rufete, Carmelo: "El manuscrito Gayangos-Barbieri", *Revista de Musicología*, 12:1 (1989), 199-268.
- : "En trova de lo humano a lo divino: las óperas de Calderón de la Barca y los villancicos de Miguel Gómez Camargo", en E. Casares y Á. Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica* (Madrid: ICCMU, 2001), vol 1, 95-115.

- Calderón de la Barca, Pedro: *Eco y Narciso*. Comedia, ed. de Ch. V. Aubrun (París: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1963).
- : *Primero y Segundo Isaac*, ed. de R. Zafra y E. Borrego (texto) y Á. Torrente (música) (Madrid: Alpuerto-Caja Madrid, 2001).
- Cambroner, Carlos: *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid* (Madrid: Imprenta Municipal, 1902), apéndices en 1903, 1906, 1909, 1916 y 1923.
- Carapezza, Paolo Emilio: “‘Quel frutto stramaturo e succoso’. Il madrigale napoletano del Primo Seicento”, en D. A. D'Alessandro y A. Ziino (eds.), *La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985* (Roma: Torre d'Orfeo, 1987), 17-27.
- Carmona Fernández, Fernando: “Narciso: mito y complejo literario”, en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes* (Murcia: Imprenta Sucesores de Nogués, 1974), 31-47.
- Carreras, Juan José: “‘Conducir a Madrid estos moldes’: producción, dramaturgia y recepción de la fiesta teatral *Destinos vencen finezas* (1698/99)”, *Revista de Musicología*, 18:1-2 (1995), 113-143.
- : “Entre la zarzuela y la ópera de corte: representaciones cortesanas en el Buen Retiro entre 1720 y 1724”, en R. Kleinertz (ed.), *Teatro y Música en España (siglo XVIII)* (Kassel: Reichenberger, 1996), 49-77.
- : “La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: El manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias”, en M. A. Virgili, C. Caballero y G. Vega (eds.), *Actas del Congreso Internacional “Música y Literatura en la Península Ibérica, 1600-1750”* (Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997), 65-126.
- : “De Literes a Nebra: la música dramática entre la tradición y la modernidad”, en M. Boyd y J. J. Carreras (eds.), *Música en España en el siglo XVIII* (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 19-28.
- : “L'Espagne et les influences européennes: la musique française à la cour d'Espagne (1679-1714)”, en F. Lesure (ed.), *Échanges musicaux franco-espagnols XVIIe-XVIIIe siècles. Actes des Rencontres de Villecroze 15 au 17 octobre 1998* (Villecroze: Klincksieck, 2000), 61-82.
- : “L'opera di corte a Madrid (1700-1759)”, en A. L. Bellina (ed.), *Il Teatro dei due Mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica* (Treviso: Diastema libri, 2000), 11-35.
- : “Amores difíciles: la ópera de corte en la España del siglo XVIII”, en E. Casares y Á. Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica* (Madrid: ICCMU, 2001), vol. 1, 205-31.

- (ed.): *Cantatas españolas del Manuscrito Macworth* (Madrid: Fundación Caja Madrid, 2004).
- y José Máximo Leza: “La recepción española de Metastasio durante el reinado de Felipe V (ca. 1730-1746)”, en A. Sommer-Mathis y E. T. Hilscher (eds.), *Pietro Metastasio (1698-1782), uomo universale* (Viena: Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000), 251-67.
- Casares, Emilio: “Ferreira, Manuel”, en E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), vol. 5, 87.
- Casares, Emilio y Álvaro Torrente (eds.): *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. 1 (Madrid: ICCMU, 2001).
- Cataldi, Luigi: “L’attività operistica di Vivaldi a Mantova”, en A. Fanna y G. Morelli (eds.), *Nuovi Studi Vivaldiani* (Florencia: Olschki, 1988), 131-45.
- Cirot, George: *Mariana historien* (Burdeos: Feret & fils, 1905).
- Cotarelo y Mori, Emilio: *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899).
- : *Historia de la zarzuela, o sea, el drama lírico nacional desde su origen hasta el siglo XIX* (Madrid: Tipografía de Archivos, 1934; ed. facsímil en Madrid: ICCMU, 2000).
- Dahlhaus, Carl: “Einleitung”, en C. Dahlhaus (ed.), *Die Musik des 18. Jahrhundert, Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. 5 (Laaber: Laaber, 1985) 1-70.
- : “Drammaturgia dell’opera italiana”, en *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, L. Bianconi y G. Pestelli (eds.), *Storia dell’Opera Italiana*, vol. 6 (Turín: EDT, 1988), 77-162.
- Dahlhaus, Carl y Norbert Miller: *Europäische Romantik in der Musik. Oper und sinfonischer Stil 1770-1820*, vol. 1 (Stuttgart y Weimar: Metzler, 1999).
- Davenant, William: *The Siege of Rhodes: the First Part* (reproducción digital de la edición de 1663 en <www.clas.ufl.edu/users/pcraddoc/siege.htm>, consultado en julio de 2003).
- Dearing, Vinton A. (ed.): *The Works of John Dryden*, vol. 16 (Berkeley: University of California Press, 1996).
- Della Seta, Fabrizio: “Gasparini musico del principe Borghese?”, en F. Della Seta y F. Piperno (eds.), *Francesco Gasparini (1661-1727). Atti del Primo Convegno Internazionale: Camaiore 1978* (Florencia: Olschki, 1985).

- Dent, Edward J.: *Foundations of English Opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1928; reimpresión en Nueva York: Da Capo Press, 1965).
- Díez Borque, José María (ed.): *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense* (Madrid: Ollero y Ramos, 2001).
- Dipuccio, Denise: "Ambiguous Voices and Beauties in Calderón's *Eco y Narciso* and their Tragic Consequences", *Bulletin of the Comediantes*, 37:1 (Summer, 1985), 129-44.
- Domínguez Matito, Francisco: "Calderón fuera de la Corte. Sobre la fortuna del teatro calderoniano en el siglo XVIII", en J. M. Ruano de la Haza y J. Pérez Magallón (eds.), *Ayer y hoy de Calderón. Actas seleccionadas del Congreso Internacional celebrado en Ottawa del 4 al 8 de octubre del 2000* (Madrid: Castalia, 2002), 203-28.
- Donato, Giuseppe: "Su alcuni aspetti della vita musicale in Sicilia nel Seicento. I rapporti con Napoli: influenze, autonomie, analogie", en D. A. D'Alessandro y A. Ziino (eds.), *La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 11-14 aprile 1985* (Roma: Torre d'Orfeo, 1987), 567-623.
- Downes, John: *Roscius Anglicanus* (Londres, 1708); reimpresión por M. Summers (ed.) (Londres: Fortune, 1928), ed. de J. Milhous y R. D. Hume (Londres: Society for Theatre Research, 1987).
- Dryden, John: *On Satire and Epic Poetry* (reproducción digital de la edición publicada en Kassel 1888 en <<http://promo.net/pg/>>).
- Durón, Sebastián y José de Cañizares: *Salir el Amor al Mundo* (1696), ed. de A. Martín Moreno (Málaga: Sociedad Española de Musicología, 1979).
- Edmond, Mary: *Rare Sir William Davenant* (Manchester: Manchester University Press, 1987).
- Fabbri, Paolo: *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento* (Bologna: Il Mulino, 1990).
- Fabbri, Paolo (coord.): "Modelos españoles y franceses de dramaturgia en la ópera italiana de los siglos XVII y XVIII", *Revista de Musicología*, 16:1 (1993), 299-347.
- Franzbach, Martin: *El teatro de Calderón en Europa* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982).
- Freeman, Robert S.: "Apostolo Zeno's Reform of the Libretto", *Journal of American Musicological Society*, 21:3 (1968), 321-41.
- : *Opera without drama. Currents of change in Italian opera, 1675-1725* (Ann Arbor: UMI, 1981).

- Garbero, Elvira: "Drammaturgia vivaldiana: regesto e concordanze dei libretti", en F. Degrada y M. T. Teresa Muraro (eds), Antonio Vivaldi da Venezia all'Europa (Milán: Electa, 1978), 111-53.
- García Cárcel, Ricardo: La leyenda negra. Historia y opinión (Madrid: Alianza, 1998).
- : Felipe V y los españoles. Una visión periférica del problema de España (Barcelona: Plaza & Janés, 2002).
- Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España (Londres: Tamesis Books, 1985).
- Gentili, Luciana: "Eco y Narciso en el mito y en la alegoría: los ejemplos de Sor Juana y de Calderón de la Barca", en J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez (eds.), El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II, vol. 2, Dramaturgos y géneros de las postrimerías (Amsterdam: Atlanta GA, 1989), 383-407 [=Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/II].
- Gier, Albert: Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1998).
- Greer, Margaret Rich: The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca (Princeton: Princeton University Press, 1991).
- Griffin, Thomas: Musical References in the Gazzetta di Napoli 1681-1725 (Berkeley: Fallen Leaf Press, 1993).
- Grout, Donald Jay (ed.): The faithful princess, The operas of Alessandro Scarlatti, vol. 4 (Cambridge, Massachusetts y Londres: Harvard University Press, 1977).
- Harris, Ellen: Henry Purcell's "Dido and Aeneas" (Oxford: Clarendon Press, 1987).
- : "King Arthur's Journey into the Eighteenth Century", en C. Price (ed.), Purcell Studies (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 257-89.
- Hesse, Everett W.: "Estructura e interpretación de una comedia de Calderón: Eco y Narciso", Filología, 7 (1961), 61-76.
- : "Calderón's Eco y Narciso and the Split Personality", en K. Levy y J. Ara (eds.), Calderón and the Baroque Tradition (Waterloo: Wilfrid Laurier University, 1985), 137-44.
- Hill, John Walter: "Vivaldi's Griselda", Journal of American Musicological Society, 31:1 (1978), 53-82.

- Langhans, Edward A.: "The Theatrical Background", en M. Burden (ed.), *The Purcell Companion* (Londres: Faber, 1995), 299–312.
- Larson, Catherine: "Playing for Time and Playing with Time in Calderón's *Eco y Narciso*", *Bulletin of the Comediantes*, 39 (Summer 1987), 115-26.
- Lazarevich, Gordana: *The role of the Neapolitan intermezzo in the evolution of eighteenth-century musical style: literary, symphonic and dramatic aspects, 1685-1735*, tesis doctoral (Columbia University, 1970).
- Lefkowitz, Murray: "Shadwell and Locke's Psyche: the French Connection", *Proceedings of the Royal Musical Association*, 106 (1979-80), 42–55.
- Leza, José Máximo: "Francesco Corradini y la introducción de la ópera en los teatros comerciales de Madrid (1731-1749)", *Artigrama*, 12 (1996-1997), 123-46.
- : "La zarzuela *Viento es la dicha de Amor*. Producciones en los teatros públicos madrileños en el siglo XVIII", en M. A. Virgili, G. Vega y C. Caballero (eds.), *Actas del Congreso "Música y Literatura en España, 1600-1750"* (Valladolid: V Centenario Tratado de Tordesillas, 1997), 393-405.
- : "Metastasio on the Spanish stage: operatic adaptations in the public theatres of Madrid in the 1730s", *Early Music*, 26:4 (1998), 623-31.
- : "El siglo XVIII. El teatro musical", en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español*, vol. 2 (Madrid: Gredos, 2003), 1687-1713.
- : *Zarzuela y ópera en los teatros públicos de Madrid 1730-1750* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, en prensa).
- López Torrijos, Rosa: *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid: Cátedra, 1995).
- López-Calo, José: "Ferreira, Manuel", en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 6, 495.
- Luckett, Richard: "Exotick but Rational Entertainments: The English Dramatick Operas", en M. Axton y R. Williams (eds.), *English Drama: Forms and Development* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), 123–41, 232–34.
- : "A New Source of Venus and Adonis", *Musical Times*, 130 (1989), 76.
- Magaudda, Ausilia y Danilo Costantini: "Aurora Sanseverino (1669-1726) e la sua attività di committente musicale nel regno di Napoli con notizie inedite sulla napoletana congregazione dei sette dolori", en G. Pitarresi

- (ed.), Giacomo Francesco Milano e il ruolo dell'aristocrazia nel patrocinio delle attività musicali nel secolo XVIII (Polistena: Laruffa Editore, 2001), 297-415.
- Manferrari, Umberto: *Dizionario universale delle opere melodrammatiche*, 3 vols. (Florenca: Sansoni Antiquariato, 1954-55).
- Mariana, Juan de: *Historia general de España*, 9 vols. (Valencia: Benito Monfort, 1783-1796).
- Meregalli, Franco: "Consideraciones sobre tres siglos de recepción", en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro* (Madrid: CSIC, 1983), vol. 1, 103-24.
- Merimée, Paul: *L'Art dramatique en Espagne dans la première moitié du XVIIIe siècle* (Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1983).
- Milton, John: *Sonetos. Sansón Agonista. Cronología, introducción, notas y traducción inédita de A. Saravia Santander; ed. bilingüe* (Barcelona: Bosch, 1977).
- Miner, Earl (ed.): *The Works of John Dryden*, vol. 15 (Berkeley: University of California Press, 1976).
- Moll, Jaime: "Sobre las ediciones del siglo XVIII de las partes de comedias de Calderón", en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: CSIC, 1983), 221-34.
- Muñoz Serrulla, María Teresa: "La nobleza y el Monte de Piedad de Madrid: relaciones económicas en el siglo ilustrado". Conferencia leída en la Escuela "Marqués de Avilés" de la Asociación de Diplomados en Genealogía, Heráldica y Nobiliaria 2003, <<http://usuarios.lycos.es/emarcquesaviles/>>.
- Neumeister, Sebastian: *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón* (Kassel: Reichenberger, 2000).
- : "La Mitología", en J. M. Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense* (Madrid: Ollero & Ramos, 2001), 237-54.
- O'Conner, Thomas Austin: *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca* (San Antonio: Trinity University Press, 1988).
- Ortega, Judith: "La Real Capilla de Carlos III: los músicos instrumentistas y la provisión de sus plazas", *Revista de Musicología*, 23:2 (2000), 395-442.
- Ovidio: *Metamorfosis*, edición, introducción y notas de Juan Francisco Alcina, tr. de Pedro Sánchez de Viana (Barcelona: Planeta, 1990).

- Pagano, Roberto: "La vita musicale a Palermo e nella Sicilia del Seicento", *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 3 (1969), 459-64.
- : "Giasone in Oreto. Considerazioni sull'introduzione del melodramma a Palermo", en G. Collisani y D. Ficola (eds.), *Musica ed attività musicali in Sicilia nei secoli XVII e XVIII* (Palermo: Flaccovia, 1989), 11-18.
- Palacios Fernández, Emilio: "Teatro", en F. Aguilar Piñal (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII* (Valladolid: Editorial Trotta - CSIC, 1996), 135-233.
- Parker, Alexander A.: *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las comedias* (Madrid: Cátedra, 1991).
- Pasero, Anne M.: "Reconstructing Narcissus: Vision and Voice in Calderón's *Eco y Narciso*", *Bulletin of the Comediantes*, 41:2 (1989), 217-26.
- Pedrell, Felipe: *Teatro Lírico Español anterior al siglo XIX*, 5 vols. (La Coruña: Canuto Berea, 1897-98).
- : *Cancionero Musical Popular Español*, vol. 4 (Barcelona: Editorial Boileau, 1922).
- Pepys, Samuel: *Diary of Samuel Pepys* (reproducción digital de la edición publicada en Wheatley en 1893 en <http://promo.net/pg/>); ed. española Samuel Pepys. *Diarios (1660-1669)*, tr. de Norah Lacoste (Sevilla: Renacimiento, 2003).
- Pérez Magallón, Jesús: "El hacerse de un teatro nuevo entre los siglos XVII y XVIII", en J. Pérez Magallón (ed.), *Del Barroco a la Ilustración. Actas del Simposio celebrado en McGill University, Montreal, 2-3 de octubre 1996*, (Charlottesville: University of Virginia, 1997), 131-54 [= *Anejos de Dieciocho*, vol. 1].
- Piperno, Franco: "Appunti sulla configurazione sociale e professionale delle 'parti buffe'", en L. Bianconi y G. Morelli (eds), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società* (Florencia: Olschki, 1982), 483-97 [= *Quaderni vivaldiani*, vol. 2].
- : "'Buffe e buffi'", *Rivista Italiana di Musicologia*, 18 (1982), 240-84.
- Price, Curtis: *Henry Purcell and the Londres Stage* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).
- (ed.): *Purcell: "Dido and Aeneas", an Opera* (Nueva York: Norton, 1986).
- : "Psyche", en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres: Macmillan, 1992), vol. 3, 1153.

- : “Siege of Rhodes”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres: Macmillan, 1992), vol. 4, 366–67.
- : “Venus and Adonis”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres: Macmillan, 1992), vol. 4, 923–24.
- Profeti, Maria Grazia: “Comedias-adattamenti teatrali italiani-testi per musica: alcuni percorsi possibili”, *Revista de Musicología*, 16:1 (1993), 308-17.
- : *Introduzione allo studio del teatro spagnolo* (Florenca: Casa Usher, 1994).
- : “Registri letterari e registri teatrali”, en Calderón: *Testo letterario e testo spettacolo. Atti del 1º Seminario Internazionale sui Secoli d’Oro*. Firenze, 8-12 settembre 1997 (Florenca: Alinea Editrice, 1998), 83-119.
- : “Metastasio en España en la primera mitad del siglo XVIII”, en E. Casares y Á. Torrente (eds.), *La ópera en España e Hispanoamérica* (Madrid: ICCMU, 2001), vol. 1, 263-92.
- Quadrio, Francesco Saverio: *Dell’Istoria e della Ragione di ogni poesia*, 4 vols. (Bologna: 1742).
- Querol Gavaldá, Miguel (ed.): *Teatro musical de Calderón, Música barroca española*, vol. 6 (Barcelona: CSIC, 1981).
- (ed.): *Poesías cantadas en las novelas, Cancionero Musical de Lope de Vega*, vol. 2 (Barcelona: CSIC, 1987).
- Ramos Suárez, Jorge: *Narciso en la literatura española hasta el siglo XVII*, tesis doctoral, inédita (Case Western Reserve University, 1972).
- Recasens, Albert: *Las zarzuelas de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787). Contribución al estudio de la zarzuela madrileña hacia 1760-1770*, tesis doctoral, inédita (Université Catholique de Louvain, 2001).
- : “La zarzuela *La dicha* en la desgracia y las convenciones operísticas”, en J. Marcolini, *La dicha en la desgracia*, ed. de D. Pierucci (Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2004), en prensa.
- Reichenberger, Kurt y Roswitha: *Manual bibliográfico calderoniano*, 3 vols. (Kassel: Verlag Thiele and Schwarz, 1979-1981).
- Rodríguez Cuadros, Evangelina: “Sagunto en la literatura: épica, vanitas y parodia”, *Braçal*, 11-12:2 (1993), 231-83.
- Ruano de la Haza, José María y Jesús Pérez Magallón (eds.): *Ayer y hoy de Calderón. Actas del coloquio internacional celebrado en la Universidad de Ottawa en octubre de 2000* (Madrid: Castalia, 2002).
- Ruiz Jiménez, Juan: “Música y devoción en Granada (siglos XVI-XVIII): funcionamiento ‘extravagante’ y tipología de plazas no asalariadas en las

- capillas musicales eclesiásticas de la ciudad”, *Anuario Musical*, 52 (1997), 39-75.
- Ryom, Peter: *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (RV)*. Kleine Ausgabe (Leipzig: VEB Deutscher Verlag, 1974).
- Sage, Jack: “The function of music in the theater of Calderón”, en J. E. Varey (ed.), *Critical Studies of Calderón’s Comedias* (Londres: Gregg International Publ., 1973), 209-230.
- Sartori, Claudio: *Catalogo dei libretti italiani per musica*, 7 vols. (Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990).
- Saunders, Harris S.: “Gasparini, Francesco”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres: Macmillan, 1992), vol. 2, 355-58.
- Schneider, Herbert y Reinhard Wiesend (eds.): *Die Oper im 18. Jahrhundert, Handbuch der musikalischen Gattungen*, vol. 12 (Laaber: Laaber, 2001).
- Shergold, N. D. y John E. Varey: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos, Fuentes para la Historia del Teatro en España*, vol. 1 (Londres: Tamesis Books, 1982).
- y John E. Varey: *Teatros y comedias en Madrid, 1687-1699: Estudio y documentos, Fuentes para la Historia del Teatro en España*, vol. 6 (Londres: Tamesis Books, 1979).
- Spang, Kurt: *Teoría del Drama. Lectura y análisis de la obra teatral* (Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 1991).
- Stein, Louis K.: “El ‘Manuscrito Novena’: sus textos, su contexto histórico-musical y el músico Joseph Peyró”, *Revista de Musicología*, 3:1 (1980), 197-234.
- : “Música existente para comedias de Calderón de la Barca”, en L. García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* (Madrid: CSIC, 1983), 1161-72.
- : *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods. Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain* (Oxford: Clarendon Press, 1993).
- Strohm, Reinhard: *Italianische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, 2 vols. (Colonia: Arno Volk, 1976) [=Analecta musicologica, vol. 16].
- : “Vivaldi’s career as an opera producer” en L. Bianconi y G. Morelli (eds): *Antonio Vivaldi. Teatro musicale cultura e società* (Firencia: Olschki, 1982), vol. 1, 11-63.
- : *L’opera italiana nel Settecento* (Venecia: Marsilio, 1991).

- : *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century* (New Haven-Londres: Yale University Press, 1997).
- : “Dramatic dualities: Metastasio and the tradition of the opera pair”, *Early Music*, 26:4 (1998) 551-61.
- Strosetzki, Christoph: “Calderón y la ‘felicidad imperfecta’”, en J. M. Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense* (Madrid: Ollero & Ramos, 2001), 255-73.
- Subirá, José: *La tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Real Academia Española, 1928-1930).
- : *Historia de la música española e hispanoamericana* (Barcelona: Salvat, 1953).
- : *El gremio de representantes españoles y la cofradía de Nuestra Señora de la Novena* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1960).
- Tedesco, Anna: *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano* (Palermo: Flaccovio, 1992).
- Tejerizo Robles, Germán: *Villancicos barrocos en la Capilla Real de Granada: 500 letrillas cantadas la noche de Navidad (1673 a 1830)*, 2 vols. (Sevilla: Junta de Andalucía, 1989).
- Tomalin, Claire: *Samuel Pepys: the Unequalled Self* (Londres: Viking, 2002).
- Torrejón y Velasco, Tomás de, Juan Hildago y Pedro Calderón de la Barca: *La Púrpura de la Rosa*, ed. de L. K. Stein (Madrid: ICCMU, 1999).
- Torrente, Álvaro: “‘La armonía en lo insensible y Eneas en Italia’: una ‘zarzuela casera’ de Diego Torres Villarroel y Juan Martín”, en R. Kleinertz (ed.), *Teatro y Música en España (siglo XVIII)* (Kassel: Reichenberger, 1996), 219-34.
- : *The sacred villancico in early eighteenth-century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*, tesis doctoral, inédita (University of Cambridge, 1997).
- Troy, Charles E.: *The comic intermezzo. A study in the history of eighteenth-century Italian opera* (Ann Arbor: UMI, 1979).
- Umpierre, Gustavo: *Songs in the Plays of Lope de Vega* (Londres: Tamesis, 1975).
- Valbuena Briones, Ángel: “La Corte contempla la Arcadia en Eco y Narciso de Calderón”, *Iberoromania*, 33 (1991), 101-12.
- Varey, John E.: *Los libros de cuenta de los corrales de comedias de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos, Fuentes para la Historia del Teatro en España*, vol. 16 (Londres: Tamesis Books, 1992).

- y N. D. Shergold: *Teatros y comedias en Madrid, 1651-1665: Estudio y documentos, Fuentes para la Historia del Teatro en España*, vol. 4 (Londres: Tamesis Books, 1973).
- y N. D. Shergold con la colaboración de Charles Davies: *Comedias en Madrid: 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico, Fuentes para la Historia del Teatro en España*, vol. 9 (Londres: Tamesis Books, 1989).
- , N. D. Shergold y Charles Davis: *Teatros y comedias en Madrid: 1719-1745. Estudio y documentos, Fuentes para la Historia del Teatro en España*, vol. 12 (Londres: Tamesis Books, 1994).
- Vega García-Luengos, Germán: “Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII”, en M. García Martín (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), vol. 2, 1007-16.
- : “Cómo Calderón desplazó a Lope de los aposentos: un episodio temprano de ediciones espurias”, *Actas IX Congreso AITENSO* (Nueva York: Peter Lang, 2001), 367-84.
- Vivar, Francisco: “El ideal pro patria mori en la Numancia de Cervantes”, *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20:2 (2000), 7-28.
- Wilson, John y Jack Sage: *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón* (Londres: Tamesis Books, 1964).
- Winn, James Anderson: *When Beauty Fires the Blood* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992).
- Wolff, Helmuth Christian: “Die Buffoszenen in den Opern Alessandro Scarlatti”, en W. Osthoff y J. Ruile-Dronke (eds.), *Colloquium Alessandro Scarlatti Würzburg 1975* (Tutzing: Schneider, 1979), 191-204.
- Wood, Bruce y Andrew Pinnock: “‘Unscarr’d by turning times’? The dating of Purcell’s *Dido and Aeneas*”, *Early Music*, 20:3 (1992), 373-90.
- Zabala, Arturo: *La ópera en la vida teatral valenciana del siglo XVIII* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1960).
- Zaslaw, Neal: *Mozart’s Symphonies. Context, Performance Practice, Reception* (Oxford: Clarendon Press, 1989).
- Zavala y Zamora, Gaspar: *La destrucción de Sagunto. Comedia nueva* (Sagunto: Antonio Navarro Llopis, 1996).

BIBLIOGRAFIA

- Zeno, Apostolo: Poesie drammatiche di Apostolo Zeno già poeta e storico di Carlo 6. imperadore e ora della S R. maestà di Maria Teresa regina d'Ungheria, e di Boemia ec. ec., 10 vols. (Venecia: Giambattista Pasquali, 1744).
- Zobeley, Fritz (ed): Die musikalien der Grafen von Schönborn-Wiesentheid. Thematisch-bibliographischer Katalog (Tutzing: Schneider, 1967-). I Teil: Das Repertoire des Grafen Franz Erwein von Schönborn (1677-1754), 2 vols.

Parte Segunda

**La difusión de la música en la Edad Moderna
desde una perspectiva transcultural**

MIGUEL ÁNGEL MARÍN

Desde hace algún tiempo, el estudio de la difusión de las obras musicales —y, asociada a ella, de los estilos compositivos, prácticas interpretativas, modos de transmisión de fuentes y procesos de recepción— forma parte de la agenda cotidiana de trabajo de cualquier musicólogo con independencia del periodo histórico del que se ocupe. En este sentido, como en tantos otros aspectos, la musicología comparte intereses con otras disciplinas humanísticas, en particular con la historia de la literatura y de la cultura. Este enfoque aplicado a la música de la Edad Moderna ha dado como resultado el planteamiento de una serie de preguntas clave que ayudan a desvelar una realidad histórica más dinámica y compleja moldeada por constantes procesos de contacto e intercambio cultural: qué obras circulaban, cómo lo hacían, a dónde llegaban y qué influencia ejercieron. Implícito en esta perspectiva hay un modelo de historia de la música basado en los conceptos de “centro” y “periferia” —comoquiera que éstos sean definidos, o en su variante más restringida de centro de “creación” y de “distribución”— modelo sobre el que descansa una asunción estética tan enquistada como cuestionada que privilegia al primero en detrimento del segundo.

Esta aproximación ha puesto de manifiesto, entre otras cosas, que durante este periodo la música viajaba con mayor rapidez y, tal y como se muestra aquí, alcanzaba lugares más lejanos de lo que comúnmente se creía. La expansión colonial de algunos países europeos —es precisamente durante la Edad

Moderna cuando se establecen acaso por primera vez redes mundiales— desencadenó de forma irremediable la imposición de su modelo cultural y religioso y, con éste, de sus instituciones y repertorios musicales que, sin embargo, sólo se asentaron tras un proceso de adaptación. Parecería obvio dar por sentado que durante el siglo XVIII la vida musical de Beijing (China), Calcuta (India), Ciudad de México (México), Colchester (Inglaterra), Chiquitos (Bolivia), Dublín (Irlanda) y Jaca (España), por citar casos contrastados, presentaba una sustancial diversidad; a fin de cuentas, son ciudades con perfiles urbanos en muchos casos opuestos y separadas no sólo por océanos y montañas, sino también por una distancia cultural en apariencia insalvable. Y siendo esto así, sin embargo, los músicos locales de estas ciudades repartidas por todo el mundo llegaron a compartir un mismo repertorio al conocer la obra de Arcangelo Corelli (1653-1713), música que interpretarían de un modo irremediabilmente condicionado por sus experiencias previas en un estilo musical más o menos ajeno según los casos. Ciertos grupos de oyentes del siglo XVIII separados por miles de kilómetros y en contextos culturales distintos participaron de la misma música en algún momento. Los principales restos materiales son las propias fuentes musicales que, tal y como analiza Waisman en el caso de Chiquitos, contienen una reinterpretación local acorde a las necesidades, prácticas e ideologías del contexto de recepción.

Hay que reconocer que la difusión de Corelli es excepcional por la extensión de un fenómeno que adquiere, en un sentido bastante literal, dimensiones mundiales. Resulta difícil pensar en otro compositor anterior a 1800 cuya música disfrutase de semejante circulación. Pero no es ciertamente el único autor cuya música alcanzó los confines del mundo tal y como se conocía en los siglos XVII y XVIII. Los trabajos de Marín López sobre Francisco Guerrero (1528-1599) y de Summers sobre Francisco Javier García Fajer (1730-1809) analizan el modo en que la música de estos compositores españoles viajó respectivamente a Ciudad de México y a Manila (aunque es muy significativo que Guerrero también fuera conocido en Manila y García Fajer en México). Pero es obvio que la institución que recibe estas obras no es impermeable a las tradiciones musicales de su entorno —sean éstas de origen europeo o no— por lo que es necesario explorar no sólo cómo llegan las fuentes musicales, sino sobre todo, tal y como propone la teoría de la recepción, cómo y cuándo éstas fueron utilizadas por los músicos locales y qué impacto pudieron tener en la composición, en la práctica interpretativa o en los oyentes, un asunto este último escurridizo de documentar.

Más que un nuevo método de investigación relativamente asentado en la musicología reciente, el conjunto de artículos de esta sección propone un cambio de enfoque en la perspectiva de estudio instaurada. La historiografía musical de los siglos XVII y XVIII está articulada en torno a unos ejes situados en

países y ciudades concretos de la Europa continental que determinan los centros y sus periferias; en torno a aquéllos se escribe una historia en la que éstas suelen aparecer como algo subsidiario o marginal, si bien cada vez menos. Esta visión es resultado tanto de la perspectiva de quienes escriben la historia —que, como siempre, es la de los vencedores— como de la escala de observación del fenómeno. Tal y como proponen los practicantes de la microhistoria, pero justo en sentido opuesto, al ampliar el espacio de análisis en el que opera la diseminación musical, estableciendo como límites geográficos los propios de la época, afloran aspectos que hasta entonces habían permanecido ocultos. Por lo pronto, el perímetro del mapa resultante contrasta de forma notable con el establecido, sugiriendo la necesidad de, si no reubicar los centros y las periferias, al menos matizarlos. Un buen ejemplo desarrollado con amplitud en los trabajos de esta sección es la España de la Edad Moderna, tradicionalmente en una posición historiográfica periférica y considerada más centro receptor (por ejemplo, de música francesa, italiana o austriaca según el momento) que difusor. Desde una perspectiva más amplia que tenga en cuenta las posesiones coloniales, España se revela como un notable centro de creación y distribución de música y como núcleo de un imperio en el que, además de nunca ponerse el sol, tenían lugar continuos procesos de influencia e intercambios musicales en espacios culturales contrastados y entre gentes de distintas etnias y lenguas.

La respuesta a las preguntas clave formuladas antes también implica plantear algunos problemas conceptuales y ampliar líneas de investigación poco desarrolladas que aparecen latentes en la lectura de los trabajos de esta sección. Un claro ejemplo son los canales de circulación de fuentes musicales desde España (sea o no música española) a sus lejanas colonias y la cuestión de hasta qué punto éstos funcionaban como parece en una única dirección o, por el contrario, existía una red entre asentamientos importantes que operaba en varios sentidos y niveles. Es cierto que el entramado institucional de la iglesia y, en particular, de las órdenes religiosas fue determinante sobre todo por su intensa actividad misionera en los nuevos territorios. Los trabajos de Irving, Summers y Waisman muestran el papel trascendental que desempeñaron las misiones jesuíticas y dominicas levantadas en Japón, Filipinas y en toda Sudamérica al ser los primeros en llevar, junto a una multitud de productos culturales y religiosos, partituras musicales, en ocasiones vinculadas a celebraciones o miembros de su propia orden; este parece ser el caso de las fuentes que junto a una nueva lamentación de García Fajer aparecen en Manila.

Pero también existían otros canales de difusión musical cuyo impacto concreto está pendiente de evaluar: por ejemplo la actividad de copistas profesionales como Francisco Lizondo, establecido en Madrid, quien a finales del siglo XVII atendía encargos para las Indias disponiendo así de un extenso mer-

cado potencial; el envío de regalos, como los instrumentos y partituras llevados a Japón por los misioneros jesuitas (Irving); o los esfuerzos de distribución realizados por los propios compositores, tal y como hizo Francisco Guerrero ofreciendo sus impresos a numerosos cabildos españoles y coloniales (Marín López); además, por supuesto, de lo que pudieran llevar en su equipaje músicos y otros viajeros —como individuos o como representantes institucionales— que en busca de mejor fortuna decidieron probar suerte en las colonias, especialmente americanas.

La naturaleza de la fuente musical esconde trazas de la transmisión que, como huellas invisibles, pueden ser reveladoras para uno ojo ejercitado. El paso de la cultura manuscrita a la impresa en la producción musical que en ciertas zonas europeas comenzó lentamente a producirse a comienzos del siglo XVI —pero que, como es admitido, no llegó a suplantarse a los amanuenses musicales en los tres siglos siguientes— en España no culminó hasta finales del siglo XIX. Así, la transmisión de música a las colonias combina de forma desigual fuentes manuscritas con impresas —ambas, a su vez, potenciales modelos para una serie ilimitada de sucesivas copias— hasta la expansión de las redes comerciales de impresores europeos que durante la segunda mitad del siglo XVIII alcanzaron de pleno a la Península Ibérica y, quizá a través de ésta, a sus posesiones ultramarinas. El estudio del soporte y los formatos de los manuscritos permite descubrir aspectos que, ante la generalizada ausencia de documentación administrativa, permanecerían ocultos, tales como el origen de la copia, la función para la que fue concebida o el modo en que viajó.

Más allá de estos aspectos, el estudio de la fuente musical ha dejado de tener como único interés la naturaleza del soporte para ser igualmente determinante el contenido tal y como aparece en el lugar de recepción, que con frecuencia está modificado con respecto a otras versiones o al “original”, si es que éste puede convenirse que existiera alguna vez. Las variantes que muestran las fuentes europeas copiadas, digamos, en Manila, México o Chiquitos, más que “desviaciones” son ahora vistas como materiales de gran interés para el estudio de los requerimientos de la institución para la que se realiza la copia, de los conocimientos y habilidades de los copistas, y de los hábitos y necesidades de los músicos, cuyas prácticas interpretativas, en ocasiones, son además transmitidas oralmente; en definitiva, y haciendo uso de un concepto propio de la teoría de la recepción, estas variantes son insustituibles para determinar sus horizontes de expectativas. Desde esta óptica, copistas e intérpretes dejan de ser meros receptores pasivos para convertirse en agentes activos en el proceso creativo que ha dejado de ser exclusivo del compositor. Si el contenido de estas fuentes es —o no— la “obra” que concibió su autor es un polémico asunto que lleva por otros intrincados derroteros de los que aquí pueden esbozarse. Pero en una historia musical contada desde la perspectiva

de las colonias, el modelo de centro-periferia, aunque útil, resulta insuficiente para explicar en toda su dimensión los encuentros interculturales reflejados en las fuentes transformadas que muestran el peculiar timbre de una voz que hasta ahora había permanecido silenciada.

Nota bibliográfica

Son varias las colecciones de ensayos sobre la difusión de música en la Edad Moderna, casi siempre centradas en la Europa occidental, que presentan un amplio muestrario de modelos y casos de estudio. Destacan las contribuciones a la mesa redonda “Produzione e distribuzione di musica nella società europea del XVI e XVII secolo”, en L. Bianconi et al. (eds.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale* (Turín, 1990), 235-336, con una sugerente introducción de Iain Fenlon; así como H. Lenneberg (ed.): *The Dissemination of Music* (Laussanne, 1994); R. Rasch (coord): “La diffusion de la musique en Europe 1600-1900”, *Revue de Musicologie*, 84:2 (1998), 277-312, además de la monografía póstuma de H. Lenneberg: *On the publishing and dissemination of music, 1500-1850* (Hillsdale, 2003). El lector español cuenta también con la quincena de artículos editados por J. J. Carreras y J. M. Leza (eds.): *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss. XVI-XVIII)* [=Artígrama, 12 (1996-97), 11-312], a los que cabría añadir algunos ejemplos recientes procedentes de otras disciplinas como F. Bouza: *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro* (Madrid, 2001) y P. Burke: *El Renacimiento Europeo. Centros y periferias* (Barcelona, 2000).

Una reflexión clave sobre las implicaciones historiográficas del modelo centro y periferia, basado en la Edad Media, es el artículo de R. Strohm: “Centre and periphery: mainstream and provincial music”, en T. Knighton y D. Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music* (Londres, 1992), 55-60. Para un ejemplo de argumentación desde la óptica periférica de las provincias puede verse M. A. Marín: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel, 2002), donde también se analiza la transmisión y recepción de música a través del estudio del soporte de la fuente. En relación con el impacto de los procesos de copia e interpretación en la transmisión de fuentes musicales pueden consultarse los trabajos de S. Boorman: “Composition – Copying: Performance – Re-creation: the matrix of stemmatic problems for Early Music”, en R. Borghi y P. Zappalà (eds.), *L'edizione critica tra testo musicale e testo literario* (Lucca, 1995), 45-56 y “The Musical Text”, en N. Cook y M. Everist (eds.), *Rethinking music* (Oxford, 1999), 403-23, en particular 414-17.

Para la teoría de la recepción resulta insustituible la pionera reflexión del crítico literario H. R. Jauss: “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en su *La historia de la literatura como provocación* (Barcelona, 2000; original en 1970), 137-94 y su desarrollo musicológico por C. Dahlhaus: “Problems in reception history”, en *Foundations of Music History* (Cambridge, 1982; original en 1977), 150-65, del que existe una desaconsejable traducción al castellano (Barcelona, 1997). Algunos de los textos clásicos de la musicología alemana sobre este asunto están disponibles en una traducción italiana precedida de un amplio estudio introductorio en G. Borio y M. Garda (eds.): *L'Esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione* (Turín, 1989). Es

igualmente útil el resumen crítico mostrado desde la historia del arte en R. Sánchez Ortiz: "La recepción de la obra de arte", en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid, 1996), vol. 2, 213-28. Finalmente, sobre las implicaciones musicales de los procesos de transculturación desde la óptica etnomusicológica puede verse una sucinta introducción con sugerencias bibliográficas en el reciente manual de E. Cámara: *Etnomusicología* (Madrid, 2003), 250-54. Ahí se incluyen algunos antecedentes históricos (pp. 29-38) contemporáneos al periodo estudiado en esta sección a completar con la antología de documentos con impresiones de viajeros europeos recogidos en F. Harrison: *Time, place and music. An anthology of ethnomusicological observation, c. 1550 to c. 1800* (Amsterdam, 1973).

**En los confines de la tierra:
influencia ibérica e intercambio musical
entre Japón y Filipinas en los siglos XVI y XVII**

DAVID IRVING

A pesar de que la investigación reciente ha reconocido la contribución seminal de la cultura musical española y portuguesa alrededor del mundo desde la era de los descubrimientos, está aún por definir el impacto concreto que tuvo la unión política de la Península Ibérica entre 1580 y 1640 en la diseminación de música a escala mundial. Durante estos años, España y Portugal estuvieron unidas bajo la corona de tres monarcas sucesivos: Felipe II, Felipe III y Felipe IV de España. La anexión de Portugal y sus territorios a España en 1580 convirtió a Felipe II, de modo automático, en el primer soberano de un imperio que abarcaba distintas partes del globo. En consecuencia, esta circunstancia confirió a la Península Ibérica el privilegio de ser la primera potencia europea en establecer en un momento tan temprano como finales del siglo XVI un verdadero cultivo mundial de su música, independientemente de lo aislado o representativo que éste fuera. Aunque esta idea pueda parecer algo ambigua, es una propuesta sostenible si se examina la actividad musical en dos de los territorios más distantes que se encontraban bajo la influencia de la música ibérica: Japón y las Islas Filipinas.

En el momento de la unión de coronas en 1580, los descubrimientos y posesiones españolas y portuguesas en ambos hemisferios, tal y como se había estipulado en el Tratado de Tordesillas (1494) y posteriormente en el Tratado de Zaragoza (1529), habían alcanzado sus límites más extremos con la expansión española hacia el oeste incorporando las Islas Filipinas en su imperio

colonial y las rutas comerciales portuguesas del extremo oriente extendiéndose hasta Japón. Muchas de las tierras situadas entre la Península Ibérica y la Línea de Demarcación “oriental”, establecida en 1529 para separar los intereses españoles de los portugueses en Asia, también fueron colonizadas o influenciadas por la cultura musical ibérica. La introducción de las culturas musicales española y portuguesa en Latinoamérica, Goa, Macao, Malaca, Filipinas y Japón ha sido objeto frecuente de investigación. Pero mientras que las fronteras políticas y culturales entre las Américas española y portuguesa han sido tenidas en cuenta en la investigación sobre la música latinoamericana, la Línea de Demarcación rara vez ha sido considerada al analizar la introducción de las prácticas musicales occidentales en Asia.

La anexión de los territorios portugueses en Oriente dio un mayor protagonismo a la ciudad española de Manila, situada en una región ocupada predominantemente por intereses coloniales y mercantiles de Portugal. La “Muy Noble y Siempre Leal Ciudad”¹ de Manila se estableció como real capital española en 1571 y desde 1580 hasta mediados del siglo XVII fue “unquestionably the most important European city of the East”, en tanto que llegó a ser “the political mistress of an empire that stretched from Goa to Formosa”, actual Taiwán.² Su localización estratégica igualmente facilitó el intercambio cultural y musical recíproco con otras facciones ibéricas rivales en Asia, a pesar de que el comercio directo de productos, sin el control de la península, estaba prohibido.³ El desarrollo de Nagasaki, una pequeña villa pesquera hasta finales del siglo XV cuando pasó a convertirse en la ciudad portuaria de Japón, se debió en buena medida a la llegada de los comerciantes y los misioneros “bárbaros del sur”.⁴ Su establecimiento como puerto comercial cosmopolita provocó un enorme incremento del comercio internacional en la región asiática y, consecuentemente, fue la base inicial para los intereses culturales y religiosos de Europa en Japón.

En este artículo se estudian las relaciones culturales recíprocas entre Japón y Filipinas a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII en el contexto de la influencia ibérica y de la presencia misionera. Entre otros aspectos, se analizan la introducción de instrumentos y repertorios occidentales en Japón y Filipinas, la migración de músicos de un país a otro y las implicacio-

1. H. de la Costa: *The Jesuits in the Philippines*, 11.

2. D. P. Barrows: *History of the Philippines*, 173.

3. J. F. Moran: *The Japanese and the Jesuits*, 45. En tanto que Japón nunca fue una posesión colonial, los japoneses pudieron tener relaciones comerciales tanto con Manila, bajo control español, como con Macao, bajo control portugués.

4. Los europeos, que llegaron a Japón desde el sur, recibieron este nombre por la visión del mundo chino según la cual el país estaba rodeado de bárbaros en las cuatro direcciones, D. B. Waterhouse: “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal and the World*, 354.

nes políticas que tuvo la expansión de la música occidental en estos dos países.

La llegada de las órdenes religiosas

La actividad jesuítica en Japón ha sido la mejor documentada de todas las realizadas por órdenes religiosas que se instalaron allí, siendo sus logros los más renombrados. Sin embargo, no debe tampoco olvidarse la influyente contribución de las órdenes franciscana y dominica. Como miembros de órdenes mendicantes, estos frailes no fueron tan bien recibidos por la aristocracia japonesa como los jesuitas, cuya presencia educada y carácter ilustrado les permitieron ser reconocidos como parte de la clase erudita. A pesar de esto, las biografías de los músicos que se presentan más adelante cubren las tres órdenes religiosas.

Es importante tener en cuenta que mientras las Islas Filipinas fueron conquistadas en 1565 por tropas españolas lideradas por Miguel López de Legazpi, Japón nunca estuvo bajo poder extranjero hasta el siglo XX. Por esta razón, los japoneses pudieron establecer relaciones comerciales con los mercaderes tanto españoles como portugueses que operaban respectivamente en Manila y Macao, además de con naciones protestantes como Inglaterra y Holanda. Obviamente, la competencia entre comerciantes fue feroz hasta el aislamiento final de Japón del mundo exterior en 1639,⁵ preservando vínculos comerciales limitados sólo a los holandeses.

Cuando San Francisco Javier llegó a Japón el 15 de agosto de 1549, encontró una sociedad feudal que, a pesar del aislamiento geográfico, se había desarrollado curiosamente de forma muy similar a la Europa medieval, pero estando, al mismo tiempo, paralizada por la lucha civil y la anarquía.⁶ Las complejidades de esta civilización provocaron el respeto y la inquietud de los misioneros y los comerciantes tras la apertura inicial. Desde que comenzaron las misiones jesuíticas en Japón, Portugal había defendido celosamente sus relaciones comerciales y misioneras, siendo la mayoría de los misioneros de origen portugués o italiano.⁷ Con los primeros intercambios que los japoneses realizaron con los “bárbaros del sur”, el comercio se concibió como algo inseparable de la religión. La llegada de los portugueses expandió los contactos comerciales con los territorios portugueses, al tiempo que se iniciaban relaciones diplomáticas oficiales entre Japón y Europa.

5. J. M. Saniel: *Japan and the Philippines*, 34.

6. J. Jennes: *A History of the Catholic Church in Japan*, 4.

7. D. B. Waterhouse: “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal and the World*, 352.

La música desempeñó un papel de gran importancia en el éxito de las misiones jesuíticas desde el mismo momento en que llegó San Francisco Javier en 1549, quien como regalo trajo consigo un instrumento que probablemente fuera un clavicordio.⁸ En los conventos japoneses se enseñó canto y otros instrumentos como la viola, la chirimía, el laúd, la vihuela, el rabel y varios instrumentos de tecla.⁹ En los seminarios de Arima, Nagasaki y otros lugares se comenzaron a construir instrumentos musicales europeos y con frecuencia se representaron en cuadros instrumentos con propósitos didácticos.¹⁰ Cuando en 1579 se produjo la visita del General de la orden jesuita, Alessandro Valignano, había una floreciente comunidad de japoneses cristianos de más de 150.000 miembros que aumentaba cada día,¹¹ mientras que al año siguiente, en 1580, se contaron más de 200 iglesias católicas romanas en el oeste de Japón.¹² A finales del siglo XVI algunos japoneses se habían convertido, de hecho, en expertos artistas al modo europeo.¹³ El logro del Tensho_Sh_nen-Shisetsu, cuatro niños samurais con dotes musicales, sirvió para reforzar a los ojos de la Europa del Renacimiento el éxito de las misiones jesuíticas en sus esfuerzos evangélicos y pedagógicos.¹⁴ Un viaje bien documentado que acometió la embajada japonesa-jesuita a Europa entre 1582 y 1590 muestra hasta qué punto estaban familiarizados con la música occidental.¹⁵ En su camino a través de Portugal, España e Italia durante un año y nueve meses, encontraron numerosos compositores e intérpretes destacados,¹⁶ y cuando regresaron a Japón en

8. D. B. Waterhouse: "Japan", en *The New Grove Dictionary*, vol. 12, 853.

9. Y. Kambe: "Viols in Japan", *Journal of the Viola da Gamba Society*, 37 (2000); H. Minamino: "The First Japanese Lutenists", *Lute Society of America Quarterly*, 32:3 (1997); D. B. Waterhouse: "Japan", en *The New Grove Dictionary*, vol. 12.

10. H. Minamino: "European Musical Instruments in Sixteenth-Century Japanese Paintings", *Music in Art*, 24:1-2 (1999); D. B. Waterhouse: "Southern Barbarian Music in Japan", en *Portugal and the World*.

11. Ch. R. Boxer: *The Christian Century in Japan*, 153.

12. D. B. Waterhouse: "Japan", en *The New Grove Dictionary*, vol. 12, 853. Boxer ha manifestado que "it would be difficult, if not impossible, to find another highly civilized pagan country where Christianity had made such a mark, not merely in numbers but in influence", Ch. R. Boxer: *The Christian Century in Japan*, 321.

13. D. B. Waterhouse: "Southern Barbarian Music in Japan", en *Portugal and the World*, 353.

14. H. Minamino: "Musical Offering to Taikoh", *Discoveries*, 17:1 (1999), 4; D. B. Waterhouse: "Southern Barbarian Music in Japan", en *Portugal and the World*, 360.

15. E. Harich-Schneider: *A History of Japanese Music*, 463-71; H. Minamino: "Musical Offering to Taikoh", *Discoveries*, 17:1 (1999), 4; D. B. Waterhouse: "Southern Barbarian Music in Japan", en *Portugal and the World*, 360.

16. Según Minamino, su viaje a través de Portugal, España e Italia les proporcionó numerosas ocasiones de encontrarse con compositores e instrumentistas, entre otros quizá Victoria y Guerrero en España, Palestrina y Cavalieri en Roma, los Gabrieli, Merulo y Diruta en Venecia, Gastoldi en Mantua, Ingegneri en Cremona y Christofano Malvezzi en Florencia. H. Minamino: "Musical Offering to Taikoh", *Discoveries*, 17:1 (1999), 4.

1590 interpretaron música con el rabel, la viola, el arpa y el clave ante el regente japonés o taik_, Toyotomi Hideyoshi.¹⁷ Todas estas circunstancias permiten documentar la rápida recepción de la música occidental en los ambientes cristianos japoneses.

Las relaciones diplomáticas oficiales más tempranas entre el Imperio de Japón y la administración española en las Islas Filipinas datan de 1592 cuando el regente japonés, Toyotomi Hideyoshi, reclamó la sumisión de las Islas Filipinas españolas a su soberanía bajo la amenaza de una invasión a gran escala.¹⁸ Este periodo diplomático terminó en 1624, cuando el sh_gun Tokugawa Ieyasu —cargo que ostentaba el máximo poder en Japón por encima incluso del emperador— rompió las relaciones con el gobierno filipino debido a desacuerdos comerciales y al recelo que suscitaban los logros de las misiones.¹⁹ Consecuentemente, durante un periodo de varias décadas todos los misioneros, los kirishitans (cristianos) japoneses y la mayoría de los europeos fueron expulsados de Japón. Todos los contactos con el mundo exterior fueron interrumpidos tras un decreto de aislamiento anunciado el 5 de agosto de 1639.²⁰ De modo que el “siglo cristiano” en Japón terminó con una reunificación y aislamiento del país algo violentos.

Por otra parte, cuando Magallanes desembarcó en el archipiélago filipino en 1521, lo habitaban numerosos poblados de “indios”²¹ de diferentes etnias y con diversos idiomas y culturas. Tras la llegada del conquistador Miguel López de Legazpi en 1565 y la celebración del “referéndum” que expresamente había

17. D. B. Waterhouse: “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal and the World*, 364.

18. J. M. Saniel: *Japan and the Philippines*, 27.

19. *Ibid.*, 33.

20. *Ibid.*, 34.

21. El término “indio” fue empleado por los españoles durante todo el periodo colonial para referirse a los indígenas de todas las “Indias”. Del mismo modo que en la actualidad el término evoca connotaciones peyorativas, también fue utilizado por los revolucionarios filipinos a finales del siglo XIX como indicio revelador de la discriminación racial. El Dr. José Rizal (1861-1896) se hizo eco de esta acepción semántica en sus celebradas novelas *Noli me Tángere* (1887) y *El Filibusterismo* (1891). El uso del término “filipino”, el gentilicio moderno para los ciudadanos de Filipinas, es problemático cuando se aplica en referencia al periodo colonial español ya que los españoles residentes en Filipinas eran precisamente llamados “filipinos”. Para evitar confusiones, en este trabajo el término “indio” se refiere a los habitantes descendientes de malayos que vivían en el archipiélago filipino. Además, hay que tener en cuenta que en el siglo XVI el término “indio” se aplicaba comúnmente a la mayoría de los habitantes no europeos incluso en Italia, parte de la cual estaba bajo dominio español durante el periodo; A. C. Ross: *A Vision Betrayed*, xv: “Spanish officers often referred to Italians as the ‘indios’ of Europe”.

ordenado Felipe II en 1598,²² las islas (más de 700) acabaron uniéndose bajo el dominio oficial del imperio español que se prolongaría durante tres siglos, desde 1599 hasta 1898. Esto sentó las bases para un trabajo misionero de larga duración y, por extensión, para la hispanización de la población. A diferencia de la expansión pacífica de las misiones portuguesas en Japón, la experiencia reciente de las cruzadas dificultó que los españoles pudieran “concebir una expansión del Cristianismo que no implicara la expansión de la autoridad política ibérica y de su cultura”.²³

La enseñanza de la música litúrgica fue crucial para el inmediato éxito de las misiones en la conversión de los nativos. Aunque el contexto, el personal y la disponibilidad de materiales eran diferentes en Japón y en Filipinas, el papel de la música religiosa romana católica y su práctica eran universales. A finales del siglo XVI ya se habían establecido cuatro órdenes religiosos en el archipiélago filipino. Las misiones de agustinos, franciscanos, jesuitas y dominicos se extendieron desde las dos ciudades mayores, Cebú y Manila, hacia las provincias limítrofes.²⁴ Gradualmente fueron introduciendo la música occidental entre la población cercana, usándola tanto para atraer a los indios a las misiones como para edificar e impartir enseñanza cristiana. La abundancia de coros y grupos instrumentales formados por nativos es evidente a través de la documentación de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, tal y como, por ejemplo, muestra el siguiente extracto escrito por Marcelo de Ribadeneyra en relación con las misiones franciscanas de la región de Bicol:

Enseñan los frailes a los niños a leer y escribir y cantar canto llano y de órgano, y para enseñarles hay frailes que han aprendido a tañer flautas y chirimías. [...] Tañen muy concertada y suavemente. Y comúnmente son amigos de música [...] Ofician las misas, así en canto llano como en canto de órgano [...] Los niños y mancebos, por casar, aprenden a leer y a escribir, a rezar y cantar canto llano y canto de órgano, y a tañer chirimías, flautas y violones. Y en esto se tiene tanta curiosidad, que no hay lugar, por pequeño que sea, que no tenga capilla de músicos y chirimías. [...] Los cantores son muchos, y se ejercitan todos los días, a la mañana y tarde, en el seminario, y están repartidos de tal manera, que

22. Felipe II sometió su autoridad a la “decision and acceptance of his sovereignty by the farthest and smallest colony of imperial Spain through a referendum”, según F. Villarroel: “The Church and the ‘Philippine Referendum’ of 1599”, *Philippiniana Sacra*, 35:103 (2000), 89-90.

23. “conceive of an expansion of Christianity that did not mean the expansion of Iberian political authority and Iberian culture”; A. C. Ross: *A Vision Betrayed*, xii.

24. La orden de los recoletos llegó después, en 1606.

cada día, por lo menos, cantan muy de mañana en la iglesia [...] y tañen flautas a la Misa mayor.²⁵

La presencia de este tipo de grupos instrumentales atestigua la respuesta positiva de los indios a la enseñanza musical impartida por los misioneros en tan sólo unas pocas generaciones. Las obras interpretadas por voces e instrumentos en las instituciones religiosas del archipiélago quizá fueran de renombrados compositores españoles como Francisco Guerrero cuya música, de hecho, llegó a estar presente en Manila.²⁶

Repertorios

La documentación para estudiar el repertorio musical europeo que se conoció e interpretó en Japón y en Filipinas durante este tiempo es, en el mejor de los casos, fragmentaria. La mayoría de las obras serían litúrgicas — monódicas y polifónicas — si bien también se interpretó música profana, probablemente por los propios residentes europeos tal y como sugiere el concierto ejecutado por los Tensho_Sh_nen-Shisetsu ante Toyotomi Hideyoshi cuando regresaron a Japón en 1590 en el que interpretaron la chanson Mille Regretz.²⁷ En su reciente estudio sobre las violas en Japón, Yukimi Kambe ha demostrado que un libro de polifonía del portugués Duarte Lobo (c. 1565-1646) se encontraba entre los materiales que los jesuitas llevaron a Macao en 1614 durante el éxodo de cristianos; esta obra, sugiere la autora, podría ser el *Natalitiae noctis responsoria* (Amberes, 1602) o el *Cantica Beatae Mariae Virginis* (Amberes, 1605).²⁸ Al margen de esto, lo cierto es que el libro se usó en el colegio jesuita de Nagasaki donde había una capilla de música estable; entre los profesores de música del colegio se encontraban el músico japonés Luis Shiozuka, quien después se marchó a Manila, y Martino Hara, uno de los Tensho_Sh_nen-Shisetsu que había estado en Europa.²⁹ En relación con el canto llano que se interpretó en Japón es de interés mencionar que una de las obras mejor preservadas, de la cual se conocen varios ejemplares, es el

25. M. de Ribadeneyra: *Historia de las Islas del Archipiélago*, libro 1, capítulos XIV-XVII, pp. 54-66, citado en C. Echevarría Carril: “La música franciscana en Filipinas”, *Nassarre*, 9:2 (1993), 199-200.

26. En W. J. Summers: “Listening for Historic Manila”, *Budhi*, 2:1 (1998), 203.

27. Según propuesta del investigador japonés Tatsuo Minagawa basándose en que esta chanson era la favorita del Emperador Carlos V. Además, D. B. Waterhouse: “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal and the World*, 364, añade que esta chanson hubiera sido apropiada para la ocasión.

28. Y. Kambe: “Viols in Japan”, *Journal of the Viola da Gamba Society*, 37 (2000), 63.

29. *Ibid.*

Manuale ad sacramenta ecclesiae ministrandum impreso en Nagasaki en 1605 a petición del tercer obispo de Japón, el español Luis Cerqueira (1552-1614).³⁰ Este manual, impreso en tinta roja y negra, incluye varias páginas con música monofónica. Cuando el galeón San Felipe se hundió frente a las costas japonesas en 1596 en la ruta de Manila hacia Acapulco, entre los objetos rescatados se encontraron varias “bigüelas” y “guitarras”.³¹ Según Fr. Juan Pobre, quien escribió una relación sobre el acontecimiento, los oficiales japoneses que investigaron el hundimiento sintieron curiosidad por los instrumentos y mandaron traer a alguien que pudiera hacerlos sonar. Entonces Pobre sugirió a los intérpretes que cantaran el salmo “En las aguas de Babilonia”; cualquiera que fuera la versión que cantaron, es probable que esta obra fuera conocida en Manila y probablemente también en Japón.³²

La prueba más temprana de la recepción de impresos musicales en Filipinas es el listado de obras polifónicas, instrumentales y de canto llano que en 1581 trajo consigo el Obispo Domingo de Salazar como parte de su biblioteca personal. El inventario incluye “12 misales, 4 libros de canto, 12 libros yntonatorios y procesonarios” entre otros materiales, siendo todos ellos “del nuevo rezado”.³³ Otra referencia temprana es la presencia del tratado *Arte de canto llano* (Sevilla, 1560) del español Juan Martínez entre los libros de la biblioteca personal de un oficial español cuyo nombre se desconoce pero que en 1583 embarcó en Acapulco con destino a Manila.³⁴ Además, en algunas librerías de Manila podían comprarse libros de canto llano y de polifonía procedentes de Europa, tal y como demuestra el testamento del comerciante Pedro de Zúñiga, fechado en 1607, donde entre otros libros se citan los siguientes: “pasionarios de canto llano, un juego de motetes de guerrero, [y] un juego de motetes de madrigal”.³⁵ William J. Summers ha sugerido que el volumen de Guerrero mencionado podría ser su primer libro de motetes (Venecia, 1570) o, con menos probabilidad, el segundo (Venecia, 1589).³⁶

30. Una copia particularmente en buenas condiciones se conserva en Oxford, Bodleian Library, Arch. B e.22.

31. I. Woodfield: *English musicians in the Age of Exploration*, 82

32. Ch. R. Boxer: *The Christian Century in Japan*, 422.

33. R. Castleton: *The Life and Works of Domingo de Salazar*, 288, 306. La mayoría de esta biblioteca fue destruida por el gran incendio de 1583; “del nuevo rezado” hace referencia a la reforma tridentina.

34. En W. J. Summers: “Listening for Historic Manila”, *Budhi*, 2:1 (1998), 230; I. A. Leonard: *Books of the Brave*, 234.

35. A. García-Abásolo: “The Private Environment of the Spaniards in the Philippines”, *Philippine Studies*, 44 (1996), especialmente 365; W. J. Summers: “Listening for Historic Manila”, *Budhi*, 2:1 (1998), 203.

36. W. J. Summers: “Listening for Historic Manila”, *Budhi*, 2:1 (1998), 203.

La colección de raros de la Universidad de Santo Tomás de Manila, fundada en 1611, ha deparado recientemente un número importante de tratados musicales impresos desde finales de siglo XVI hasta el siglo XIX. Entre otros, se encuentran copias de la Declaración de instrumentos (Osuna, 1549) de Juan Bermudo (1510-1559), El melopeo y maestro (Nápoles, 1613) de Pedro Cerone (1566-1625) y *Musurgia universalis* (Roma, 1650) de Athanasius Kircher (1601-1680). Lamentablemente no es posible determinar cuándo llegaron estos libros a la biblioteca universitaria, aunque es probable que fueran utilizados en Manila para la enseñanza de la música práctica y teórica. Sin embargo, no puede descartarse que simplemente fueran donaciones de instituciones o individuos recibidas siglos después.

Intercambios y prácticas musicales

Fueron muchos los músicos que pasaron de un país a otro a finales del siglo XVI y principios del XVII; su contribución sirve para ilustrar la omnipresencia de la influencia musical ibérica en Japón y en Filipinas. La documentación sobre la práctica musical en varias festividades también contribuye a demostrar la importancia continuada de las prácticas musicales tradicionales de Asia. De las órdenes religiosas mencionadas hasta ahora, es pertinente centrarse en la jesuita y la franciscana ya que durante este periodo eran las predominantes en Japón, a pesar de que los dominicos también fueron muy activos a partir de 1592. Los jesuitas estuvieron presentes en Japón desde 1549, mucho antes de su llegada a Filipinas en 1581, mientras que los franciscanos, por su parte, ya en 1577 estaban bien asentados en Filipinas antes de expandirse hacia Japón en 1593.

San Pedro Bautista (o Baptista)³⁷ (1542-1597) nació en España en 1542 dentro de una familia noble e ingresó en la orden franciscana en 1567. Tras estudiar música en Ávila,³⁸ viajó a México como misionero donde permaneció algún tiempo antes de trasladarse a Filipinas. La primera obligación que asumió nada más llegar a Manila fue enseñar música occidental,³⁹ presumiblemente canto llano y polifonía, a los tagalos que vivían en Quiapo, Cagsaña (actual Pagsanjan), Lumbang y Los Baños.⁴⁰ En 1586 fue nombrado prior de la

37. Su nombre completo antes de ordenarse era Pedro Blázquez y Blázquez Villacastín.

38. J. Maceda: "Music in the Philippines in the Nineteenth Century", en *Musikkulturen*, 220.

39. E. H. Blair y J. A. Robertson (eds.): *The Philippine Islands*, vol. 8, 233. Es oportuno recordar, sin embargo, que no fue el primer misionero en enseñar música occidental.

40. En J. Maceda: "Music in the Philippines in the Nineteenth Century", en *Musikkulturen*, 220.

orden franciscana en las islas y, en 1591, guardián del convento franciscano de Manila. Según Merino Antolínez, Bautista, junto con Fray Jerónimo de Aguilar, organizaron “un curso completo de enseñanza y aprendizaje musicales, y comenzaron un taller de instrumentos musicales rudimentarios. En la gran iglesia de Lumbang [...] Fray Pedro ordenó el establecimiento en 1590 de lo que debe considerarse como la primera academia de música de Filipinas”.⁴¹

En 1593 fue seleccionado por el Gobernador Gómez Pérez Dasmariñas para dirigir la primera embajada española ante Toyotomi Hideyoshi. Guiando un pequeño grupo de misioneros franciscanos, llevó cartas y regalos e impresionó al regente japonés con su actitud firme.⁴² Hideyoshi no sólo concedió permiso a los franciscanos para viajar a Miako (actual Kyoto) sino que les prometió tierra para levantar una iglesia y un monasterio.⁴³ Poco tiempo después, en 1594, los franciscanos españoles construyeron una iglesia en Miako bajo la advocación de Nuestra Señora de Los Ángeles y, posteriormente, dos pequeños hospitales para los pobres.⁴⁴ Tras la consagración de la iglesia, Pedro Bautista viajó a la próspera ciudad de Nagasaki donde había planeado fundar una misión franciscana. Sin embargo, sólo unos pocos meses después el gobernador instó a los franciscanos a que abandonasen la ciudad; Bautista entonces regresó a Miako donde permaneció hasta que en 1597 fue asesinado. Es probable que pudiera desarrollar cierta actividad musical en Miako tras el establecimiento de los hospitales y la iglesia.

El hecho de que Bautista muriera el 5 de febrero de 1597 tras ser martirizado está directamente relacionado con la última parte de este trabajo. A comienzos de 1597, el comentario de un naufrago español del galeón San Felipe propagó el rumor de que los misioneros habían sido enviados por España a lo largo y ancho del mundo para que prepararan la invasión de la armada. Como respuesta, Hideyoshi ordenó de modo inmediato la mutilación y ejecución de 26 personas, entre ellas Pedro Bautista y otros franciscanos, junto a seglares japoneses convertidos al cristianismo.⁴⁵ Tras ser mostrados públicamente en Miako, Osaka y Sakai, fueron llevados a Nagasaki donde los crucificaron y alancearon la mañana del 5 de febrero de 1597 (los mártires fueron posteriormente beatificados siendo ese día el de su celebración en el san-

41. “an integrated course of musical teaching and training, and started a factory of rudimentary musical instruments. In the grand church of Lumbang [...] Fray Pedro ordered established in 1590 what must be considered the first Academy of Music in the Philippines”; J. Merino: “San Pedro Bautista: Phillipine Benefactor”, en San Pedro Bautista, 29.

42. J. Jennes: *A History of the Catholic Church in Japan*, 71.

43. *Ibid.*, 72.

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*, 77.

toral); la provincia franciscana de Filipinas aún hoy se la conoce con el nombre de San Pedro Bautista.

Juan de Santa Marta (1578-1618),⁴⁶ otro monje franciscano, parece que también desempeñó un papel extraordinariamente influyente en el contexto musical asiático del siglo XVII. Nacido en 1578, se formó como tiple en la Catedral de Zaragoza, donde también estudió latín, para posteriormente trasladarse como sochantre a la Catedral de Zamora. En esta ciudad ingresó en la orden franciscana con el deseo expreso de ser misionero en Japón precisamente cuando se había iniciado una notable persecución contra los cristianos.⁴⁷ En 1606 llegó a Manila e inmediatamente recibió el encargo de dirigir, junto con Fray Juan de Garovillas, una de las escuelas más famosas e importantes de la orden: el seminario en Lumbang, Laguna; ésta era probablemente la misma institución que había establecido Pedro Bautista. La documentación conservada indica que más de 400 niños de diferentes provincias vivían en el seminario donde aprendían “solfa”, además de a interpretar canto llano y polifonía y a construir y ejecutar instrumentos musicales (incluyendo instrumentos de viento y órganos de tubos) para, tras esta etapa de formación, regresar a sus ciudades natales y enseñar a otros.⁴⁸

En 1607 Santa Marta viajó a Japón donde llegó a ser responsable de las misiones franciscanas. Aquí emprendió labores pedagógicas similares que incluían la enseñanza de la construcción de instrumentos, siendo él mismo un renombrado constructor de órganos, posiblemente portativos, con tubos de bambú. Según Dorotheus Schilling, “el franciscano Juan de Santa Martha [sic], un gran músico [...] construyó órganos y otros instrumentos musicales”,⁴⁹ mientras que Harich-Schneider ha manifestado con admiración que “durante el comienzo del siglo XVII la construcción de instrumentos [occidentales] estuvo en plena expansión. Los primeros instrumentos europeos hechos por japoneses fueron órganos portativos de bambú”.⁵⁰ Por tanto, no es imposible que Santa Marta también construyera en Filipinas órganos con tubos de bambú,

46. En algunas fuentes relacionadas con Japón aparece indistintamente como “San Martha” o “Santa Martha”.

47. E. Gómez Platero: *Catálogo Biográfico de los Religiosos Franciscanos*, 138.

48. L. Kasilag: “Philippines”, en *The New Grove Dictionary*, vol. 19; C. Echevarría Carril: “La música franciscana en Filipinas”, *Nassarre*, 9:2 (1993), 200.

49. “the Franciscan Juan de Santa Martha [sic], a superior musician, [...] manufactured organs and other musical instruments”, citado en E. Harich-Schneider: *A History of Japanese Music*, 474.

50. “during the first years of the seventeenth century the making of [Western] musical instruments was in full swing. The earliest Japanese-made European instruments were portable bamboo organs”; *ibid.*

quizá imitando una tradición que en cualquier caso culminaría con la construcción del famoso órgano de bambú en Las Piñas por parte de Diego Cera a principios del siglo XIX.

La mayor parte del tiempo que Santa Marta pasó en Japón estuvo en Fugimi (Fushimi), cerca de Miako.⁵¹ Cuando se intensificaron las persecuciones en los años 1613 y 1614 y la mayoría de los misioneros se vieron obligados a abandonar Japón, Santa Marta permaneció escondido en el país para poder continuar con su trabajo; en estos momentos debió viajar hacia el sur. Sin embargo, finalmente en 1615 fue capturado y encarcelado en Nagasaki y, tras su juicio, trasladado a una prisión en Miako. Durante su encierro de tres años, continuó predicando entre los reclusos e incluso compuso una “misa en solfa” que envió a Manila.⁵² Tras su renuncia a apostatar, fue decapitado el 16 de agosto de 1618 en Miako.⁵³ Santa Marta fue declarado venerable mártir (21 de abril de 1668) y, con posterioridad, fue beatificado por Pío IX (7 de julio de 1867), celebrándose su fiesta en el aniversario de su muerte.

A pesar de que la mayor parte de su periodo de misiones transcurrió en Japón y sólo permaneció un año en Filipinas, no hay duda de que en este último país llegó a ejercer una duradera influencia, especialmente por su participación en el famoso seminario musical en Lumbang. Además de sus dotes como pedagogo, también fue un notable músico que compuso varios libros de música polifónica de los que, lamentablemente, no se ha encontrado ninguno hasta la fecha;⁵⁴ quizá desaparecieron durante la ocupación de 1945 junto a la mayoría de los edificios históricos y archivos de Intramuros, nombre con el que se conocía al antiguo centro amurallado de Manila.

Volviendo ahora a los nativos asiáticos que interpretaban música occidental, uno de los músicos más famosos activo tanto en Japón como en Filipinas fue Luis Shiozuka (o Xiozzuca, 1576-1637), un brillante estudiante formado en el seminario jesuita de Arima (Japón), que era considerado “el centro más importante para el aprendizaje de la música, la pintura y otras artes”.⁵⁵ Shiozuka nació en Nagasaki en 1576 y entró en el seminario en 1588 a la edad

51. E. Gómez Platero: *Catálogo Biográfico de los Religiosos Franciscanos*, 138.

52. R. C. Bañas: *Pilipino and Theater*, 29.

53. E. H. Blair y J. A. Robertson (eds.): *The Philippine Islands*, vol. 18, 218.

54. W. J. Summers: “Manila”, en *The New Grove Dictionary*, vol. 15.

55. “the leading centre for training in music, painting and other arts”; D. B. Waterhouse: “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal and the World*, 359, 367. Valignano escribió: “In the fortress at Arima, we have an excellent place, where besides the house for Ours, with a very good church, we have made a seminary for noble boys, which although small (only large enough to take thirty) is very suitable and very well laid out”, en J. F. Moran: *The Japanese and the Jesuits*, 12.

de 11 años; poco después fue descrito como artista, instrumentista (“tangedor”) y “mestre da capela”.⁵⁶ Una carta escrita por el portugués Diego Mesquita en 1603 describía la formación musical en el seminario de Arima en el que los estudiantes aprendían canto llano, polifonía y a tocar “cravo, orgãos, violas darco” [sic] entre otros instrumentos durante el periodo en que, según Kambe, Shiozuka había pasado a ser el responsable de la enseñanza musical.⁵⁷ En 1607 ingresó en la orden jesuita y en 1614, cuando se produjo el éxodo masivo de los cristianos japoneses, se trasladó a Macao junto con todos los miembros del seminario de Arima.⁵⁸ Pronto se fue a Manila para ser ordenado y, al parecer, nombrado ministro de la comunidad japonesa exiliada en San Miguel y en Dilao, dos asentamientos en los extramuros de Manila.⁵⁹ Al final, en 1636 fue convencido por un grupo de dominicos para regresar a Japón llegando a abrazar esta orden y cambiando su nombre por el de Vicente de la Cruz.⁶⁰ Pero al año siguiente, tras un juicio y encarcelamiento prolongados, fue ejecutado en Japón.⁶¹

Dada su procedencia y reputación, es presumible que colaborara de modo significativo con varios establecimientos musicales de Manila. Ciertamente, en su *Historia de la Provincia de Philipinas de la Compañía de Jesús*, el jesuita Pedro Murillo Velarde hace mención a la celebración de la beatificación de San Francisco Javier en 1621 en donde participó un organista japonés con una interpretación memorable.⁶² Esta cita podría hacer referencia a Luis Shiozula o quizá al agustino Fray Guillermo de Silva y Cárdenas (fallecido en 1647), un conocido organista. Según las biografías de la orden agustina en Filipinas, Silva y Cárdenas había nacido en Japón a comienzos del siglo XVII pero profesó y finalizó sus estudios en el convento agustino de Manila;⁶³

56. D. B. Waterhouse: “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal and the World*, 359-60.

57. Y. Kambe: “Viols in Japan”, *Journal of the Viola da Gamba Society*, 37 (2000), 62-63. Según este autor, otro maestro de música en el seminario de Arima en este momento fue Martino Hara, uno de los Tensho_Sh_nen-Shisetsu que había viajado a Europa entre 1582 y 1590 donde recibió formación musical.

58. D. B. Waterhouse: “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal and the World*, 359, 367.

59. R. Reed: *Colonial Manila*, 52-55. Durante el medio siglo siguiente al establecimiento de Dilao en 1585, el asentamiento retuvo un ambiente cultural de ascendencia japonesa.

60. F. Villarrol: Lorenzo Ruiz, 62.

61. Y. Kambe: “Viols in Japan”, *Journal of the Viola da Gamba Society*, 37 (2000), 63; D. B. Waterhouse: “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal and the World*, 359-60.

62. “Concurrió a la celebridad de estas fiestas un clérigo japon [=japonés] organista, y músico, que en honra, y agradecimiento a su Santo Apóstol, hizo varias composiciones de buen gusto”, P. Murillo Velarde: *Historia de la Provincia de Philipinas*, 16v.

63. M. Merino: *Agustinos Evangelizadores de Filipinas*, 440; E. Jorde Pérez: *Catálogo bibliográfico de los religiosos Agustinos*, 195.

ocupó durante años el puesto de organista de la iglesia vinculada al convento disfrutando de cierta fama como intérprete.⁶⁴ Con la excepción del año de su muerte, en 1647, hay poca más información disponible. Parece probable que Silva y Cárdenas fuera descendiente de españoles ya que, además de sus apellidos, las crónicas no hacen ningún comentario en sentido contrario, lo que era habitual en el caso de miembros de órdenes religiosas no europeos. Esta posibilidad no excluye, sin embargo, que pudiera ser hijo de madre japonesa teniendo en cuenta el escaso número de mujeres españolas y portuguesas que había en Japón a finales del siglo XVI.

Entre el éxodo masivo de cristianos que tuvo lugar en Japón en 1614 hubo varios convertidos ilustres como el señor feudal o daimy_ Justo Takayama Ukon (1553-1615)⁶⁵ quien junto a su corte navegó directamente desde Nagasaki hasta Manila donde fueron recibidos con “el sonido de las campanas y una solemne misa de órgano”.⁶⁶ Aunque parece probable que Takayama no fuera músico, es muy posible que contara con músicos formados en la tradición occidental entre sus sirvientes. Uno de éstos era la cortesana Julia Nait_, quien estableció un beaterio en la villa de San Miguel nada más llegar a Filipinas donde con toda probabilidad se interpretaba música de forma regular.⁶⁷

Tras el exilio a Manila y la pérdida de todas sus posesiones en Japón, Takayama no vivió durante mucho tiempo ya que murió la medianoche del 5 de febrero de 1615. Su funeral se celebró en la iglesia jesuita de Santa Ana, Intramuros de Manila, y fue enterrado “entre un gran lamento y dolor” con himnos litúrgicos y cantos polifónicos interpretados por un coro situado cerca del altar mayor de la iglesia, donde estaban las sepulturas de los padres superiores de la orden, con la expectativa de ser ascendido pronto a los altares de la santidad.⁶⁸ Entre los intérpretes podría encontrarse el coro de feligreses tagalos fundado en San Ignacio en 1596.⁶⁹

Este acontecimiento es representativo de la intensidad de las influencias ibéricas en Japón y Filipinas. El ejemplo del coro tagalo enseñado por españoles y mexicanos cantando en latín durante los funerales de un aristócrata

64. P. G. Galende y R. Trota José: San Agustín, 138.

65. Takayama actuó como corresponsal del Papa y como un influyente líder japonés, además de ser considerado un defensor de la causa cristiana en Japón.

66. D. B. Waterhouse: “Southern Barbarian Music in Japan”, en *Portugal and the World*, 373.

67. *Ibid.*

68. E. de Pedro: *Lord Takayama: A Bibliography on Philippine-Japanese Relations*, 84-90.

69. W. J. Summers: “Listening for Historic Manila”, *Budhi*, 2:1 (1998), 210.

japonés convertido por los jesuitas portugueses muestra el grado de integración y compatibilidad de dos mundos tan distintos gracias a la influencia cultural ibérica y a la universalidad del rito católico. Aunque no hay pruebas para saber qué obras fueron interpretadas en este servicio, podría pensarse que quizá fuera algún conocido requiem de los compuestos por autores españoles como Victoria, Morales o Guerrero. Sin embargo, a pesar de que los motetes de Guerrero estuvieron presentes en Manila desde una fecha tan temprana como 1607, no hay por el momento pruebas documentales para demostrar la recepción de obras de Victoria y Morales en estos años.

¿De qué modo la vida musical en Filipinas estuvo ligada a Japón después del aislamiento de este último país frente a toda influencia extranjera? La comunidad japonesa residente en Manila había estado involucrada en la vida musical de la ciudad mucho antes de que comenzaran las persecuciones en Japón. Miembros de esta comunidad interpretaron con frecuencia música y danza tradicionales japonesas en fiestas y ceremonias, al tiempo que algunos músicos japoneses formados en la tradición musical occidental sirvieron en iglesias y conventos tal y como hemos visto. Según William J. Summers, la danza y la música para bailar fue un ingrediente ubicuo en la Manila de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII, existiendo un número particularmente elevado de danzas no españolas interpretadas por chinos, japoneses y tagalo-parlantes residentes en la ciudad.⁷⁰ Es igualmente sabido que los cristianos japoneses bailaban ante el Santísimo Sacramento en Manila.⁷¹

En 1630 tuvo lugar la que quizá fue la expresión musical de mayor esplendor durante el periodo histórico de contacto cultural entre Japón y Filipinas bajo la influencia ibérica. Fue la celebración de unas vísperas solemnes el 1 de febrero para conmemorar los 26 protomártires franciscanos asesinados en Nagasaki en 1597. Una vez que la procesión llegó a la Catedral “se cantaron las vísperas a siete coros [de voces e instrumentos] de acorde música, llevando el compás de dirección el Padre Fray Martín de Carmena [o de San Bernardo], franciscano, excelente músico”.⁷² Según Bañas, también hubo fuegos artificiales, carreras de caballos, juegos, comedias y concursos literarios (probablemente con obras en japonés y en tagalo) y una “especie de juego practicado por los japoneses en Manila”.⁷³

70. *Ibid.*, 213-14.

71. A. de Morga: *Sucesos de las Islas Filipinas*, 292.

72. W. E. Retana: *Noticias histórico bibliográficas de el Teatro de Filipinas*, citado en W. J. Summers: “Music in Manila Cathedral”, en *Manila Cathedral*.

73. “kind of game managed by the Japanese in Manila”; R. C. Bañas: *Pilipino and Theater*, 175.

Aunque Japón y Filipinas no recibieron el mismo trato por parte de órdenes misioneras, comerciantes, conquistadores y diplomáticos procedentes de la Península Ibérica, a comienzos del siglo XVII las poblaciones de ambos territorios convertidas al cristianismo compartieron por un breve periodo de tiempo lazos culturales que fueron afianzados por el celo religioso y la cultura musical. Situados en los límites más externos de las posesiones coloniales españolas y portuguesas, prestaron considerable atención a la producción artística y a la religión de la Península como muestra la generalización de la pedagogía musical y la rápida respuesta de la población local. No es sorprendente que los resultados de estas iniciativas en cada país variaran de forma notable. A pesar de lo cual, la gran influencia de la cultura ibérica, expandida al este y al oeste, unió a las naciones insulares cambiando irremediabilmente sus destinos históricos y culturales.

(Traducción de Miguel Ángel Marín)

**“Lo Spagnoletto” en Manila:
una nueva fuente de la Lamentación Primera del Jueves Santo**

WILLIAM J. SUMMERS

Este artículo es un estudio introductorio en torno al descubrimiento en Manila (Filipinas) de una nueva fuente de una lamentación del compositor Francisco Javier García Fajer, conocido con el sobrenombre de “Lo Spagnoletto” y natural de Nalda (La Rioja). Junto a los detalles del hallazgo, se presta atención a ciertos aspectos críticos relacionados con el manuscrito musical, su localización actual en el archivo de la Universidad de Santo Tomás en Manila y el valor potencial que tuvo la música en esta institución durante el siglo XIX. Le sigue un breve análisis comparativo entre una versión de esta lamentación publicada en 1852 por Hilarión Eslava y el manuscrito manileño que no está datado.¹ Finalmente, este artículo analiza la importancia de la transmisión de la música de García Fajer a la ciudad de Manila tanto en términos locales como globales.

En la última edición de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Günther Massenkeil ha escrito lo siguiente en su artículo sobre la lamentación:

1. Agradezco a David Irving su permiso para usar fragmentos de la edición que está preparando de la lamentación conservada en Manila. También quisiera agradecer al Dr. Henry J. Grossi, de la Library of Congress, el haberme proporcionado una copia de la edición publicada en 1852.

Además de Italia, sólo Francia desempeñó un papel importante en la historia de la lamentación en los siglos XVII y XVIII. Más de 100 años después de la edición de una colección de lamentaciones por Le Roy & Ballard (1557), comenzó un nuevo desarrollo del género que culminó con las extensas leçons de ténèbres de Michel Lambert (1689) y Charpentier (c. 1670-1695). Las características más importantes de estas obras son unas partes melódicas altamente melismáticas y el uso frecuente del tonus lamentationum romano como base para la melodía. [...] En general, el desarrollo del género continuó hasta finales del siglo XVIII; no fue hasta mediados del siglo XX cuando éste experimentó un breve resurgimiento.²

Es evidente que la descripción que ofrece este autor sobre el desarrollo de la lamentación en la música occidental es incompleta. En esta entrada uno no puede dejar de notar la ausencia de una mención al extraordinario cultivo que este género tuvo en la música litúrgica española y su circulación alrededor del mundo. El examen de aspectos menores pero significativos de las obras que se discuten en este artículo ayudará a completar esta valoración parcial.

Fundada en 1571 por Miguel López de Legazpi, Manila permaneció en el centro de los intereses comerciales españoles hasta 1898, cuando fue invadida por las tropas norteamericanas con la consiguiente guerra que se prolongó durante cinco años en la que murieron más de 200.000 filipinos.³ El doble objetivo del colonialismo de los Estados Unidos tras la ocupación, que duró hasta 1941 cuando llegaron los japoneses, era eliminar los elementos hispánicos y católicos que caracterizaban Filipinas. Para conseguirlo no se escatimó ni en recursos humanos ni en económicos.

2. G. Massenkeil: "Lamentations", en *The New Grove Dictionary*, vol. 14, 190: "Apart from Italy, only France played an important part in the history of the Lamentations in the 17th and 18th centuries. There, more than 100 years after the collected edition of Lamentations of Le Roy & Ballard (1557), a new development began that culminated in the extensive leçons de ténèbres of Michel Lambert (1689) and Charpentier (c. 1670-1695). The most important characteristics of these settings are a highly melismatic vocal line and the frequent use of the Roman tonus lamentationum as a melodic foundation. [...] For the most part, the continuing development of the Lamentations drew to a close at the end of the 18th century; not until the middle of the 20th century did the genre experience a short revival".

3. Mi investigación en los archivos y bibliotecas de Manila sobre la música en esta ciudad durante el periodo colonial comenzó en 1996. El resultado han sido los siguientes trabajos: W. J. Summers: "Manila", en *The New Grove Dictionary*, vol. 15, 760-62; "New Perspectives on the Performing Arts in Historic Manila", en *El humanismo latino en la región asiático-pacífica*; "The Jesuits in Manila", en *The Jesuits*; "Listening for Historic Manila", *Buhdi: A Journal of Ideas and Culture*, 2:1 (1998); "Music in Manila Cathedral", *Manila Cathedral, Basilica of the Immaculate Conception*.

En 1945 tuvo lugar una segunda invasión —más catastrófica— de Manila por parte de los Estados Unidos bajo el mando del General Douglas MacArthur. Sus tropas, buscando el desalojo de la armada de ocupación japonesa, acorralaron y bombardearon el centro histórico amurallado de Manila (conocido como Intramuros) hasta su ruina total. En este espacio se asentaban doce iglesias católicas romanas (algunas del siglo XVI), los conventos e iglesias de las órdenes religiosas masculinas y femeninas (de tres siglos y medio de antigüedad), el colegio de San Juan de Letrán (de dos siglos y medio), el Colegio de niños cantores de la Catedral (de dos siglos) y el Palacio del Obispo.⁴ A los ojos de MacArthur, Intramuros era simplemente el “barrio católico romano” de Manila; las empresas importantes, las áreas industriales y el puerto principal se localizaban en otro espacio. Afortunadamente, la Universidad de Santo Tomás, fundada en 1611, se había trasladado fuera de la zona amurallada antes de 1941, el año de la invasión japonesa. Este hecho, junto al conocimiento de que los japoneses estaban usando la universidad como un campo de prisioneros de guerra, evitó la destrucción gratuita de MacArthur.

Esta breve introducción a la historia contemporánea es pertinente ya que el asalto despiadado e inútil de MacArthur ocasionó en Filipinas una pérdida de materiales históricos, culturales y artísticos de tal magnitud que simplemente resulta imposible de calcular. El impacto que esta destrucción ha tenido en Manila es fácil de imaginar si sabemos que el manuscrito musical con una lamentación presumiblemente del siglo XVIII que se encuentra en el archivo de la Universidad de Santo Tomás es la primera obra musical de ese siglo que, por el momento, parece conservarse en Filipinas.

El bibliotecario de la Universidad, Fray Ángel Aparicio, me brindó la posibilidad de examinar el manuscrito de tamaño considerable conservado en el archivo que custodiaba. Según su opinión, el libro había estado en algún momento en la biblioteca del seminario de la Universidad y ahora se encontraba en la sección de raros. El volumen compila varios manuscritos musicales y aparece identificado simplemente bajo la etiqueta de “Partituras”, la única palabra inscrita con tinta dorada en el lomo del libro, sin que exista información sobre su adquisición o localización anterior. Es muy probable, no obstante, que se trate de uno de los volúmenes que catalogaron los prisioneros de guerra no filipinos a principios de la década de 1940 como parte de las labores de organización de la sección de raros impuestas por sus captores japoneses.⁵

4. Véase W. J. Summers: “Manila”, en *The New Grove Dictionary*, vol. 15, 760.

5. Catálogo que recientemente ha aparecido en Á. Aparicio: *Catalogue of rare books*.

Un detalle adicional proporciona algunas pistas sobre la historia del volumen a comienzos del siglo XX. En la parte baja del lomo, con la misma tinta dorada, aparecen las iniciales “F. C.”. Fray Aparicio ha encontrado esta misma marca en otros libros de similar encuadernación que con mucha probabilidad pertenecieron a Fray Francisco Cubeñas, español que vino a la Universidad de Santo Tomás en 1901.⁶ Es posible que fuera Cubeñas quien ordenara encuadernar varias obras en un mismo volumen tal y como se conoce en la actualidad; incluso se podría pensar que él mismo trajo todas las obras, aunque no existe documentación concreta que confirme esta hipótesis. Por otro lado, no hay indicio en las propias páginas del libro que pueda relacionarlo con este religioso, con la significativa excepción de una indicación en la obra quinta, un Miserere de Fray Cecilio Caballero arreglado por el propio Cubeñas para el coro del colegio dominico de Ocaña (España) en 1892. Otras dos obras del volumen, adscritas a compositores prácticamente desconocidos, están datadas: un *Tantum ergo* de Areol lleva la fecha de 1878 y un *Tota pulchra* es de Aldegalá de 1879; en ambos casos se añade una anotación que los relaciona con la ciudad de Salamanca. En el Apéndice 1 al final de este artículo se incluye una descripción física de la fuente, así como un índice de las obras que contiene con la transcripción diplomática de sus encabezamientos.

Dado que este volumen será objeto de un estudio más amplio que próximamente realizará David Irving, me centraré aquí en el cuadernillo localizado en los folios 62 a 79 que específicamente contiene la lamentación de García Fajer. Como se puede ver en el Apéndice 1, esta lamentación es la primera de una serie de seis que aparece hacia el final del volumen y está basada en el texto de la Lamentación de Jeremías para los maitines del Jueves Santo (el texto original y su traducción al castellano aparecen en el Apéndice 2).

Un aspecto que inmediatamente llama la atención es que el tipo de papel y la presentación de la página inicial de la lamentación son distintos al resto de las obras encontradas en el volumen. Sus características caligráficas parecen indicar que se trata de la copia más temprana de todo el manuscrito (quizá de finales del siglo XVIII, un siglo anterior a las otras obras datadas) y claramente más económica y funcional que el resto (véase Ilustración 1). La disposición de las partes —para coro, violines y continuo— en formato de partitura es espaciosa; la dotación instrumental también difiere de las restantes obras del volumen. Lo que resulta más fascinante de la inequívoca identificación del compositor al comienzo del cuadernillo es el hecho de que previamente se había encontrado música de García Fajer en un archivo de California (Archivo Archidiecésano de Los Ángeles ubicado en la Misión San Fernando) y que se tenía noticia de al menos una versión concordante de una misa orquestal conservada en el archivo de la Catedral de México.⁷ Con todos estos

6. E. Neira, H. Ocio y G. Arnáiz (eds.): *Misioneros Dominicos en el Extremo Oriente*, vol. 2, 399.

hallazgos previos, no resultaba del todo sorprendente encontrar en Manila música de García Fajer. A pesar de que Juan José Carreras en su entrada para el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana ha señalado la amplia difusión de la obra de este compositor en Latinoamérica, quizá ni siquiera él esperaría encontrar composiciones conservadas en Manila.⁸ Además, es interesante saber que esta obra es una de las varias lamentaciones compuestas por este compositor, tal y como ha descrito Luis Antonio González Marín en su artículo sobre este género para el mismo diccionario,⁹ así como el hecho de que de dos de los autores mencionados en su artículo, Cosme de Benito y Nicolás Ledesma García, se hayan conservado varias obras litúrgicas en Filipinas. Con el descubrimiento de esta lamentación, se añade pues una dimensión adicional a la distribución mundial de la música de García Fajer.

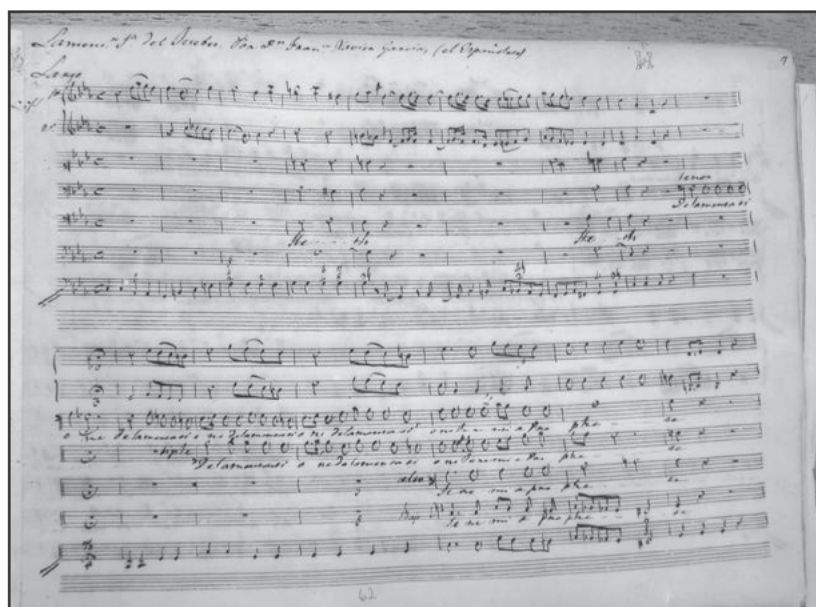


Ilustración 1: Francisco Javier García Fajer, Lamentación Primera del Jueves Santo (folio 62); "Partituras", Universidad de Santo Tomás.

7. Véase W. J. Summers: "Spanish Music in California", en Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society; C. Russell: "Newly Discovered Treasures", *Inter-American Music Review*, 13:1 (1992); y W. J. Summers: "Opera Seria in Spanish California", en *Music in Performance and Society*.

8. J. J. Carreras: "García Fajer, Francisco Javier", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 5, 448-49, además de la entrada, del mismo autor, en *The New Grove Dictionary*, vol. 9, 528-29.

9. Véase L. A. González Marín: "Lamentación", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, 719-26, especialmente 725-26.

Tras estudiar la música se hizo evidente que la primera impresión de estar ante una lamentación desconocida era falsa. La idea de que se trataba de un unicum era inmediata ya que las dos lamentaciones de García Fajer publicadas por Hilarión Eslava en 1852 estaban escritas, supuestamente, para ocho y siete voces con orquesta,¹⁰ frente a las cuatro voces que presenta la fuente de Manila. En tanto que ninguna de las versiones publicadas por Eslava parecían en principio coincidir con la dotación vocal de las fuentes de Manila, resultaba lógico asumir que ésta, para coro solo, era una obra desconocida. Sin embargo, una comparación más detenida mostró que una de las lamentaciones editada por Eslava (Ejemplo 1) es parcialmente concordante con la fuente de Manila, a pesar de estar escrita para dos coros de tres y cuatro voces.

La instrumentación de la fuente de Manila sólo difiere de la dotación de la versión publicada por Eslava en la ausencia de las partes de viola y de trompas, pero este aspecto es el menos significativo entre todas las divergencias que se detectan entre ambas fuentes. Las partes suplementarias para instrumento de viento (oboe y clarinete) añadidas en hojas separadas en la partitura de Manila (y copiadas por una mano distinta al resto del manuscrito) quizá podrían suplantar la parte de viola que sólo es esencial en un par de pasajes; pero éste no es el caso. Por otro lado, las partes de trompa adjuntas a la partitura de Manila contienen, en realidad, fragmentos de este instrumento de la edición de 1852, pero no toda la parte. Aunque la partitura original de Manila no incluía estas partes para viento, éstas fueron claramente arregladas para suplantarlas, y debieron ser copiadas después de que se completara la copia de la partitura.¹¹

Cuanto más en detalle se analiza la fuente de Manila, más evidente va resultando la compleja serie de diferencias en sus varios movimientos en comparación con la edición de Eslava. Estas diferencias oscilan entre cambios menores en la articulación, como ocurre en el primer movimiento, y la presencia de música sustancialmente distinta en el tercer movimiento (Ejemplos 2a y 2b). Más extrema, incluso, es la reutilización paródica de material del primer movimiento en el movimiento quinto (compárese Ejemplo 1 con Ejemplo

10. Véase la entrada, sin autor especificado, "Eslava, Miguel Hilarión", en Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. 2, 177-78. La edición temprana de este conocido diccionario es la única que incluye un listado completo del contenido de la Lira Sacro Hispana.

11. Ya que esta obra será objeto de un análisis más pormenorizado que realizará David Irving, no desarrollaré en este lugar el uso de los instrumentos de viento salvo la indicación de la extensión de los pasajes en que se emplean: el oboe aparece en 15 cc. en el movimiento primero y 10 cc. en el tercero; los clarinetes aparecen en 10 cc. en el movimiento tercero y 7 cc. en el quinto; y las trompas 20 cc. en el movimiento segundo, 7 cc. en el tercero y 4 cc. en el quinto.

LAMENTACION 1ª

DEL JUEVES

DE

D. FRANCISCO JAVIER GARCIA.

SIGLO. XIX.

Pr. rs.

Largo.

TROMPAS.

1ª VIOLINES.

2ª VIOLINES.

VIOLA.

TIPLE. 1ª

CONTRALTO. 1

TENOR. 1ª

TIPLE. 2ª

CONTRALTO. 2

TENOR. 2ª

BAJETE.

CONTRABAJO.

Largo.

He - - th

He - - th

He - - th

He - - th

He - - th

He - - th

He - - th

He - - th

Fst: 5ª.

XIX = 50

Ejemplo 1: Francisco Javier García Fajer, Lamentación Primera del Jueves Santo, en H. Eslava (ed.): Lira Sacro Hispana, vol. 1.

14

Andante sostenuto.

p f p f p f p

p f p f p

p f p

p

p Se

p Se

Se de - runt in ter - ra *p* Se

p Se

p Se

p Se

p Se

Andante sostenuto.

p

Ejemplo 2a: Francisco Javier García Fajer, Lamentación Primera del Jueves Santo, movimiento 3.º, en H. Eslava (ed.): Lira Sacro Hispana, vol. 1, p. 14.

III. *Sederunt in terra*

The musical score is for the third movement, "Sederunt in terra", in a Baroque Concerto. It is marked "Largo" and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score includes parts for Violin 1st (Vln. 1º), Violin 2nd (Vln. 2º), Trombone (Tip.), Alto, Tenor (Ten.), Bass (Bajo), and Keyboard. The vocal parts (Alto, Tenor, and Bass) have the lyrics: "Se - de - runt in ter - ra, se - de - runt in in ter - ra, se - de - runt in". The Keyboard part features a prominent arpeggiated figure in the right hand, which is circled with a dashed line in each measure. A first ending bracket is present at the beginning of the first measure for both the Violin 1st and Keyboard parts.

Ejemplo 2b: Francisco Javier García Fajer, Lamentación Primera del Jueves Santo, movimiento 3º en "Partituras", Universidad de Santo Tomás, p. 19, según edición inédita de D. Irving.

V. Jerusalem

1 Largo

Vin. 1^o

Vin. 2^o

Tip.

Alto

Ten.

Bajo

Acomp.

Keyboard

Je -

Je -

Je -

Je -

(6)

($\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \\ 2 \end{smallmatrix}$)

(2)

Ejemplo 3: Francisco Javier García Fajer, Lamentación Primera del Jueves Santo, movimiento 5^o, en "Partituras", Universidad de Santo Tomás, p. 33, según edición inédita de D. Irving.

3). Claramente, la fuente conservada en Manila se puede relacionar sólo parcialmente con la lamentación publicada en 1852 por Eslava, si es que, en realidad, no se trata de una obra sustancialmente distinta. Es necesario señalar que los materiales de la fuente de Manila —la partitura y las partes sueltas— proporcionan dos versiones de la misma obra, una con instrumentos de viento y la otra sin ellos.

A la luz de esta comparación, se podría sugerir que la versión cronológicamente más temprana desde el punto de vista de la composición es la impresa que, como ya se ha dicho, fue editada en 1852, 43 años después de la muerte del compositor. En realidad esta afirmación no se puede probar con toda certeza, pero hay varios detalles significativos que la sustentan. El primero, que la originalidad de la música en la edición de 1852 es manifiesta, especialmente la claridad y sorprendente sensibilidad que muestra hacia el significado y la representación de cada verso del texto. El segundo, que la textura poco densa de la orquestación en la edición de Eslava parece estar en consonancia con el hecho de que el texto es de una extrema severidad penitencial, algo que también refleja la fuente de Manila pero que matiza con la adición de partes para oboe y clarinete en ciertos movimientos.¹² Finalmente, la reutilización evidente de la música en el último movimiento no es un hecho asociado con las prácticas de la segunda mitad del siglo XVIII; provisionalmente debe considerarse resultado de otra mano o, como mínimo, evidencia de una significativa reconsideración por parte del compositor, si es que los cambios son del propio García Fajer. En realidad, esta modificación sugiere, sobre todo, la intervención de algún tipo de “arreglista”. La intervención de otra persona puede también sugerirse por la creación de partes adicionales de instrumentos de viento aunque sean empleadas sólo en momentos concretos en toda la obra.

Este planteamiento arroja algunos interrogantes sobre las fuentes originales. Eslava no da indicaciones relacionadas con el origen de la fuente de García Fajer que utilizó para su edición. Como ocurre con muchas ediciones del siglo XIX, especialmente las suyas, el lector actual está obligado por acto de fe a creer que el editor trabajó con una fuente relacionada con el compositor.¹³ Las diferencias entre la edición publicada y la fuente de Manila no dejan

12. Esta práctica recuerda inmediatamente las “adiciones” de Mozart al Mesías de Haendel; véase S. Sadie: “Mozart, Wolfgang Amadeus”, en *The New Grove Dictionary*, vol. 17, 337.

13. Los volúmenes de la *Lira Sacro Hispana* no contienen la más mínima información sobre el aparato crítico utilizado en la edición, aunque contienen un ensayo biográfico sobre cada compositor representado. Eslava indica al comienzo del primer volumen dedicado a los compositores del siglo XIX que la música de García Fajer en origen estaba pensada para el último volumen dedicado a los compositores del siglo XVIII, trabajo que finalmente no fue publicado.

lugar a dudas sobre la intervención significativa en esta última de un arreglista, pero esa intervención puede no haber tenido lugar hasta después de la fecha de publicación del volumen de *Eslava* (1852). Dicho de otro modo, datar estas fuentes y reconstruir su filiación estemática son tareas por el momento imposibles en ausencia de una investigación en profundidad sobre las varias lamentaciones de García Fajer.

Tras señalar estos problemas, es posible sugerir que la edición publicada pertenece estilísticamente al último tercio del siglo XVIII, mientras que la fuente de Manila muestra la visión de alguien del siglo XIX que buscaba acortar y “sanear” ciertos elementos expresivos angulosos y claramente barrocos presentes en la obra, con la esperanza quizá de ampliar su utilidad para la interpretación.¹⁴ La edición de *Eslava* mantiene ciertas prácticas barrocas, especialmente una articulación rítmica muy marcada e implacable, una angulosidad melódica en el Allegro staccato del segundo movimiento con el texto “Defixae sunt in terra portae eius: perdidit, et contrivit vectes eius” (“Sus puertas han sido echadas a tierra; destruyó, quebrantó sus cerrojos”) así como el carácter robusto del movimiento cuarto que está reducido a la mitad en la fuente de Manila. Estos elementos y ciertos embellecimientos de la orquestación ausentes en el manuscrito manileño, como los que hay en el movimiento quinto de la edición de 1852 (p. 23), son también argumentos para suponer una prioridad, tanto musical como estética, de la edición impresa. Aunque esta afirmación se basa en un número de suposiciones que pueden ser rechazadas por una investigación futura que analice las fuentes conservadas en España y Latinoamérica, las pruebas disponibles por el momento apuntan en esta dirección. A pesar de que hay mucho más que decir al comparar ambas versiones de esta lamentación, razones de espacio exigen que ahora nos centremos en algunas consideraciones adicionales que ayuden a ponderar la supervivencia de la música de García Fajer en Manila.

No es este el lugar donde ofrecer un recital de pruebas históricas para demostrar que la Manila colonial fue un destacado centro artístico durante su larga historia.¹⁵ En cambio, lo que es necesario traer a colación es la importancia de la Universidad de Santo Tomás como un lugar donde se cultivaron

14. Esto es, en concreto, lo que ocurrió con otras lamentaciones que no contienen instrumentos de viento, como son las otras obras de este género de García Fajer; véase L. A. González Marín: “Lamentación”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, 719-26. El contenido de esta fuente, y en concreto el carácter poderosamente afectivo del movimiento, puede sugerir que se trata de uno de los ejemplos más tempranos del género. Si es así, entonces es comprensible que la obra fuera modificada posteriormente por otros músicos.

15. Véase W. J. Summers: “Manila”, en *The New Grove Dictionary*, vol. 15, 760-62.

las artes durante los siglos XVIII y XIX.¹⁶ Tras la expulsión de los jesuitas de Filipinas en 1768, la importancia de la única universidad que pervivió, la establecida por los dominicos con la bendición real y pontificia, fue central para la vida educativa de todo el archipiélago.

Son varias las narraciones históricas que detallan el cultivo de la música, el teatro y las artes plásticas y decorativas en la universidad durante el siglo XIX.¹⁷ Lo que tenemos en esta colección de partituras musicales es algo que pudo ser enviado a Santo Tomás desde España, quizá en la segunda mitad del siglo XIX. No es posible determinar por el momento si fue remitido en formato de libro, o en realidad se trata de un volumen misceláneo con obras sueltas adquiridas durante una serie de años. Las fechas indicadas en algunas de las obras pueden proporcionar un terminus post quem para su llegada a Manila, pero las partituras sin datar pudieron haber llegado tras un tiempo razonable después de ser compuestas (véase Apéndice 1). Sabemos que la segunda mitad de ese siglo fue un periodo de especial efervescencia en la vida musical de Manila y de la Universidad de Santo Tomás. Estas partituras parece que fueron copiadas durante este periodo de intenso cultivo de todas las artes.

Claramente, el volumen pudo haber sido producido en la propia universidad bajo la supervisión de un dominico que fue músico y que también trabajó como miembro de la facultad en el seminario a comienzos del siglo XX: Fray Francisco Cubeñas. Documentos impresos, especialmente anuncios de varias tiendas de música en Manila durante el siglo XIX, evidencian la disponibilidad tanto de impresos como de copias manuscritas de la música europea profana y religiosa más novedosa.¹⁸ Algunas de las partituras (y particellas) del volumen pudieron haber sido adquiridas por la universidad en estas tiendas a lo largo del siglo XIX para ser encuadernadas por Fray Cubeñas con posterioridad.

Existen, además, significativas conexiones con los dominicos y las instituciones dominicas, como muestran las obras asociadas con músicos e iglesias de esta orden en España; ejemplos de este vínculo es la mención ya apuntada a la ciudad de Ocaña, así como el Himno en honor de los Santos Mártires de China de Cecilio Caballero dedicado al dominico José Cueto, Obispo de la Diócesis de Canarias. De hecho, estas piezas pudieron haber sido traídas a

16. Véase J. Sánchez y García: Sinopsis histórica documentada de la Universidad de Santo Tomás.

17. Véase, por ejemplo, Certamen científico-literario y velada celebrados en honor del Exmo. Sr. Dr. D. Fr. Zefferino González.

18. Véase R. González Fernández: Manual del Viajero en Filipinas.

Manila por miembros dominicos, quizá por el propio Fray Cubeñas.¹⁹ Estas pruebas fragmentarias de naturaleza variada no sugieren una solución lineal o simple que descubra los orígenes de la música de este volumen. Pero es seguro que la universidad poseyó una amplia colección de música sagrada de dimensiones bastante considerables destinada a distintas ocasiones litúrgicas y devocionales y que fue mantenida en un excepcional estado de conservación durante al menos cien años. Esta colección contenía obras de un amplio abanico de compositores compuestas durante un periodo de tiempo significativo. El brillante estilo de la música disponible para Semana Santa, si consideramos sólo las lamentaciones conservadas, es un poderoso indicador de la disponibilidad de música litúrgica en Santo Tomás, una circunstancia desconocida hasta la fecha. No es necesario utilizar grandes dosis de imaginación para suponer que las otras iglesias importantes de Manila y su Catedral dispondrían de una música similar durante el siglo XIX. Con todo, es preciso recordar que esta idea no es más que una suposición y que ésta es la primera colección conocida de partituras manuscritas del siglo XIX procedente de cualquiera de las instituciones de la ciudad.

Finalmente, es oportuno hacer un breve comentario sobre la vida y obra del riojano García Fajer. Tras regresar a España procedente de Italia alrededor del año 1756, ocupó durante el resto de su vida uno de los puestos musicales más prestigiosos, el de maestro de capilla de la Seo de Zaragoza. Fue un prolífico compositor de música religiosa, llegando sus obras a circular ampliamente por toda España y Latinoamérica; al menos en la Catedral de Murcia su música se mantuvo copiándose hasta una fecha tan tardía como 1845.²⁰

¿Por qué una obra que había sido compuesta casi con seguridad un siglo antes de la fecha de encuadernación del libro en Manila fue incluida dentro de una colección claramente dedicada a compositores relacionados sobre todo con los últimos dos tercios del siglo XIX? Después de todo, García Fajer había muerto en 1809. En primer lugar, se podría pensar que porque su música es excelente, especialmente la versión publicada por Eslava. Quizá no había disponible en Santo Tomás ninguna otra versión de este texto específico de Jeremías cuando el volumen fue compilado. Pero tal vez haya otras razones. Juan José Carreras ha señalado que García Fajer fue un importante compositor que defendió la restauración de la integridad de la música interpretada en

19. Cubeñas residió en Ávila y en Ocaña durante los diez años anteriores a su partida hacia Filipinas, según E. Neira, H. Ocio y G. Arnáiz: *Misioneros Dominicos en el Extremo Oriente*, vol. 2, 399-400.

20. Una visión más amplia sobre su vida y obra aparece en los dos artículos sobre este compositor firmados por J. J. Carreras en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamérica*, vol. 5, 448-49 y *The New Grove Dictionary*, vol. 9, 528-29.

la liturgia de la Iglesia española, especialmente la restauración de los textos de los responsorios en el lugar correspondiente en los Maitines de Navidad.²¹ También Eslava lo había clasificado como un compositor determinante al incluir su obra en la *Lira Sacro Hispana*, especialmente al comienzo del primer volumen dedicado al siglo XIX. Quizá este respeto por su música mucho después de haber muerto sugiera que otros músicos, además de Eslava, buscaban la música de García Fajer copiándola para llevársela o enviarla a Latinoamérica, como ocurrió con la obra recientemente encontrada en Alta California. Las tres misas de Ignacio Jerusalem y la de García Fajer llevadas por Fray Juan Bautista Sancho desde Ciudad de México a la California española, posiblemente en 1806, demuestran con claridad el ámbito de distribución así como el creciente respeto en Latinoamérica por la música de García Fajer incluso antes de morir. ¿Cómo puede entonces sorprender el encontrar esta versión de una lamentación que fue no sólo adaptada, posiblemente para ser mantenida por más tiempo en el repertorio vivo del siglo XIX, sino que además fue transportada a Manila, una ciudad incluso más distante de Zaragoza que Ciudad de México?

Aunque este artículo sólo sirve para introducir esta composición de García Fajer en un contexto académico mucho más amplio, la obra en sí misma representa un evento de singular importancia para nuestra comprensión de la vida musical de la Universidad de Santo Tomás y de la ciudad de Manila a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Muchas preguntas sobre los orígenes de esta fuente recientemente encontrada aún permanecen sin respuesta. Por ejemplo, ¿con qué frecuencia fueron las obras de García Fajer y otros contemporáneos adaptadas presumiblemente por los maestros de capilla?, ¿era ésta una práctica común? Igualmente importante es el hecho de que la fuente conservada en Manila recuerde poderosamente, una vez más, la extensión del comercio de productos culturales dentro del enorme mundo hispánico. ¿Cuánta música viajó desde España a Manila en los siglos XVIII y XIX? Aunque la conexión que puede detectarse en algunas de las obras contenidas en el volumen entre las iglesias dominicas en España y Manila es visible, la mayoría de estas composiciones no presentan una relación clara con las iglesias de esta orden religiosa. ¿Cómo llegó toda esta música a Manila y a la biblioteca de la Universidad de Santo Tomás?

A la vista de estos interrogantes y la existencia de esta interesante música, ahora parece oportuno reclamar un tratamiento más amplio del género lamentación del que presenta la reciente edición de *The New Grove Dictionary*

21. J. J. Carreras: "García Fajer, Francisco José", en *The New Grove Dictionary*, vol. 9, 528-29.

of Music and Musicians, señalando que no sólo se cultivó en Italia y Francia; además, es momento de comenzar a imaginar una historiografía musical sensible al cultivo de la lamentación en España en el siglo XIX y a la difusión de la música europea occidental a las vastas regiones del antiguo imperio español.

Las circunstancias que han permitido la conservación en Manila de las versiones de la Lamentación del Jueves Santo de García Fajer ciertamente arrojan más preguntas que respuestas, pero forzosamente nos recuerdan los ámbitos de investigación que aún permanecen pendientes en distintas partes del mundo antes de que podamos incluso tener una visión preliminar de la obra de este importante compositor riojano, por no mencionar el cúmulo de circunstancias que llevaron su música a uno de los lugares más alejados del mundo conocido, a Manila en Filipinas.

(Traducción de Miguel Ángel Marín)

Apéndice 1. Descripción del manuscrito “Partituras”.

Universidad de Santo Tomás, Manila, Filipinas. Colección de Raros. Manuscrito musical sin sigla. Libro de 161 folios en disposición apaisada (aproximadamente 23cm x 32cm) con papel jaspeado y encuadernación en pergamino con dos inscripciones grabadas con letras doradas en el lomo: “Partituras” y “F. C.”, posiblemente iniciales de Francisco Cubeñas. Papel naranja pegado en ambas cubiertas. No hay índice de contenidos, comenzado el libro con la partitura del *Tantum ergo* de L. V. Areol. El tipo de papel en cada obra es distinto y con tamaños ligeramente diferentes. Igualmente varía el número de pentagramas por página; algunos pautados parecen reproducidos mecánicamente, mientras que otros fueron rayados con un rastro. Algunas obras contienen las iniciales “J” y “H” como colofón al final de la partitura escritas en tinta púrpura de forma combinada y estilizada. Estas iniciales podrían responder al nombre de José Hernández, que también se encuentra en otros lugares. Los 161 folios están compuestos por cuadernillos formados por un número variable de folios conteniendo una obra cada uno con una excepción. El libro tiene una foliación defectuosa en la esquina superior de cada recto; una nueva foliación fue posteriormente añadida en el centro inferior de cada recto. Las fechas que aparecen en algunas obras abarcan desde el 20 de enero de 1878 a 1892.

Contenido

El libro contiene catorce obras de ocho compositores, tal y como resume la siguiente tabla:

Título	Folios
1 <i>Tantum ergo</i> / L. V. Areol / 20 de enero de 1878	1-4v
2 <i>Tota pulchra est</i> / L. [?] Aldega / Salamanca 21 diciembre 1879	5-20r
3 <i>El Sacerdote eterno</i> / Borrequero	21-29r
4 <i>Bendita sea tu pureza</i> / Mtro. Olleta	30-34r
5 <i>Miserere á 4 voces</i> / Fr. Cecilio Caballero, Organista del Real Colegio de PP. Dominicos de la Villa de Ocaña, quien lo dedica al divino Señor el S ^{mo} Cristo de la Salud y de la Misericordia que se venera en la iglesia de dichos PP. Dominicos, octubre 2 ^o de 1892, ad Me. G. D. A. Arreglado de las voces y capacidad de ellas de poco fuerza y extensión de colegio para el P. Cubeñas, Octubre 20 de 1892	35-52r
6 <i>Himno en honor de los Santos Mártires de China</i> / Fr. Cecilio Caballero / quien lo dedica en prueba de su gran cariño al Ex ^{mo} y R ^{mo} Sr. D. Fr. José Cueto Obispo de Canarias por un humilde organista Fr. CC	53-58v

7	Cuatro, al SS ^{mo} . Sacramento / Mtro. Almeydar con violines y bajo, (y para piano obligado por tono de do)	59-61r
8	Lamet [sic] 1 ^a de Juebes / Por D. Francisco Xavier García [Fajer] (El Españolito)	62-79r
9	Lametacion 3 ^a del Miércoles / Manuel Doyague	80-90r
10	Lametacion 2 ^a del Jueves a solo de contralto / Doyague	91-98r
11	Lamenta. 1 ^a del Viernes / Doyague	99v-137v
12	Lamentacion 3 ^a del Viernes / Doyague	138-145v
13	Lamentacion 2 ^a del Viernes / Doyague	146-152r
14	Miserere á tres voces / D. Manuel Hernández	153-161v

Descripción de los folios 62 a 79.

“Lament. 1^a de Juebes” de Francisco Javier García Fajer, “El Spagnoletto”. Este cuadernillo comienza con una partitura —quizá la más temprana del manuscrito— que cubre los ff. 62r a 65v en donde falta el final de la sección Largo que aparece más adelante, en f. 77r. A partir del f. 66 aparecen las distintas partes instrumentales. La parte de “acompaña.to” con continuo aparece en f. 66v con indicación de que continúa en f. 76r. En los siguientes folios aparecen distintas partes: violín 1 en f. 67r-v; violín 2 en f. 68r-v; oboe en f. 69r; clarinete 1 y 2 en f. 69v; trompas, con poca música, en f. 70r; y f. 70v en blanco. Los ff. 71r a 72v contienen una parte para teclado sin que se especifique el instrumento. Las cuatro partes vocales, con una parte de continuo, aparecen en ff. 73r a 75v. En f. 76r aparece la parte de continuo para la sección Largo en clave de Fa; el f. 76v está en blanco. En f. 77r concluyen las partes vocales. En ff. 77r a 79r aparecen dos partes de violín escritas en partitura con una armadura con cuatro bemoles; el f. 79r está en blanco. Estas últimas partes de violín no pertenecen a la Lamentación de García Fajer, sino a la Lamentación del Viernes Santo de Doyagüe que va a continuación en el manuscrito.

Información comparativa

Se detallan el número de compases, la armadura y las tonalidad de cada sección:

Edición de 1852		Fuente de Manila
	I. Cogitavi Dominus	
53 compases 3 bemoles do m – Sol M		52 compases 3 bemoles do m – Sol M
	II. Defixae sunt in terra	
59 compases 3 bemoles Mib M – Mib M		60 compases 3 bemoles Mib M – Mib M
	III. Sederunt in terra	
35 compases 2 bemoles re m – Re M		28 compases 3 bemoles do m
	IV. Defecerunt prae lacrimis	
60 compases 2 bemoles sol m – sol m		30 compases 3 bemoles do m – Sol M
	V. Ierusalem... convertere	
10 compases 3 bemoles Mib M		8 compases 3 bemoles do m

Apéndice 2. Texto de la Lamentación Primera del Jueves (Jeremías: II, 8-11).²²

Heth. Cogitavit Dominus dissipare murum filiae Sion: tetendit funiculum suum, et non avertit manum suam a perditione: luxitque antemurale, et murus pariter dissipatus est.

Teth. Defixae sunt in terra portae eius: perdidit, et contrivit vectes eius: regem eius et principes eius in gentibus: non est lex, et prophetae eius non invenerunt visionem a Domino.

Iod. Sederunt in terra, conticuerunt senes filiae Sion: consperserunt cinere capita sua, accincti sunt ciliciis, abiecerunt in terram capita sua virgines Ierusalem.

Caph. Defecerunt prae lacrimis oculi mei, conturbata sunt viscera mea: effusum est in terra iecur meum super contritione filiae populi mei, cum deficeret parvulus et lactens in plateis oppidi.

Jet. Resolvió Yavé destruir los muros de la hija de Sión, echó cuerdas, y no retiró su mano destructora, sumergiendo en el luto antemurales y muros, que a la vez se han debilitado.

Tet. Sus puertas han sido echadas a tierra; destruyó, quebrantó sus cerrojos; su rey y sus príncipes están entre las gentes, no hay ley, y tampoco sus profetas reciben de Yavé visión.

Yod. Los ancianos de la hija de Sión se sientan en tierra, muchos cubierta de polvo la cabeza, vestidos de saco, y las vírgenes de Jerusalén inclinan a tierra sus cabezas.

Kaf. Mis ojos están consumidos por las lágrimas, mis entrañas hierven, derrámese en tierra mi hígado ante el desastre de la hija de mi pueblo, al ver desfallecer a los niños, aun los de pecho, en las calles de la ciudad.

22. La traducción al castellano procede de la edición de la Sagrada Biblia realizada por E. Nacar Fuster y A. Colunga (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955), 1001-02.

**“Por ser como es tan excelente música”:
la circulación de los impresos de
Francisco Guerrero en México***

JAVIER MARÍN LÓPEZ

Francisco Guerrero (1528-1599) es uno de los compositores del siglo XVI mejor representados en las fuentes musicales del Nuevo Mundo; aunque Guerrero no viajó a Nueva España, sus obras se difundieron por las principales instituciones musicales del virreinato, adaptándose a los más variados contextos interpretativos. La completa evaluación de la música de Guerrero en archivos americanos está, en gran medida, por hacer. La concentración en el estudio y edición de sus impresos musicales ha relegado a un segundo plano los procesos de transformación y adaptación de las copias manuscritas, cuando no la presencia de unica.¹ En el caso de las copias americanas, Robert

* Este trabajo se enmarca dentro del Proyecto de Investigación “Mecenazgo musical en Andalucía y su proyección en América, 1492-1898” (HUM 579) financiado por la Junta de Andalucía y coordinado por M. Gembero Ustároz (Universidad de Granada). Agradezco al padre Luis Ávila Blancas y a Salvador Valdez Ortiz (archiveros de la Catedral de México), a J. A. Robles Cahero, A. Tello y R. Miranda (investigadores del CENIDIM, México D.F.) la ayuda prestada durante mi investigación en México, así como a E. Ros Fábregas (mi director de tesis) y a J. Ruiz Jiménez sus sugerencias.

1. O. Rees: “Guerrero’s L’homme armé Masses and their models”, *Early Music History*, 12 (1993), J. Ruiz Jiménez y M. Christoforidis: “Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla”, *Revista de Musicología*, 17 (1994) y M. Noone: “Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6”, *Early Music*, 30:3 (2002), han probado la existencia de obras sin concordancia de Guerrero en fuentes manuscritas de España y Portugal.

Stevenson aportó interesantes datos sobre la difusión de Guerrero en el Nuevo Mundo, dedicando un apartado específico a este asunto en su clásica monografía *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro*.² José María Llorens, en uno de los últimos volúmenes de las obras completas del compositor, decidió no estudiar la producción de Guerrero en Nuevo Mundo “por considerarlo de interés secundario, en cuanto que tales fuentes [las americanas] no aportan novedades que incrementen la producción genuina del hispalense”.³ Sin embargo, los trabajos de Robert Snow han demostrado justamente lo contrario, subrayando de modo concluyente que las variantes observadas entre el ciclo himnódico de Guerrero copiado en un manuscrito guatemalteco y la contrapartida impresa del *Liber Vesperarum* (Roma, 1584) no son el resultado de una distorsión en el proceso de transmisión, sino que en realidad se trata de obras distintas.⁴

Al igual que ocurrió en España, la mayor parte de los impresos de Guerrero fueron conocidos en sus dominios de ultramar en fechas relativamente tempranas —sobre todo considerando las enormes distancias y los medios de la época—; en la Catedral de México he contabilizado más de ochenta obras de Guerrero, mientras que en la Catedral de Puebla —otra de las catedrales importantes del México virreinal— su número asciende a casi 300. Estas cifras hacen del hispalense el polifonista mejor representado en los fondos musicales de esas catedrales, por encima de prolíficos maestros allí activos como Hernando Franco (c. 1530-1585) y Juan Gutiérrez de Padilla (c. 1590-1664), además de ser también uno de los compositores preferidos en los conventos novohispanos durante la época virreinal.

A pesar de los esfuerzos de los investigadores mencionados, aún no existe una visión de conjunto sobre la difusión del repertorio polifónico de Guerrero a través de los libros impresos dentro o fuera de la Península Ibérica, ni tampoco se ha profundizado —salvo por parte de Snow— en la diseminación manuscrita del repertorio impreso, sus variantes y adaptaciones locales en

2. R. Stevenson: *La Música en las Catedrales Españolas*, 196-97. Otras publicaciones del mismo autor que abordan el tema de la difusión de Guerrero en América son *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, 3, 15-16, 69-70, 110, 133, 135-36, 142, 209, 211-13, 332; y “Francisco Guerrero (1528-1599): Seville’s Sixteenth-Century Cynosure”, *Inter-American Music Review*, 13:1 (1992), 54-55. Véase del mismo autor la entrada sobre el compositor en *The New Grove Dictionary*, vol. 10, 500-3. H. González Barrionuevo repite la información suministrada por Stevenson al abordar la difusión de la obra de Guerrero en su monografía *Francisco Guerrero*, 622-29.

3. Francisco Guerrero. *Opera Omnia X. Magnificat per omnes tonos*, Monumentos de la Música Española (en lo sucesivo MME), vol. 56, 89-90.

4. Se trata del manuscrito Guatemala 2-A; véase R. Snow: “Music by Francisco Guerrero in Guatemala”, *Nassarre*, 3:1 (1987).

América.⁵ La situación de la investigación en los archivos mexicanos, el elevado número de fuentes manuscritas con repertorio del hispalense y su diversidad geográfica y cronológica, así como el estado mismo de la investigación sobre el compositor, cuya Opera Omnia aún no se ha completado,⁶ hacen del estudio de la difusión de Guerrero en América un tema tan apasionante como complejo.

Este trabajo presenta una aportación centrada en la Catedral de México, institución que ha conservado una de las mejores colecciones de fuentes polifónicas de toda la América española, además de una abundante documentación de archivo.⁷ Esta riqueza ofrece al investigador un apropiado “observatorio” desde el que estudiar la circulación y recepción de la música española al otro lado del Atlántico. Precisamente, el objeto fundamental de este trabajo es analizar las vías de transmisión y difusión de los impresos de Guerrero en México, dejando para otra ocasión una cuestión fundamental y complementaria a la que aquí presentamos: la incorporación del repertorio de estos impresos a la tradición musical de la catedral a través de las copias manuscritas. En última instancia, uno de los objetivos primordiales de este trabajo es reivindicar a Guerrero como figura decisiva en la conformación de buena parte de los repertorios litúrgicos de las catedrales americanas.

* * *

La carencia de una imprenta específicamente musical en los territorios americanos impidió no sólo publicar las obras de los compositores allí activos sino también la reimpresión de antologías de polifonistas del siglo XVI como Guerrero. A este condicionante se añade otro importante problema, el de la escasez y carestía del papel en México, hecho que la Corona controló inten-

5. Frente a lo que ocurre con Guerrero y los polifonistas españoles, Palestrina sí ha sido objeto de trabajos realizados desde la óptica de la recepción; véanse, por ejemplo, los recogidos en L. Bianchi y G. Rostirolla (eds.): *Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestriniani*, y R. Tibaldi (ed.): *La Recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento*.

6. La edición de las obras completas de Guerrero fue comenzada por V. García y M. Querol en 1955 y es continuada por su actual editor, J. M. Llorens. Hasta la fecha se han publicado doce volúmenes en los MME, 16, 19, 36, 38, 43, 45, 48, 51, 52, 56, 62 y 66. Para un repaso de la obra editada de Guerrero hasta 1999, véase J. M. Llorens: “Francisco Guerrero en su Opera omnia”, *Anuario Musical*, 54 (1999).

7. Los libros de polifonía de la Catedral de México fueron dados a conocer a la comunidad musicológica casi simultáneamente por T. Stanford y L. Spiess: *Introduction to Certain Mexican Musical Archives*, 25-6, y R. Stevenson: *Renaissance and Baroque Musical Sources*, 134-43. El propio Stanford recoge información adicional en su *Catálogo de los Acervos musicales*, 220-25. En mi artículo “Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México”, *Historia Mexicana*, 208 (abril-junio, 2003), presento un conjunto de nuevas fuentes polifónicas recientemente descubiertas.

cionadamente. Estas circunstancias coartaron multitud de proyectos editoriales a gran escala y ocasionaron una fuerte demanda bibliográfica de las colonias con respecto a la metrópoli.⁸ Juan Bermudo incluyó algunas composiciones originales propias en la segunda edición de su *Declaración de Instrumentos Musicales* (1555) debido a las peticiones recibidas desde América.⁹ Otro revelador testimonio lo hallamos en un pleito conservado en el Archivo General de Indias de Sevilla, según el cual dos impresores de la península, Alonso Pérez y Francisco Fernández de Córdoba, litigaron para hacerse con la exclusiva de imprimir libros de música para el Nuevo Mundo; el hecho de que la operación implicase la confección de unos seis o siete mil ejemplares nos da una idea de la importancia y el volumen comercial de libros de música entre España y sus colonias.¹⁰

La Tabla 1 presenta un listado de los impresos de Guerrero que llegaron a México. Del total de diez impresos editados en época del autor bajo su directa supervisión, en México fueron adquiridos —que sepamos fehacientemente hasta el momento— siete de ellos (nos. 1-7 de la tabla), amén de varias antologías con repertorio renacentista de varios autores —tanto vocal como instrumental— que incluían también algunas composiciones del hispalense (nos. 8-10).¹¹

8. La obra de referencia sobre la imprenta mexicana sigue siendo, pese a su antigüedad de casi un siglo, la de J. T. Medina: *La imprenta en México*, con adiciones posteriores de F. González de Cossío: *La imprenta en México. Sobre la historia del papel en México*, véase H. Lenz: *Historia del papel en México y otras cosas relacionadas*.

9. J. Bermudo: *Declaración de Instrumentos Musicales*, fol. cxiii.

10. Sevilla, Archivo General de Indias, Justicia, 1165, N. 4, R. 1 (1559-60). Para su estudio, véase E. Ros Fábregas: "Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI", *Revista de Musicología*, 24:1-2 (2001).

11. Los tres impresos de los que, hasta el momento, no existe huella en América son el libro de magnificats (Lovaina, 1563), el pasionario (Roma, 1585) y las canciones y villanescas espirituales (Venecia, 1589).

Tabla 1. Impresos con música de Guerrero conocidos en México.

Año	Título	Lugar y editor	Sigla	Descripción
1 1555	Sacrae cantiones	Sevilla, Martín de Montesdoca	G4867	MME, 36, 81-84
2 1566	Liber Primus Missarum	París, Nicolas du Chemin	G4870	MME, 38, 13-19
3 1570	Motteta	Venecia, Antonio Gardano	G4871	MME, 36, 84-86
4 1582	Missarum Liber secundus	Roma, Domenico Basa	G4872	MME, 38, 20-26
5 1584	Liber Vesperarum	Roma, Domenico Basa	G4873	MME, 56, 73-75
6 1589	Mottecta	Venecia, Giacomo Vicentini	G4875	MME, 36, 86-87
7 1597	Motecta	Venecia, Giacomo Vicentini	G4877	MME, 36, 88-89
8 1554	M. de Fuenllana, Orphénica Lyra	Sevilla, Martín de Montesdoca	1554 ³²	Fuenllana, Orphénica Lyra, ed. Ch. Jacobs
9 1576	Esteban Daza, El Parnasso	Valladolid, Diego Fernández de Córdoba	1576 ⁸	Ch. Jacobs: A Spanish
10 1585	T. L. de Victoria, Motecta festorum	Roma, Domenico Basa	1585 ⁶	MME, 26, 19-24

Nota: El año es el de impresión. Las siglas de identificación de los impresos están tomadas del Répertoire International des Sources Musicales [RISM], Serie A/I/3, y de los Recueils Imprimés XVI^e-XVII^e siècles. Liste chronologique. La abreviatura MME se refiere a la serie Monumentos de la Música Española.

Las primeras noticias acerca de la música de Guerrero en la Catedral de México datan del siglo XVI, y están relacionadas con la adquisición de su música por parte del maestro de capilla Hernando Franco. Franco llegó a México en 1575, tras haberse formado como músico en la Catedral de Segovia y haber desarrollado una rutilante carrera como maestro de capilla en Lisboa, Santo Domingo, Santiago de Cuba y Guatemala.¹² Así, Franco llegó a México en un momento de plena madurez y máxima experiencia, lo cual nos da a entender el valor que por entonces tenía el magisterio mexicano como meta profesional en Nueva España para cualquier músico.

No es posible saber si Franco y Guerrero se habían conocido en Sevilla. Ambos tenían aproximadamente la misma edad y, curiosamente, en 1554, año en que Franco embarcó en Sevilla para Santo Domingo, Guerrero fue nom-

12. M. Gembero Ustárroz: "Aportaciones a la historia musical", *Boletín Música de la Casa de las Américas*, 10 (2002), 5-6. Como fuente para los nuevos datos biográficos de Franco, la autora emplea un expediente conservado en el Archivo General de Indias de Sevilla, Guatemala, 112, nº 13, estudiado en detalle en otro trabajo de la misma autora: "Las informaciones de oficio y parte", en *América Latina: Outro Occidente?*.

brado maestro auxiliar de Pedro Fernández de Castilleja en la catedral hispanense. En febrero de 1580, Franco elevó una petición al cabildo de México solicitando la compra de un libro de misas de Guerrero. Como se puede ver en la carta original del propio Franco (Ilustración 1), entre los motivos aducidos por el maestro extremeño figuraban no sólo la utilidad litúrgica del volumen sino también su factura musical: “por ser como es tan excelente música”.

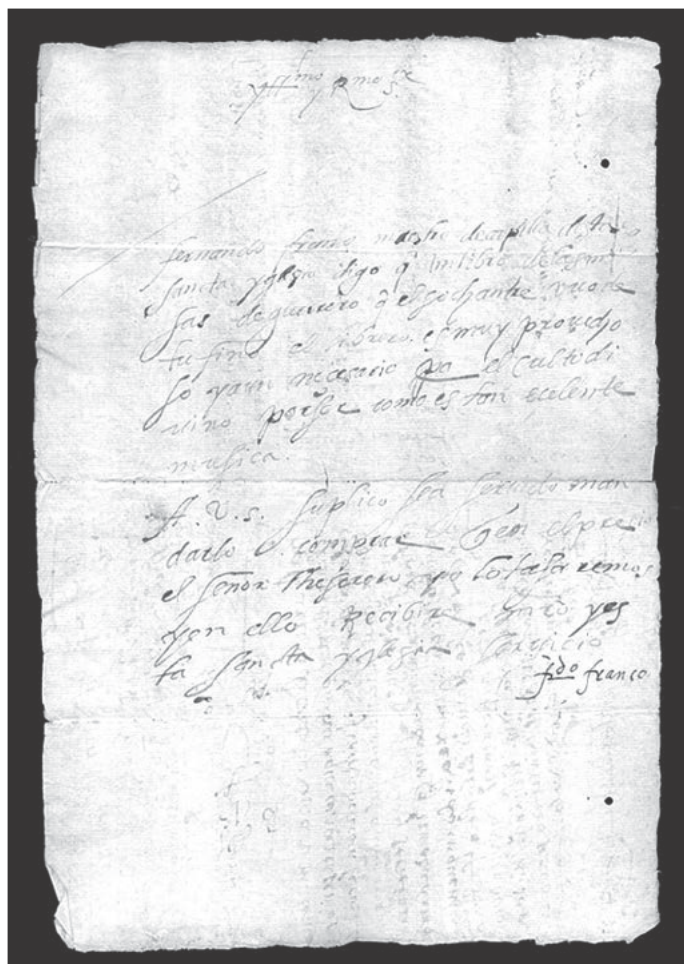


Ilustración 1. Carta de Hernando Franco dirigida al cabildo de la Catedral de México.

Fuente: México D.F., Archivo Histórico del Arzobispado de México, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 183, Expediente 25, carta sin día, febrero de 1580. El texto aparece transcrito en el Apéndice como Doc. 1.

El cabildo le respondió días después admitiendo su compra por un total de cuarenta pesos de tepuzque. La cantidad entregada por este libro, con toda probabilidad el primer libro de misas (ítem 2 de la Tabla 1), fue bastante elevada si lo comparamos con los siete ducados (unos diez pesos de tepuzque al cambio) pagados trece años antes por el cabildo de la Catedral de Córdoba o los doce ducados (unos dieciséis pesos) abonados por el cabildo de la Catedral de Granada en 1566.¹³ El lapso de tiempo transcurrido entre la publicación del libro (1566) y su compra a instancias de Franco (1580) permite conjeturar la posibilidad de que algún librero de la capital estuviese en posesión del volumen con anterioridad a 1580, no siendo adquirido formalmente por la catedral hasta esa fecha. Aunque el libro ya llevaba catorce años impreso, parece que pudo ser conocido en México antes que en otros importantes centros peninsulares como la Catedral de Toledo, donde no se documenta hasta 1592.¹⁴

Muy probablemente Franco conoció el primer libro de misas de Guerrero en Guatemala; de hecho, uno de los manuscritos polifónicos de aquella catedral¹⁵ contiene algunas piezas del oficio de difuntos compuestas por Franco junto a una misa de difuntos sin indicación de autor que coincide con la del impreso de 1566 de Guerrero.¹⁶ Cuando el compositor extremeño llegó a México no había ningún ejemplar del impreso de Guerrero en propiedad de la catedral, y el maestro de capilla, considerándolo imprescindible, pidió al cabildo su adquisición. Como ya se ha comentado, el volumen fue comprado y aparece reseñado en un inventario musical de 1589 en el que más adelante me detendré.

13. R. Mitjana: *Don Fernando de las Infantas*, 122, nota 5; J. López Calo: *La Música en la Catedral de Granada*, vol. 1, 127. Para la conversión de la moneda, he utilizado las equivalencias suministradas por F. R. Calderón: *Historia Económica de la Nueva España*, 470.

14. Curiosamente, Guerrero no envió ningún ejemplar impreso de su primer libro de misas a Toledo, sino una copia manuscrita en vitela, lo cual sugiere, según Stevenson, que la edición original de 1566 ya estaba agotada; véase R. Stevenson: *La Música en las Catedrales Españolas*, 203 y F. Reynaud: *La Polyphonie Tolédane et son milieu*, 354-56.

15. Se trata del manuscrito Guatemala 3; para más información, véase la entrada de esta fuente en el *Census-Catalogue*.

16. Un inventario de 1645 de los libros de polifonía de la Catedral de Guatemala menciona un "Libro de Misas de Guerrero"; esta concisa descripción no permite determinar si efectivamente se trata del *Liber Primus Missarum*. Para la transcripción completa del inventario, véase R. Snow: *A New-World Collection of Polyphony*, 16. Un inventario posterior de 1704 alude a un libro con misas de Guerrero y otras obras, por lo que parece que el libro original había sido reemplazado por una copia manuscrita a la que se habían incorporado "otras obras"; véase R. Stevenson: "Guatemala Cathedral to 1803", *Inter-American Music Review*, 2:2 (1980), 41.

La llegada documentada del siguiente impreso de Guerrero a México no se debió al interés del maestro de capilla, sino a un procedimiento de difusión frecuente en esta época, al menos en el caso de Guerrero: el envío directo de ejemplares por parte del propio compositor. Se conocen diferentes envíos de Guerrero a varios centros eclesiásticos peninsulares, fundamentalmente andaluces, pero no se disponía de noticias sobre la exportación de libros a América por esta vía. Es probable que con ello Guerrero tuviese la intención de asegurar su difusión entre las catedrales hispanoamericanas más significativas y a la vez obtener alguna gratificación. Este testimonio es revelador no sólo del contacto directo de México con Sevilla para proveerse del repertorio más de moda, sino que también nos sugiere que el mercado natural con el que Guerrero y otros polifonistas españoles contaban para la difusión directa de sus impresos era más amplio de lo conocido hasta ahora, ya que incluía también las colonias.¹⁷

En diciembre de 1585, el cabildo catedralicio mexicano acordó remitir cincuenta pesos de oro común (unos treinta y seis ducados) a Guerrero como remuneración por el envío de un libro de canto (Apéndice, Doc. 2). La fuente capitular no precisa los contenidos del libro que, desde el punto de vista cronológico, podría identificarse con el *Missarum Liber Secundus* (ítem 4 de la Tabla 1).¹⁸ Sin embargo, este impreso no figura en ninguno de los inventarios de la catedral, que ya se había abastecido de misas de Guerrero pocos años antes, y lo que más le interesaba en ese momento al cabildo era conseguir nuevo repertorio conforme al *Breviarum* (1568) y al *Missale Romanum* (1570) de Pío V, libros adoptados por la archidiócesis de México en el Tercer Concilio Provincial Mexicano (1585).¹⁹ Por ello, parece más probable que el volumen enviado por Guerrero fuera el *Liber Vesperarum* (ítem 5 de la Tabla 1), uno de los impresos musicales de más amplia distribución en el siglo XVI.

17. Otro ejemplo de compositor español que imprimió sus obras y las remitió personalmente a México fue Sebastián López de Velasco, cuyo Libro de misas, motetes, salmos, magnificats y otras cosas tocantes al culto divino (Madrid, 1628; L2822) fue recibido en la Catedral de México en 1634; véase México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Actas Capitulares, volumen 9, fol. 82v, 7 de noviembre de 1634.

18. Se tiene constancia de que el segundo libro de misas de Guerrero circuló en Nueva España, en virtud de un inventario de música de la Catedral de Puebla fechado el 20 de febrero de 1718 por el recién nombrado maestro de capilla Francisco de Atienza. Este inventario se localiza en el archivo de la Catedral de Puebla, Legajo 130, y fue objeto de un breve estudio por parte de J. J. Carreras: "Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España", *Revista de Musicología*, 16:3 (1993). Otro ejemplar de este impreso se conserva en la Catedral de Bogotá; véase J. I. Perdomo Escobar: *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá*, 713.

19. La prescripción del uso del misal y el breviario romano aparece en M. Galván Rivera (ed.): *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México el año 1585, Titulus XV, "De celebratione Missarum, et Divinorum Officiorum"*, 307-9.

Como sugiere su título, este libro de Guerrero incluía una antología completa, ordenada y práctica de piezas polifónicas para el oficio de vísperas, el más importante desde el punto de vista musical: siete salmos, veinticuatro himnos ordenados según el calendario litúrgico, diez composiciones del magnificat y cinco antífonas marianas.²⁰ La principal novedad de este impreso radica en la incorporación de las reformas litúrgicas promulgadas por el Concilio de Trento (“nuevo rezado”) y plasmadas en los libros romanos de Pío V. El repertorio estaba, pues, perfectamente actualizado desde este punto de vista. En este contexto, resulta bastante lógico pensar que Guerrero, plenamente consciente del carácter funcional de su libro, enviase una copia a la catedral de México, al igual que hizo con otras catedrales como la de Málaga.²¹

Sólo otro libro de similares características y organización fue impreso en esta época por un compositor español: los Psalmi, Hymni, Magnificat de Juan Navarro (Roma, 1590).²² Este impreso también fue conocido en Nueva España; en la Catedral de México fue adquirido formalmente en 1597 —si bien ya con anterioridad se venía usando en el coro—, y hay huellas de su uso en Oaxaca y Puebla.²³ Aunque la colección de Navarro alcanzó una notable difusión den-

20. Para su descripción, véase Francisco Guerrero. *Opera omnia* X, MME, vol. 56, 73-75, y H. González Barrionuevo: Francisco Guerrero, 455-92. A juzgar por los ejemplares conservados de este impreso, parece que existieron dos variantes de la misma edición de 1584. Uno de los ejemplares que forma el primer grupo (A) se encuentra en la Biblioteca Apostólica Vaticana, Libro de Polifonía 48. Los del segundo grupo (B) se localizan en las Catedrales de Cádiz, Málaga y Plasencia. Las mayores diferencias entre ambas versiones se hallan al final del volumen: el B contiene cuatro folios más que el A (154 en lugar de 150), y en ellos se introdujeron dos antífonas más (Alma Redemptoris Mater, fols. 150v-152r, y Ave Regina Caelorum, fols. 152v-154r) que no aparecen en las versiones de A. Los restantes ejemplares conservados han perdido los folios finales, por lo que no es posible encuadrarlas en ninguna de estas dos variantes.

21. Véase C. Messa Poulet: “Una carta de Francisco Guerrero en el archivo catedralicio malagueño”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 49. En este caso, Guerrero envió no sólo el libro de vísperas sino también el segundo libro de misas. Para más información sobre los libros de música en la Catedral de Málaga durante los siglos XV y XVI, véase del mismo autor *La Música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento*, vol. 2, 551-81.

22. Catalogado en RISM con la sigla N283.

23. Para la capital virreinal, véase México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, *Actas Capitulares*, volumen 4, fol. 189r, 31 de octubre de 1597. S. Barwick: *Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico*, vol. 1, 102, señala la presencia de este impreso en Oaxaca, si bien éste no aparece en el catálogo de los fondos musicales de aquella catedral elaborado por A. Tello: *Catálogo Musical de la Catedral de Oaxaca*. En el libro de polifonía 7 de Puebla se copió buena parte del contenido del impreso de Navarro. El impreso romano fue editado íntegramente por S. Rubio: *Juan Navarro. Psalmi, Hymni, Magnificat... Ad Antiphonae B. Virginis*.

tro y fuera de la península, la música de vísperas más cantada y copiada en América fue la de Guerrero. Años después de haber sido publicado, el libro de Guerrero seguía siendo tan útil y necesario en las capillas de Nuevo Mundo que en 1601 diecisiete ejemplares de su *Liber Vesperarum* volvieron a ser enviados a América;²⁴ uno de ellos, conservado en la Catedral de Lima, testimonia que su capilla seguía utilizando ese impreso todavía en 1864, año en que se reencuadró el volumen.²⁵

Los siguientes impresos de Guerrero que llegaron a la Catedral de México aparecen en un inventario musical fechado el 9 de diciembre de 1589 siendo maestro de capilla el sucesor de Franco, Juan Hernández.²⁶ Este documento es de una importancia capital para la historia musical mexicana, ya que presenta de un modo muy detallado no sólo los libros de música latina (tanto manuscritos como impresos), sino también todo el repertorio de música en papeles sueltos, constituido básicamente por las chanzonetas. El inventario mexicano destaca por mencionar el título completo de esas chanzonetas, frente a las más genéricas alusiones cuando no a su completa omisión en otros inventarios de la época.²⁷ Este inventario nos permite una reconstrucción del repertorio de la catedral a finales del siglo XVI y testimonia, de modo amplio, la presencia de los principales compositores europeos del 500 en el Nuevo Mundo (Josquin des Prez, Lupus Hellink y Orlando di Lasso, entre otros).

En este inventario, Guerrero se encuentra representado con al menos dos volúmenes, pero no es, ni mucho menos, el único autor con impresos. El repertorio de la catedral a finales de siglo incluía además estampas de otro ilustre compatriota, Tomás Luis de Victoria (cuatro impresos, entre ellos el impreso romano de 1585 con un motete de Guerrero; ítem 10 de la Tabla 1) y de compositores anteriores como Pierre Colin (misas), Cristóbal de Morales (sus imprescindibles magnificats) y Pedro Guerrero (motetes). Hay, además,

24. I. Leonard: "Romances of Chivalry", *University of California Publications in Modern Philology*, 16 (1933), 310-12.

25. R. Stevenson: *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, 110.

26. México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Inventarios, Libro 2, Expediente 2, fols. 153-156, 9-XII-1589. Este inventario fue mencionado por L. Spell: "Music in the Cathedral of México", *The Hispanic American Historical Review*, 26 (1946), 317, si bien no precisó su signatura.

27. Para otros inventarios españoles de bibliotecas musicales en esta época, véase P. Calahorra Martínez: "Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona", *Nassarre*, 8:2 (1992); R. Gutiérrez Cordero y M. L. Montero Muñoz: "Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825)", en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología*, vol. 1, 315-34; y E. Ros Fábregas: "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)", *Pliegos de Bibliofilia*, 15, 16 y 17 (2001-2002); este último trabajo presenta descripciones de sesenta y ocho inventarios del siglo XVI.

referencias a otros libros impresos de misas y motetes cuyo autor no se consigna. Los dos impresos en cuestión son:

[1] Ytem otro libro grande de molde de papel de marca mayor encuadernado en papelones y badana negra impreso en Paris Typographia de Nicolas Du chemin 1565 a^{os} es de missas de fran^{co} gerrero [...]

[2] Ytem cinco libritos chiquitos de molde encuadernados en pergamino con cintas uerdes y encarnadas de motetes de fran^{co} gerrero

El primero de los impresos mencionados de Guerrero no ofrece problemas de identificación, pues coincide con el ya mencionado primer libro de misas (1566); el hecho de que el inventario anote su edición en 1565 puede deberse a una hipotética pérdida de la portada, tomando el año de edición del segundo folio, que contiene la dedicatoria de Guerrero al rey Sebastián de Portugal, fechada un año antes de su edición. El segundo de los impresos, los “cinco libros chiquitos”, presenta mayores dudas, pues tanto los motetes de 1555 como los de 1570 (ítems 1 y 3 de la Tabla 1) se imprimieron en cinco libros apaisados.

Todo parece indicar que se trata de las *Sacrae Cantiones* (1555) una de las primeras publicaciones musicales de Guerrero y la única de este autor impresa en Sevilla, ciudad muy ligada al Nuevo Mundo. Su impresor, Martín de Montesdoca, editó otras dos colecciones de música en 1554 y 1556 de las que hay constancia que circularon en México: el Libro de música para vihuela, intitulado *Orphénica Lyra* de Miguel de Fuenllana (ítem 8 de la Tabla 1), documentado entre las mercancías de un mercader de la ciudad de México en 1576, y la *Agenda Defunctorum* de Juan Vázquez.²⁸ Por ello, no es extraño que

28. Hasta el momento, no se ha localizado ningún ejemplar de estos impresos en México, pero su pequeño formato (31 x 21 centímetros en el caso del libro de Vázquez) facilitaría, sin duda, su transporte. El libro de Fuenllana, que incluía nueve arreglos de piezas de Francisco Guerrero, fue documentado por I. Leonard: *Los Libros del Conquistador*, 273. Con respecto a la antología de Vázquez, tres de sus obras (la antífona *Regem cui omnia*, la lección *Parce mihi Domine* y el cántico de Zacarías *Benedictus Dominus*) fueron copiadas omitiendo su autoría en el libro de polifonía 3 de Puebla, fols. 1v-2r, 2v-6r y 87v-90r respectivamente; no hay que descartar la posibilidad de que estas tres obras de Vázquez se copiasen a partir de alguna antología manuscrita con repertorio de difuntos. Véase G. Wágstaff: *Music for the Dead*, 394-421. También la antología vihuelística de *El Parnasso* de Esteban Daza (ítem 9 de la Tabla 1), que contenía arreglos de cuatro obras de Guerrero, fue enviada por el mercader sevillano Luis de Padilla a otro establecido en México, Martín de Inarra; véase J. Sarno: “El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al Nuevo Mundo”, *Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, 16 (1986), 104.

alguno de los 750 ejemplares que acordaron imprimir compositor y editor se enviase a la antigua capital azteca o que incluso el mismo Montesdoca se llevase algún ejemplar consigo cuando embarcó rumbo a Guatemala en 1572 a servir la chantría de la catedral.²⁹ Esta última hipótesis se ve apoyada por la presencia de una versión de la *Salve Regina* en un manuscrito conservado en la catedral guatemalteca que coincide con la editada en las *Sacrae Cantiones*.³⁰ Si se trata efectivamente del impreso de 1555, entonces las colonias españolas conocieron no sólo al Guerrero maduro de sus impresos romanos y venecianos sino también al Guerrero veinteañero de sus primeros motetes.

Las últimas referencias a la llegada de un impreso de Guerrero a la Catedral de México son ya del primer cuarto del siglo XVII, lo cual no hace sino confirmar la amplia recepción que disfrutaron las estampas del hispalense. El 31 de enero de 1614 el maestro de capilla Juan Hernández, que también ostentaba el cargo de secretario capitular, presentó al cabildo los *Motecta Francisci Guerreri* (ítem 7 de la Tabla 1) impresos en 1597 (Apéndice, Doc. 3). Esta colección de motetes, publicada sólo dos años antes de la muerte del compositor, constaba de cinco libros de partes e incluía un total de sesenta y nueve obras. En esta época, los libros de partes costaban mucho menos dinero que los libros de polifonía; de hecho, el cabildo mexicano pagó tan sólo ocho pesos por ellos, cantidad inferior a la que dio el generoso cabildo de la Catedral de Jaén al propio compositor en 1598, 100 reales (unos doce pesos y medio).³¹ Al igual que el primer libro de misas, es probable que el maestro Hernández hubiera comprado el libro en la propia ciudad de México, quizá a alguno de los mercaderes allí activos, encargados de exportar y distribuir libros e instrumentos procedentes de Sevilla, aunque no hay que descartar la posibilidad de que los libros fuesen llevados a México a finales de 1613 por el recién nombrado arzobispo de México, el melómano Juan Pérez de la Serna, muy interesado en los asuntos musicales de la catedral. Estos libretes actualmente no se conservan en la Catedral de México, pero sí en la de Puebla; el maestro de aquella capilla, José Lazo Valero, realizó una breve descripción de

29. Detalles sobre la marcha de Montesdoca a Guatemala aparecen en R. Stevenson: "Martín de Montesdoca: Spain's First Publisher", *Inter-American Music Review*, 12:2 (1992). Toda la documentación relativa a la vida y actividad editorial de Montesdoca en Sevilla aparece recogida en la clásica monografía de K. Wagner: *Martín de Mondesdoca y su prensa*, 35-6, 62-6, 70-2, 75 y documentos 42 y 48.

30. Se trata del manuscrito Guatemala 4; véase R. Snow: *A New World Collection of Polyphony*, 74-6 y 103-4.

31. L. Coronas Tejada y P. Jiménez Cavallé: "La música en la Catedral de Jaén durante el magisterio de Francisco Guerrero", *Guadalbullón*, 7 (1992), 39-40. La Catedral de Málaga abonó por esta misma colección de motetes y otros dos impresos un total de cuarenta ducados, que al cambio son unos cincuenta y cinco pesos; véase C. Messa Pouillet: "Una carta de Francisco Guerrero", 49.

los contenidos de esta colección de motetes, señalando en presente que “es libro muy importante”; sorprendentemente, eso ocurrió el 22 de febrero de 1771.³²

Pero la colección de motetes de Guerrero de 1597 no fue la única conocida de este género en México. Según Stevenson, los Mottecta de 1589 (ítem 6 de la Tabla 1) sirvieron de ejemplar de copia de tres legajos poblanos, si bien es necesario acometer un estudio sistemático de estas fuentes.³³ Gracias precisamente a un documento procedente de la Catedral de Puebla, sabemos que los Motteta impresos en 1570 (ítem 3 de la Tabla 1) pertenecieron desde 1632 a la Catedral de México, tal y como reza en la inscripción de la parte de alto (Ilustración 2).

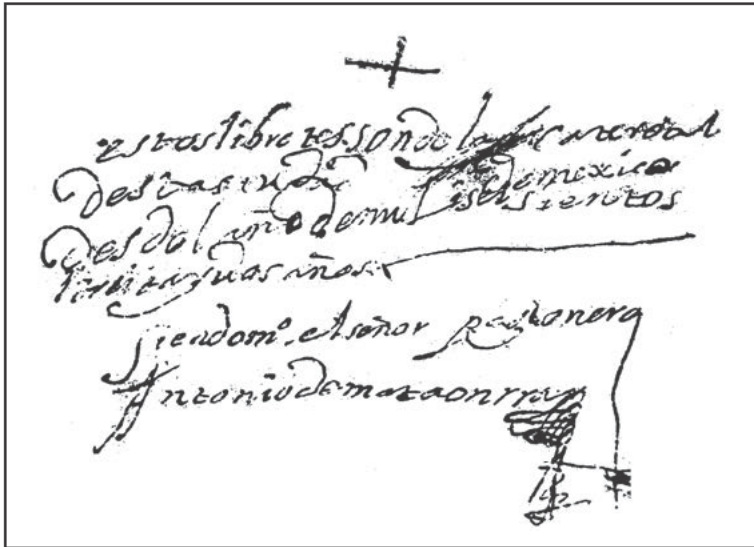


Ilustración 2. Inscripción al inicio del librete de la parte de alto de los Motteta (1570), Catedral de Puebla, Archivo Musical, Legajo 33.³⁴

32. Desconozco si el ejemplar de este impreso conservado en la Catedral de Puebla como Legajo 32 es el mismo que he documentado en la Catedral de México. De los cinco libretos originales, se ha perdido el de bajo. Se desconoce la fecha de este extravío, que debió producirse con anterioridad a 1771, fecha en que Lazo Valero escribió en la portada de la colección que faltaba esa parte.

33. Se trata de los legajos 12, 13 y 40 de la Catedral de Puebla; véase R. Stevenson: “Sixteenth– through Eighteenth-Century Resources”, *Fontes Artis Musicae*, 25:2 (1978), 168-69.

34. Su transcripción es la siguiente: “estos libretos son de la catedral / desta ciudad de México / desde el año de mil i seisientos / treinta y dos años / siendo mº el señor Racionero / Antonio de mata onrra [rúbrica]”.

La fecha y circunstancias en que las colecciones de motetes de 1570 y 1597 pasaron de la ciudad de México a Puebla no puede determinarse con exactitud. En 1718, cuando el maestro de capilla poblano Francisco de Atienza realizó un inventario del repertorio latino registró, entre otros fondos, “cinco libretes de Guerrero impresos santorales de todos tiempos encuadernados en pergamino ya maltratados”, que podrían corresponderse con cualquiera de ambas estampas. En otro inventario posterior del año 1734, se mencionan los dos juegos de cinco libretes, por lo que se deduce que al menos una de las colecciones ya estaba en Puebla antes de 1718, mientras que la otra se incorporó al archivo entre ese año y la fecha de recopilación del siguiente inventario.³⁵ El hecho de que el impreso de 1570 fuese adquirido en esa misma década por el Colegio de San Andrés de Quito —una institución fundada por los franciscanos para la educación de los indígenas— pone de manifiesto la importancia de la polifonía de Guerrero en la instrucción musical de los “naturales”.³⁶

La inscripción de la Ilustración 2 pone de relieve la importancia del papel de México como difusor de repertorios polifónicos peninsulares en Nueva España al mismo tiempo que confirma que el panorama actual de los archivos eclesiásticos poco o nada tiene que ver con el repertorio histórico y su formación. La conservación de las fuentes obedece a criterios muy heterogéneos que deben ser tenidos en cuenta si no se quiere perder la perspectiva. Consecuentemente, la Catedral de México conoció mucho más repertorio impreso de Guerrero de lo que muestra actualmente su archivo. Por otro lado, la presencia de los impresos de Guerrero, Navarro, Victoria o López de Velasco en México testimonia la interpretación de música religiosa de compositores de primerísima fila en México, algo que determinó la formación de los gustos y la consolidación de una tradición musical en las catedrales mexicanas.³⁷

* * *

De todo lo expuesto hasta aquí pueden extraerse varias conclusiones de interés. Una de las más inmediatas es que la Catedral de México fue un dinámico centro receptor y difusor de repertorios en el siglo XVI. Su archivo contó con numerosos libros de polifonía de procedencia italiana, francesa, flamenca,

35. Véase nota 18.

36. R. Stevenson: “Quito Cathedral”, *Inter-American Music Review*, 3:1 (1980), 19, nota 4.

37. Según un inventario de música de 1632 citado por O. Mazín: *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán*, 136, nota 128, la Catedral de Valladolid tenía, entre otros fondos, “cuatro cartapacios de motetes de Guerrero”. Sorprendentemente, Guerrero no imprimió ninguna colección de motetes en cuatro libros de partes, por lo que quizá nos hallamos, al igual que en el caso poblano, ante el extravío de una de las partes, aunque también es posible que se trate de una selección manuscrita de motetes a cuatro voces.

portuguesa y española, por lo que se acabó convirtiendo en la referencia musical del virreinato, y uno de los centros musicales más ricos del Nuevo Mundo. Al mismo tiempo, muestra que la actividad musical en las catedrales mexicanas no se desarrolló de espaldas a los avances de la música europea sino que siempre participó de ellos a su manera y en la medida de las posibilidades que el contexto ofrecía.

La fortuna de Guerrero en América constituye un caso único desde diferentes puntos de vista. En primer lugar, sorprende la difusión de casi toda su producción en latín impresa, desde la primera edición de 1555 a la última de 1597. La reputación de Guerrero en México, pues, no sólo estuvo basada en obras concretas sino en casi toda su obra, incluido el repertorio para ministriles.³⁸ Por otro lado, las inscripciones tardías de la última colección de motetes conservada en Puebla y el libro de vísperas de Lima —1771 y 1864 respectivamente— muestran que, contrariamente a lo que se piensa, la polifonía renacentista se siguió interpretando utilizando los propios impresos del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XIX, y, por tanto, sin recurrir necesariamente a la copia manuscrita. Por ello, parece evidente que la polifonía de Guerrero entró en el repertorio institucional de muchas capillas americanas y se mantuvo en él durante bastante tiempo.

Este estudio debe completarse con referencias procedentes de otras instituciones mexicanas, pero la amplia circulación geográfica de los impresos de Guerrero en México sugiere que las redes de comunicación y transmisión tuvieron que ser muy variadas. Entre los patrones de adquisición de impresos —algunos de ellos similares a los conocidos en España— hay que subrayar las peticiones remitidas desde México (primer libro de misas), el envío directo de libros por parte del propio compositor (libro de vísperas) o del editor (motetes de 1555), el papel de los mercaderes (antologías vihuelísticas), la práctica de donación o venta al cabildo por parte del alto clero (quizá los motetes de 1597), todo ello sin olvidar que, seguramente, parte del repertorio impreso viajó a México con los propios músicos (opción más factible para los libretes de pequeño formato), como parte de su equipaje, ya sea por iniciativa personal o en su papel de portadores de un envío institucional.

Aunque es necesario profundizar en el comercio de libros de música entre Europa y América, es indudable que el papel de Sevilla como canal relativamente rápido y eficaz, a través del cual llegaban libros impresos en Roma, Venecia o París al otro lado del Atlántico, posibilitó la amplia circulación del

38. En 1635 la Catedral de México pagó al maestro de capilla Antonio Rodríguez de Mata cuarenta y dos pesos por “un terno de libros de música de Guerrero [...] y el libro para los ministriles”; véase México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Actas Capitulares, volumen 9, fol. 111r, 5 de junio de 1635.

libro impreso, y éste a su vez jugó un papel fundamental en la diseminación del repertorio polifónico europeo en el Nuevo Mundo. Sin embargo, la presencia de un libro impreso no implica necesariamente su uso, por lo que inevitablemente se ha de abordar un estudio sistemático de las copias manuscritas, los inventarios musicales y sus variantes con respecto a las versiones impresas para determinar con más precisión cómo, cuándo y por qué se difundió el repertorio polifónico español en el Nuevo Mundo. Ello nos permitirá ensanchar notablemente nuestra visión sobre la música española y sobre determinados compositores que, como Guerrero, forman ya parte de nuestro particular mainstream. Al fin y al cabo, parafraseando a Reinhard Strohm, los procesos de difusión y recepción pueden reflejar aspectos del modelo que no podemos reconocer en su estado original.³⁹

Pero, ¿hasta qué punto la experiencia mexicana fue distinta a la española en lo relativo al comercio de libros impresos?, ¿qué factores se conjugaron a la hora de solicitar y seleccionar el repertorio polifónico internacional?, ¿perduró la polifonía del hispalense más tiempo en la América española que en la propia península? La respuesta a estos interrogantes pasa necesariamente por el siglo XVIII, fecha en que se realizaron la mayor parte de las copias manuscritas. Lo que sí parece evidente es que al liderazgo de Guerrero debieron contribuir elementos de variada naturaleza, que van desde su posición en Sevilla, su prestigio como compositor y la impresión de sus obras, adaptadas al “nuevo rezado”, en unos años cruciales y en imprentas italianas de gran alcance. La calidad de su obra debió ser otro factor determinante, y ya su contemporáneo Hernando Franco, uno de los mejores maestros de la polifonía americana, justificó su adquisición por “ser como es tan excelente música”.

39. R. Strohm: “European politics and the distribution of music in the early fifteenth century”, *Early Music History*, 1 (1981), 324-25.

Documentos ⁴⁰

Documento 1

Fuente: México D.F., Archivo Histórico del Arzobispado de México, Fondo Cabildo: Museo Catedral/Catedral Metropolitana, Caja 183, Expediente 25, carta sin día, anterior al 24 de febrero de 1580.

Fernando Franco maestro de capilla sobre que se comprase un libro.

Ilustrísimo y reverendísimo señor.

Fernando Franco maestro de capilla de esta santa iglesia digo que un libro de las misas de Guerrero que el sochantre hubo de Tufino el libre-ro es muy provechoso y aún necesario para el culto divino por ser como es tan excelente música.

A vuestra señoría suplico sea servido mandar comprar que en el precio el señor tesorero y yo lo tasaremos y en ello recibiré merced y esta santa iglesia servicio.

Fernando Franco [rúbrica]

Documento 2

Fuente: México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Actas Capitulares, volumen 3, fol. 218r, 13 de diciembre 1585.

Mandáronse dar cincuenta pesos al maestro Guerrero por el libro de canto.

[...] Este día se proveyó que se le envíen al maestro Guerrero cincuenta pesos de oro común por el libro de canto que envió a esta santa iglesia y se dé libranza para que los dé el mayordomo de fábrica y el libro se entregue al señor racionero Juan Hernández para que lo haga encuadernar.

40. Para la transcripción de estos documentos he actualizado la ortografía y la puntuación y he desarrollado las abreviaturas.

Documento 3

Fuente: México D.F., Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México, Actas Capitulares, volumen 5, fol. 349v, 31 de enero de 1614.

Que se compre una copia de motetes.

Este dicho día el infraescripto secretario Juan Hernández presentó una copia de motetes en cinco cuerpos del Maestro Francisco Guerrero impresos en Venecia el año de 1597, muy bien encuadernados, pidiendo se tomasen para el servicio de esta santa iglesia, y vistos por los dichos señores mandaron que se reciban para el dicho efecto, y que del precio en que se concertaren se dé libranza en bienes de fábrica y por haberse concertado en ocho pesos se dio decreto firmado del Señor Arcediano para el canónigo Francisco de Paz, mayordomo de la dicha fábrica.

Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia*

LEONARDO J. WAISMAN

[...] no quiero maravillarme si esta presente obra ha sido motivo de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias. Unos roen los huesos que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades [...] otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención [...] aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, colijen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos.

Fernando de Rojas, *La Celestina* [Prólogo]

El 26 de abril de 1706, en una solemne ceremonia, Arcangelo Corelli ingresó en la Accademia dell' Arcadia de Roma, tomando, como era menester, un nombre de pastor, Arcomelo. Lo acompañaron en ese rito de pasaje Alessandro Scarlatti (que se convirtió en Terpandro) y Bernardo Pasquini (Protico Azeriano).¹ Así (creemos que por primera vez) hubo tres músicos que

* Agradezco especialmente la ayuda brindada por B. Illari y S. La Via. La lectura crítica de M. Restiffo ha contribuido considerablemente a los méritos que pueda tener. Por supuesto, la responsabilidad de sus falacias es sólo mía.

1. M. Talbot: "Corelli, Arcangelo" y J. Harper y L. Lindgren: "Pasquini, Bernardo", ambos en *The New Grove Dictionary*.

pudieron agregar orgullosamente a su nombre las siglas P. A. (“Pastore arcadese”).

Cuarenta años más tarde, el jesuita suizo Martin Schmid copiaba en su cuaderno de borrador de música para tecla² varias composiciones de Corelli (con ciertas modificaciones, que luego veremos). Hacía esto en la reducción de San Rafael de Chiquitos (actualmente en Bolivia), donde promovía y regía una sociedad que ha sido calificada por algunos como Utopía, por otros, como una nueva Arcadia. En este trabajo me propongo reflexionar sobre esta coincidencia. Se trata, por una parte, de la transmisión del texto de las partituras, y por otra, de las connotaciones que se articulan con el texto para los europeos en Italia y en Paraguay.

Música instrumental de Corelli en Chiquitos

El Archivo Musical de Chiquitos (AMCh) se singulariza entre los archivos americanos que conservan música del periodo colonial por haber conservado un sustancioso repertorio de música instrumental. Los cuadernos que contienen esa música son parte de una colección formada alrededor de un núcleo de origen jesuítico.³ En los diez pueblos o “reducciones” de Chiquitos fundados y regidos por la orden entre 1694 y 1767 se establecieron capillas de música con instrumentistas y cantores indígenas que proveían abundante sonorización para misas y fiestas litúrgicas (no intervenían en otras ocasiones), se construyeron los instrumentos necesarios, incluyendo órganos, se crearon sendas escuelas de música para los niños, y se importó, arregló o compuso el repertorio adecuado, gran parte del cual ha llegado hasta nuestros días gracias a los cuidados de los grupos indígenas. A través de las terribles peripecias que les tocó vivir durante los dos siglos pasados, ellos atesoraron las partituras y los rituales a ellas asociados, apropiándose de la tradición de ejecución y manteniéndola en algunos casos, así transformada, hasta hoy. De la ya considerable literatura que se ha escrito sobre el tema desde el “redescubrimiento” de los manuscritos en la década de 1970, interesa relevar fundamentalmente el

2. Archivo Musical de Chiquitos (Concepción de Velasco, Santa Cruz, Bolivia), manuscrito R79, fol. 11v: “Son los sones de órgano del Año 1746”. La caligrafía principal del manuscrito es la de Martin Schmid, como se desprende de la confrontación con sus notas firmadas en los libros de bautismo y sus cartas. El catálogo del archivo, aún inédito, es obra de Bernardo Illari y el presente autor, realizado sobre la labor preliminar de Jungcort Burkhardt, Carlos Seoane, Waldemar Axel Roldán y Gerardo Huseby.

3. Una útil reunión de información, fotografías y diversos enfoques sobre las misiones de Chiquitos, se encuentra en P. Querejazu: *Las misiones de Chiquitos*. En ese mismo volumen, puede verse también G. Huseby, I. Ruiz y L. J. Waisman: “Un panorama de la música en Chiquitos” en *Las misiones de Chiquitos*.

papel de la música en la vida de estas sociedades, que no sólo era de acompañamiento, sino y sobre todo, de estructuración del tiempo. Diferentes sonidos musicales marcaban las pautas del día de trabajo, del ordenamiento del año, de las ocasiones festivas o luctuosas en un grado difícil de concebir para hombres y mujeres del siglo XXI.⁴ De un modo muy concreto la música regía la vida de los chiquitanos —de ahí nuestro interés por estudiar la interacción de una música arcádica con un contexto utópico.

Sonatas, conciertos y sinfonías (aparentemente los tres términos con significado análogo), partidas, cuartetos de cuerda, pastorelas, marchas y minuetes son los principales géneros de música de conjunto. En su mayor parte se trata de música para dos violines y bajo continuo, con el agregado ocasional de otro instrumento melódico. El núcleo principal debe haber sido copiado en San Rafael, en la década de 1740; algunos agregados y los cuartetos extienden el terminus ad quem hasta la primera década del siglo XIX. Sólo una parte de la música instrumental se encuentra completa, ya que los cuadernos de particellas (por instrumentos) han sufrido un gran deterioro, y algunos se han extraviado. La mayoría de las obras en varios movimientos, en su mayoría sin indicación de autor, se ordenan en ocho series, distribuidas entre diversos cuadernos y algunas particellas sueltas. Los catalogadores hemos asignado a estas series letras de la A a la H.⁵

- Serie [A] (R87 y R95): 6 sonatas. Las 4 primeras “corellizantes”⁶ (ver más abajo), la última de Vivaldi.
- Serie [B] (R87, R93 y R95): 8 sonatas atribuidas a Corelli.⁷
- Serie [C] (R82-R85 y particellas de Santa Ana): 19 sonatas, una de cada uno de los siguientes autores: Locatelli, Jommelli, Ignazio Balbi, Giovanni Battista Sammartini.

4. L. J. Waisman: “La música en las misiones jesuíticas del cono sur”, en *Atlante del Barroco*.

5. La constitución de cada serie está determinada por la numeración consecutiva de las obras en los manuscritos. El catálogo del AMCh identifica a los cuadernillos manuscritos provenientes de San Rafael por medio de una R seguida de un número de dos cifras; para los de Santa Ana, la letra inicial es “A”. La referencia a las obras se compone de dos letras que señalan el género (por ejemplo, Letanía, Misa) más un número de orden. La música de tecla no ha sido dividida en géneros, por consiguiente su designación es “Te” + número.

6. De hecho, la Sonata [A] IV, aunque construye su primer movimiento sobre un motivo claramente corelliano, incorpora en el cuarto pasajes al unísono netamente venecianos.

7. La cuarta de ellas es falsa. Las dos primeras no están dentro del canon propuesto por Corelli en su obra publicada con número de opus; la primera coincide con la primera de las Sonate a violino solo col basso continuo composta da Arcangelo Corelli e altri autori (Amsterdam: Estienne Rogier, 1697), edición moderna en H. J. Marx (ed.): *Werke ohne Opuszahl*, 105 y ss. (Anh. 37). Agradezco esta identificación a Bernardo Illari.

- Serie [D] (R86 y R94): 13 sonatas y conciertos: 1 de Jommelli, 3 de Niccolò Calandro.
- Serie [E] (R90): 6 sonatas, tríos y sinfonías.
- Serie [F] (R91 y R 93): 6 conciertos.
- Serie [G] (Particella de San Rafael): 11 conciertos.
- Serie [H] (R93 y R95): 7 sonatas y conciertos.

Entre las piezas no ordenadas en series hay dos de Corelli,⁸ una de Domingo Poretti (violón de la Real Capilla de Madrid), una de Marcosi y otra de Milán.⁹ Sólo en las Series D y B, y en la obra de Locatelli, figuran los nombres de los autores; en los otros casos, la autoría ha sido establecida por los catalogadores a través de concordancias con manuscritos e impresos europeos. Es probable que se puedan ir encontrando más concordancias a medida que progresen los trabajos de catalogación.

Por otra parte, entre los cuadernos con música para tecla, mayoritariamente escritos por Martin Schmid en la misma década, hay, junto con piezas probablemente compuestas por él mismo y gran número de anónimos, una buena cantidad de composiciones de Zipoli (publicadas e inéditas), y una decena de movimientos de sonata de Corelli o basados en él.¹⁰ Algunas obras son arreglos para tecla de música para conjunto conservada en el archivo: un movimiento de la sonata de Vivaldi, la de Marcosi y las dos primeras sonatas “corellizantes”.

Lo que antecede no pretende constituir un listado exhaustivo de la música corelliana conservada en el Archivo Musical de Chiquitos; sólo se intenta señalar la presencia, por un lado, de movimientos sueltos y sonatas completas del compositor, y, por otro, de fragmentos anónimos manifiestamente inspirados en procedimientos, técnicas y motivos extraídos de las sonatas y conciertos del mismo (músicas “corellizantes”), reseñando el contexto en el que se encuentran. Paso a describir algunas peculiaridades de los textos musicales.

8. Además de una “Sinfonía volante” que concuerda parcialmente con el op 5, nº 7, 1º movimiento.

9. Los dos últimos me son desconocidos; es incluso posible que “Milán” sea título de la sonata y no nombre de autor.

10. Además de los que discutimos más abajo, podemos citar el cuarto movimiento de la Sonata [A] I, basado en el Tempo di Gavotta del Opus 4 nº 10; “Al nacimiento del Archiduque José Benedicto”, arreglo del 4º movimiento del Concierto Opus 6 nº 10; o “Lágrimas”, relacionada con la Gavota Opus 5 nº 9, 3º movimiento. Todos estas piezas tienen también una versión para conjunto.

Música de tecla sobre el Opus 5

Las sonatas de Corelli en la serie [B] con concordancias en el Opus 2 parecen no presentar alteraciones significativas en relación al texto establecido por Chrysander;¹¹ lo mismo podría afirmarse de los movimientos sueltos para conjunto (Opus 5 y 6). Es interesante, en cambio, la transmisión de las obras arregladas para tecla, en su mayoría derivadas del Opus 5, para violín y continuo. Dos de los cuadernos de tecla, R79 y R80 (el primero aparece como borrador del segundo),¹² reúnen una cantidad de movimientos de las sonatas números 7 y 8 ordenadas aparentemente para formar dos sonatas en Re menor, de 4 movimientos cada una.

Tabla 1. Obras de Corelli adaptadas para tecla en las primeras páginas de los Mss R80 y R79.

	Catá- logo	Movi- miento	Com- pás	Título en R80	Título en R79	Concordancia en Corelli	Comentario
[Sonata 1]	Te17a	[I]	2/4	Sinfonía	Pitipié	sin concordancias	
	Te17b	[II]	3/4	Alegre	[sin título]	op. 5 nº 7, Corrente	varias modificaciones
	Te17c	[III]	3/4	Grave	Quitapol	sin concordancias	
	Te17d	[IV]	6/8	Giga	[sin título]	op 5 nº 8, Giga	transportada y muy modificada
[Sonata 2]	Te18	[I]	2/4	[sin título]	Endechas	op. 5 nº 7, Preludio	pocas modificaciones
	Te19	[II]	C	Preludio	[no está]	sin concordancias	
	Te20	[III]	3/4	Adagio	Suspiros	op 5 nº 7, Sarabanda	casi sin modificar
	Te21	[IV]	6/8	Giga	[sin título]	op. 5 nº 7, Giga	sólo modificaciones para rellenar armonía

La estructura de lo que podría constituir la segunda sonata en R80 es algo irregular dentro del canon corelliano, pero por otra parte, se distancia relativamente poco de su original europeo: salvo la sustitución del segundo movimiento (necesaria porque lo había utilizado en la “sonata” anterior) por un preludio al modo de toccata improvisatoria, las modificaciones son poco notables y atribuibles sobre todo a la transferencia de cuerdas a tecla.

La primera “sonata”, en cambio, combina dos movimientos presuntamente compuestos ad hoc en lenguaje corelliano con otros dos extraídos de sen-

11. J. Joachim y F. Chrysander: Les oeuvres de Arcangelo Corelli.

12. La música para tecla fue estudiada en primer término por Bernardo Illari, quien me comunicó verbalmente muchas de sus observaciones.

das sonatas del maestro de Fusignano, que han sufrido profundas modificaciones. Una gran parte de éstas son simplificaciones de las líneas melódicas y del bajo, consistentes en evitar saltos y reducir el ámbito total, tanto de la mano derecha como la izquierda. Aunque generalmente resultarían explicables como resultado de una adaptación a las posibilidades de un ejecutante de tecla modesto, la eliminación o modificación de todos los pasajes de la voz superior que incluyen el *do*'',¹³ parece más bien sugerir la existencia de un estadio intermedio: este movimiento debe haber existido en una versión para violín (y acompañamiento) con un texto casi idéntico al que encontramos en su formulación para tecla. La mano izquierda se mueve, con una sola aparente excepción, de *Sol* a *re*'. La supuesta excepción es el *Fa* del segundo movimiento, compás 55: al consultar el manuscrito en borrador (R79) constatamos que está —como asimismo el *sol* que lo precede— una octava arriba. Ahora bien, todo el repertorio temprano para conjunto, copiado en la década de 1740, respeta esos límites de registro para las partes respectivamente de violín y de bajo continuo; sólo incorporaciones más tardías, como las sonatas de las series [C] y [D], copiadas en 1766, amplían la extensión.¹⁴ Con respecto al primero, es evidente la intención de mantener al ejecutante cómodamente dentro de la primera posición. El caso de los bajos requiere una pequeña digresión.

El uso del término “violón” en las fuentes chiquitanas, para designar las partes más graves de la música de conjunto (otras son designadas como “órgano”), no nos ayuda en cuestiones de ámbito disponible para éstas. Por una parte, es sabido que una cantidad de instrumentos diversos eran designados con ese nombre (o el equivalente italiano “violone”).¹⁵ La ayuda para una mejor identificación que proporcionan los usos regionales y temporalmente acotados¹⁶ tampoco nos auxilia, dada la variedad de orígenes europeos de los misioneros, la filiación ítalo-germánica del repertorio musical, y la inserción de todo el complejo dentro del imperio español. Por otra parte, los instrumentos conservados en Chiquitos o fotografiados y luego desaparecidos varían en el número de cuerdas (de 2 a 4) pero comparten varios rasgos: son de tamaño

13. Designación de alturas: *Do* = 2ª línea adicional bajo clave de *fa*; *do* = 2º espacio clave de *fa*, *do*' = *do* central del piano; *do*'' = 3º espacio de clave de *sol*; *do*''' = 2ª línea adicional de clave de *sol*.

14. Fechas en la parte de violín, MS R83, ff. 9v y 26v. En una revisión de un centenar de piezas de los estratos antiguos, sólo he encontrado media docena de excepciones, todas en música vocal y todas con respecto al límite inferior del bajo (como veremos, el órgano sí podía extenderse hasta el *Do*).

15. Ver por ejemplo Th. Borgir: *The Performance of the Basso Continuo*, capítulo 9.

16. J. Fancher Morton: “So Really, What Is a Violone?” y M. Vanscheeuwijck: “The Uses of the Violone”, leídos en el 17º Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. *Programms and Abstracts* (Lovaina: Alamire, 2002), 326-27.

similar al violoncello (largo total inferior al metro y medio) y se acercan mucho más a la familia del violín que a la de la viola da gamba.¹⁷ Si consideramos el hecho de que el ejemplar de dos cuerdas es de factura tosca, indicando seguramente que fue construido en épocas más recientes, con la tradición de lutería en decadencia, podemos formular la hipótesis razonable de que los instrumentos utilizados en época jesuítica tenían tres o cuatro cuerdas afinadas en quintas. Sabemos además que las cuerdas más graves del violón eran objetos preciados: los padres jesuitas Juan Cristiani y Manuel Rodríguez (misioneros en el Chaco), expatriados en 1767, y debiendo seleccionar unas pocas cosas para llevarse consigo al destierro, eligieron entre otros pocos efectos un bordón de violón, que fue confiscado de su carreta entre las “alhajas” por orden del Gobernador del Tucumán, Juan Manuel Campero.¹⁸ Estos datos, en conjunción con los límites del ámbito utilizado para estas partes, Sol – re’, nos hacen pensar en un uso bastante excepcional de instrumentos de cuatro cuerdas afinados como el violoncello, Do – Sol – re – la, y un uso normal de instrumentos de tres cuerdas, afinados Sol – re – la. En este último y predominante caso, el uso exclusivo de la primera posición (evidente ya en el caso del violín) daría exactamente el registro especificado.¹⁹ El Fa cambiado de octava al pasar de R79 a R80, entonces, no sólo no es una excepción sino que confirma la hipótesis: al copiar del original para violón, Martin Schmid reproduce simplemente el fa agudo; al pasar en limpio, lo piensa mejor y lo transporta al registro grave, ya que su órgano disponía de esa nota.²⁰

17. Fotos publicadas en L. Szarán y J. Ruiz Nestosa: Colección de instrumentos de Chiquitos, 67 (dos cuerdas, “violoncello”) y 85 (cuatro cuerdas, “contrabajo”); y en E. Kühne (ed): Las misiones jesuíticas de Bolivia, 68 (el último instrumento nombrado) y 164 (el primer instrumento citado y otro de tres cuerdas).

18. G. Furlong: Entre los Vilelas, 158.

19. Es notable que en el Archivo de San Ignacio de Mojos, estrechamente relacionado con el de Chiquitos, existan numerosas partes de bajo, de composiciones aparentemente bastante tempranas, que descienden más allá de los límites señalados. Esto puede ligarse al uso del bajón mojeño (trompeta múltiple construida de tubos hechos de hojas enrolladas, atados en forma de balsa y provistos de embocaduras de madera), cuyo registro descendía hasta el Do, en sustitución o añadido al violón.

20. Aunque no existen los órganos directamente ligados a Schmid, el de Santa Ana —único ejemplar sobreviviente de las reducciones— tiene un teclado que llega desde el Mi (=Do con la octava corta) hasta el do³ (véase foto en L. Szarán y J. Ruiz Nestosa: Colección de instrumentos de Chiquitos, 34). El repertorio de teclado usa toda esta extensión; es más, en la portada de R80, donde se demuestra la posición de las notas en las diferentes claves, se muestra exactamente las notas que entran en esos límites. Sin embargo, las transcripciones para tecla de piezas cuyos originales para cuerdas están en Chiquitos, se reducen al ámbito de primera posición y violón de tres cuerdas, aún cuando están marcadas por el uso de clave de sol para mano derecha en lugar de la más usual, de soprano. Otras piezas en clave de sol delatan su transcripción directa de ejemplares europeos por su transgresión de

La discusión anterior, que podría parecer de poca relevancia, nos dice mucho, sin embargo, sobre el origen de las versiones que encontramos en Chiquitos: no se trata de copias de manuscritos europeos, sino de arreglos hechos in situ, o al menos, (si se originaron fuera de Chiquitos) expresamente para las reducciones.²¹ Por comodidad, nos referiremos al compositor/arreglador (seguramente uno o más jesuitas de la Provincia del Paraguay, con buena formación musical y gran dosis de talento) por el nombre de “Ciriaco”.

Retornando a la primera “sonata” y sus modificaciones, podemos señalar otros rasgos simplificadores: la versión chiquitana

- elimina el cromatismo directo (aunque en ocasiones agregue alteraciones que no están en la edición de Chrysander);
- en el bajo reduce a blancas y negras todos los ritmos que se apartan de la máxima simplicidad (contratiempos, figuras punteadas);
- en la mano derecha elimina los elementos que sugieren virtuosismo (tresillos rápidos);
- dulcifica las líneas transformando los saltos grandes en pequeños y rellenando los pequeños por grados conjuntos; y
- tiende a detener el flujo melódico con mayor frecuencia, articulando frases a través de pequeñas detenciones (subvierte así el *perpetuum mobile* de la Giga).

Algunas de estas operaciones traen consecuencias mayores: la eliminación del ritmo punteado en el bajo al final de la Corrente conlleva un cambio de armonía, y la eliminación de los tresillos en los cc. 35-37 de la misma estorba la realización 5 – 6 de cada nota,²² al tiempo que genera una hemiola caracte-

estos límites y por el mantenimiento de los compases de C y 12/8, reemplazados para los cuerdistas chiquitanos —y en consecuencia para las versiones transcritas para tecla— por 2/4 y 6/8 respectivamente (los casos de la Giga en sol Te36, la Tocado en la Te55a, y el 4º movimiento del Opus 6 n° 10 de Corelli Te70a). Por supuesto, el límite superior de re’ para la mano izquierda no es respetado en la música para tecla, ya que esta mano a menudo se hace cargo de voces intermedias.

21. La utilización de un ámbito más amplio en repertorios incorporados posteriormente al acervo chiquitano (como se constató más arriba) hace pensar que el destino del repertorio temprano era específicamente Chiquitos, ya que en las reducciones de guaraníes, por ejemplo, seguramente ya se había llegado a un nivel de ejecución violinística más avanzado.

22. Que prescriben los manuales de realización de continuos no cifrados para segundas ascendentes.

rísticamente sudamericana —seguramente una mera coincidencia geográfica, pero es notable que sea lo único que se marca con ligaduras en la pieza (y casi único en la “sonata”). La supresión de pasajes enteros, aunque parcialmente justificable por estas consideraciones, altera fundamentalmente aspectos de la fisonomía y estructura de la Corrente; su razón de ser debe buscarse no sólo en una adaptación a las habilidades de los ejecutantes sino también en una sensibilidad distinta. Presentamos como Ejemplo 1 un análisis un tanto heterodoxo, basado en las técnicas de Leonard Meyer para los aspectos melódicos²³ (líneas 1, 2, 3 y 5) y en procedimientos schenkerianos para el aspecto armónico-tonal (líneas 4 y 6). Comenzaremos nuestro comentario por la última versión.

Primera parte. Fuente para tecla: Las líneas 1 y 2 muestran cómo, en los niveles superficiales, los compases iniciales de la Corrente plantean una implicación con realización insuficiente.²⁴ En la línea 2, las pequeñas brechas²⁵ iniciales re' – fa' y mi' – sol' son llenadas inmediatamente, y el fa' – la' siguiente es completado como tríada, ascendiendo al re". Pero la sexta mayor mi' – do#" es tratada como si fuera una tercera, ascendiendo al re" (realización insatisfactoria). En la línea 1, la brecha re' – fa' a nivel de compás se comienza a llenar con el mi' y termina con el re" agudo: la realización no sólo es insatisfactoria por el abrupto cambio de registro, sino por el acelerando en las dos notas resolutivas (esperaríamos que cada una durara un compás).

La línea 3, señala la brecha creada por esta pseudo-realización. Esa configuración tiene carácter múltiple: el re' – fa', al no ver satisfecha su implicación como brecha, pasa a funcionar como tríada, tendiendo entonces al la' —una resolución diferida hasta el c. 8 (3b), o quizás hasta el c. 21. Por otra parte, el enérgico salto de octava re' – re" se presenta como una tensión más fuerte: esta brecha puede considerarse como el impulso generador de las numerosas líneas descendentes que van apareciendo a lo largo de la pieza, culminando con el sostenido declive desde la cumbre del la" hasta el nivel cero (re') en los cc. 45 a 60. Pero en lo inmediato genera una escala descendente menos vigorosa, que se desliza desde el punto de inflexión de fa" hasta su octava inferior, coincidiendo su llegada con la cadencia en Fa mayor, la tonalidad

23. L. Meyer: *Explaining Music*. El sistema de análisis funciona mejor para la música clásico-romántica, principal campo en el que lo aplicó su autor. La abundancia de secuencias y la construcción aditiva en Corelli a veces plantean problemas insolubles para el método; por esto nuestra aplicación se desvía en ocasiones de la ortodoxia meyeriana (que es, por otra parte y conociendo al autor, un concepto inexistente).

24. El término usado por Meyer, “realización provisional”, me parece inadecuado en este contexto: tan abrupta es la aparición del re" que oficia de resolución, que lo percibimos más como tensión que como relajación.

25. Traduzco así el término meyeriano “gap”.

Ejemplo 1

Análisis comparativo de [Sonata corelliana para viola 1], AMC Te 17, 2º Movimto y Corrente Op. 57, II

Realización, voz/cello
(registro y tiempo secundario)

sop. muerto

Alegre

10

15

20

30

40

50

60

Traspunte de registro?

Realización?

Solo de voz

10

15

20

30

40

50

60

III

II

I

Voz

Cello

Vozes: omitido

Op. 57, Corrente

AMC

AMC Quintos, 280, II, 8v. - 10. Edición: Chryssander de las obras de Corelli: Op. 5, n.º 7, Corrente. R. J.
 R50 no tiene s. hemo) en clave, esta aparece como alteración accidental.
 La línea sinuosa (-----) indica en todos los compases o tiempos así marcados no colasen en la flauta; se pasa directamente de la nota anterior a la línea a la nota posterior a ella.

CONCIERTO BARROCO

The image displays a page of musical notation for a Baroque Concerto, oriented vertically. The score is divided into two systems, each containing three staves: Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), and Cello/Bass (Cello/Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Performance instructions are provided for the Cello/Bass part, including 'la. IV' and 'VI' with a 'f' (forte) dynamic marking. The page is numbered 237 in the bottom right corner.

This musical score page contains measures 19 through 26. It features five staves: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Vla), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The score is presented in a standard musical notation style with a clear layout for each instrument part.

relativa mayor. El descenso queda suspendido temporalmente durante los cc. 8 a 10, que se pueden considerar como una prolongación del la' (ver la armonía) y es retomado a manera de retardo en el primer tiempo del c. 11 para concluir el descenso. El descenso es reforzado a niveles más superficiales: la línea 2 muestra cómo las pequeñas células de corcheas van bajando poco a poco, acelerando luego su caída en el c. 9. Allí podemos optar por considerar un rebote en mi' para descansar en fa', o un verdadero desplome, sólo disimulado por los cambios de octava (2a). La conducción del bajo armónico en este período es muy simple (línea 4): luego de afirmar la tónica, se dirige hacia el relativo mayor, confirmada en los cc. 8-12 por una cadencia.

El análisis melódico prosigue sólo al nivel 3. Partiendo del la'' del c. 12, aparecen dos estructuras: la primera, que podría considerarse del tipo "nota de cambio", centrada sobre esa nota; la segunda, sobre su octava inferior, es una melodía axial. Los cambios de octava son significativos: en primer lugar, el mismo la'' del c. 12 puede entenderse como realizando las implicaciones del re'' – fa'' del c. 3 y mi' – do#'' del c. 2 (que, como vimos, no habían sido satisfechas anteriormente). Y los juegos con la'' y sol#'' de los cc. 18-19 y 23-24 prolongan esa altura, a entenderse como uno de los puntos de llegada de la primera parte del movimiento. La conducción del bajo en 4 es tan sencilla como en la sección precedente: una serie de cuartas descendentes (segundas ascendentes al nivel siguiente) llevan a cabo la transición entre Fa y La (la dominante), cuya prolongación ocupa el resto de la parte A de la danza.

Edición de Chrysander (línea 5): Los compases iniciales tienen idéntica estructura; de hecho son iguales a la versión de tecla, agregando saltos de octava que dificultan la percepción de la estructura en los cc. 4 a 7 (melodía subordinada —5a— y melodía del bajo, en cuya secuencia las terceras son respondidas por sextas). Pero el descenso melódico cesa en el la' del c. 8, que apenas puede considerarse como una meta estable. Podríamos pensar en la línea descendente del bajo a partir del c. 10 como una continuación de esa bajada, pero también se detiene en un la, esta vez dos octavas más abajo. Simultáneamente, la voz superior se entretiene en una melodía de nota de cambio sobre fa'', complementada luego por una estructura ascendente (con cambio de octava incluido): do' – re' – mi' – fa'. Todo este proceso está respaldado por una larga prolongación de la dominante de la tonalidad relativa (véase 6) la cual, apenas alcanzada, es abandonada para modular a La, la tonalidad de la dominante. En la voz superior, la estructura melódica de los últimos compases de la primera parte no se diferencia sustancialmente de la versión de tecla.

La segunda parte en la versión para tecla contiene dos momentos: hasta el c. 39, las estructuras melódicas son lineales, dirigiéndose ora a la'', ora a fa'' en una plácida alternancia. A partir del c. 40, un último ascenso a la'' desem-

boca en la caída libre hacia el re' final que mencionábamos algunos párrafos atrás. En la edición de Chrysander, la segunda parte comienza con un descenso la'' – fa', para luego, desde el c. 41 hasta el c. 60, hacerse bipolar, contrastando fa'' con do''' en un proceso pleno de energía y agitación. Al llegar al clímax de este crescendo psicológico (c. 45), aparece en el bajo (6) una doble línea de conducción que nos impulsa hacia do (ésta es la única diferencia significativa entre las dos versiones en lo que respecta al análisis del bajo en esta segunda parte). Finalmente, comienza en el c. 61 de la melodía el descenso final que conduce al reposo en el re'. Las diferencias de detalle de esta caída entre las dos versiones son interesantes: ambas comienzan con dos voces estructurales paralelas (cuartas y sextas, respectivamente),²⁶ pero, mientras en la versión de tecla la superior (3b) llega a su meta en el c. 55 y la inferior lo hace, luego de dos compases de paréntesis, en el c. 59 (3a), la edición de Chrysander mantiene la tensión durante más tiempo y su resolución es más irregular. La línea superior se suspende en el sol' (c. 70); para encontrarle una resolución estable debemos transgredir las reglas meyerianas y considerar al fa' corchea y el mi' negra con punto del c. 72 como equivalentes, cada uno de ellos, al compás que duraban los anteriores sonidos estructurales de la línea.²⁷ En cuanto a la línea inferior, se detiene en la en el c. 71; podemos, sin embargo, hacer el ejercicio de prolongarla hacia abajo en los restantes compases, al ritmo que venía sosteniendo anteriormente (una nota por compás). Este complemento imaginario (véase 5a) resulta bastante cercano a nuestra percepción auditiva, ya que coincide con algunas de las notas efectivamente presentes en la melodía (por lo menos el sol), y se corresponde con las principales armonías de esos compases. Es como si la energía cinética de la caída hiciera difícil detenerla, y la melodía perforara el piso que se le quiso poner como contención.

Los párrafos precedentes hacen evidente que la diferencia entre la edición de Chrysander y la fuente de Chiquitos no reside principalmente en una mayor o menor dificultad técnica. Los cortes y las modificaciones realizados para Chiquitos no son tampoco arbitrarios: contribuyen a desarmar la mayor complejidad melódica y armónico-estructural con que está constituida en la edi-

26. De hecho, y por el carácter de arpeggio del pasaje, podría agregarse en ambos casos, una tercera voz estructural. No lo hemos hecho para mantener la claridad gráfica, ya que ésta no aportaría elementos distintos de los que nos ofrecen las otras dos.

27. La duración igual o mayor (o al menos similar) de las realizaciones con respecto a las implicaciones es un requisito en el que Meyer insiste. Por supuesto que el fa' y el mi' a los que nos referimos, como prolongaciones, duran una negra y una blanca respectivamente, pero de todas maneras parecen quedar en un nivel métrico inferior al de la línea estructural implicativa que las precede.

ción de Chrysander, dada por la ambigüedad de algunas resoluciones melódicas y por la importancia acordada a grados secundarios (dominante de la relativa). Además, suavizan la curva de tensión al eliminar el clímax agógico y de altura del c. 45 del texto de Chrysander. Estas conclusiones, por supuesto, son congruentes con las modificaciones no-estructurales que describíamos más arriba, y que se podrían resumir como un moderar, limar aristas, evitar los despliegues de virtuosismo y de ingenio, simplificar ritmo y melodía.

Sonatas corellizantes



Las primeras cuatro sonatas de la serie [A] (sonatas en trío) establecen una relación distinta con Corelli que la que acabamos de examinar. En primer lugar, están compuestas sobre el molde de sonata da chiesa, con los cuatro movimientos consabidos. En segundo, imitan el estilo compositivo del influyente autor. En tercer lugar, utilizan motivos o sujetos corellianos, especialmente al comienzo de cada tiempo. Y por último, algunos movimientos de estas piezas están directamente basados en sonatas y conciertos de Corelli, aunque en ningún caso se trata de una mera transcripción. Las dos primeras sonatas de la serie las encontramos también transcritas en los cuadernillos de teclado R79 y R80,²⁸ una circunstancia afortunada que nos ha permitido reconstruir hipotéticamente la parte de segundo violín, cuyas fuentes no han llegado hasta nosotros.²⁹ Veamos, a manera de estudio de caso, la segunda de estas sonatas (nº de catálogo So02), cuyos movimientos primero y segundo aparecen editados en el apéndice musical al final del libro.

El primer movimiento, aun cuando no parodia ningún trozo corelliano en particular, remeda escrupulosamente los gestos y el planeamiento de sus homólogos en la obra del maestro. Una elección casi al azar entre los movimientos iniciales de las sonatas de iglesia de Corelli, el del Opus 3 nº 8, nos da el siguiente cuadro comparativo:







28. Esta situación aparece como confirmación circunstancial para nuestra tesis sobre la pre-existencia de una versión de conjunto de las "sonatas" que discutimos en la sección previa. El caso es exactamente paralelo a éste, con la única diferencia de que en éste se conservaron las fuentes para conjunto, en aquél, no.

29. En el caso de la primera sonata, también buena parte del primer violín, pues de éste sólo se conservan los dos últimos movimientos.

Tabla 2. Esquema comparativo del 1º movimiento de la sonata [A] 2 y un modelo corelliano.

[A] 2, I	Figura inicial 	Inmediata cadencia en I (c. 6)	Cadena descendente de retardos entrelazados, usando motivo inicial (cc. 6-10)		Cadencia en vi (c. 12)
Op. 3/8, I	Figura inicial 	Idem.	Idem.	Cadencia en V, nueva cadena similar a la anterior (cc. 8-10)	Idem.

(continúa)

[A] 2, I		Regreso a I sin proceso moduladorio, cadencia en V (cc. 12-16)	En el proceso siguiente, uso del motivo anacrúsico 	Y finalización con 	Detención sobre el V (c. 20)	Proceso cadencial a base de cadenas de retardos descendentes, precedidos por 
Op. 3/8, I	Cadena ascendente de retardos, cadencia en V/vi (cc. 11-12)	Regreso a I sin proceso moduladorio, detención sobre el V grado (cc. 12-14)	En el proceso anterior, uso del motivo anacrúsico 	y finalización con 	Detención sobre el V (c. 14)	Proceso cadencial a base de cadenas de retardos descendentes, precedidos por 

Más allá del obvio paralelismo, notemos de paso que los elementos sin paralelos en la versión chiquitana tienen que ver con momentos de énfasis de dominantes, ya sea del tono principal, o de su relativo. Recordemos entonces que la eliminación de una extensa prolongación de la dominante del relativo mayor fue una de las modificaciones estructurales más notables en nuestro análisis de la Corrente en Re menor y su versión chiquitana.

El segundo movimiento resulta ser una re-elaboración del Allegro (segundo movimiento) de la sonata Opus 5 n° 4, en Fa Mayor como la sonata que discutimos. La versión chiquitana, por supuesto, evita las notas que usa Corelli fuera del registro usual en las reducciones, cambia como de costumbre el compás de 4 negras por el de 2/4, y adecúa el carácter del movimiento a lo que es apropiado en una sonata en trío, obviando los pasajes de agilidad, las dobles y triples cuerdas, y los audaces saltos violinísticos liberalmente empleados por el compositor. Pero va mucho más allá de esto: es una verdadera recomposición, que utiliza los materiales corellianos y el marco general del

movimiento para producir algo marcadamente distinto. Como se puede apreciar en el esquema siguiente (Tabla 3), la nueva versión conserva los rasgos fundamentales de la doble exposición inicial seguida de una modulación al VI grado y de la exposición final (con el orden de dux y comes invertido) interrumpida por un calderón o cuasi-calderón y coronada por un adagio cadencial.

Tabla 3. Esquema comparativo del 2º movimiento de [A] 2 y su modelo corelliano.

	c. 11	c. 19	c. 27	c. 32	c. 36	c. 42
Op. 5/4, II	Exp. Fa 4 x tema (miniepisodio entre 2 y 3) → Cad. Do	Exp. Fa 2 x tema → 2 x Cad Fa	Fig. A Prog. Sib Do → Cad. Re	Fig. B Prog. Sol Fa + → Cad Do	Fig. B en bajo → Fa	Exp. Fa 1 x Tema + Prog sobre cola sujeto → Cad Do
	c. 19	c. 26	c. 41			
[A]2, II	Exp. Fa 3 x tema → Cad Fa + escalas desc. → Cad. Do	Exp. Fa 3 x tema* desemboca en →	Fig. D solos en eco, contrapunto con cabeza sujeto Fa Do → Cad. re	—————→		

(continúa)

	c. 47	c. 53	c. 60	c. 61
Op. 5/4, II	Fig. A+ B' Prog. Fa sol → Cad sol	Fig. C +B' en bajo Prog. sol Fa	Exp. Fa 2 x tema (orden inverso) + cadena de 7as sobre cola sujeto → V/Fa	Adagio cadencial
	c. 60	c. 64	c. 84	c. 88
[A]2, II	Fig. A en ecos cortos. Prog. re Sol Do Fa Sib (como IV/Fa)	Fig. C en 3ª paralelas como línea ascendente Fa	Exp. Fa 2 x tema (orden inverso) + cadena de 7as sobre cola sujeto + escalas desc→V/Fa	Adagio cadencial idéntico a Op. 5/4

Clave: La línea superior indica el compás de conclusión de la sección; Exp. = exposición; 4x tema = cuatro presentaciones del sujeto; Fig. = figuración característica en un pasaje no expositivo; A = bordadura alternada con salto; B = arpegios de 3 notas – B' "arpegios" de 2 notas; C = grupetto; D = mixta; Prog. = progresión. Las armonías designadas no indican necesariamente una modulación; Cad. = cadencia.

Nota: La cuenta de tres presentaciones del tema en la segunda parte de la doble exposición de Chiquitos depende de la exactitud de mi reconstrucción de la parte de segundo violín. Las demás cifras son independientes de mi intervención.

Es notable el detalle del cambio del acorde suspensivo previo a este último: la versión Chrysander adopta una fórmula de máxima tensión —una séptima en tercera inversión— mientras que la de Chiquitos la suaviza —una simple tríada de dominante. Por lo demás, Chiquitos omite la exposición central de Chrysander y configura de manera totalmente distinta los “episodios”,³⁰ eludiendo la cadencia en sol (II grado) y abreviando las cuatro secciones en dos (o las dos en una, si se ignoran las subdivisiones marcadas con líneas de puntos). A pesar de esto, conserva dos de los cuatro diseños de figuración de aquél (A y C). Descartando los efectos solísticos de cuerdas múltiples, aprovecha los dos violines para lograr efectos de eco, pero le niega al violón la posibilidad de integrarse él también en la conversación (no incluye pasajes de agilidad en el bajo, presentes en la versión Chrysander).³¹

Los primeros cuatro compases del tercer movimiento del Ejemplo 2, si mi reconstrucción del violín segundo es correcta, son casi idénticos al comienzo del Vivace final del Concerto grosso Opus 6 n° 7 de Corelli. Los cuatro compases siguientes tienen similitud con la conclusión de ese movimiento (nótese las apoyaturas descendentes y la serie de cuartas en el bajo). La frase repetida que continúa y concluye la breve sección, si bien no puede considerarse modelada sobre algún lugar específico de Corelli, muestra gran afinidad con pasajes como el de la Sarabanda del Opus 5 n° 10 (tercer movimiento).

El último movimiento de nuestra sonata es dependiente del Allegro que concluye el Opus 3 n° 1. El 6/8 de Corelli ha sido llevado a 3/8. Los primeros 19 compases (según la métrica chiquitana) son casi iguales —sólo se ha cambiado el orden de las entradas y eliminado las notas fuera de registro. Los últimos compases de ambas versiones también son similares; se debe tener en cuenta que Ciriaco debió eliminar la última exposición del tema en el bajo por estar fuera del registro del violón. Las secciones internas de las dos versiones, en cambio, son totalmente distintas. En este caso, a diferencia de los examinados anteriormente, el arreglo es considerablemente más extenso y con más saltos melódicos que el modelo. Sin embargo, en la conducción de las voces no aparecen complejidades rítmico-melódicas tales como las de los cc. 12 a 16 del violín 2 en la edición de Chrysander. Y la mayor extensión es resultado de

30. Evidentemente no se trata de episodios en el sentido tradicional del contrapunto, sino que están más bien relacionados con los pasajes solistas del concierto. Uso el término sólo para ser congruente con la terminología de fuga.

31. Dejo para otra ocasión la interpretación de esta limitación del bajo, que implica una visión distinta de la interacción musical con respecto a las elegantes conversaciones de bellos espíritus en los salones de la Academia. Que yo sepa, la sonata a trío no ha sido tratada desde esta óptica, como lo han hecho E. Meyer: *English Chamber Music* para la música de cámara isabelina o T. Adorno: “Kammermusik”, en *Musiksoziologie* para la clásico-romántica.

Minuet

Violín 1

[Violín 2]

Violón

Corelli

Grave

Vivace

op. 6/7, VII

op. 5/10, III

Largo

5

62

7 7 6

1

6 6

Ejemplo 2. Sonata [A] 2, movimiento III y similitudes con Corelli.

la inserción de pasajes no contrapuntísticos, de figuración rápida y cuasi-mecánica. De hecho, el plan del cuarto movimiento de la sonata chiquitana es claramente similar al del segundo, y las figuras usadas también. Podría pensarse que la similitud de los sujetos fugales de ambos trozos haya inspirado esta asimilación. Ahorraré al lector el tedio de un esquema formal más: sólo me parece necesario comentar que, cuando Corelli es, como en esta ocasión, contrapuntista y académico, nuestro Ciriaco lo torna más popular, más accesible, aligerando la polifonía, marcando más claramente las secciones, insertando largos pasajes de figuración repetida sobre alternancias I – V; en resumen, quitándole la pretensión de erudición.

Por supuesto, las reducciones de Chiquitos no son el único lugar que reprodujo y transformó las músicas de Arcangelo Corelli. Además de las innumerables ediciones y manuscritos de sus obras confeccionados durante el siglo XVIII, y junto al influjo que ejerció su arte en casi todos los compositores de la generación siguiente, un nutrido grupo de compositores se sintió impulsado a emularlo más directamente, publicando arreglos de sus obras o utilizándolo explícitamente como modelo. Ahora bien, en todos los casos que hemos podido estudiar, estas piezas “corellizantes”, si no se limitan a una imitación académica y estereotipada (Ravenscroft), invariablemente enriquecen la clásica formulación corelliana con elementos tales como nuevas líneas contrapuntísticas, elementos del estilo personal del autor, pasajes de virtuosismo, mayor actividad del bajo (Geminiani, Veracini, Telemann). La originalidad del compositor / arreglador de Chiquitos radica en la consistencia de un enfoque que apunta siempre a moderar los impulsos, a dulcificar suavizando, a limitar los extremos, a simplificar las estructuras, a armonizar los sentimientos, y que al mismo tiempo despliega la más absoluta indiferencia por la integridad de las sonatas corellianas, recombinando los movimientos como en un centón.

Arcadia

La sociedad que, como mencionamos al comenzar este escrito, honró a Corelli, Scarlatti y Pasquini, la Accademia dell’Arcadia, reunía a los círculos literarios y artísticos que habían rodeado a la exiliada reina Cristina de Suecia (una de las principales mecenas de Corelli) en Roma. La Academia tomó su nombre de la égloga dramática homónima de Jacopo Sannazzaro (1458-1530). Los graves y circunspectos hombres de letras tomaron cada uno un nombre mítico de pastor y se imaginaron viviendo en un país virtual, coextenso con la semi-mítica geografía del antiguo Peloponeso, de economía pastoril. Representaban así, bajo la forma de “república democrática de las letras”, una sociedad ideal en la que no existían cuidados mundanales (ya que los rebaños prácticamente se cuidaban solos), luchas políticas, ni mezquindades pecuniarias. Durante sus convocatorias, pasaban el tiempo discutiendo temas lite-

rarios y filosóficos, oyendo música y poesía, y jugando juegos de ingenio. Cada cuatro años, sus olimpiadas consistían en competencias de ingenio y elocuencia, debates, improvisación de poesía, y otros juegos mentales.³²

Continuando y desarrollando la tradición clásica, Sannazzaro alababa “las canciones silvestres grabadas sobre las ásperas cortezas de las hayas”, tan deleitosas como “los cultos versos escritos en las satinadas páginas de dorados libros” y apreciaba más la música de la tosca caña pastoril que la de preciosos instrumentos en pomposas cámaras.³³ La Arcadia era la tierra de la poesía, del amor y de la evasión. Doscientos años después, los académicos, reaccionando contra la artificialidad y amaneramiento que observaban en la literatura del seicento, veían en el filón pastoral la posibilidad de representar la inocencia, la simplicidad, la gracia y la castidad, no sólo como objeto de deleite estético, sino también como medio de regeneración espiritual.³⁴ Basándose en leyes “naturales” y “universales”, Gravina³⁵ requería que la literatura se expresase “con la máxima claridad, esencialidad, economía de medios, de modo tal que sus contenidos resulten [...] evidentes no sólo a un círculo restringido de entendidos, sino también al ‘pueblo’”. Esto conllevaba una simplicidad desprovista de adornos, una ausencia de todo artificio, una valoración de la espontaneidad y la inmediatez. En cuanto a la forma, la doctrina exigía un control racional y un ordenamiento cohesivo de las pasiones y de la fantasía. Afectos e imaginación son sólo los medios para llegar al fin último, el “bien del intelecto”, el “sano juicio”.

Esta doctrina tuvo resonante eco, no sólo en la literatura “pura” sino también en la ópera. Además de las consabidas reformas de Zeno y Metastasio con respecto al libreto, Ellen Harris ha mostrado que el ideal pastoral tenía una contrapartida en el lenguaje musical. Sus observaciones, si bien limitadas a géneros vocales, están formuladas en términos que nos permiten aplicarlas a la música instrumental. La pastoral, más allá de tópicos como las tonalidades de Fa o Sol, el uso de bordones o el ritmo de siciliana, se rige por una eco-

32. S. Kiernan: “Animadversions on the ‘Cultural Olympics’”, *Australian Humanities Review*, (2000).

33. “Le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de’ faggi diletтино non meno a chi le legge, che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri; e le incerate canne de’ pastori porgano per le fiorite valli forse più piacevole suono, che li tersi e pregiati bossi de’ musici per le pompose camere non fanno”; J. Sannazzaro, *Arcadia*, 1

34. Algunos escritos teóricos fundamentales de la Arcadia son Giovanni Mario Crescimbeni: *Istoria delta vulgare poesia* (1697) y *Bellezza delta vulgare poesia* (1730); Gianvincenzo Gravina: *Della ragione poetica* (1708).

35. La descripción que sigue está basada en S. La Via: “Da Gravina a Corelli”, en *Le arti in gara*. Agradezco al Prof. La Via su generosidad al haberme hecho llegar su texto antes de la publicación.

nomía de medios instrumentales y vocales, una economía de material motivico (estrecha relación entre las melodías de las dos secciones de las arias da capo), una economía en los contrastes de compás y forma, una economía, en fin, de tiempo —es mucho más breve que la ópera heroica. Simplicidad y regularidad son conceptos dominantes, especialmente en la música pastoral de Alessandro Scarlatti (colega de Corelli en la Arcadia).³⁶

Desconocemos si la adhesión de Corelli a la Academia se debió, como sugiere Fabrizio Della Seta, a una atávica ansia de ennoblecimiento artístico e intelectual,³⁷ o a una genuina comunión de ideales. Pero podemos observar en la obra del “boloñés” características de estilo, carácter y forma asimilables a las doctrinas gravinianas, y que en parte coinciden con las que Harris señala para la pastoral scarlattiana. Es un lugar común hablar de él como representante de “la fase serena y clásica del arte musical barroco”,³⁸ del “notable sentido del equilibrio” de las fuerzas musicales y de la “moderación con que trata a cada elemento (ritmo, melodía, armonía), [lo que] ayuda a explicar su cooperación con los demás elementos para lograr la unidad formal de la totalidad”.³⁹ Estas apreciaciones no son sino un eco tardío de la frase del Custode de la Arcadia: en la música de Corelli “l'allegro non mai offese il grave”.⁴⁰

Stefano La Via ha abordado en un convincente estudio el problema específico de la relación entre la técnica y estética de Corelli y las doctrinas de Gravina. Analizando la sonata Opus 4 n° 3 llega a la conclusión de que “en ella quizás se puede descubrir el supremo ejercicio de los principios teóricos gravinianos” (“si può forse scorgere l'attuazione somma dei princìpi teorici graviniani”). Su minucioso examen de la obra lo lleva a descubrir en ella muchos aspectos integradores, no sólo dentro de cada movimiento, sino entre movimientos, hasta tal punto que ella puede ser descrita como un gran ciclo narrativo, a la manera que solemos entender la música post-beethoveniana:

[...] analizando, escuchando, o aún mejor, ejecutando la Tercera Sonata del Opus IV, se tiene la sensación de seguir un recorrido lineal que gradualmente conduce desde la expresión controlada de “afectos” —sean ellos de solemne gravedad con matices patéticos (Preludio) o de una

36. E. Harris: *Handel and the Pastoral Tradition*, 38-45.

37. F. Della Seta: “La musica in Arcadia al tempo di Corelli”, en *Nuovissimi Studi Corelliani*, 123-148, citado en La Via: “Da Gravina a Corelli”, en *Le arti in gara*.

38. D. Grout y C. Palisca: *Historia de la música occidental*, vol. 1, 465.

39. W. S. Newman: *The Sonata in the Baroque Era*, 158.

40. Giovanni Mario Crescimbeni: *Notizie storiche degli Arcadi morti* (Roma: Antonio de' Rossi, 1720), vol. 1, 259 ss. (cap. 82). Tomo la cita de S. La Via: “Da Gravina a Corelli”, en *Le arti in gara*, quien a su vez la recoge de M. Rinaldi: *Arcangelo Corelli*, 427-28.

animación más agradable, espontáneamente alegre (Corrente)— a la exposición racional y rigurosamente lógica de “conceptos” (Sarabanda), culminando con la conquista final del orden, de la unidad y del equilibrio perfectos (fugato de la Gavota).⁴¹

El perfecto equilibrio entre cohesión y variedad, las relaciones motívicadas, la dialéctica de los afectos hacen de esta sonata una “obra de arte” en el sentido descrito por Lydia Goehr: completa, íntegra y acabada.⁴²

A los rasgos apuntados por La Via podemos agregar el carácter paradigmático de la obra de Corelli en su conjunto, que parecería haber sido planeado por el propio autor. Publicar a intervalos regulares (4 a 6 años, excepto los Concerti) colecciones, todas de 12 obras, alternando regularmente y equilibrando el contenido entre camera y chiesa sugiere una clara voluntad de subordinar la variedad a un proyecto cohesivo y racional.⁴³ Si, como parece, cada nuevo libro aparecía luego de una selección entre muchas obras compuestas y una revisión editorial rigurosa, la actitud de Corelli implica una afirmación sin precedentes, y sin muchos ejemplos posteriores, de su voluntad de control total sobre su texto: el poder autorial glorificado.

Utopía

En el imaginario cultural occidental, las misiones jesuíticas del Paraguay⁴⁴ han tenido siempre un toque de Arcadia y un mucho de Utopía. La representación arcádica fue hecha patente por el influyente libro de Cunninghame Graham *A Vanished Arcadia*,⁴⁵ y las vívidas y múltiples descripciones de cronistas en las que se presentan imágenes de pueblos enteros dedicados al cultivo de las artes y descuidados de su sustento y su gobierno insuflaron vida a

41. “[...] analizzando, ascoltando o ancor meglio eseguendo la Sonata Terza dell’Op. IV, si ha l’impressione di seguire un percorso lineare che gradualmente conduce dalla espressione controllata di “affetti” —siano essi di solenne gravità con sfumature patetiche (Preludio) o di più piacevole, spontaneamente gioiosa animazione (Corrente)— alla esposizione razionale e rigorosamente logica di “concetti” (Sarabanda), culminante nella conquista finale dell’ordine, dell’unità e dell’equilibrio perfetti (il fugato della Gavotta)”; S. La Via: “Da Gravina a Corelli”, en *Le arti in gara*.

42. L. Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*.

43. Este aspecto fue subrayado por W. S. Newman: *The Sonata in the Baroque Era*, 156-57.

44. En este apartado he optado por usar libremente textos referidos a las distintas reducciones de la Provincia del Paraguay, no ciñéndome a las de Chiquitos. Si bien había pronunciadas diferencias entre las diversas áreas, debidas sobre todo a las diversas culturas indígenas, la concepción utópica —en la medida en que es aplicable— se extiende a todas ellas.

45. R. B. Cunninghame Graham: *A Vanished Arcadia*.

esa visión. Está resumida en las frases escritas en San Rafael por Martin Schmid: “Vivo y gozo en general de una buena salud constante. Es más, llevo una vida no sólo alegre sino deliciosa. En una palabra: canto, taño, juego o más bien bailo, danzo [...] más bien soy misionero precisamente porque canto, taño y danzo”.⁴⁶ Una muestra de la pervivencia actual de esta imagen es la exitosa película *La misión*, la que en su mismo comienzo nos confronta con la imagen arcádica de un misionero solitario, en un entorno natural, expresando sus sentimientos a través de un pastoril oboe, con una melodía cuasi-improvisatoria de Ennio Morricone.⁴⁷

En cuanto a Utopía, ya en el siglo XVIII nos encontramos con un jesuita de la Provincia Paracuaria, José Manuel Peramás, que realiza una sistemática y detallada comparación entre las reducciones jesuíticas del Paraguay y la República de Platón, concluyendo que “entre los indios guaraníes de América se realizó, al menos aproximadamente, la concepción política de Platón”.⁴⁸ No han faltado los historiadores posteriores que destaquen las estrechas analogías entre los emprendimientos americanos y los programas de Tomás Moro y otros utopistas europeos.⁴⁹ E. Gothein pone de manifiesto notables semejanzas e intenta demostrar una vinculación histórica entre las reducciones jesuíticas y *La Ciudad del Sol*, de Tommaso Campanella: además de propagar la fe cristiana, la Compañía pretendía establecer en un nuevo mundo una nueva sociedad, en la que el trabajo humano sería considerado dignificador y no degradante y el Estado existiría para promover el bienestar de los súbditos.⁵⁰ Otros autores, comenzando por Muratori en el siglo XVIII, han visto en las reducciones una tentativa de retornar a la primitiva comunidad de los primeros cristianos;⁵¹ Clovis Lugon le ha dado a esta línea un giro a la izquierda, asegurando que los jesuitas apuntaban a un rígido comunismo.⁵²

46. El texto original dice así: “Me vivere, utique valetudine satis commoda et constanti; imo et vitam agere non laetam tantum, sed deliciosam. Verbo: canere, psallere, ludere, imo et saltare, tripudiare ... imo missionarium, dico ego, et ideo missionarium quia cano, psallo, tripudio”. Carta del 10 de octubre de 1744 a Josef Schumacher, S. J. (Lucerna), en R. Fischer (ed): Schmid: Briefe, 84 (traducción del autor). Las cartas de Schmid están en su mayoría traducidas al castellano en W. Hoffmann: Martin Schmid, 120-56.

47. “Gabriel’s oboe”, en *The Mission*, dirigida por Roland Joffé (Warner Bros., 1986).

48. J. M. Peramás: *La República de Platón y los guaraníes*, 20-21.

49. S. Zavala: *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España*; R. Gutiérrez: “Utopías religiosas y políticas”, sumarios, 100-101 (1986). Peramás también aludía a Moro (J. M. Peramás: *La República de Platón y los guaraníes*, 52).

50. E. Gothein: “Lo stato cristiano-sociale dei gesuiti nel Paraguay”, en *L’età della controriforma*.

51. L. Muratori: *Il Cristianesimo felice nelle missioni*.

52. C. Lugon: *La république communiste-chrétienne des guaranis*.

El topos no ha perdido su actualidad. Chiquitos: historia de una utopía; Misiones: una utopía política; “La utopía construida”; y “Hacia la realización de la utopía” son títulos de libros y capítulos de libros publicados en los últimos veinte años por historiadores serios.⁵³ Yo mismo he intentado demostrar que los jesuitas nutrían una visión utópica de su misión, una mentalidad que se refleja en el estilo de las músicas compuestas o adaptadas por ellos.⁵⁴

El resumen de la imagen utópica presentado por Lucía Gálvez concentra muchos de los elementos usuales de la formulación:

Trabajo liviano aligerado por la música, cotidianeidad embellecida por las fiestas, seguridad reafirmada por los ritos repetidos una y otra vez, erradicación de la miseria y el hambre, relativa igualdad social, ¿fueron alcanzados alguna otra vez en la historia de la humanidad?⁵⁵

Le falta, sin embargo, el ingrediente esencial de la “simplicidad natural”, repetidamente invocado desde Peramás⁵⁶ en adelante para criticar el artificio y las innecesarias complicaciones de la vida europea. El jesuita Alfonso Sánchez, misionero en el vecino Chaco, habla así de los vilelas:

[El estado de estos indios] nos hace conocer lo mucho que hemos desdicho de la antigua sencillez de nuestra naturaleza, que necesita muy pocas cosas. Ellos viven contentos, sanos y robustos, y llegan a una edad muy avanzada, sin conocer las sedas, el oro, plata, ni tantas especies diferentes de manjares exquisitos y otras muchas cosas que por el capricho o delicadeza de nuestros antepasados miramos ya nosotros como necesarias.

Es cierto que por medio de estas cosas nos libramos de muchas y graves molestias; pero, ¿qué importa, si en lugar de ellas nos hemos cargado con una pesadísima carga de cuidados, todavía más penosos, y con achaques molestísimos y tan frecuentes de que ellos, por su parsimonia y sencillez, están exentos? Ninguno de ellos conoce la cara a los pesares, y aún cuando no tienen qué comer, están echados con el mismo sosiego y paz que si estuvieran hartos. [...] p. 62] no tienen jamás pleitos para conservar y adquirir la posesión de ninguna cosa, ni es menester que echen líneas ni discurren trazas para mantener el estado, mucho menos para mejorarlo.⁵⁷

53. A. Álvarez Kern: *Missões: Uma utopia política*; A. Parejas y V. Suárez: *Chiquitos: Historia de una utopía*; L. Gálvez: *Guaraníes y Jesuitas*.

54. L. J. Waisman: “Música misional y estructura ideológica en Chiquitos”, *Revista Musical Chilena*, 45 (1992).

55. L. Gálvez: *Guaraníes y Jesuitas*, 312.

56. Por ejemplo, J. M. Peramás: *La República de Platón y los guaraníes*, 131, 146, 148.

57. Citado en G. Furlong: *Entre los Vilelas*, 61-62.

Fue intención de los jesuitas mantener ese estado de sencillez y plenitud, guiándolo y dirigiéndolo según la ley “natural” y universal, representada para ellos por el Evangelio. Y es esa combinación de simplicidad natural y encauzamiento racional lo que lo liga, sin llegar a confundirlo, con la Arcadia.

La deconstrucción de la Arcadia en la Utopía

El hecho de que el epíteto tantas veces conferido a Corelli, “Orfeo”, haya sido también asignado a Martin Schmid,⁵⁸ sindicado por los jesuitas como el creador de la práctica musical chiquitana,⁵⁹ nos haría prever quizás un viaje tranquilo para las composiciones del primero a la tierra del segundo. La descripción más conocida de la música de estas reducciones la caracteriza como “fácil pero agradable y adecuada para esta gente”.⁶⁰ Si la “gente” era simple como los pastores de Arcadia, la música de Corelli debería haberles calzado como un guante. Y sin embargo, como hemos visto en apartados anteriores, ésta fue sometida a una serie de alteraciones que configuran una verdadera metamorfosis.

El anónimo compositor / arreglador a quien nos hemos referido como Ciriaco comienza por desestimar la integralidad cíclica de las sonatas. Los movimientos son desprendidos de la obra total y recombinados entre sí y con fragmentos de otros autores (quizás del propio Ciriaco). En algún caso, la combinación es transgénica, saliendo de los límites usuales de la sonata. Luego alguien “bautiza” a muchos de los trozos corellianos y no corellianos con apelativos (“Endechas”, “Pitipié”, “Suspiros”, “Lágrimas”, “Al archiduque Joseph Benedicto”) que les dan un contenido referencial, negándoles su carácter de “música pura” o “afectos puros”. Los nuevos apelativos tienen implicaciones a menudo indescifrables para nosotros, quizás porque hagan referencia al empleo de las músicas en algunas de las representaciones teatrales o dancadas que se llevaban a cabo en las reducciones. Cuando el rótulo puede identificarse con un afecto, no podemos relacionar al trozo con la tradición europea de representación de los afectos —el caso de la Gavota en La Mayor (Opus 5 n° 9) y su alias, “Lágrimas”. Con todas estas jugadas, Ciriaco nos

58. J. M. Peramás: *Tredecim virorum paraguaicorum*, 406: “Indicarum gentium velut alter Orpheus”

59. Sobre Martin Schmid como músico se puede ver L. J. Waisman: “Martin Schmid als Musiker”, en Martin Schmid.

60. Según texto del misionero J. Knogler: “Bericht von deren Schiquiten” reproducido con un texto introductorio en J. Riester: “Julian Knogler, S.J. und die Reduktionen der Chiquitano”, *Archivium Historicum Societatis Jesu*, 39/78 (1970), 337.

disuade de la práctica de la audición estructural⁶¹ y nos predispone a escuchar no obras sino textos.⁶²

En el interior de cada movimiento, Ciriaco realiza las modificaciones necesarias no sólo para facilitar su ejecución, sino también para adaptarlo a una sensibilidad más clásica, más serena, más simple aún que la del arcádico Corelli. Al suprimir pasajes enteros, los denuncia como accesorios; al quitar artificios, los identifica como tales; al suavizar las tensiones, califica al compositor como desmedido. La nueva versión, estableciendo la posibilidad de opciones, desmonta la trama conceptual sobre la que se asienta la construcción clasicista arcádica. Lo necesario aparece como complemento y los suplementos se internan en el objeto.

Más allá de los resultados del análisis, debemos recordar también que esta música, en última instancia, llegaba a los indígenas como algo impuesto. Aunque sea cierto que ellos disfrutaban con ella, aunque muchos indios se hayan perfeccionado voluntariamente en su ejecución y escritura, no tenían opción. La música era parte del paquete civilizador que sólo se podía rechazar a riesgo de la subsistencia misma del grupo (no ser protegido por los jesuitas era ser esclavizado por los demás blancos). Esta prescriptividad de la música (incluyendo la de Corelli y la corellizante) acuerda bastante bien con el autoritarismo apenas velado en la “república de las letras”: es obligatorio practicar el arte de acuerdo con las mejores reglas —las que pono yo.

En realidad, no era necesario deconstruir la Accademia dell' Arcadia. Desde su misma fundación debió estar claro, aún para los propios miembros, que los ideales pastoriles de simplicidad, modestia y naturalidad incluían sus suplementos derrideanos de complejidad, orgullo y artificio. Hace décadas que los críticos literarios vienen señalando el aspecto lúdico de esa pose, su ironía, el carácter de diversión que poseían las reuniones de los doctos, más allá de sus posturas moralizantes.⁶³ Las controversias internas, y el cisma de 1710 en especial, pusieron de relieve el carácter autoritario de sus doctrinas literarias. Sin embargo, las teorías fueron escritas, publicadas y sostenidas; los nombres arcádicos ostentados; y el “P. A.” agregado con orgullo a sus firmas como un certificado de prestigio. La fundación de decenas de filiales de la Accademia, la enorme influencia que tuvo a todo lo largo del siglo XVIII en

61. Entre las muchas problematizaciones de este término como ideal de actitud activa por parte del oyente, señalamos el artículo de R. Subotnik: “Towards a Deconstruction of Structural Listening”, en *Explorations in Music, the Arts and Ideas*.

62. He escrito sobre las ventajas de este tipo de recepción en “¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?”, *Música e investigación*, 2 (1998).

63. Ver, por ejemplo González Porto-Bompiani: *Diccionario Literario*, vol. 1, voz “Arcadia”.

la cultura oficial, nos revelan que el reconocimiento racional de contradicciones y engaños no es suficiente para desestabilizar un concepto que de alguna manera responde a necesidades socio-culturales.⁶⁴ Sólo la praxis deconstruye con eficacia: cuando la construcción arcadiana se enfrentó en la vida real con una sociedad que en muchos (aunque no todos) de sus aspectos encarnaba su ideal, mostró no sólo sus contradicciones: mostró que de alguna manera estaba construida sobre los contrarios de sus dogmas más proclamados. Las sonatas de Corelli fueron transmutadas por los misioneros en un intento de acomodarlas a la Arcadia del nuevo mundo, pero aún esto resultó inadecuado: en las nuevas versiones creemos ver encarnada la visión mental de los sacerdotes acerca de su Arcadia,⁶⁵ no la de sus neófitos. Los indios, que cuidaron con amor el legado jesuítico, conservaron las partituras hasta hoy, pero no integraron esta música en su cultura: a diferencia de gran parte de las composiciones vocales, que fueron copiadas y recopiadas durante dos siglos por amanuenses indígenas para compensar el desgaste de los papeles producido por el uso constante, las sonatas, aún transmutadas, quedaron como objetos inertes en lo sonoro, como símbolos mudos de un pasado cultural venerado. Las prácticas musicales actuales de chiquitanos y mojeños,⁶⁶ que mantienen viva una parte del repertorio jesuítico, no incluyen ningún resabio de Corelli.

Europa convirtió a Corelli en prototipo no superado de música arcádica, en modelo de referencia para ser imitado por epígonos o impugnado por nuevos desarrollos, en una palabra, en un paradigma cultural. Chiquitos (¿América?) primero dispersó su voz autorial, luego lo recluyó entre los objetos mudos de su museo de símbolos culturales.

64. De la misma manera que el posmodernismo y la “nueva musicología”, como meros juegos intelectuales, no hacen mella en las estructuras autoritarias, asimetrías de poder y deshumanizaciones contra las cuales apostrofan. Más bien contribuyen a su sostenimiento, funcionando como “opio de los intelectuales progresistas”.

65. Cfr. J. M. Peramás: *Tredecim virorum paraguaicorum*, 432: “Verum haec dicta sunt de Musica (qualis erat Schmid) gravi, modesta, temperata, pieque & caste in animos influente”.

66. El caso de los archivos de Mojos debe interpretarse como una confirmación de esta tesis: no conservan música de Corelli porque no conservan partes que se remonten a la época jesuítica —todas son copias posteriores a la expulsión.

Bibliografía citada (II)

- Adorno, Theodor W.: "Kammermusik", en *Einleitung in die Musiksoziologie* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968), 96-114.
- Álvarez Kern, Arno: *Missões: Uma utopia política* (Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982).
- Anónimo: "Eslava, Miguel Hilarion", en *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 1927), vol. 2, 177-78.
- Aparicio, Ángel: *Catalogue of Rare Books: University of Santo Tomás Library* (Manila: University of Santo Tomás Press, 2001).
- Bañas, Raymundo C.: *Pilipino Music and Theater* (Quezon City: Manlapaz Publishing Company, 1969).
- Barrows, David Prescott: *History of the Philippines* (Nueva York: World Book Company, 1914).
- Barwick, Steven: *Sacred Vocal Polyphony in Early Colonial Mexico*, tesis doctoral, inédita, 2 vols. (Harvard University, 1949).
- Bermudo, Juan: *Declaración de Instrumentos Musicales* (Osuna: 1555; ed. fac-símil Madrid: Arte Tripharia, 1982).
- Bianchi, Lino y Giancarlo Rostirolla (eds.): *Palestrina e la sua Presenza nella musica e nella Cultura Europea dal suo tempo ad oggi. Atti del II Convegno Internazionale di Studi Palestriniani* (Palestrina, 3-5 Maggio 1986) (Palestrina: Centro Studi Palestriniani, 1991).
- Blair, Emma H. y James A. Robertson (eds.): *The Philippine Islands, 1493-1898*, 55 vols. (Cleveland: Arthur H. Clark Co., 1903-1909).
- Boorman, Stanley: "Composition – Copying: Performance – Re-creation: the matrix of stemmatic problems for Early Music", en R. Borghi y P. Zappalà (eds.), *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995), 45-56.
- : "The Musical Text", en N. Cook y M. Everist (eds.), *Rethinking music* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 403-23.

- Borgir, Tharald: *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music* (Ann Arbor: UMI, 1987).
- Borio, Gianmario y Michela Garda (eds.): *L'Esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione* (Turín: E.D.T., 1989).
- Bouza, Fernando: *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro* (Madrid: Marcial Pons, 2001).
- Boxer, Charles Ralph: *The Christian Century in Japan, 1549-1650* (Berkeley: University of California Press, 1951).
- Burke, Peter: *El Renacimiento Europeo. Centros y periferias* (Barcelona: Crítica, 2000; original en Oxford, 1998).
- Calahorra Martínez, Pedro: "Los fondos musicales en el siglo XVI de la Catedral de Tarazona. I. Inventarios", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 8:2 (1992), 9-56.
- Calderón, Francisco R.: *Historia Económica de la Nueva España en tiempo de los Austrias* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1988).
- Cano, Gaspar: *Catálogo de los Religiosos de N. P. S. Agustín de la Provincia del Santísimo nombre de Jesús de Filipinas, desde su establecimiento en estas islas hasta nuestros días, con algunos datos biográficos de los mismos* (Manila: Imprenta de Ramírez y Giraudier, 1864).
- Cámara, Enrique: *Etnomusicología* (Madrid: ICCMU, 2003).
- Carreras, Juan José: "Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: tradición y cambio en Hispanoamérica y España", *Revista de Musicología*, 16:3 (1993), 1197-1204.
- : "García Fajer, Francisco Javier", en E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999), vol. 5, 448-49.
- : "García Fajer, Francisco Javier", en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 9, 528-29.
- y José Máximo Leza (eds.): *La circulación de música y músicos en la Europa mediterránea (ss. XVI-XVIII)* [=Artígrama, 12 (1996-97), 11-312].
- Castleton, Robert W. Harold: *The Life and Works of Domingo de Salazar, O.P. (1512-1594)*, tesis doctoral, inédita (University of London, 1974).
- Census-Catalogue of Manuscripts Sources of Polyphonic Music 1400-1550*, 5 vols. (Neuhausen y Stuttgart: American Institute of Musicology y Hänssler-Verlag, 1979-1988).
- Certamen científico-literario y velada celebrados en honor del Exmo. Sr. Dr. D. Fr. Zefferino González* (Manila: Universidad de Santo Tomás, 1886).
- Coronas Tejada, Luis y Pedro Jiménez Cavallé: "La música en la Catedral de Jaén durante el magisterio de Francisco Guerrero", *Guadalbullón*, 7 (1992), 35-42.

- Costa, Horacio de la: *The Jesuits in the Philippines, 1581-1768* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1961).
- Crescimbeni, Giovanni Mario: *Notizie storiche degli Arcadi morti* (Roma: Antonio de' Rossi, 1720).
- Cunninghame Graham, Robert Bontine: *A Vanished Arcadia, Being Some Account of the Jesuits in Paraguay, 1607 to 1767* (Londres: Heineman, 1901).
- Dahlhaus, Carl: "Problems in reception history", en *Foundations of Music History* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982; original en Colonia, 1977), 150-65.
- Della Seta, Fabrizio: "La musica in Arcadia al tempo di Corelli", en S. Durante y P. Petrobelli (eds.), *Nuovissimi Studi Corelliani. Atti del terzo congresso internazionale* (Fusignano, 4-7 settembre 1980) (Florenca: Olschki, 1982), 123-48.
- Echevarría Carril, María Concepción: "La música franciscana en Filipinas (ss. XVI-XIX)", *Nassarre*, 9:2 (1993), 197-210.
- Fenlon, Iain (moderador): "Produzione e distribuzione di musica nella società europea del XVI e XVII secolo", en L. Bianconi et al. (eds.), *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale* (Turín: E.D.T., 1990), 235-336.
- Fischer, Rainald (ed.): P. Martin Schmid, SJ: *Seine Briefe und sein Wirken* (Zug: Kalt-Zender-Druck, 1988).
- Fuenllana, Miguel de: *Orphénica Lyra*, edición de Charles Jacobs (Oxford: Clarendon Press, 1978).
- Furlong, Guillermo: *Entre los Vilelas de Salta* (Buenos Aires: Academia literaria del Plata, 1939).
- Galende, Pedro G. y José Regalado Trota: *San Agustín: Art and History 1571-2000* (Manila: San Agustín Museum, 2000).
- Galván Rivera, Mariano (ed.): *Concilio III Provincial Mexicano celebrado en México el año 1585* (Barcelona: Imprenta de M. Miró y D. Marsá, 1870).
- Gálvez, Lucía: *Guaraníes y Jesuitas: De la Tierra sin Mal al Paraíso* (Buenos Aires: Sudamericana, 1995).
- García-Abásolo, Antonio: "The Private Environment of the Spaniards in the Philippines", *Philippine Studies*, 44 (1996), 349-73.
- Gembero Ustárroz, María: "Aportaciones a la historia musical de Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico a partir de fuentes españolas", *Boletín Música de la Casa de las Américas*, 10 (2002), 3-33.
- : "Las informaciones de oficio y parte como fuente para la historia musical hispanoamericana de la época colonial: estudio de unas informaciones sobre el maestro de capilla Hernando Franco", en *América Latina: Outro Occidente?*. Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación de Latinoamericanistas Europeos, en prensa.

- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works* (Oxford: Oxford University Press, 1992).
- Gómez Platero, Eusebio: *Catálogo Biográfico de los Religiosos Franciscanos de la Provincia de San Gregorio Magno de Filipinas desde 1577 en que llegaron los primeros a Manila hasta los de nuestros días* (Manila: Imprenta del Real Colegio de Santo Tomás, 1880).
- González Barrionuevo, Herminio: *Francisco Guerrero (1528-1599). Vida y Obra. La Música en la Catedral de Sevilla a finales del siglo XVI* (Sevilla: Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, 2000).
- González de Cossío, Francisco: *La imprenta en México (1553-1820). 510 adiciones a la obra de José Toribio Medina, en homenaje al primer centenario de su nacimiento* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1952).
- González Fernández, Ramón: *Manual del viajero en Filipinas* (Manila: Tipográfico de Santo Tomás, 1875).
- González Marín, Luis Antonio: "Lamentación", en E. Casares (ed.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 2000), vol. 6, 719-26.
- González Porto y Bompiani: *Diccionario Literario*, 10 vols. (Barcelona: Montaner y Simón, 1959).
- Gothein, Eberhard: "Lo stato cristiano-sociale dei gesuiti nel Paraguay", editado como apéndice de E. Gothein: *L'età della controriforma* (Venecia: La nuova Italia, 1928, 428-97); original alemán: *Die Gegenreformationstaat der Jesuiten in Paraguay*, (Leipzig, 1883); trad. de G. Sanna.
- Grout, Donald J. y Claude V. Palisca: *Historia de la música occidental*, 2 vols. (Madrid: Alianza, 1990; original en Nueva York, 1980, 3ª edición).
- Guerrero, Francisco: *Opera Omnia*, edición de Vicente Ruiz, Miguel Querol y José María Llorens (Barcelona: CSIC, 1955-) [=Monumentos de la Música Española], 12 volúmenes hasta la fecha.
- Gutiérrez Cordero, Rosario y María Luisa Montero Muñoz: "Estudio de los inventarios de las obras musicales de la Catedral de Sevilla (1588-1825)", en *Campos Interdisciplinarios de la Musicología* (V Congreso de la Sociedad Española de Musicología, Barcelona, 25-28 Octubre 2000) (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2001), vol. 1, 315-34.
- Gutiérrez, Ramón: "Utopías religiosas y políticas en el urbanismo y la arquitectura americanos", *summarios. Latinoamérica, utopías y mitos*, 100-101 (1986), 9-17.
- Harich-Schneider, Eta: *A History of Japanese Music* (Londres: Oxford University Press, 1973).
- Harper, John y Lowell Lindgren: "Pasquini, Bernardo", en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 19, 187-90.

- Harris, Ellen: *Handel and the Pastoral Tradition* (Londres: Oxford University Press, 1980).
- Harrison, Frank: *Time, place and music. An anthology of ethnomusicological observation, c. 1550 to c. 1800* (Amsterdam: Frits Knuf, 1973).
- Hilarión Eslava, Miguel (ed.): *Lira Sacro Hispana. Gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles tanto antiguos como modernos, vol. 1* (Madrid: M. Salazar, 1852).
- Hoffmann, Werner: *Vida y obra del P. Martin Schmid S. J.* (Buenos Aires: FECIC, 1981).
- Huseby, Gerardo, Irma Ruiz y Leonardo J. Waisman: “Un panorama de la música en Chiquitos”, en P. Querejazu (ed.), *Las misiones de Chiquitos* (La Paz: BHN, 1994), 659-76.
- Jacobs, Charles: *A Spanish Renaissance Songbook* (Pennsylvania: State University Press, 1988).
- Jauss, Hans Robert: “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación* (Barcelona: Península, 2000; original en Frankfurt, 1970), 137-94.
- Jennes, Joseph: *A History of the Catholic Church in Japan, from its Beginnings to the Early Meiji Era (1549-1873): A Short Handbook* (Tokyo: Oriens Institute for Religious Research, 1973).
- Joachim, Joseph y Friedrich Chrysander (eds.): *Les oeuvres de Arcangelo Corelli, 4 vols.* (Londres: Augener, 1888-90; reimpr. en Nueva York: Dover, 1992).
- Jorde Pérez, Elviro: *Catálogo bio-bibliográfico de los religiosos Agustinos de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús de las islas Filipinas desde su fundación hasta nuestros días* (Manila: Establecimiento Tip. del Colegio de Santo Tomás, 1901).
- Kambe, Yukimi: “Viols in Japan in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries”, *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, 37 (2000), 31-67.
- Kasilag, Lucrecia: “Philippines”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 19, 581-82.
- Kiernan, Suzanne: “Animadversions on the ‘Cultural Olympics’”, *Australian Humanities Review*, (2000) (www.lib.latrobe.edu.au/AHR) (consultado en julio de 2003).
- Knogler, Julian: “Bericht von West-Indien über das Land und die Nation deren Schiquiten ...”, reproducido íntegramente en Riester, Jürgen: “Julian Knogler, S.J. und die Reduktionen der Chiquitano in Ostbolivien”, *Archivium Historicum Societatis Jesu*, 39/78 (1970), 268-347.
- Kühne, Eckhart (ed.): *Las misiones jesuíticas de Bolivia. Martin Schmid 1694-1772: Misionero, músico y arquitecto entre los Chiquitanos* (Santa Cruz de la Sierra: Arzobispado de Santa Cruz de la Sierra y Fundación “Pro Helvetia”, 1996).

- LaVia, Stefano: "Dalla 'ragion poetica' di Gianvincenzo Gravina ai 'bei concetti' musicali di Arcangelo Corelli: teorie e prassi del 'classicismo' romano oltre l'Arcadia", en C. de Bellis (ed.), *Le arti in gara. Roma nel settecento* Atti del Convegno Internazionale, Roma, 18-22 settembre 2000, en prensa.
- Lenneberg, Hans (ed.): *The Dissemination of Music* (Lausanne: Gordon and Breach, 1994)
- : *On the publishing and dissemination of music, 1500-1850* (Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2003).
- Lenz, Hans: *Historia del papel en México y cosas relacionadas, 1525-1950* (México D.F.: Porrúa, 1990).
- Leonard, Irving A.: "Romances of Chivalry in the Spanish Indies with Some 'Registros' of Shipments of Books to the Spanish Colonies", *University of California Publications in Modern Philology*, 16 (1933), 217-371.
- : *Books of the Brave: Being an Account of Books and of Men in the Spanish Conquest and Settlement of the Sixteenth-Century New World* (Berkeley: University of California Press, 1992).
- : *Los Libros del Conquistador* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1953, reimpr. 1996).
- Llorens Cisteró, José María: "Francisco Guerrero en su Opera omnia", *Anuario Musical*, 54 (1999), 25-50.
- López Calo, José: *La Música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*, 2 vols. (Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963).
- Lugon, Clovis: *La république communiste-chrétienne des guaranis (1610-1768)* (París: Les éditions ouvrières, 1949).
- Maceda, José: "Music in the Philippines in the Nineteenth Century", en R. Günther (ed.), *Musikkulturen Asiens, Afrikas und Ozeaniens im 19. Jahrhundert* (Regensburg: G. Bosse, 1973), 215-32.
- Marín, Miguel Ángel: *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel: Reichenberger, 2002).
- Marín López, Javier: "Cinco nuevos libros de polifonía en la Catedral Metropolitana de México", *Historia Mexicana*, 208 (abril-junio 2003), 1073-94.
- Marx, Hans Joachim (ed.): *Werke ohne Opuszahl, Arcangelo Corelli. Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, vol. 5 (Colonia: Arno Volk Verlag, 1976).
- Massenkeil, Günther: "Lamentations", en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 14, 188-90.
- Mazín Gómez, Óscar: *El Cabildo Catedral de Valladolid de Michoacán* (Zamora de Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1996).

- Medina, José Toribio: *La imprenta en México (1539-1821)*, 8 vols. (Santiago de Chile: Casa del Autor, 1907-1912; reimpr. facsímil México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991).
- Merino, Manuel: *Agustinos Evangelizadores de Filipinas 1565-1965* (Madrid: Ediciones Archivo Agustiniiano, 1965).
- Merino Antolínez, Jesús María: "San Pedro Bautista: Philippine Benefactor", en *San Pedro Bautista: A Saint in the Philippines* (Quezon City: Devotees of San Pedro Bautista, 1982).
- Messa Poulet, Carlos: "Una carta de Francisco Guerrero en el archivo catedralicio malagueño", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26 (1995), 47-52.
- : *La Música en la Catedral de Málaga durante el Renacimiento*, tesis doctoral, inédita, 4 vols. (Universidad de Granada, 1997).
- Meyer, Ernst: *English Chamber Music* (Londres: Lawrence & Wishart, 1946).
- Meyer, Leonard B.: *Explaining Music: Essays and Explorations* (Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1973).
- Minamino, Hiroyuki: "The First Japanese Lutenists", *Lute Society of America Quarterly*, 32:3 (1997), 19-20.
- : "European Musical Instruments in Sixteenth-Century Japanese Paintings", *Music in Art*, 24:1-2 (1999), 41-50.
- : "Musical Offering to Taikoh: European Music in Sixteenth-Century Japan", *Discoveries: South-Central Renaissance Conference News and Notes*, 17:1 (1999), 3-13.
- Mitjana, Rafael: *Don Fernando de las Infantas. Teólogo y Músico* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1918).
- Moran, Joseph Francis: *The Japanese and the Jesuits: Alessandro Valignano in Sixteenth-Century Japan* (Londres y Nueva York: Routledge, 1993).
- Morga, Antonio de: *Sucesos de las Islas Filipinas (1609)* (Cambridge: Cambridge University Press, 1971).
- Morton, Joelle Fancher: "So Really, What Is a Violone? Some Answers and More Questions", comunicación presentada en el 17º Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. *Programms and Abstracts* (Lovaina: Alamire, 2002), 326-27.
- Muratori, Ludovico: *Il Cristianesimo felice nelle missioni de' padri della Compagnia di Gesù nel Paraguai*, 2 vols. (Venecia: Giambattista Pasquali, 1752), primera edición en Venecia, 1743.
- Murillo Velarde, Pedro: *Historia de la Provincia de Philipinas de la Compañía de Jesús. Segunda parte, que comprehende los progresos de esta provincia desde el año de 1616 hasta el de 1716* (Manila: Imprenta de la Compañía de Jesús, por D. Nicolás de la Cruz Bagay, 1749).
- Navarro, Juan: *Psalmi, Hymni, Magnificat... Ad Antiphonae B. Virginis*, edición de Samuel Rubio (Real Monasterio de El Escorial: Biblioteca La Ciudad de Dios, 1978).

- Neira, Eladio, Hilario Ocio y Gregorio Arnáiz (eds.): *Misioneros Dominicos en el Extremo Oriente*, 2 vols. (Manila: Misioneros Dominicos del Rosario, 2000).
- Newman, William S.: *The Sonata in the Baroque Era*, edición revisada (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1966).
- Noone, Michael: "Cristóbal de Morales in Toledo, 1545-6: ToleBC 25 and 'new' works by Morales, Guerrero, Lobo, Tejada and Ambiola", *Early Music*, 30:3 (2002), 341-63.
- Parejas Moreno, Alcides y Virgilio Suárez Salas: *Chiquitos: Historia de una utopía* (Santa Cruz de la Sierra: Cordecruz, 1992).
- Perdomo Escobar, José Ignacio: *El Archivo Musical de la Catedral de Bogotá* (Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1976).
- Pedro, Ernesto de: *Lord Takayama: A Bibliography on Philippine-Japanese Relations in the 16th and 17th Centuries*, tesina, inédita (University of Santo Tomás, 1989).
- Peramás, José Manuel: *De vita et moribus tredecim virorum paraguaicorum* (Faenza: Typographia Archii, 1793).
- : *La República de Platón y los guaraníes*, traducción castellana y notas de J. Cortés del Pino, prólogo del P. Guillermo Furlong (Buenos Aires: Emecé, 1946).
- Querejazu, Pedro (ed.): *Las misiones de Chiquitos* (La Paz: BHN, 1994).
- Rasch, Rudolf (coord): "La diffusion de la musique en Europe, 1600-1900", *Revue de Musicologie*, 84:2 (1998), 277-312.
- Reed, Robert R.: *Colonial Manila: The Context of Hispanic Urbanism and Process of Morphogenesis* (Berkeley: University of California Press, 1978).
- Rees, Owen: "Guerrero's L'homme armé Masses and their models", *Early Music History*, 12 (1993), 19-54.
- Répertoire International des Sources Musicales. Einzeldrucke vor 1800 (Kassel: Bärenreiter, 1972).
- Retana, Wenceslao Emilio: *Noticias histórico-bibliográficas de el Teatro en Filipinas desde sus orígenes hasta 1898* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1909).
- Reynaud, François: *La Polyphonie Tolédane et son milieu. Des premiers témoignages aux environs de 1600* (París: CNRS & Brepols, 1996).
- Ribadeneyra, Marcelo de: *Historia de las Islas del Archipiélago y Reynos de la Gran China, Tartaria, Cuchinchina, Malaca, Sian, Camboxa y Jappon* (Barcelona: G. Graells y G. Dotil 1601). [El ejemplar consultado se conserva en Madrid, Biblioteca Nacional, R. 6664].
- Ricci, Franco Carlo: "Presenze di Corelli nell'opera violinistica di Francesco Maria Veracini. Un caso di epigonismo progressivo", en G. Morelli (ed.), *L'invenzione del gusto. Corelli e Vivaldi. Mutazioni culturali a Roma e Venezia nel periodo post-barocco* (Milán: Ricordi, 1982), 102-09.

- Rinaldi, Mario: Arcangelo Corelli (Milán: Curci, 1953).
- Ros Fábregas, Emilio: "Libros de música en bibliotecas españolas del siglo XVI (I-III)", *Pliegos de Bibliofilia*, 15, 16 y 17 (2001-2002), 39-62, 33-46 y 17-54.
- : "Libros de música para el Nuevo Mundo en el siglo XVI", *Revista de Musicología*, 24:1-2 (2001), 39-66.
- Ross, Andrew C.: *A Vision Betrayed: The Jesuits in Japan and China, 1542-1742* (Maryknoll, N.Y.: Orbis Books, 1994).
- Ruiz Jiménez, Juan y Michael Christoforidis: "Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla. Una nueva fuente polifónica del siglo XVI", *Revista de Musicología*, 17 (1994), 205-36.
- Russell, Craig: "Newly Discovered Treasures from Colonial California", *Inter-American Music Review*, 13:1 (1992), 5-10.
- Sadie, Stanley: "Mozart, Wolfgang Amadeus", en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 17, 276-347.
- Sánchez y García, Juan: *Sinopsis histórica documentada de la Universidad de Santo Tomás de Manila desde sus orígenes hasta nuestros días* (Manila: University of Santo Tomás Press, 1928).
- Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo: "La recepción de la obra de arte", en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (Madrid: La balsa de la Medusa, 1996), vol. 2, 213-28.
- Saniel, Josefa M.: *Japan and the Philippines, 1868-1898* (Nueva York: Russell & Russell, 1973).
- Sannazzaro, Jacopo: Arcadia, en <http://www.wordteque.com> (consultado en julio de 2003).
- Sarno, Jania: "El tráfico de instrumentos y libros musicales de España al nuevo Mundo a través de los documentos del Archivo General de Indias de Sevilla: notas para el inicio de una investigación", *The Brussels Museum of Musical Instruments Bulletin*, 16 (1986), 95-108.
- Snow, Robert: "Music by Francisco Guerrero in Guatemala", *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, 3:1 (1987), 153-202.
- : *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service. Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4, Monuments of Renaissance Music*, vol. 9 (Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1996).
- Spell, Lota M. "Music in the Cathedral of México in the Sixteenth Century", *The Hispanic American Historical Review*, 26 (1946), 294-319.
- Stanford, Thomas y Lincoln Spiess: *Introduction to Certain Mexican Musical Archives* (Detroit: Information Coordinators Inc., 1969).
- : *Catálogo de los Acervos musicales de las Catedrales metropolitanas de México y Puebla de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia*

- y otras colecciones menores (México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002).
- Stevenson, Robert: *La Música en las Catedrales Españolas del Siglo de Oro* (Madrid: Alianza Editorial, 1993; ed. original en Berkeley: University of California Press, 1961).
- : *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas* (Washington D.C.: Organization of the American States, 1970).
- : "Sixteenth- through Eighteenth-Century Resources in Mexico [Part III]", *Fontes Artis Musicae*, 25:2 (1978), 156-187.
- : "Guatemala Cathedral to 1803", *Inter-American Music Review*, 2:2 (1980), 27-73.
- : "Quito Cathedral: Four Centuries", *Inter-American Music Review*, 3:1 (1980), 19-38.
- : "Francisco Guerrero (1528-1599): Seville's Sixteenth-Century Cynosure", *Inter-American Music Review*, 13:1 (1992), 21-98.
- : "Martín de Montedoca: Spain's First Publisher of Sacred Polyphony (1550's), Chantre in Guatemala Cathedral (1570's)", *Inter-American Music Review*, 12:2 (1992), 5-16.
- : "Guerrero, Francisco", en S. Sadie (eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 10, 500-03.
- Strohm, Reinhard: "European politics and the distribution of music in the early fifteenth century", *Early Music History*, 1 (1981), 305-25.
- : "Centre and periphery: mainstream and provincial music", en T. Knighton y D. Fallows (eds.), *Companion to Medieval and Renaissance Music* (Londres: J. M. Dent & Sons Ltd., 1992), 55-60.
- Subotnik, Rose Rosengard: "Towards a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno and Stravinsky", en E. Narmour y R. Solie (eds.), *Explorations in Music, the Arts and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer* (Stuyvesant: Pendragon Press, 1988), 87-122.
- Summers, William J.: "Spanish Music in California, 1769-1840, a Reassessment", en D. Hertz y B. Wade (eds.), *Report of the Twelfth Congress of the International Musicological Society, Berkeley, 1977* (Kassel: Bärenreiter, 1981), 360-80.
- : "Music in Manila Cathedral, Some Historical Vignettes", en R. Santos (ed.), *Manila Cathedral, Basilica of the Immaculate Conception* (Manila: Archdioceses of Manila, 1997), 152-56.
- : "Opera Seria in Spanish California: A Newly-Identified Manuscript Source", en M. Cole y J. Koegel (eds.), *Music in Performance and Society: Essays in Honor of Roland Jackson* (Michigan: Harmonie Park Press, 1997), 269-90.

- : “Listening for Historic Manila: Music and Rejoicing in an International City”, *Budhi: A Journal of Ideas and Culture*, 2:1 (1998), 203-54.
- : “The Jesuits in Manila, 1581-1621: The Role of Music in Rite, Ritual and Spectacle”, en T. F. Kennedy y J. W. O’Malley (eds.), *The Jesuits: Culture, Learning and the Arts, 1540-1773* (Toronto: University of Toronto Press, 1999), 659-79.
- : “New Perspectives on the Performing Arts in Historic Manila, Baroque Music in Rite, Ritual and Spectacle”, en F. Girond (ed.), *El humanismo latino en la región asiático-pacífica: herencia y perspectivas* (Saint Sernan: Unión Latinos en el Mundo, 1999), 61-100.
- : “Manila”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 15, 760-62.
- Szarán, Luis y Jesús Ruiz Nestosa: *Música en las reducciones jesuíticas de América del Sur: Colección de instrumentos de Chiquitos, Bolivia*, 2ª ed. (Asunción: Fundación Paracuaria, 2000).
- Talbot, Michael: “Corelli, Arcangelo”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 6, 457-63.
- Tello, Aurelio: *Catálogo Musical de la Catedral de Oaxaca* (México D.F.: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, 1990).
- Tibaldi, Todobaldo (ed.): *La recezione di Palestrina in Europa fino all’Ottocento* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1999).
- Vanscheeuwijck, Marc: “The Uses of the Violone in 17th-Century Italy”, comunicación leída en el 17º Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. *Programms and Abstracts* (Lovaina: Alamire, 2002), 327.
- Villarroel, Fidel, O.P.: *Lorenzo Ruiz: The Protomartyr of the Philippines and his Companions* (Manila: Corporación de PP. Dominicos de Filipinas, Inc., 1988).
- : “The Church and the ‘Philippine Referendum’ of 1599”, *Philippiniana Sacra*, 35:103 (2000), 89-128.
- Wagner, Klaus: *Martín de Mondesdoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y bibliografía sevillana del siglo XVI* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1982).
- Wagstaff, G. Grayson: *Music for the Dead: Polyphonic Settings of the Officium and Missa pro Defunctis by Spanish and Latin American Composers before 1630*, tesis doctoral, inédita (University of Texas, Austin, 1995).
- Waisman, Leonardo J.: “Música misional y estructura ideológica en Chiquitos (Bolivia)”, *Revista Musical Chilena*, 45 (1992), 43-56.
- : “Martin Schmid als Musiker”, en E. Kühne (ed.), *Martin Schmid, 1694-1772: Missionar-Musiker-Architekt* (Lucerna: Historisches Museum, 1994), 55-64.

BIBLIOGRAFÍA

- : “¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?”, *Música e investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, 2 (1998), 99-107.
- : “La música en las misiones jesuíticas del Cono Sur”, en A. Basso (ed.), *Atlante del Barroco*, vol. 5, *Musica* (Turín: UNESCO, en preparación).
- Waterhouse, David B.: “Southern Barbarian Music in Japan”, en S. El-Shawan Castelo-Branco (ed.), *Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997), 351-77.
- : “Japan”, en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londres: Macmillan, 2001), vol. 12, 853-54.
- Woodfield, Iain: *English Musicians in the Age of Exploration* (Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1995).
- Zavala, Silvio: *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España* (México: El Colegio Nacional, 1950).

Parte Tercera

La construcción de la música “barroca” en los siglos XIX y XX

JUAN JOSÉ CARRERAS

La masiva presencia de obras musicales del pasado en la cultura musical del siglo XX es un hecho que ha sido frecuentemente subrayado por toda una corriente de estudios aparecidos en la segunda mitad del siglo XX. Ciertamente, la música “antigua” —término que frente al de *early music* han adoptado no sólo las lenguas románicas, sino también el alemán (*Alte Musik*) y el holandés (*oude muziek*)— ha definido de forma sustancial el siglo XX.

Una música “antigua” que en lo que se refiere a la interpretación práctica (y a pesar de la continua expansión del movimiento) ha conservado en la segunda mitad del siglo XX su centro de gravedad en el repertorio de la época barroca. Síntoma claro de esta situación es la corriente utilización de la expresión “música barroca” como sinónima de “música antigua”, a pesar de que exista desde al menos los años ochenta un cierto consenso en rechazar la utilización del término “barroco” como caracterización global de la música del siglo XVII. Esta interpretación “barroca”, en el sentido de la utilización de instrumentos y convenciones interpretativas propias de un amplio periodo que se alarga a todo el siglo XVIII hasta incluir también el clasicismo vienés, no es en realidad resultado del mantenimiento de una tradición, sino, por el contrario, fruto de la instauración de una nueva práctica (y, por ello, más representativa del propio presente que del pasado). El interés anticuario por los repertorios antiguos (y su interpretación actualizadora) no supone en sí —pese al énfasis desproporcionado que suele darse a la excepcional recuperación de la Pasión según San Mateo de 1829— una ruptura o innovación moderna (como muestra, por ejemplo, el caso de Haendel en Inglaterra, resultado de la canoniza-

ción de un repertorio vivo). Por el contrario, el ideal de la recuperación de la dimensión sonora de los textos de un pasado arqueológico es algo mucho más reciente. La genealogía es, por tanto, diversa en cada caso: se remonta al Renacimiento, y se acentúa en la segunda mitad del siglo XVIII, en lo que se refiere al repertorio, por un lado; por otro, en lo relativo a la evolución paulatina de la consciencia de las diferencias sonoras implicadas por los instrumentos históricos es claramente un fenómeno del siglo XIX. Ambos desarrollos encuentran en el “concierto histórico” impulsado por Fétis su manifestación más representativa. Como muestra el ensayo de Fauser para el caso francés, el umbral que marca el afianzamiento de este modo de interpretación “histórico-reconstrutivo” (H. Danuser) se produce de forma generalizada en las últimas décadas del siglo XIX.

Un hecho tan relevante como este no ha escapado naturalmente a las indagaciones críticas de la musicología, que se ha hecho eco, en primer lugar, de las implicaciones de la estética de la recepción y ha insistido en la complejidad y especificidad de la obra musical y su interpretación (en su doble sentido performativo y hermenéutico). Ello le ha llevado a plantear igualmente la necesidad de reconstruir los contextos (no sólo los originales, sino también los sucesivos en el tiempo en tanto que significativos) y de problematizar las lecturas y audiciones de la obras; a su vez, ha comprobado cómo la musicología (como práctica cultural institucionalizada en el siglo XIX) formaba parte de esa propia reconstrucción contextual, en tanto en cuanto conforma el horizonte de expectativas del público y la estructura de intereses que articula la propia investigación.

También este rasgo de conciencia (auto)crítica de la relación entre lo investigado y la situación desde la que se interpreta y escribe está presente —de forma más o menos explícita— en los cuatro ensayos incluidos en esta sección. Los dos primeros, centrados en París, la ciudad que Walter Benjamin vio acertadamente como “la capital del siglo XIX”, se insertan en lo que ha venido llamándose la “nueva historia cultural”, defensora de una interpretación constructivista de la cultura, que no reflejaría o expresaría simplemente estructuras sociales y económicas, sino que, por el contrario, las constituiría o construiría. Este constructivismo social tiene para muchos historiadores todo su sentido en el ámbito de la cultura y sus diversas prácticas, donde la constitución de su sentido y significado no debiera verse independientemente de los discursos que las acompañan y conforman. Entre otros efectos, ello produce una revalorización de la crítica musical, que va mucho más allá de la mera documentación factual de un estreno, por ejemplo, para adentrarse no sólo en su función interpretativa y en su consideración como expresión de un horizonte de expectativas que enmarcan la recepción (la reconstrucción de las programaciones completas de los conciertos, va precisamente en ese sentido),

sino también en su papel de configuradora de significados diversos, a los que no se impone desde el presente de la historiadora una lectura o solución privilegiada.

Así, el ensayo de Fauser muestra una estrategia que dispone un haz de voces distintas alrededor del tema que le interesa iluminar, que no se sustancia en la simple pregunta acerca de lo que pasó musicalmente en la exposición de 1889, sino que se centra en la cuestión mucho más precisa (e interesante) del significado y de las consecuencias que tuvo la práctica cultural específica de la arqueología musical. Una práctica relevante no sólo en el particular fin de siècle que describe Fauser, sino también para nosotros, herederos de un mundo definido por la audición postmoderna del sonido “barroco” y asiduos visitantes de museos imaginarios. Esta lectura plural del acontecimiento se propone a través de una ordenación polifónica del entramado de voces y contextos más o menos densos, es decir, de una serie de recursos narrativos utilizados para representar al lector un aspecto significativo del pasado, en este caso de la cultura musical francesa de finales del siglo XIX. No es de extrañar, por tanto, el protagonismo que acabo de señalar del discurso de la publicística en los ensayos de Fauser y Ellis. Discurso que encarna la perspectiva y el sentido que dan los contemporáneos a un evento musical, integrándolo en estrategias y discursos más amplios como los de “nación”, “patrimonio”, o “música” nacional versus arte absoluto “desnacionalizado”: como es el caso, de nuevo, de Haendel en el siglo XIX. El planteamiento de Cascudo, centrado —a diferencia de los ensayos anteriores— no propiamente en los conciertos con repertorio antiguo, sino en tres personalidades musicales lusas que los impulsaron de forma decisiva, acentúa por su parte los aspectos discursivos, políticos, organizativos, estéticos e historiográficos, que se suscitan en torno a los conciertos de música histórica en la Lisboa del primer tercio del siglo XX.

Como subrayan los tres primeros trabajos de esta sección, una parte importante de la recuperación sonora del pasado —en la que conviven tanto la nostalgia de un pasado reinterpretado, como la excitación moderna del “viaje en el tiempo” y del exotismo— respondió en el siglo XIX a la dinámica cultural del nacionalismo. Esto es particularmente evidente en el caso de la música entre 1600 y el clasicismo, que para muchos parecía responder justamente a la formación de las identidades musicales nacionales, tras el internacionalismo —o clasicismo antiguo— del Renacimiento europeo (que, por otra parte, tampoco se sustrajo a las interpretaciones nacionalistas como ocurrió de forma paradigmática no sólo con la vindicación patriótica de la polifonía flamenca, sino también en el caso portugués o español con sus respectivas “escuelas de polifonía”). De esta manera, la recuperación de la “música antigua” forma una parte no despreciable de lo que se ha venido llamando la

“invención cultural de la nación”: la figura de Bach —considerado sólo a partir de Busoni como un músico europeo y universal y cuya recepción en el siglo XIX fue fundamentalmente una empresa nacional alemana— es particularmente significativa en este sentido. El caso de los conciertos del Théâtre de la Gaîté presentado por Ellis es igualmente ilustrativo de este patriotismo cultural y muestra cómo las percepciones de la relevancia y significado de la música (en este caso secundario respecto a la dimensión teatral de las obras) pueden ser muy diferentes según su contexto productivo, cultural y político. Años después, la célebre exposición universal de 1889 muestra una situación muy distinta, en la que la recuperación sonora a través de instrumentos “históricos” como el clave está en el centro del concierto de música francesa, categorizada como *musique ancienne*, reveladoramente contrapuesto al concierto de música italiana (organizada y cantada por italianos).

La variedad de los ensayos aquí presentados sugieren múltiples temas interesantes de investigación, empezando por los fascinantes interrogantes que se abren al considerar los distintos modelos nacionales (decisivos tanto en la formación del patrimonio musical como de las propias tradiciones nacionales de la musicología). Una recuperación, por tanto, en clave nacional de la música de los siglos XVII y XVIII, entendida —en típica expresión de la época— como “concierto de patriotas”. Lectura nacional que se produce en Europa en una gran variedad de contextos políticos, religiosos y culturales, como revelan los casos de la música del Grand Siècle francés y sus implicaciones en la III República; de Haendel y Purcell en la Inglaterra eduardiana; de Bach y la música protestante anterior a él en la Alemania guillermina; o del retorno al antiguo en la Italia posterior al Risorgimento. Situaciones a las que corresponden en la España del fin de siglo las iniciativas publicísticas, musicológicas y concertísticas de Pedrell, que instaura las bases sobre las que posteriormente se vindicará la existencia de un “barroco musical español”. En todos estos casos, al igual que en los ensayos de esta sección (y de forma clara en los de Elste y Cascudo a través de las personalidades de Gál, por un lado, y Sampayo, Freitas y Cruz, por otro), la musicología interviene activamente en los acontecimientos descritos y no es, por tanto, una instancia objetiva en tanto que independiente, sino parte del panorama a interpretar.

Hay una categoría presente en todos estos estudios: la del “concierto”, entendido como evento sonoro. Protagonista implícito del ensayo dedicado al Idomeo mozartiano en Glyndebourne en los años cincuenta, lo es también en los otros tres. El interés por el concierto no sólo como institución social, sino como categoría ideal de la presentación estética autónoma de la música (en la que a estos efectos podemos incluir también las representaciones de Glyndebourne, pero no las del Théâtre de la Gaîté) ha sido entendido con razón como uno de los acontecimientos centrales de la modernidad musical.

Por ello no es raro que tenga una larga tradición en la musicología histórica desde los trabajos pioneros de Hanslick (Viena, 1869). A la impronta sociológica de las monografías clásicas de los años treinta como la de Preussner (Kassel, 1935) o la de Balet y Gerhard (Estrasburgo, 1936) que interpretaron la organización de los conciertos en la Alemania del siglo XVIII como umbral de la modernidad (la misma que dos siglos después se busca en Lisboa), se añadirán después los estudios inspirados en la estética de la recepción que han insistido, entre otras cosas, en los modos de audición y en lo que éstos implican. Probablemente, uno de los pasos que marcan el fin, o al menos la transformación de esa modernidad, es el cambio del valor aurático y de la propia función del concierto, mutación ocasionada por los nuevos medios de reproducción sonora, que multiplican el acceso y descontextualizan la interpretación musical, como ya señaló Benjamin en su profético ensayo de 1936 sobre la obra de arte en la época de la reproducción técnica. Como puede comprobarse en el trabajo de Elste, estos nuevos medios implican una nueva estética específica del medio, en el sentido no sólo de su producción (que plantean, por ejemplo, las nuevas relaciones entre montaje teatral y estudio de grabación), sino también de su audición, como se nos muestra a propósito de los problemas que suscitan los cortes en la edición de las tomas de 1951.

Nota bibliográfica

Una introducción básica a la problemática de la que nace la “nueva historia cultural” puede encontrarse en el artículo de D. R. Kelley: “El giro cultural en la investigación histórica”, en I. Olábarri y F. J. Caspistegui (eds.), *La “nueva” historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinariedad* (Madrid: Editorial Complutense, 1996), 35-48. Desde el punto de vista español, un excelente complemento a las cuestiones sugeridas en esta introducción es la monografía de J. Álvarez Junco: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001).

El lector interesado encontrará una discusión de los principales argumentos en torno a la cuestión de la interpretación histórica en el trabajo de J.-J. Nattiez: “Interpretazione e autenticità”, en *Enciclopedia della musica*, vol. II: *Il sapere musicale* (Turín: Einaudi, 2002), 1063-83 (especialmente las pp. 1065-1068: “Il caso della musica barocca: immagine d’un consenso”); una útil panorámica histórica de la evolución de la recuperación de la música antigua la da en el mismo volumen A. Planchart: “L’interpretazione della musica antica”, 1011-28. Estos trabajos deben ser completados con las relevantes aportaciones de la musicología alemana, accesibles a través de una última síntesis de H. Danuser: “Interpretation”, en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik – Sachteil* (Kassel: Bärenreiter, 1996), vol. 4, cols. 1053-69. Los problemas suscitados por la recepción de los repertorios históricos y el modo de interpretación histórico-reconstructivo puede encontrarse esbozados también en J. J. Carreras: “La recepción de la música medieval por la musicología”, en *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo* (Santiago de Compostela: Universidad, 1990) vol. 2, 565-93. Los escritos de N.

Harnoncourt: El diálogo musical Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart (Barcelona: Paidós, 2003; original en 1983) tienen el interés de documentar el ideario de uno de los representantes más influyentes de la interpretación histórica.

Sobre la estética de la recepción en la música véase, además de la bibliografía citada en la introducción de la sección anterior, la amplia síntesis de K. Kropfinger: "Rezeptionsforschung", en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik – Sachteil* (Kassel: Bärenreiter, 1998), vol. 8, cols. 200-24; una síntesis de los principales problemas y la principal bibliografía sobre la recepción en el caso paradigmático de Bach puede encontrarse en J. J. Carreras: "De fragmentos y huellas: la imagen de Bach a través de los documentos", en *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra* (Madrid: Alianza, 2001), 9-42; sobre la recepción de Haendel en la segunda mitad del siglo XVIII en Inglaterra, véase W. Weber: *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology* (Oxford: Oxford University Press, 1992). Materiales de interés sobre la recuperación italiana del repertorio histórico pueden encontrarse en el volumen editado por I. Cavallini (ed.): *Oscar Chilesotti. La musica antica e la musicologia storica* (Venecia: Fondazione Levi, 2000), especialmente en el trabajo de M. di Pasquale: "Dei concerti storici in Italia e di Oscar Chilesotti", 25-113. En relación con la grabación discográfica y la música del barroco puede consultarse el ensayo de J. M. Leza: "Los matices del púrpura" en el programa de mano de *La Púrpura de la Rosa* (Teatro de la Zarzuela, 1999-2000), 47-55; del mismo autor, "Spanish Baroque zarzuela: discovery and recovery", *Early Music* 24:4 (1996), 718-20, sobre la recepción y significado de la primera grabación discográfica de la zarzuela *Viento es la dicha de amor* de José de Nebra; y de forma general, la monografía de T. Day: *Un siglo de música grabada* (Madrid: Alianza, 2002; original en 2000).

**Las contingencias de la recuperación musical:
Lully y Charpentier en el París de la década de 1870**

KATHARINE ELLIS

¿Cuándo la recuperación de una determinada música no es tal? Dicho de otro modo: ¿qué condiciones deben darse antes de que podamos otorgar categoría de “recuperación” al nuevo interés surgido por un repertorio olvidado? Aparentemente, la pregunta puede parecer tan simplista como para resultar redundante: un bajo número de interpretaciones indicadoras de un escaso interés, seguidas de un aluvión de actividad, constituye un dato seguramente suficiente para demostrar que se está en lo cierto. Pero si esa oleada de interés es efímera y va seguida de otro período de escasez (al menos relativa), la pregunta es más difícil. Y más aún si una recuperación se sitúa tangencialmente respecto a aquellas instituciones musicales que cabía esperar que se hubieran visto más involucradas en ella. Finalmente, si las interpretaciones que dan lugar a una recuperación musical siguen patrones dictados por las tradiciones de otra forma artística, podríamos preguntarnos si estos modelos históricos no exigen una investigación más profunda para averiguar justamente por qué se produjo una recuperación de ese tipo cuando y donde tuvo lugar, y si se trató realmente de una recuperación musical.

Estas consideraciones demuestran ser inevitables a la hora de comprender la dinámica de una extraordinaria serie de interpretaciones de música teatral del siglo XVII en el Théâtre de la Gaîté de París, donde, desde enero de 1875 a mayo de 1876, el director Jacques Offenbach y su sucesor Albert Vizentini organizaron con un enorme éxito dieciocho representaciones de obras escénicas de Lully y Charpentier como matinés dominicales. Con la sala

a rebosar, una orquesta de cien músicos y un coro de sesenta voces se unieron a cantantes, actores y bailarines para presentar suntuosas nuevas versiones de *Le bourgeois gentilhomme*, *Monsieur de Pourceaugnac* y *Le malade imaginaire* (Tabla 1). Una atención tal a la música de dos compositores del ancien régime carecía de precedentes entre los directores de ópera de la época, fundamentalmente porque la propia música había estado profundamente pasada de moda durante la mayor parte del siglo. El clima cultural con recientes tintes patrióticos de París en la década de 1870 sugería de inmediato, sin embargo, una interpretación de los hechos basada en un tradicional llamamiento a la memoria colectiva de la gloire de la nación francesa de resultados de la derrota a manos prusianas.¹

Tabla 1. Calendario de representaciones de Lully y Charpentier en el Théâtre de la Gaîté, 1875-76.

Obra	Teatro	Fecha
Charpentier: <i>Malade imaginaire</i>	Gaîté (dir. Offenbach)	31 de enero de 1875
Lully: <i>M. de Pourceaugnac</i>	Gaîté (dir. Offenbach)	21 de febrero de 1875
Lully: <i>Bourgeois gentilhomme</i>	Gaîté (dir. Vizentini)	23 y 30 de enero de 1876
Lully: <i>Bourgeois gentilhomme</i>	Gaîté (dir. Vizentini)	6, 13, 21 y 27 de febrero de 1876
Lully: <i>Bourgeois gentilhomme</i>	Gaîté (dir. Vizentini)	5, 12, 19 y 26 de marzo de 1876
Lully: <i>M. de Pourceaugnac</i> (ed. Weckerlin)	Gaîté (dir. Vizentini)	2, 9 y 16 de abril de 1876
Lully: <i>Bourgeois gentilhomme</i>	Théâtre Lyrique (dir. Vizentini)	6 de mayo de 1876
Lully: <i>Bourgeois gentilhomme</i> , <i>M. de Pourceaugnac</i>	Théâtre Lyrique (dir. Vizentini)	Una representación de cada obra: 7 y 14 de mayo de 1876

Al fin y al cabo, el orgullo nacional francés, severamente afectado por una rápida y humillante derrota en la Guerra Franco-Prusiana de julio-septiembre de 1870, estaba maduro para la renovación por medio de un resurgimiento del interés por su legado musical. La posguerra fue testigo de abundantes apelaciones al patriotismo que traspasaron las líneas religiosas, partidistas y de clase establecidas debido a su naturaleza de meta más elevada. Entre las élites bur-

1. El famoso discurso de Ernest Renan en la Sorbona en 1882, "Qué es una nación", contenía un apasionado llamamiento a los franceses para que se unieran como nación por medio del recuerdo de sus antepasados y de la celebración de un legado cultural compartido (para una traducción al inglés del pasaje clave, véase R. Gildea: *France, 1870-1914*, 107-8). Para la intelligentsia francesa se convirtió en un punto de referencia para la idea de memoria colectiva. Sin embargo, la importancia del discurso de Renan radicaba menos en su innovación que en la elocuencia con la que su autor dio voz a los sentimientos que son ya ampliamente detectables desde la década anterior.

guesas francesas, el patriotismo cultural adoptaba frecuentemente la forma de encumbramiento de un pasado durante el cual las artes encarnaban valores modélicos de moralidad y ciudadanía. Y a pesar de todo lo que significaba el ancien régime para la recién nacida Tercera República, de entre los posibles modelos literarios, fue el drama del grand siècle de Luis XIV el que pasó a representar la esencia de lo francés en estos términos. En el cenit de una monarquía absoluta, los dramas morales de Corneille y, especialmente, Molière habían presentado a los franceses una imagen de ellos mismos que los republicanos post-1870 deseaban cultivar.² Corneille, un símbolo de la grandeur imperial francesa desde los tiempos de Napoleón I, siguió siendo un símbolo de la grandeza de Francia durante la Tercera República;³ Molière, el santo profano y ejemplar moralista burgués, podía curar a la nación por medio de la risa, como defendió Paul Janet en 1872.⁴ Ya en 1870, en medio del Sitio de París, el crítico literario Francisque Sarcey había apelado a este sentimiento de legado nacional al escribir que si los “bárbaros” prusianos destruyeran la Comédie-Française [el Théâtre-Français] estarían atacando un tesoro nacional: el hogar simbólico de Molière, tan amado por Francia.⁵

La Opéra de París —el primer escenario musical de Francia— era, sin embargo, diferente. Lejos de proporcionar un “hogar” similar para la ópera francesa de todas las épocas, había hecho gala durante el Segundo Imperio de una forma de conservadurismo que consistía en añadir una o dos obras nuevas cada año a un repertorio estable que se remontaba, con una rara excepción para Gluck, tan solo hasta 1829. Como tal, difería incluso de su hermana, la Opéra Comique, que conservaba estrechos vínculos con su repertorio de finales del siglo XVIII, comportándose por tanto, desde el punto de vista del repertorio, de un modo mucho más parecido al Théâtre-Français. No es sorprendente que la década de 1870 trajera consigo protestas en relación con la Opéra. En una de ellas, Auguste-Emmanuel Vaucorbeil, Comisionado del Gobierno para los Teatros Subvencionados (y futuro Director de Bellas Artes

2. Los estudios fundamentales sobre la recepción de Molière en la Francia del siglo XIX, y de manera especial su apropiación por la República como el pilar de la educación secundaria francesa en literatura, los ha escrito R. Albanese Jr. Véanse su *Molière à l'école républicaine*; “Molière républicain”, en *Homage to Paul Bénichou*; y “The Molière Myth in Nineteenth-Century France”, en *Pre-Text, Text, Context*. Véase también su “Corneille à l'école républicaine”, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 46 (1997).

3. R. Albanese: “Corneille à l'école républicaine”, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 46 (1997), 146-47.

4. P. Janet: “La philosophie des comédies de Molière”, *Revue politique et littéraire*, 17 (1872), 387-92, citado en R. Albanese: *Molière à l'école républicain*, 103.

5. F. Sarcey: “L'influence de Molière sur le monde civilisé”, en su *Quarante ans de théâtre* (París: Bibl. des Annales Politiques et Littéraires, 1900) 2, 3-14, citado en R. Albanese: *Molière à l'école républicaine*, 101.

y Director de la Ópera), abogó elocuentemente en el parlamento francés a favor de una reforma en la cultura operística, exponiendo un programa para la Ópera que se ajustaba minuciosamente a las líneas del Théâtre-Français. En suma, deseaba un museo vivo de la música teatral francesa:

Los clásicos de la música dramática no son hoy ya más que un recuerdo y nunca se nos ofrece la oportunidad de escucharlos. Mientras que Corneille y Molière, Racine y Regnard han seguido siendo la gloria y el honor de la escena literaria, donde son siempre representados, los grandes compositores de ópera han quedado desterrados de la escena musical. [...] Es verdaderamente triste que la generación actual se haya visto condenada a no conocer una sola de las obras de Lully, Campra, Rameau y Destouches, estos padres de la escena lírica francesa.⁶

No resulta sorprendente, por tanto, que fuera el cahier des charges fechado el 16 de mayo de 1879 y redactado para el mandato de Vaucorbeil el que incluyera por primera vez la cláusula de que la Ópera había de actuar como un “museo de la música” (“musée de la musique”).⁷ Fue también Vaucorbeil quien, a partir de 1880, instituyó los conciertos históricos en la Ópera, durante los cuales se orquestaron especialmente selecciones de música de ballet de los siglos XVII y XVIII, que se bailaban con trajes de época.

En los años de la inmediata postguerra, llamadas como la de Vaucorbeil para un nuevo reconocimiento y respeto del legado de lo francés en música se convirtieron en algo habitual. Surgieron inicialmente, y con la mayor fuerza, en un nuevo incremento de la actividad editorial que buscaba hacer de la antigua música escénica francesa, al margen de que hubiese sido escrita por franceses nativos, adoptivos o nacionalizados, una categoría importante para el público comprador de música. El instinto competitivo y el miedo a Wagner como un indicador de un dominio alemán más generalizado les proporcionaron

6. “Les classiques de la musique dramatique ne sont plus aujourd’hui qu’un souvenir, et jamais l’occasion ne nous est offerte de les entendre. Tandis que Corneille et Molière, Racine et Regnard sont restés la gloire et l’honneur de la scène littéraire, où ils sont toujours représentés, les grands compositeurs d’autrefois sont bannis de la scène musicale. [...] Il est vraiment triste que la génération présente soit condamnée à ne pas connaître un seul des ouvrages de Lully, de Campra, de Rameau, de Destouches, ces pères de la scène lyrique française”; A. E. Vaucorbeil: *Mémoire présentée à l’Assemblée Nationale*, 6.

7. Archives Nationales, París (en adelante AN París), AJ³1187. Debería señalarse, sin embargo, que en el París del Segundo Imperio y la Tercera República la distinción entre conservadurismo y cultura museística en la Ópera no estaba nada clara, ya que se montaban tan pocas obras nuevas que la Ópera parecía, a efectos prácticos, un teatro exclusivamente para clásicos. En lo que nos atañe, sin embargo, la distinción nos sirve debido a la relativa modernidad del repertorio de la Ópera.

ron a los músicos franceses excelentes motivos para combinar la forja de un repertorio nuevo y nacional con la elevación de modelos que databan de una época en que la ópera alemana no parecía amenazar todo a su alrededor. Por lo que se refería a la música del *grand siècle* y a su sucesora, en 1871 había relativamente poco sobre lo que construir. En las décadas de 1850 y 1860 aparecieron interpretaciones aisladas de obras escénicas de Lully y Charpentier (véase Tabla 2 más adelante); y un reducido número de fragmentos de óperas de Lully y Rameau se interpretaban regularmente en las más prestigiosas series de conciertos de París, fundamentalmente de la *Société des Concerts du Conservatoire*. La música de ballet (a menudo arreglada para piano) y los coros ganaron terreno rápidamente; con unas pocas excepciones notables como “*Tristes apprêts*” de *Castor et Pollux*, y de la escena de Caronte en *Alceste*, las arias para solista mucho menos. Entre los “hits” orquestales en las salas de concierto se encontraban dos números de Rameau: el *tambourin de Les festes d’Hébé* y el *rigaudon de Dardanus*; pero el panorama global era de un repertorio del que sólo se toleraban pequeños rincones.⁸

Lo que hizo del llamamiento al legado musical escénico de Francia que se produjo en la posguerra algo fundamentalmente diferente de su movimiento concomitante en el drama fue, por tanto, el hecho de que se produjo en ausencia de un conocimiento detallado de las propias obras. También faltaba, por regla general, la valoración. Hasta la década de 1870 denigrar la *musique française* —la música del *ancien régime*— a la manera esgrimida por Rousseau y los enciclopedistas se había convertido en algo rutinario.⁹ Basten aquí un par de ejemplos. En 1860 se utilizó *Le malade imaginaire* de Charpentier para las celebraciones anuales del aniversario de Molière en el *Théâtre-Français*. Déadé St-Yves, crítico teatral de la *Revue et gazette musicale*, pensó que la música constituía el aspecto más curioso de la representación, pero censuró, sin embargo, la resurrección de una partitura tan “risible”.¹⁰ El crítico Johannes Weber, escribiendo en su habitual vena republicana, aportaba más detalles: las líneas vocales eran, escribió, “pesadas y torpes, con un falso aire de grandeza”; todo se reducía simplemente a “espectáculos pomposos, placeres principescos”.¹¹ Incluso entre los historiadores del repertorio

8. Para una sucinta perspectiva sobre Rameau, véase D. Pistone: “Rameau à Paris au XIX^e siècle”, en Jean-Philippe Rameau.

9. Para un estudio de este tema encuadrado en el pensamiento del siglo XIX, véase B. Cannone: “L’éclipse de la musique baroque”, *Dix-huitième siècle*, 26 (1994). Véase también W. Weber: “La musique ancienne”, *Journal of Modern History*, 56 (1984).

10. “La résurrection de la risible musique de Charpentier”, D.A.D. St-Yves, *Revue et gazette musicale* (en adelante RGM), 27/5, 29 de enero de 1860, 36.

11. “chant lourd et traînant, avec un faux air de grandeur [...] spectacles pompeux, plaisirs de prince”, Johannes Weber, *Le Temps*, 14 de febrero de 1871, s. p.

hubo quienes estaban tan entusiasmados con las teorías de progreso que se alzaron en contra de la interpretación de una música tan arcana y primitiva. Al frente de todos ellos se situó el más famoso: Gustave Chouquet, autor de la seminal y premiada historia de la música dramática francesa, *Histoire de la musique dramatique en France depuis ses origines jusqu'à nos jours*, en 1868.¹² La publicación de ediciones suponía una valiosa ayuda para el estudio histórico, escribió, pero la aparente disposición del público parisino a sacrificar música moderna —y, por tanto, mejor— por una interpretación de semejantes “zureos de cantante” (“roucoulements de cantatrice”) acompañados por una orquesta “magra y escuchimizada” (“maigre et chétif”) iba más allá de su comprensión.¹³ Incluso partiendo de los niveles de patriotismo de la posguerra, el éxito de la promoción del repertorio anterior a la década de 1770 como una parte viable de la tradición interpretativa era mucho pedir, pues requería echar por tierra antipatías profundamente consolidadas que se remontaban más allá de Rousseau y la *guerre des bouffons*, hasta los escritos de Raguenet.¹⁴

Interpretación

Como para confirmar las opiniones de los escépticos, una representación en 1875 de la mayor parte del Acto I de *Callirhoé* de Destouches en la Salle Taitbout de París fracasó miserablemente. Anunciado en términos elogiosos como “una maravilla de gracia y juventud” (“une merveille de grâce et de jeunesse”) y apoyado económicamente por el Ministère des Beaux-Arts, la obra fue insuficientemente ensayada.¹⁵ Además, cantantes de poca calidad no le hicieron favor alguno. Los críticos la tildaron bien de “un inmenso y monótono recitativo” (“un immense et monotone récitatif”), afirmando que “el aliento del compositor es un poco corto” (“l'haleine du musicien est un peu courte”),¹⁶ bien la juzgaron en los términos de Henry Cohen: “ruda, aunque efectiva”

12. El libro se escribió en 1868 pero no se publicó hasta 1873.

13. “RALPH” [Gustave Chouquet], “Les antiquaires de la musique”, *L'art musical*, 2/40, 4 de septiembre de 1862, 313-14. La identidad de “RALPH” está en entredicho. Hervé Lacombe lo identifica con Léon Escudier (*The Keys to French Opera*, 410), una identificación que estaría de hecho en sintonía con este enfoque. Pero una fuente contemporánea indica otra cosa: el crítico Ernest Gebäuer identifica explícitamente a “RALPH” con Chouquet en una crítica de *La fanchonnette* de Clapisson (*Echo des orphéons*, 8/2, 20 de enero de 1868, 1-2).

14. Específicamente, su *Parallèle des italiens et des françois* de 1702, el debate con Lecerf de la Viéville, y la posterior *Défense du Parallèle* de 1705.

15. Véase el desdenoso artículo tomado de *L'entr'acte* e impreso en *Le ménestrel* 41/13, 28 de febrero de 1875, 102.

16. Sin firmar, *RGM*, 42/10, 7 de marzo de 1875, 77.

(“rude, mais à effet”) y “graciosa, pero limitada” (“gracieux, mais étriqué”).¹⁷ El compositor Paul Lacomme (Lacôme d'Estalénx), el empresario que estaba detrás de la representación, nunca volvió a intentar nada similar.

Otros fueron más intrépidos. La recuperación de Destouches auspiciada por Lacomme surgió pisándole los talones a un fenómeno asombroso: el inicio de una serie de representaciones de Destouches y Lully que estaban cautivando al público parisino en el Théâtre de la Gaîté bajo la dirección de Jacques Offenbach. La serie continuaría con el siguiente director del teatro, el violinista Albert Vizentini, como responsable y que, por un decreto gubernamental, estaba encargado del proceso de transformar el teatro en el nuevo Théâtre Lyrique. Desde enero de 1875 al 14 de mayo de 1876, la compañía, ayudada por actores del Odéon, ofreció las dieciocho representaciones cuyo descubrimiento catalizó este estudio: *Le malade imaginaire* se representó una sola vez; el resto de las funciones se dividió entre *Le bourgeois gentilhomme* de Lully (12 representaciones) y *Monsieur de Pourceaugnac* (5 representaciones). La idea era sencilla: aportar un modo de entretenimiento familiar ameno y moralmente intachable para la formación de jóvenes espíritus republicanos los domingos por la mañana. Offenbach fue el iniciador el 8 de marzo de 1873 y los denominó “matinées classiques”. En un principio, cada “matinée” había de incluir una obra maestra del repertorio teatral del grand siècle y una opéra-comique en la tradición de finales del siglo XVIII de Monsigny, Dalayrac, Grétry y Gaveau. Inicialmente no se hizo ninguna mención en la prensa de la presentación de obras del siglo XVII con su música original. De hecho, cuando Offenbach montó *Monsieur de Pourceaugnac* como parte de la serie de 1873, lo hizo valiéndose de nueva música de Ernest Guiraud; fue sólo dos años más tarde cuando utilizó la de Lully.¹⁸ Cuando Offenbach hubo de dejar el cargo de director de la Gaîté,¹⁹ Vizentini prosiguió la tradición, ampliando el repertorio y encargando nuevas orquestaciones de las partituras de Lully a su amigo Jean-Baptiste Weckerlin, quien, por su condición de bibliotecario del Conservatorio de París, tenía fácil acceso a las fuentes primarias.

17. Henry Cohen en *L'art musical*, 14/10, 11 de marzo de 1875, 76. Sugería que una reprise de los Actos I y II de *Castor* no habría tenido el mismo efecto (*ibid.*, 77), pero la evidencia sugiere que su confianza en la capacidad de Rameau para conquistar estaba fuera de lugar.

18. J. C. Yon, Jacques Offenbach, 467 y 513. Yon no dice quién preparó las versiones que se interpretaron de *Le malade imaginaire* o *Monsieur de Pourceaugnac*.

19. El fracaso no tuvo nada que ver aparentemente con la iniciativa de las “matinées classiques”, aunque el hecho de que se hicieran con poquísimo dinero habría exacerbado las cosas: tras haber montado lujosas producciones de sus propias obras en la Gaîté desde el principio de su mandato (junio de 1873), Offenbach perdió una suma importante con *La haine* de Victorien Sardou (1874, y para la que Offenbach escribió la música incidental) y fue a la bancarota.

Tabla 2. Representaciones escénicas de música teatral de los siglos XVII y XVIII en París, 1852-92.

Obra	Teatro	Fecha
Lully: Bourgeois gentilhomme (ed. Gounod)	Opéra / Théâtre-Français	9 y 15 de enero de 1852
Lully: Bourgeois gentilhomme (ed. Gounod)	Opéra / Théâtre-Français	15 de enero de 1853
Lully: Bourgeois gentilhomme (presumiblemente ed. Gounod)	Théâtre-Français con cantantes del Conservatorio	24 de julio, 14, y 15 de agosto de 1858
Charpentier: Malade imaginaire	Théâtre-Français	15 de enero de 1860
Lully: Psyché [Corneille]	Théâtre-Français	19 de agosto de 1862
Charpentier: Malade imaginaire	Gaîté (dir. Offenbach)	31 de enero de 1875
Lully: M. de Pourceaugnac	Gaîté (dir. Offenbach)	21 de febrero de 1875
Destouches: Callirhoé, Act I (ed. Lacombe)	Salle Taitbout (dir. Danbé)	2 de marzo de 1875
Lully: Bourgeois gentilhomme	Gaîté (dir. Vinentini)	23 y 30 de enero de 1876
Lully: Bourgeois gentilhomme	Gaîté (dir. Vinentini)	6, 13, 21 y 27 de febrero de 1876
Lully: Bourgeois gentilhomme	Gaîté (dir. Vinentini)	5, 12, 19 y 26 de marzo de 1876
Lully: M. de Pourceaugnac (ed. Weckerlin)	Gaîté (dir. Vinentini)	2, 9 y 16 de abril de 1876
Lully: Bourgeois gentilhomme	Théâtre Lyrique (dir. Vinentini)	6 de mayo de 1876
Lully: Bourgeois, Pourceaugnac	Théâtre Lyrique (dir. Vinentini)	7 y 14 de mayo de 1876
Lully: Bourgeois gentilhomme (¿ed.?)	Théâtre-Français	28 de octubre de 1880
Lully: Psyché (¿ed. Gabriel Pierné?)	Odéon	13 representaciones a partir del 11 de abril de 1887
Lully: Bourgeois gentilhomme (ed. Weckerlin)	Odéon (dir. Lamoureux)	Más de cuatro representaciones, enero de 1889
Charpentier: Malade imaginaire (ed. Saint-Saëns)	Grand Théâtre (antiguo Théâtre Eden)	4 y 9 de diciembre de 1892

Las representaciones organizadas por Vinentini, incluso más que las de Offenbach, conocieron un éxito desmedido. Siguió la política de Offenbach de producciones de gran calidad, una intención que podría inferirse fácilmente del hecho de que encargara nuevos arreglos de las partituras.²⁰ Su director

20. Yon se refiere a la producción de *Le malade imaginaire* como “fastuosa” (“fastueux”); *ibid.*, 512. Esta apreciación la confirma C. Genty: *Histoire du Théâtre National de l’Odéon*, 47.

musical, Jules Danbé, que también había dirigido el desventurado Destouches de 1875, se adecuaba idealmente a este cometido. La receta funcionó: aun los críticos más escépticos no pudieron negar que estas producciones de Lully/Molière “causaron sensación” (“grand bruit”), que fueron extraordinariamente divertidas y que el público que llenaba la sala parecía disfrutar tanto con la música como con el drama.²¹ Previeron acertadamente amplias temporadas e, incluso, organizarlas en horario de tarde. Las críticas fueron casi sistemáticamente positivas. La columna “*Courrier des théâtres*” de Charles d’Arcours para *Le Figaro* podría haber sido casi una nota de prensa salida de la oficina del director de la Gaîté:

La sala estaba a rebosar y a pesar del servicio completo [de entradas gratuitas] hecho a la prensa, a pesar de la presencia del “*Tout Paris*” de los estrenos, la recaudación ha superado los 5.000 francos. El éxito de Molière y Lully, de los actores y los cantantes, de los ballets y la puesta en escena, asegura a esta reposición del *Bourgeois gentilhomme* una larga serie de representaciones. Los directores del Odéon y la Gaîté no necesitan buscar otro espectáculo para sus matinés dominicales: ya tienen hecha la programación para el resto del invierno.²²

Auguste Vitu, también para *Le Figaro*, escribió que la música de Lully, “alternativamente melancólica o cómica” (“*tour à tour mélancolique ou bouffonne*”) produjo un placer extraordinario; sus “medias tintas” (“*demi-teintes*”) proto-mozartianas fueron especialmente eficaces.²³ Johannes Weber —el mismo crítico que en 1860 había lamentado los “placeres principescos” de *Le malade imaginaire*— se deleitaba ahora con este *Monsieur de Pourceaugnac* con “una larga carcajada” (“*un long éclat de rire*”).²⁴ Sin embargo, las antiguas reservas no se habían disipado por completo. Henri Moreno, alias el editor

21. Véanse Clément Caraguel, *Journal des débats*, 31 de enero de 1876, Henri Lavoix fils sobre cómo disfrutó el público con *Le bourgeois gentilhomme* (RGM, 43/5, 30 de enero de 1876, 34), y De Marena, que pidió nuevas obras pero disfrutó con *Monsieur de Pourceaugnac* junto con todo el mundo (*L’art musical*, 15/14, 6 de abril de 1876, 110).

22. “La salle était comble, et malgré le service complet fait à la presse, malgré la présence du ‘*Tout Paris*’ des premières, la recette s’est élevée à plus de 5.000 fr. Le succès de Molière et Lully, des acteurs et des chanteurs, des ballets et de la mise en scène, assure à la restauration du *Bourgeois gentilhomme*, une longue série de représentations. Les directeurs e l’Odéon et de la Gaîté, n’ont pas besoin de chercher d’autre spectacle pour leurs matinées du dimanche: leur programme est fait pour le restant de l’hiver”; *Le Figaro*, 24 de enero de 1876, 2.

23. *Le Figaro*, 25 de enero de 1876, 2.

24. *Le temps*, 4 de abril de 1876.

Henri Heugel, le dijo a sus “lectrices” que Danbé interpretó *Le bourgeois gentilhomme* tan bien, en enero de 1876, que captó el interés del público: “así que la monotonía de la música casi desapareció” (“si bien que la monotonie en disparaît presque”; la cursiva es mía).²⁵ Y pareció bastante desilusionado por la cálida acogida del público ante “las arrugas y [...] el aspecto un poco senil” (“rides et [...] allure un peu sénile”) de la música para Monsieur de Pourceaugnac el mes de abril siguiente.²⁶

Dos cosas resultan aparentes de inmediato cuando se examina la recepción de estas representaciones y sus secuelas: en primer lugar, no hubo una sola palabra con connotaciones patrióticas sobre la elección o la calidad de la música (aunque sí muchas discusiones sobre la adaptación a veces muy libre de Weckerlin, su elección de fuentes y su uso de las mismas); en segundo lugar, una vez que estuvo enteramente operativo el nuevo Théâtre Lyrique, Vizentini puso fin a sus “matinéés classiques” y no volvió a producir repertorio lulliano. ¿Qué explica, entonces, la aparición repentina y la muerte igualmente repentina de esta “recuperación”?

Si empezamos a examinar el problema desde una perspectiva diferente, analizando este fenómeno desde el punto de vista de las representaciones de Molière y no desde el del teatro lírico francés, las conclusiones son tan claras como sorprendentes, ya que a pesar de tener todos los ingredientes de una recuperación patriótica, estas interpretaciones de la música de Lully y Charpentier resultaron no haber tenido en absoluto ningún valor de este tipo. La música fue, literalmente, uno de los “ornamentos” (“ornements”) del texto de Molière, con el mismo status que los ballets, el vestuario y los decorados. Y de este modo se disfrutó. Su recuperación, tal y como podríamos describirla, fue indirecta, un mero parásito respecto de la tradición teatral —cuyo epítome era el Théâtre-Français— en la que la norma era una cultura museística que rendía homenaje regularmente al grand siècle. No es ninguna coincidencia que, de entre las representaciones citadas en la Tabla 2, las interpretaciones de la Gaîté fueran casi las únicas que tuvieron lugar en un teatro de ópera.

Por lo que respecta al Théâtre-Français, incluir la música incidental original, completa, de determinadas obras de Molière —que se representaban, de lo contrario, con sólo el mínimo de canto—, era simplemente el modo obvio de convertir una representación convencional en una gala. Las representaciones con toda la parafernalia musical tendían a adoptar, por tanto, un carácter celebratorio: poner fin a una temporada; celebrar el aniversario de Molière (15 de enero); o formar parte de otras festividades, como el bicentenario en 1880

25. *Le ménestrel*, 42/10, 6 de febrero de 1876, 76.

26. *Le ménestrel*, 42/19, 9 de abril de 1876, 147.

del propio Théâtre-Français. Detalles organizativos entre las instituciones parisinas sufragadas por el Estado apoyan esta interpretación. Para las ocasiones de gala el teatro tenía un acuerdo con la Opéra relativo a la provisión de cantantes y bailarines solistas; lo normal era que los miembros del coro se reclutaran entre los estudiantes del Conservatorio.²⁷ La producción de *Le bourgeois gentilhomme* de 1852 marcó la tendencia a seguir en varios aspectos. Se montó a sugerencia de Arsène Houssaye (director del Théâtre-Français desde 1849) para celebrar el cumpleaños de Molière. Nestor Roqueplan, entonces Director de la Opéra, accedió siempre que la Opéra fuera el escenario de la producción,²⁸ pero nunca dio el paso lógico de dejar la partitura depositada en la Opéra para su uso futuro. Lo que se hizo, en cambio, tal y como se lamentó Weckerlin, fue abandonarla en los archivos del Théâtre-Français, un símbolo, como él mismo juzgó acertadamente, de la falta de interés de la Opéra.²⁹ De hecho, después de esta primera representación conjunta de *Le bourgeois gentilhomme*, todas las representaciones conjuntas de obras de Molière tuvieron lugar en el Théâtre-Français.

¿Qué hay, entonces, de la Gaîté? Sus producciones podrían parecer motivadas por consideraciones musicales, con la iniciativa tomada durante el periodo de Offenbach como director y proseguida con otro colega músico. Pero no deberíamos olvidar las conexiones de Offenbach con las tradiciones del drama hablado francés. Director del Théâtre-Français a partir del 15 de octubre de 1850, él era quien se hallaba en el puesto en el momento del *Bourgeois gentilhomme* de 1852, y quien introdujo grandes cambios en las tradiciones del teatro, fundamentalmente la interpretación de la música de Lully, Rameau y compositores más modernos durante los entreactos.³⁰ Lo que aportó a la Gaîté, por tanto, fue una perspectiva matizada por su experiencia en uno de los teatros nacionales, donde las obras teatrales pasadas y presentes peleaban por aparecer en los programas diarios. La década de 1880 mostró pocos cambios de prioridades: *Psyché* de Lully se representó trece veces en 1887 a partir del 11 de abril: no en la Opéra, sino en otro escenario, el del Odéon, bajo la dirección de Paul Porel (véase Tabla 2).³¹

27. Véanse las cartas de 10 de marzo de 1863 y 20 de febrero de 1865 de Ed. Thierry, director de la Comédie-Française, a Emile Perrin, Director de la Opéra, recordándole a Perrin esta tradición como un prelude de sus peticiones de cooperación. AN París: AJ¹³ 449, liasse 1, documentos 32 y 95.

28. Véase la noticia en RGM, 19/2, 11 de enero de 1852, 13. Roqueplan solicitó aparentemente "la primeur de cette reprise à frais communs" (ibid.).

29. Véanse las anotaciones manuscritas de Weckerlin en su partitura vocal de *Le bourgeois gentilhomme*, preparada para Vizentini (París: Durand, Schoenewerk & Cie, 1876), f. s^o. Bibliothèque Nationale de France, Département de Musique, Rés 1841.

30. J. C. Yon: Jacques Offenbach, 101.

31. C. Genty: Histoire du Théâtre National de l'Odéon, 64.

Si se necesitaran más pruebas de la naturaleza accidental de esta recuperación, podríamos observar brevemente el caso de Rameau, ya que, en un clima donde la asimetría entre las actitudes hacia los “clásicos” en el teatro y la música escénica era tan pronunciada, las razones por las que se montaban determinadas obras de Lully y Charpentier, mientras que se desdeñaba el catálogo de Rameau, ponen de relieve el brutal pragmatismo que estaba en juego: una música era económicamente viable bajo circunstancias prescritas estrictamente; la otra, no. No es ninguna coincidencia que la primera representación completa de una ópera de Rameau desde 1784 —Castor et Pollux en 1895— tuviera lugar en el salón privado de la Princesa de Polignac, una de las grandes mecenas musicales del fin de siècle. Y aunque podría defenderse que no es justo medir la supervivencia de la música incidental frente a la de auténticas tragédies en musique, debido a su diferencia genérica y a sus dimensiones relativas, el hecho sigue siendo que Rameau también salió perdiendo en relación con la edad dorada del “museo” teatral. Nació demasiado tarde para escribir música incidental para obras del grand siècle (su música incidental —perdida en su mayor parte— fue para los más modestos Théâtres de la Foire), y sus colaboraciones con Voltaire, la más importante figura literaria con la que trabajó, fueron operísticas (Samson) o comédies-ballets para celebraciones en Versalles (La princesse de Navarre, Le temple de la gloire). Pero aun cuando Rameau hubiera escrito música para las obras de Voltaire, no le habría ido mucho mejor en el siglo XIX: el Théâtre-Français no promovía la obra de Voltaire y —un hecho crucial— no celebraba su cumpleaños. En general, las posibilidades de Rameau de una recuperación indirecta eran tan escasas como sus posibilidades de una recuperación directa, escénica de sus tragédies en musique en la Opéra. En la práctica, inexistentes.

¿Cuál es la moraleja de esta historia? Quizá que detrás de los “hechos” desnudos de las estadísticas de representaciones se esconden trampas para historiadores incautos. Aparentemente, estas representaciones de Lully y Charpentier en la Gaîté y el Théâtre Lyrique se presentan como la consecuencia lógica del nuevo interés histórico y editorial inspirado por el fervor patriótico de la posguerra, un indicador de que, relativamente pronto a partir de 1871, los franceses empezaron a reconstituir su legado musical como una celebración de su identidad. Que no estaban haciendo nada de este tipo —al menos en lo que respecta a la música— nos empuja a darnos cuenta de que, del mismo modo que en el siglo XXI utilizamos la música como un accesorio, a menudo estimándola por el valor añadido que confiere a algo más importante, nuestros predecesores hicieron otro tanto. Nos recuerda que aunque la música es el eje central de nuestra atención como musicólogos, puede que se encontrara muy por debajo de la lista de prioridades para aquellas figuras históricas que se involucraron activamente en los fenómenos interpretativos que estudiamos.

Concluimos con un quiebro lulliano. Si, a los ojos de los músicos y los críticos del siglo XIX, la música para las dos obras “celebratorias” más habitualmente interpretadas —*Le bourgeois gentilhomme* y *Monsieur de Pourceaugnac*— parecía floja, para los historiadores y los críticos del teatro francés parecía crucialmente importante por la más irónica de las razones. Junto con la danza, la música de Lully ayudaba a compensar la relativa endeblez de las obras, porque estas dos obras no eran, a los ojos del siglo XIX, las auténticas obras maestras del canon de Molière.³² La tradición celebratoria que emularon Offenbach y Vizentini era, por tanto, equívoca. Mientras que la música de Charpentier adornaba un clásico de Molière que no necesitaba utilería adicional, la de Lully fue rescatada en el Théâtre-Français por motivos de pura conveniencia: la “arcana” música francesa se recuperó fundamentalmente, y quizá sólo por ello, porque hizo que dos obras maestras menores del drama del ancien régime brillaran con más fuerza. “Memoria colectiva” y patriotismo cultural, sí, pero con rasgos inesperados.

(Traducción de Luis Gago)

32. Aquí las cifras de representaciones nos proporcionan una historia más fiable sobre el valor relativo conferido a las obras de Molière: durante el siglo XIX el Théâtre-Français representó *Monsieur de Pourceaugnac* en 234 ocasiones; *Le bourgeois gentilhomme* en 244 ocasiones; *Le médecin malgré lui* en 691 ocasiones; *Le malade imaginaire* en 736 ocasiones; y *Tartuffe*, la obra archiclásica, en 1106 ocasiones. A. Joannidès: *La Comédie-Française de 1680 à 1920*.

**De arqueología musical. La música barroca
y la Exposición Universal de 1889**

ANNEGRET FAUSER

La Exposition Universelle de 1889 en París fue una de las ferias de mayor éxito de la historia. En los seis meses que duró, entre mayo y noviembre de 1889, más de 30 millones de personas visitaron un recinto que se extendía a lo largo de casi 1 km² en las inmediaciones de la recién erigida Torre Eiffel. Los visitantes pudieron admirar los objetos llevados hasta allí por 61.722 expositores y explorar las últimas innovaciones y la tecnología más novedosa.¹ La exposición proporcionaba una visión de Francia como una nación de progreso industrial y social en el corazón de Europa. Pero también se conmemoraba con ella el centenario de la Revolución Francesa de 1789 y ello añadía un sesgo explícitamente retrospectivo a la Exposition Universelle de 1889.² Hubo numerosas exposiciones históricas, que se ocuparon desde la evolución de la vivienda humana a lo largo de los siglos a otras dedicadas al arte y el teatro francés, lo que trasladó a los visitantes en el tiempo y en el espacio hasta lle-

1. Datos tomados de D. Brisson: *La Tour Eiffel*. Para un breve estudio y evaluación de la Exposición Universal de 1889, véase P. Ory: *L'Expo Universelle*. La Exposición Universal de 1889 se sitúa en su contexto histórico en L. Aimone y C. Olme: *Les Expositions universelles, 1851–1900*. Sobre la música en la Exposition Universelle, véase A. Fauser: “World Fair — World Music”, en *Nineteenth-Century Music Studies*.

2. Véase P. Ory: *L'Expo Universelle*, 17–23. Véase también P. Ory: “Le Centenaire de la Révolution française”, *Les Lieux de mémoire*; E. J. Hobsbawm: *Echoes of the Marseillaise*, 69–76; y R. Gildea: *The Past in French History*, 17–19.

gar al mundo moderno de 1889. Lo cierto es que una conciencia tan pronunciada de la historia se celebraba como un modo de expresar la mentalidad progresista de la civilización anfitriona, porque “este gusto por lo retrospectivo indica en un pueblo un estado de civilización avanzado”.³

La música desempeñó un papel importante en esta tarea de exhibir el progreso y la historia de la nación. El estreno de la ópera wagneriana de Jules Massenet *Esclarmonde* en mayo de 1889 le mostró al mundo que el teatro francés se encontraba a la vanguardia de la “música del futuro”.⁴ Los conciertos oficiales del repertorio francés mostraban tanto el rico legado del país como su visión artística. Otros acontecimientos musicales, sin embargo, contribuyeron de manera más específica a la labor retrospectiva de la Exposition. Las actividades musicales que evocaron e invocaron el pasado no se limitaron a la música francesa, y un estudio más detallado de varios acontecimientos podría ilustrarnos sobre los modos en que la música antigua —y, más específicamente, la música barroca— fue recibida en el contexto de la Exposition Universelle de 1889. La mayor parte de estos actos retrospectivos se concentraron en las dos últimas semanas de mayo y las dos primeras de junio con conciertos de música de cámara francesa e italiana, por un lado, y una interpretación del *Mesías* de Haendel, por otro. Estos conciertos y su recepción muestran de modo paradigmático cómo temas nacionalistas y musicales podían entrecruzarse de maneras fascinantes con el interés arqueológico por descubrir las raíces y el legado musical propios.

Conciertos de música antigua

Los conciertos estaban a la orden del día en la Exposition Universelle, donde fabricantes de pianos como Pleyel y Erard, en particular, tenían cada uno su propia serie. En 1889, la música barroca, especialmente obras de Haendel y Bach, tenían un lugar firmemente establecido en el repertorio. Como ha mostrado Katharine Ellis, así sucedía en el caso concreto de las mujeres pianistas, cuya imagen musical como intérpretes y no como improvisadoras aparecía determinada por su género, encajando así perfectamente con la creciente museificación en el siglo XIX del repertorio de concierto.⁵ No cons-

3. “[...] ce goût du rétrospectif marque chez un peuple un état de civilisation avancé”. Citado de Exposition universelle de 1889: Les expositions de l’Etat au Champ-de-Mars et à l’Esplanade des Invalides (París: Imprimerie des Journaux officiels, 1890), vol. 2, 250, recogido en P. Ory: *L’Expo Universelle*, 17.

4. Para una colección de reseñas, véase A. Fauser (ed.): *Jules Massenet: “Esclarmonde”*.

5. K. Ellis: “Female Pianists and Their Male Critics”, *Journal of the American Musicological Society*, 50:3 (1997).

tituye por ello ninguna sorpresa encontrar a Haendel y Bach muy frecuentemente en conciertos ofrecidos por mujeres pianistas, como el que dio Madame Depecker el 1 de agosto de 1889 (Tabla 1), en el que Schubert, Chopin y Godard compartieron programa con un Air varié de Haendel y una Gavotte de Bach.

Tabla 1. Programa de concierto, Pianos Erard, Exposition Universelle de 1889.

Audition donnée par M^{me} DEPECKER

Jeudi 1^{er} Août, à 9 heures du soir

Air varié	Haendel
Gavotte, en mi	Bach
1 ^{er} Concerto	Chopin
Scherzetto	Alph. Duvernoy
Valse Chromatique	Godard
Roi des Aulnes	Schubert-Liszt
Militär-Marsch	Schubert-Tausig

Fuente: Bibliothèque Nationale de France, Dossier Programmes de Concerts Exposition Universelle 1889.

Sin embargo, estos recitales de piano en los que la música barroca aparecía como una parte del repertorio actual difirieron muy significativamente de los cinco conciertos de música antigua que se presentaron conscientemente como retrospectivos. Incluso sus títulos delataban, de hecho, un esfuerzo consciente por crear una dimensión histórica en el repertorio musical al decidir bautizarlo con los nombres de “musique ancienne” o “historique”. Justo al comienzo de la Exposition Universelle, el 25 y el 31 de mayo de 1889, los parisinos pudieron oír dos conciertos de Musique française ancienne et moderne, seguidos de dos conciertos de Musique italienne ancienne et moderne a principios de junio. Tanto los conciertos de música francesa como los de italiana mezclaban música contemporánea y más antigua en cada uno de ellos, pero separaban una y otra en secciones diferentes.⁶ Tres meses más tarde, el 9 de septiembre de 1889, Alexandre Guilmant ofrecía un Concert historique d’orgue et de chant que incluía música de Gabrieli a Lemmens en un orden conscientemente cronológico.

Los dos conciertos franceses se abrieron con música de cámara de compositores como Camille Saint-Saëns, Edouard Lalo y Charles-Marie Widor,

6. Malou Haine (“Concerts historiques”, en *Musique et Société*, 133) supuso que los programas se dividían en una velada moderna y una velada de música antigua, lo que es sencillamente un error.

seguida de música de Marin Marais, Jean-Philippe Rameau, François Couperin y otros compositores de los siglos XVII y XVIII (Tabla 2). Ninguna de las piezas barrocas resultaba desconocida para el público parisino y algunas de las obras de Rameau y Couperin eran incluso piezas predilectas del repertorio barroco que se habían tocado en numerosos concerts historiques en las décadas anteriores.⁷ El mayor atractivo de estos dos conciertos, sin embargo, fue la interpretación de las antiguas obras en “instrumentos auténticos”: un clave de 1769 construido por Pascal Taskin, y reproducciones de una viola da gamba, una viola d’amore y un “quinton”.⁸ Los críticos se centraron en la interpretación de las piezas antiguas en sus reseñas de los conciertos, ocupándose sólo someramente del bloque moderno. Dos temas parecen haber prendido su atención: el uso de instrumentos antiguos y el significado nacionalista que podría atribuirse a esta iniciativa.

Tabla 2. Transcripción de los programas de dos conciertos de *Musique française ancienne et moderne*, 25 y 31 de mayo de 1889. Ambos programas contienen la siguiente nota: “La Partie ancienne sera jouée sur les instruments du temps”.

1. Palais du Trocadéro, 25 de mayo de 1889.

1. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle MM. Diémer, Rémy et Delsart	C. Saint-Saëns
2. Les Berceaux Le Doux Appé M ^{lle} Lépine	G. Fauré Ch. M. Widor
3. Suite pour Violon et Piano MM. Rémy et Diémer	E. Bernard
4. Suite pour Hautbois et Piano MM. Gillet et Diémer	L. Diémer
5. Canzonetta du 3 ^{ème} quatuor à cordes Sérénade pour instruments à cordes MM. Rémy, Parent, Van Waefelghem et Delsart	G. Alary E. Lalo
6. Sonate pour violoncelle M. J. Delsart	Berteau (1700) (Fondateur de l’Ecole de Violoncelle)

7. Como ha mostrado Katharine Ellis, la consciencia de este repertorio se remonta a comienzos del siglo XIX, especialmente con las ediciones e interpretaciones de Aristide y Louise Farrenc, y Amédée Méraux. Véase Katharine Ellis: *Historic Presents*.

8. E. Poulain de Cormon: “Séances de Musique de Chambre”, *Le Guide musical*, 6: “C’est sur des instruments authentiques que MM. Delsart et Diémer ont donné au Trocadéro leur première séance le samedi 25 mai”. Al final de este artículo aparecen referencias completas a periódicos. Para una descripción del clave de Taskin, véase M. Elste: “Nostalgische Musikmaschinen”, en *Kielklaviere*, 244–45.

CONCIERTO BARROCO

- | | |
|--|---|
| 7. Le Carillon de Cythère
Le Coucou
Gavotte
Clavecin: M. L. Diémer | F. Couperin (1720)
Claude Daquin (1735)
Rameau (1741) |
| 8. a Sarabande grave pour la Viole de gambe
M. J. Delsart
b Menuet pour la Viole d'amour
Van Waefelghem | Marais (1692)
Milandre (1770) |
| 9. Ariette de la Belle Arsène
M ^{lle} Lépine | Monsigny (1775) |
| 10. Pièces en concert (Clavecin, Flûte et Basse)
Menuets, Tambourin, L'Indiscreète
MM. Diémer, Taffanel et Delsart
Clavecin de P. TASKIN (1769) | Rameau (1741) |

2. Palais du Trocadéro, 31 de mayo de 1889.

- | | |
|---|---|
| 1. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle
MM. Diémer, Rémy et Delsart | E. Lalo |
| 2. La Jeune Captive
M ^{lle} Lépine | Ch. Lenepveu |
| 3. Adagio et Vivace de Pièces pour Violoncelle
et Piano (Transcrits par J. Delsart)
MM. J. Delsart et Widor | Ch. M. Widor |
| 4. Barcarolle mélancolique et Scherzo
M. Taffanel | Ch. Lenepveu |
| 5. Duos pour deux Violons
(Berceuse, Minuet, Sérénade)
MM. Rémy et Parent | B. Godard |
| 6. Sarabande et Menuet pour Quinton
Viole d'amour et Viole da gambe
MM. Balbreck, Van Waefelghem et Delsart | Marais (1692) |
| 7. Musette en rondeau
Le Rappel des Oiseaux
Le Réveil-Matin
Clavecin: M. L. Diémer | Rameau (1741)
Rameau
F. Couperin (1720) |
| 8. Andante pour Viole d'amour
Van Waefelghem
Sarabande et Musette pour Viole de gambe
M. J. Delsart | Milandre (1770)
Marais (1692) |
| 9. Romance
Vieille Chanson normande
M ^{lle} Lépine | Garat
(Auteur inconnu) |
| 10. Le Tambourin, pièce pour Violon
M. Rémy | Leclair (1738) |

11. Pièces en concert (Clavecin, Flûte et Basse) Rameau (1741)
 La Forqueray, la Timide, la Pantomime
 MM. Diémer, Taffanel et Delsart
 Clavecin de PASCAL TASKIN (1769)

Fuente: Programas de concierto de la colección de la Bibliothèque Historique de la Ville, París.

Según el crítico musical Adolphe Jullien, los dos conciertos ofrecieron no sólo las obras “más atractivas”, sino también “las más novedosas” que podían oírse en el contexto de la interpretación musical actual.⁹ Estos programas incluían “páginas exquisitas de música antigua” y especialmente de Rameau, “el más grande músico francés anterior a Berlioz”, a pesar de que la limitación al clave y a la música de cámara —como se lamentó Jullien— podría no hacerle justicia enteramente.¹⁰ Charles Darcours, en su reseña para *Le Figaro*, también resaltaba la importancia nacional de los compositores barrocos al identificarlos como “los verdaderos creadores de la música francesa, los practicantes de un arte singularmente más nacional que el que poseemos en la actualidad”.¹¹ La pulla de Darcours va dirigida a la música moderna francesa en cuanto que influida primero por los italianos y después por Wagner y, por tanto, con una extrema necesidad de refundarse sobre una tradición francesa redescubierta. Sin embargo, como señalaron los críticos, este arte nacional surgió del ancien régime y, en consecuencia, de un período muy anterior a la revolución celebrada en la Exposition Universelle de 1889.¹² Se programó una retrospectiva musical de ópera comique revolucionaria a principios de junio,

9. A. Jullien: “Revue musicale”, *Le Moniteur universel*, 2: “Savez-vous ce qu’il y a eu de plus intéressant, en fait de musique, au Trocadéro, de plus attrayant et surtout de plus nouveau? Ce sont deux séances de musique de chambre ancienne et moderne, organisées par MM. Diémer et Delsart, et dans lesquelles ces deux artistes, jouant en perfection du clavecin et de la viole de gambe, nous ont fait connaître de charmantes pièces de Rameau, de Couperin, de Marais”.

10. A. Jullien: “Revue musical”, *Le Moniteur universel*, 2: “[...] ces exquis pages de musique ancienne. Ce pauvre Rameau, le plus grand des musiciens français avant Berlioz, aurait-il dû attendre cent cinquante ans avant d’être ainsi remis en honneur, avec ces petits badinages de musique intime, par deux artistes de goût et sans sanction d’aucun comité officiel?”.

11. C. Darcours: “Notes de musique”, *Le Figaro* [junio], 6: “[...] les véritables créateurs de la musique française, les pratiquants d’un art singulièrement plus national que celui que nous possédions aujourd’hui [...]”.

12. A. Jullien: “Revue musical”, *Le Moniteur universel*, 2: “[...] le succès, il faut bien le dire, a été pour les vieux maîtres du siècle dernier, tous antérieurs à l’année 1789 et qui, dès lors, ne rentrent même pas dans l’Exposition centennale, telle qu’on l’a entreprise et réalisée pour les productions des Beaux-Arts”.

mientras que los conciertos de Diémer celebraban un pasado más extenso y global que algunos críticos, como Poulain de Cormon, identificaron como perteneciente a un mundo aristocrático restrictivo y exclusivo.¹³

Los propios instrumentos se convirtieron en estas interpretaciones en objetos significantes de un pasado. Las violas eran “italianas” y, por ello, fascinantes, pero como instrumentos no merecían necesariamente tanta atención crítica. De hecho, el mayor logro de los instrumentistas de cuerda del concierto consistió en su capacidad para tocar igual de bien instrumentos tanto modernos como antiguos en el mismo concierto: violonchelo y viola da gamba, viola y viola d’amore, violín y pardessus de viole. Esta proeza fue lograda por varios destacados músicos parisinos, incluidos el clavecinista Louis Diémer, el violonchelista Jules Delsart y el violista Louis van Waefelghem. En estos dos conciertos, la competencia era entre la versión antigua, “primitiva”, de los instrumentos y sus hermanos más modernos y progresivos.¹⁴ Sin embargo, el clave de Diémer, “esta preciosa reliquia”, desempeñó un papel diferente, aunque la propiedad del instrumento creaba un intrigante vínculo con la modernidad musical: el actual propietario era el nieto del constructor y un bajo famoso, Emile-Alexandre Taskin, que cantó el papel de Phorcas en el más reciente estreno operístico: *Esclarmonde* de Massenet.¹⁵ Atrajo la atención del público hasta el punto de que los oyentes acudieron junto al escenario después del concierto para que Diémer les ilustrara sobre el instrumento.¹⁶

Más que cualquier otro instrumento, el clave se convirtió en un símbolo de esta música antigua, y siempre tan francesa, interpretada en los dos conciertos. En una reseña titulada “Les clavecinistes français à l’Exposition”, René

13. Para la retrospectiva de opéra comique, véase A. Fauser: “World Fair — World Music”, *Nineteenth-Century Music Studies*, 196. E. Poulain de Cormon: “Séances de Musique de Chambre”, *Le Guide musical*, 5: “Au temps jadis la musique beaucoup moins vulgarisée que de nos jours était renfermée dans un cercle restreint et intime”.

14. R. de Récy: “Chronique musicale”, *Le Revue bleue*, 764. Seis meses antes, Arthur Pougin elogió explícitamente tal progreso en relación con el virtuosismo de los mismos intérpretes: “Tout ceci était fort intéressant non seulement au point de vue de la musique exécutée, qui vaut certes la peine d’être entendue, ne fût-ce que comme constatation de l’état de l’art il y a 150 ou 200 ans, mais aussi parce que cela nous faisait connaître des instruments aujourd’hui disparus et dont on ne peut se faire qu’une idée toute relative. C’est M. Van Waefelghem et M. Delsart qui nous ont rendu le viole d’amour et la basse de viole, et l’on peut assurer, sans crainte de se tromper, que ces excellents artistes, au jeu si remarquable et si pur, feraient pâlir les ombres des plus fameux virtuoses du XVIII^e siècle, les Forqueray, les Marais et autres, si ceux-ci pouvaient entendre leurs successeurs”. (A. Pougin: “Concerts et soirées”, *Le Ménestrel*, 31).

15. “Primitive” y “cette précieuse relique”, ambos en E. Poulain de Cormon: “Séances de Musique de Chambre”, *Le Guide musical*, 5.

16. E. Stoullig: “Musique”, *Le National*, 2.

de Récy exploraba los motivos por los que “el espíritu del clave es el espíritu mismo del siglo XVIII francés” al declararlo el “juguete” musical predilecto de una época caracterizada por el arte de Marivaux, Voltaire y Boucher.¹⁷ Pero esto demostró ser un asunto de doble filo: no sólo De Récy, sino también Saint-Saëns, en sus artículos para la revista republicana *Le Rappel*, equipararon el encanto y la elegancia del instrumento con la volubilidad, delicadeza y fragilidad femeninas.¹⁸ Así, estas pequeñas piezas de Rameau y Couperin interpretadas por Diémer podían ser sólo un reflejo parcial de la música verdaderamente nacional de la época, especialmente la *tragédie lyrique*. Sin embargo, si se entendían como delicadas miniaturas que apuntaban hacia sus hermanas mayores, podían convertirse en poderosos símbolos del linaje histórico francés en la música.¹⁹ No sólo se referían a un pasado aún no contaminado por la influencia extranjera; podían verse también como esenciales para las innovaciones presentes y futuras de la música francesa. No es casual que las piezas más antiguas se emparejaran con obras como la *Suite* de Diémer y los *Tríos con piano* de Saint-Saëns y Lalo, composiciones todas ellas escritas sin ambages en una vena tradicionalmente francesa con respecto tanto a su estructura formal como a su referencia historicista a los modelos clásicos.

Este linaje, sin embargo, se vio cuestionado por los programas de los dos conciertos italianos que comenzaron una semana más tarde (Tabla 3). Los conciertos representaban un momento culminante de la breve temporada ofrecida por la compañía de ópera italiana, organizada durante los meses de abril a junio por el editor italiano Sonzogno en París, en el *Théâtre de la Gaîté*. Además de obras de Verdi, Rossini y los compositores actuales de Sonzogno, el programa contenía algunas de las piezas más conocidas de música antigua en la Francia del siglo XIX, especialmente el madrigal de Palestrina *Sulle rive del Tebro*, una pieza predilecta desde los tiempos de Choron.²⁰ Otra música del programa que gozaba de la predilección de los franceses era el aria de

17. R. de Récy: “Chronique musicale” en *Le Revue bleue*, 763: “Car l’esprit du clavecin, c’est l’esprit même du XVIII^e siècle français”. En el “salon” de 1889, Horace de Callias (m. 1921) expuso un cuadro, “Une soirée de clavecin”, que colocaba a Diémer en el espacio interior feminizado del salón. Se reproduce una pequeña imagen en H. R. Cohen (ed.): *Les gravures musicales*, vol. 2, 898.

18. C. Saint-Saëns: “Le ‘Rappel’ à l’Exposition”, *Le Rappel*, 2: “Et c’est délicieux ! c’est bien l’instrument du boudoir, de la femme nerveuse et délicate, sur lequel on peut accompagner un chant discret, une mélodie murmurée dans l’oreille entre deux propos d’amour”.

19. A. Jullien: “Revue musicale”, *Le Moniteur universel*, 2.

20. El título correcto del madrigal es “*Alla riva del Tebro*”. Sobre la recepción francesa de Palestrina (y especialmente sobre la popularidad de *Alla riva del Tebro*), véase K. Ellis: “Palestrina et la musique dite ‘palestrinienne’”, en *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, 155–90.

Stradella “Pietà, Signore” —según fuentes contemporáneas, muy probablemente una imitación compuesta por Louis Niedermeyer—, arreglada para orquesta como un “air d’église”.²¹ Pero los italianos también programaron una Gavotte para instrumentos de viento de un tal Lulli (repárese en la grafía italiana) y la obertura para la ópera de Cherubini *Le due giornate* (repárese en el título italiano).

Tabla 3. Reconstrucción de los programas de dos conciertos de *Musique italienne ancienne et moderne*, 5 y 12 de junio de 1889.

1. Théâtre de la Gaîté, 5 de junio de 1889.

Première Partie

Ouverture d’Il matrimonio segreto	Domenico Nicola Cimarosa (1749-1801)
Scherzo à trios voix chanté par les chœurs	Giovanni Battista Martini (1706-1794)
Air d’église exécuté par l’orchestre	Alessandra Stradella (1639-1682)
Cantate Povera Pellegrina par Mlle Bevilacqua	Domenico Scarlatti (1685-1757)
Gavotte, pour instruments à vents	Jean-Baptiste Lulli (1632-1687)
Air Pur dicesti chanté par Mlle Calvé	Antonio Lotti (1666-1740)
Ronda chantée par les chœurs	Luigi Cherubini (1760-1842)
Pastorale orchestrée par G. Martucci	Giuseppe Sammartini (1695-1750)

Deuxième Partie

Scène et air du troisième acte de l’opéra <i>Stella</i> par Mlle Jodici et les chœurs	Salvatore Auteri (1845-1924)
Romance sans paroles, pour instruments à cordes	Giovanni Bolzoni (1841-1919)
Cavatine de <i>Ernani</i> chantée par Mlle Calvé	Giuseppe Verdi (1813-1901)
Gavotte pour instruments à cordes orchestrée par Mancinelli	Giovanni Sgambati (1841-1914)
Confutatis maledictis de la Messe de Requiem chanté par M. Navarrini	Giuseppe Verdi (1813-1901)
Symphonie en mi mineur	Alberto Franchetti (1860-1942)
a) Allegro	
b) Larghetto	
c) Vivace	

2. Théâtre de la Gaîté, 12 de junio de 1889.

Première Partie

Ouverture de <i>Le due Giornate</i>	Luigi Cherubini (1760-1842)
Madrigal <i>Sulle rive del Tebro</i> chanté par les chœurs	Giov. Pierluigi da Palestrina (1525/6-1594)

21. K. Ellis: *Historic Presents*, Apéndice. Tanto Katharine Ellis como Sarah Hibberd presentaron recientemente otra hipótesis en relación con el autor, identificándolo probablemente con François-Joseph Fétis.

Air de la Biondina in Gondoletta chanté par Mme Muller de la Source	Ferdinando Paër (1771-1839)
Gavotte	Giovanni Battista Martini (1706-1784)
Ballata: La Zingara chanté par Mlle Calvé	Gaëtano Donizetti (1797-1848)
Madrigal Il Giocatore sfortunato chanté par les chœurs	Giovanni Clari (1677-1754)
Deuxième Partie	
Danse des fleurs et Sarabande de l'opéra Flora mirabilis exécutés par l'orchestre	Spiro Samara (1861-1917)
Air du 3 ^e acte de Flora mirabilis chanté par Mlle Calvé	Spiro Samara (1861-1917)
Trio de L'Italiana in Algeri chanté par MM. Fagotti, Navarrini et Frigiotti	Gioachino Rossini (1792-1868)
Symphonie en mi mineur	Alberto Franchetti (1860-1942)
a) Allegro	
b) Larghetto	
c) Vivace	
La Forza del destino Air, chœur et final du 3 ^e acte chanté par Mme Jodici, M. Navarrini et les chœurs	Giuseppe Verdi (1813-1901)
Symphonie en do	Luigi Forino (1868-1936)

Fuente: Anuncios y reseñas de conciertos en Le Figaro, Gil Blas, Le Temps y Le Soir.

La prensa francesa se dio un festín: Nicolet, del periódico *Le Gaulois*, exigía que “Lulli” y Cherubini fueran reivindicados para Francia en vez de ser tratados como italianos; lo mismo hizo Johannes Weber desde las páginas de *Le Temps*.²² Weber también señaló que interpretar música antigua exigía una capacidad musical superior, dando a entender que esta excelencia se hallaba ausente en la interpretación de los músicos italianos.²³ También, en contraste con los conciertos franceses, las ejecuciones italianas se realizaron íntegramente con instrumentos modernos y además, según Arthur Pougin, los italianos fracasaron en su cometido histórico porque no entendían la naturaleza de un concierto histórico, que debería ofrecer una clara guía en términos crono-

22. Nicolet: “*Courrier des Spectacles*”, *Le Gaulois*, 3: “Mais quoi! il nous semble que la France a quelque droit de revendiquer Cherubini et Lulli”. J. Weber: “*Critique musicale*”, *Le Temps* [junio], 3: “Une gavotte me semble bien connue ; elle est de Lully, dont le nom a été rendu à son orthographe italienne primitive. Il était Italien comme Meyerbeer était Allemand”.

23. J. Weber: “*Critique musicale*”, *Le Temps* [junio], 3: “Le programme du premier concert embrassait une période de plus de deux siècles; mais l'exécution de l'ancienne musique n'est pas toujours facile, parce que les morceaux relativement simples exigent une interprétation très correcte, une diction expressive et juste sans la moindre exagération”.

lógicos y eruditos a la manera de los Concerts historiques parisinos. “La velada, que adoptó una suerte de carácter histórico debido a la composición del programa, estaba dividida en dos partes, una dedicada a música antigua y la otra a música absolutamente contemporánea. Pero desde este punto de vista [parisino], la ordenación de este programa era defectuosa y las indicaciones del programa eran insuficientes. En efecto, para la parte antigua habría sido necesario, en vez de mezclar todo, seguir un orden riguroso y determinado, el orden cronológico, y hacernos escuchar, por ejemplo, Lully, Stradella y Lotti, que pertenecen al siglo XVII, antes de Cimarosa y el Padre Martini, que son del XVIII. Por otro lado, ¿por qué no indicar en el programa de qué obras se han extraído la Gavotte de Lully y la ‘Ronde’ de Cherubini? Esta información no habría sido superflua para el público, al que, entre nosotros, le gusta estar informado de un modo preciso y completo”.²⁴

A Pougin debieron gustarle a buen seguro las taxonómicas notas al programa redactadas para el posterior concierto de órgano presentado por Alexandre Guilmant, con nombres y fechas de compositores, su “escuela” y los títulos de las piezas, todo ello en orden cronológico (Ilustración 1). El programa de Guilmant recorría un espectro internacional que iba de Andrea Gabrieli, Monteverdi y Byrd a Muffat, Buxtehude, Rameau y Clerambault. Sin embargo, del “Air du Triomphe de l’Amour” de Lully se afirma de modo inequívoco que pertenece a la “École française”.²⁵ Guilmant representó a Lully y a Rameau como compositores de ópera y no de música sacra (en ambos casos, por cierto, por medio de arias para bajo), en marcado contraste con sus contemporáneos alemanes Muffat, Froberger, Buxtehude y Bach. El programa de Guilmant encajaba por tanto en el muy asentado concepto decimonónico de la música barroca francesa como profana —incluso en el contexto de un recital de órgano—, que puede relacionarse con la imagen que París tenía de sí misma como

24. A. Pougin: “Semaine théâtrale”, en *Le Ménestrel*, 178-79: “La séance, qui prenait une sorte de caractère historique par le fait de la composition de son programme, était divisée en deux parties, l’une consacrée à la musique ancienne, l’autre à la musique absolument contemporaine. Mais si l’on se place à ce point de vue, l’ordonnance de ce programme était défectueuse, et les indications étaient insuffisantes. Il eût fallu, en effet, pour la partie ancienne, au lieu d’entre mêler toutes choses, suivre un ordre rigoureux et déterminé, l’ordre chronologique, et nous faire entendre, par exemple, Lully, Stradella et Lotti, qui appartiennent au dix-septième siècle, avant Cimarosa et le Père Martini, qui relèvent du dix-huitième siècle. D’autre part, pourquoi ne pas indiquer sur le programme de quels ouvrages sont extraits la Gavotte exécutée de Lully, et la «Ronde» de Cherubini? Ces renseignements n’eussent pas été superflus pour le public, qui, chez nous, aime à être informé d’une façon certaine et complète”.

25. Programa para la 9^{ma} Séance d’Orgue ofrecido por Alexandre Guilmant en la Salle des Fêtes del Trocadéro, 9 de septiembre de 1889 (Colección de la Bibliothèque Historique de la Ville, París).

un centro de producción operística (tanto históricamente como en la actualidad), por un lado, y, por otro, con la relación enormemente problemática de los franceses con el “grand motet” como un género pesado e incómodo de música sacra.²⁶ El concierto de Guilmant fue alabado por los críticos como un modelo para conciertos históricos con respecto tanto a la programación como a la ejecución. De hecho, el éxito del concierto fue tal que Charles Darcours, de *Le Figaro*, predijo conciertos futuros basados en el mismo modelo.²⁷

El Mesías de Haendel en el Trocadéro

Todos estos conciertos históricos se vieron eclipsados, sin embargo, por la interpretación de una gran obra, el *Mesías* de Haendel, el 10 de junio de 1889 en la *Salle des Fêtes* del Trocadéro en beneficio de la *Société philanthropique*, una institución benéfica creada por el Príncipe Auguste d’Arenberg y bajo el patronazgo de la Condesa de Greffulhe. El concierto tuvo tanto éxito que cientos de asistentes hubieron de volverse por donde habían venido, a pesar del alto precio de las entradas. Según Marc Gérard en *Le Gaulois*, se recaudaron más de 30.000 francos. Una segunda interpretación —de nuevo en el Trocadéro—, cuyos beneficios fueron a parar al orfanato de Biding (en Alsacia-Lorena), tendría lugar dos meses más tarde, el 3 de agosto de 1889.


El acontecimiento fue saludado como una oportunidad “grande y única” de oír la “obra maestra universal” de Haendel.²⁸ Como escribió el columnista de sociedad de *Le Gaulois*: “Con la Exposition en pleno apogeo, el momento del concierto no podría haberse elegido mejor”.²⁹ Anunciado en la prensa desde finales de mayo, el concierto recibió el tratamiento que la prensa francesa reservaba normalmente para un estreno operístico. La última vez que el *Mesías* se había interpretado en París había sido catorce años antes, en un concierto celebrado en el *Cirque des Champs-Élysées* el 14 de enero de 1875 y dirigido por Charles Lamoureux. Antes del concierto de 1889, numerosos artí-

26. Mientras que Palestrina, Stradella y otros compositores italianos entraron a formar parte rápidamente del repertorio sacro de la música antigua durante el siglo XIX, las composiciones religiosas francesas se limitaban principalmente a las de Goudimel. El “grand motet” resultaba problemático por razones tanto estilísticas como religiosas dado su vínculo con la fracción gálica de la Iglesia Católica. Véase K. Ellis: *Historic Presents*. Sobre las nociones parisinas de París como capital operística, véase H. Lacombe: *The Keys to French Opera*.

27. C. Darcours: “Notes de musique”, *Le Figaro* [octubre], 6.

28. Para un estudio más detallado de Haendel en París durante la década de 1870, véase K. Ellis: *Historic Presents*.

29. *Tout-Paris*: “Bloc-Notes Parisien”, *Le Gaulois*, 1. Fourcaud es uno de los autores que se refieren al *Mesías* como una de las obras maestras de la música universal (L. de Fourcaud: “Musique”, en *Le Gaulois*, 2).



REPUBLIQUE FRANÇAISE

 MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE ET DES COLONIES

EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

Direction Générale de l'Exploitation

AUDITIONS MUSICALES - SALLE DES FÊTES DU TROCADERO

LUNDI 9 SEPTEMBRE, A 2 H. 1/2 PRÉCISES

Les portes ouvriront à 1 h. 3/4

9^{me} SÉANCE D'ORGUE

DONNÉE PAR M.

ALEXANDRE GUILMANT

PROGRAMME

1.	{ 1510 - 1585. (École Italienne). . . 1524 - 1594. — . . . 1533 - 1604. — . . . 1538 - 1623. (École Anglaise). . . 2. 1568 - 1613. (École Italienne). . .	ANDRÉ GABRIELI, <i>Ganzona.</i> PALESTRINA, <i>Ricercare.</i> CLAUDE MERULO, <i>Toccata du 3^e Ton.</i> WILLIAM BYRD, <i>Pavane: The carle of Salisbury.</i> <i>cont.</i> MONTEVERDE, <i>Lamento d'Arianna.</i>
	Chantée par M ^{me}	MONTEGU-MONTIBERT. <i>contuldo muy bn modico</i> TITELOUZE, <i>Verset du 5^e Ton.</i> SAMUEL SCHEIDT, <i>Choral: Da Jesus an dem Creutze Stundt.</i> FRESCOBALDI, <i>Capriccio-Pastorale.</i> CESTI, <i>Scène d'Oronte.</i>
	Chantée par M ^{me}	MONTEGU-MONTIBERT. GEORGES MUFFAT, <i>Toccata en ut mineur.</i> <i>De belles p. d'exte</i> LULLI, <i>Air du: Triomphe de l'Amour.</i>
	Chantée par M.	AUGUEZ. PROBERGER, <i>Caprico en fa.</i> D. BUXTEHUDE, <i>Choral: Lobt Gott.</i> <i>cont.</i> ALEXANDRE SCARLATTI, <i>Air de Rossara.</i> <i>muy bon</i>
	Chantée par M ^{me}	MONTEGU-MONTIBERT. <i>faulst. d. Del.</i> PACHELBEL, <i>Chaconne. Vntressant et bien joué.</i> DANDRIEU, <i>Musette. qu'on n'ait pas joué.</i> CLÉRAMBAULT, <i>Prélude. resp. de. flote - jols. bn joué. bien</i> RAMEAU, <i>Récit et air de Dardanus (Monstre affreux).</i>
	Chantée par M.	AUGUEZ. <i>l'air est beau. M. l'chanté bn. non il finisse en ut. bon</i> J. S. BACH, <i>Toccata et Fuga en ut majeur.</i> <i>bon. ga. n. p. p. p. p.</i> J. HAYDN, <i>Cavatino d'Orfeo, mélodieux - suave.</i> <i>fine. ch. p. p.</i> DOËLY, <i>Andante con moto.</i> <i>bon. et de man. bn. flote.</i> MENDELSSOHN, <i>Prélude en sol. fm.</i> J. LEMMENS, <i>Scherzo symphonique concertant.</i> <i>bon</i>
	Chantée par M.	AUGUEZ.
	{ 1785 - 1858. (École Française). . . 1809 - 1817. (École Allemande). . . 1823 - 1881. (École Belge). . .	DOËLY, <i>Andante con moto.</i> <i>bon. et de man. bn. flote.</i> MENDELSSOHN, <i>Prélude en sol. fm.</i> J. LEMMENS, <i>Scherzo symphonique concertant.</i> <i>bon</i>

Grand Orgue de la Maison CAVAILLÉ-COLL. — Piano de la Maison ÉRARD.

2-59 2889 — Paris. Typ. Morris père et fils, rue Amelet, 64.
Ce Programme ne peut être affiché.

Ilustración 1. Programa del Noveno Concierto de Órgano en la Exposition Universelle, 9 de septiembre de 1889.

Fuente: Véase nota 25.

culos en la prensa diaria introdujeron la pieza, su historia y su contexto al público. El papel del escritor francés Victor Schœlcher como el más competente historiador de Haendel fue ensalzado explícitamente en varios artículos como un logro nacional.³⁰ Tanto el ensayo general como el concierto recibieron extensas reseñas. Incluso los columnistas de sociedad informaron a sus lectores de que “todos los miembros de la vida mundana parisina y extranjera, todas las personalidades del mundo artístico habían respondido a la llamada de la Condesa de Greffulhe, cuya belleza es sólo comparable a su magnanimidad”.³¹

La traducción francesa del Mesías utilizada en este concierto fue la del crítico wagneriano Victor Wilder, la partitura fue la versión de Mozart y la obra se redujo inmisericordemente a dos horas y media. Algunos periódicos trataron de convencer a sus lectores de que la partitura era la versión original de Haendel sin cortes, pero la mayoría de los críticos señalaron los cambios que se habían introducido. Entre los intérpretes figuraban Gabriel Fauré al órgano, y solistas, cantantes y músicos de la orquesta de la Opéra dirigidos por August Vianesi, su director musical. Entre los cantantes había intérpretes predilectos del público como Blanche Deschamps y Rose Caron. Pero aun con estos famosos intérpretes, los críticos musicales no quedaron nada satisfechos con el concierto. Echaron la culpa de los cortes, así como de una actitud despreocupada respecto a las exigencias de la partitura, a Vianesi, algo que el periodista de *Le Matin* atribuía a sus orígenes italianos.³² Vianesi, y así lo escribió el crítico Johannes Weber, era “un buen director italiano, pero hay un largo trecho de una ópera de Donizetti o Verdi a los oratorios de Bach o Haendel”.³³ Su enfoque algo displicente se comparaba con la primera y bien ensayada interpretación del Mesías del director francés Lamoureux con la *Harmonie Sacrée*

30. Véase, por ejemplo, “Le Messie”, *Le Matin*, 3; J. Weber: “Critique musicale”, *Le Temps* [agosto], 3. Al igual que Victor Hugo, el escritor y político Victor Schoelcher vivió en el exilio durante el Segundo Imperio por oponerse al golpe de estado de Napoleón III. Entre 1851 y 1871, pasó la mayor parte de su tiempo en Londres, donde reunió una vasta colección de Haendeliana y publicó su *Life of Handel*, en una traducción de James Lowe, en 1857.

31. Marc Gérard: “Carnet Mondain”, *Le Gaulois*, 2: “Tout le high-life parisien et étranger, toutes les notabilités du monde artistique, avaient répondu à l’appel de la comtesse de Greffulhe, dont la beauté n’a d’égale que la bonté”.

32. “Au Trocadéro”, *Le Matin*, 3: “Peut-être pourrait-on lui reprocher un peu trop de cette fougue italienne qui pousse à précipiter certains mouvements, à diriger parfois un peu trop en tempo rubato; mais il serait injuste de méconnaître l’énergie et le talent de l’homme qui a mené à bien une entreprise aussi colossale”. Auguste Charles Léonard François Vianesi (1837–1908) nació en Legnano y más tarde adoptó la nacionalidad francesa. En 1887 fue nombrado director titular de la Opéra de París (D. Charlton: “Vianesi”, en *New Grove Dictionary of Opera*, vol. 4, 981).

33. J. Weber: “Critique musicale”, *Le Temps* [agosto], 3.

el 19 de diciembre de 1873, que se convirtió en la referencia para el juicio de la versión de 1889 expresado por varios periodistas.³⁴ Ya fuera por experiencia personal o por referencia anecdótica, las anteriores interpretaciones perduraban en la memoria colectiva de los círculos musicales franceses. Pero aun con todos estos defectos en la versión del Mesías de 1889, el poder de la música de Haendel se veía como algo trascendente: el mismo periodista de *Le Matin* escribió que la música produjo un efecto considerable en un público que no estaba inicialmente predispuesto a tomarse la música en serio, pero que acabó por escuchar en medio de un “silencio religioso” todo el concierto.³⁵ Y los críticos musicales aprovecharon la oportunidad para referirse a las posibilidades de una “educación artística de la nación” al mostrar obras maestras a los parisinos, incluso para quienes tenían el “estómago debilitado por la nata montada de la moderna ópera comique o las sospechosas dulzonerías de la opereta”.³⁶

El sesgo nacionalista de las reseñas resulta palpable: cuando se cuenta la vida de Haendel, el énfasis se pone en su atractivo internacional y universal para el sofisticado y “verdadero público de gusto”.³⁷ Los críticos trazaron una clara distinción entre el justamente olvidado Haendel en su faceta de compositor de óperas italianas, por un lado, y el creador del Mesías, por otro, un oratorio universalmente válido que garantizaba su lugar en la posteridad.³⁸ En lo que era casi una reacción instintiva, los críticos retomaron la manida y, en 1889, casi trasnochada yuxtaposición de Bach el Alemán y Haendel el Universalista en su intento de desviar cualquier atisbo de equiparación entre Haendel y otro gigante musical alemán: Wagner.³⁹ Un comentario mordaz de

34. A pesar de que, según K. Ellis (*Historic Presents*), la interpretación se basó también en una versión incompleta de Mozart, la versión de Lamoureux fue recibida como notablemente más “auténtica” que la de Vianesi.

35. “Au Trocadéro”, *Le Matin*, 2: “L’incomparable chef-d’œuvre de Haendel, dont le Matin a donné, hier, une rapide analyse a été exécuté, au Trocadéro, devant une salle comble, au milieu d’un religieux silence. [...] L’effet produit par le Messie sur le public un peu frivole qui avait tenu à se montrer hier au Trocadéro a été considérable”.

36. H. Bauer: “Les premières représentations”, *Echo de Paris*, 3: “L’éducation artistique de la nation”. V. Wilder: “‘Le Messie’ de Haendel au Trocadéro”, *Gil Blas*, 3: “[...] notre estomac, débilité par les crèmes fouettées du moderne opéra comique ou les sucreries suspectes de l’opérette”.

37. H. Bauer: “Les premières représentations”, *Echo de Paris*, 3: “[...] le vrai public, celui qui ne demande qu’à s’instruire, dont le goût s’affirme sans cesse et dont les appétits sont de plus en plus exigeants [...]”.

38. A. Landely: “Le Messie”, *L’Art musical*, 81.

39. Véanse, por ejemplo, A. Landely: “Le Messie”, *L’Art musical*, 81; L. de Fourcaud: “Musique”, *Le Gaulois*, 2. A partir de comienzos de la década de 1880 (especialmente con el centenario de 1885), la corriente empieza a decantarse hacia Bach, y no Haendel, como el gran compositor universal.

Victor Wilder muestra que una precaución de este tipo podría haber sido aún necesaria. Después de acusar a Francia de proteccionismo cultural, resaltó que el “galante Haendel nunca, hasta donde yo sé, careció de respeto por Francia o provocó las reacciones de patriotas latosos”.⁴⁰ Pero desnacionalizar a Haendel permitía una recepción de este tipo de obras por medio de la interpretación y el estudio que podía dar lugar a una fuerza renovada en el desarrollo de la música nacional francesa. De hecho, como el Mesías se veía como una obra maestra universal, su interpretación podía festejarse como un logro francés en la larga carrera por la superioridad musical, ya que le mostraba al mundo que los músicos y el público francés no interpretaban únicamente música francesa pasada y presente, sino también música de grandes maestros dentro de un canon más universal. La mayoría de los críticos se alegraron por el hecho de ver el concierto del Trocadéro como un paso en la dirección correcta, porque la inferioridad francesa en la ejecución por parte de los ciudadanos de clase media de música no operística seguía despertando la competencia, tanto con los alemanes y sus *Gesangvereine* como, peor aún, con los nada musicales británicos y sus festivales corales.

Arqueología y decodificación: aproximaciones a la música antigua

La arqueología no era un concepto nuevo en 1889; y tampoco lo era la interpretación de música barroca o la práctica de conciertos históricos. Incluso el uso de instrumentos “auténticos”, tal y como se les llamaba entonces y ahora, había comenzado unos años antes.⁴¹ Un temprano ejemplo, famoso pero aislado, fue cuando Chrétien Urhan tocó la viola d’amore en *Les Huguenots* de Meyerbeer en 1836, mientras que, a partir de 1879, François-Auguste Gevaert inició una serie de conciertos con “instrumentos auténticos” en el Conservatorio de Bruselas.⁴² Sin embargo, los conciertos de 1889 representan un momento importante en el desarrollo de la práctica interpretativa

40. V. Wilder: “Le Messie’ de Haendel au Trocadéro”, *Gil Blas*, 3: “Et cependant le brave Haendel n’avait pas, que je sache, démérité de la France et provoqué la susceptibilité des marmitons patriotes!”.

41. R. de Récy: “Chronique musicale: Les clavicinistes français à l’Exposition”, *La Revue bleue*, 763: “[M. Jules Delsart et ses collègues] nous ont rendu, aux costumes près, les célèbres concerts de La Popelinière [...]”. Estos conciertos tuvieron lugar el 24 y el 31 de enero de 1889 e incluyeron ya algunas de las piezas e intérpretes de los conciertos de la *Exposition Universelle* seis meses más tarde, incluidas las *Pièces* en concert de Rameau, la *Sarabande* para viola d’amore de Marin Marais y la *Vieille Chanson normande*, interpretadas en ambos casos con gran éxito por Fanny Lépine. Sin embargo, los primeros conciertos incluyeron también obras de Haendel y Legrenzi, que no hallaron acomodo en programas posteriores de música antigua francesa.

42. M. Haine: “Concerts historiques”, *Musique et Société*, 124–27.

histórica tal y como evolucionó posteriormente en el siglo XX. En aquellos momentos se unieron varios factores, que reflejaron y moldearon a un tiempo estos cambios en el repertorio y en el modo de abordar la música.

El contexto de la Exposition Universelle de 1889 es realmente aquél en que el concepto de retrospectiva histórica se desarrolló a la mayor escala, tanto para celebrar y conmemorar logros pasados como para validar nuevos desarrollos técnicos y artísticos. Los logros científicos e industriales no pueden ser nacionalmente específicos a la manera asociada por regla general con actividades basadas en el lenguaje y, por tanto, en 1889 la validación histórica era posible sólo por medio de una historia de logros individuales insertada en el marco de la cultura francesa. Este tipo de legitimación basada en la representación de logros nacionales por medio de la historia permitía reivindicar estos avances como “franceses”. Esta aproximación se adoptó igualmente para una historia de las armas o la ingeniería de sesgo francés y para la exposición de la historia de los instrumentos musicales.⁴³ Esta última, “un verdadero museo de arqueología musical”, ofrecía el apoyo visual e histórico de los conciertos de música antigua de Diémer mediante la exhibición de instrumentos musicales históricos y su producción preindustrial.⁴⁴ Pero estos conciertos, y así lo explicó Julien Tiersot, permitían a los oyentes participar en la recreación histórica: “Éste es el modo correcto de entender una exposición retrospectiva”.⁴⁵

En consecuencia, se programaron y recibieron conciertos dentro del marco de las ideologías nacionalistas. Esto resulta igual de claro en los conciertos históricos italianos —que incluían a Lulli y Cherubini como suyos— que en los conciertos franceses y la retórica circundante. Críticos franceses como Arthur Pougin no sólo apuntaron la superioridad del método histórico francés, sino que Delsart y Diémer fueron también alabados como virtuosos del máximo calibre. Así, con respecto tanto al contexto histórico como a la representación actual, los conciertos franceses de “*musique ancienne*” superaron sin ningún esfuerzo a los italianos... o esto es lo que leemos.

En este tipo de perspectiva histórica, se sentía que la música barroca, ya fuera de Rameau o de Haendel, cumplía las funciones de un cimiento para nuevos avances en la música francesa y el gusto artístico francés. Un entendimiento pedagógico así de la música antigua tenía sus raíces a comienzos del

43. La retrospectiva de instrumentos musicales fue examinada en detalle por C. Pierre: *La facture instrumentale à l'Exposition Universelle*. Véase también J. Tiersot: “Promenades musicales”, *Le Ménestrel*, 179–80.

44. J. Tiersot: “Promenades musicales à l'Exposition”, *Le Ménestrel*, 179: “[...] un véritable musée d'archéologie musicale”.

45. J. Tiersot: “Promenades musicales à l'Exposition”, *Le Ménestrel*, 180: “Voilà la bonne manière de comprendre une exposition rétrospective”.

siglo XIX, con Fétis y Farrenc.⁴⁶ Después de que Francia perdiera la guerra con Alemania en 1870, la crisis subsiguiente de confianza nacional dio paso a una explosión de la retórica del legado en Francia.⁴⁷ Las retrospectivas en las artes no eran sólo, por tanto, una validación del progreso sino también, en la ideología republicana en concreto, el apuntalamiento de un arte moderno y nacional. En el marco de una Exposition Universelle, la elección del repertorio interpretado en ambas partes de los conciertos de *Musique française ancienne et moderne* era, por tanto, programática en sí misma: los conciertos mostraban a intérpretes que se desenvolvían con soltura en ambas músicas, la antigua y la moderna, y las nuevas piezas en forma de suite y sonata de Diémer, Saint-Saëns o Lalo se oían en el contexto de sus modelos.

Finalmente, esta música era nueva y exótica de modos que ya no resultaban posibles con la orquesta sinfónica tras la saturación de la armonía cromática a finales de la década de 1880. Aunque la retórica de la “novedad” de la música antigua pueda encontrarse ya en los escritos de Hector Berlioz, lo esencial del argumento cambió.⁴⁸ Para Berlioz, la música antigua era sencillamente diferente del repertorio habitual interpretado en los conciertos del Conservatorio; para Tiersot y otros críticos, la música barroca era un tesoro escondido que podía abrir nuevas puertas en busca de “nueva” música. A la hora de interpretar a Haendel, los músicos ya no podían confiar en una tradición interpretativa, sino que tenían que encontrar la clave criptográfica para interpretar las partituras.⁴⁹ La arqueología se había emparejado con un espionaje casi militarista con objeto de poder acceder a un territorio desconocido. El “*basse chiffrée*”, por ejemplo, pasó a ser literalmente una clave cifrada que necesitaba ser descodificada.⁵⁰ De ahí que la tecnología moderna y los anti-

46. K. Ellis: *Music Criticism*, 56–76.

47. A. Ben-Amos: “The Uses of the Past”, en *Patriotism in the Lives*, 129–33. Para las tendencias musicales generales, véase también J. Pasler: “Paris: Conflicting Notions of Progress”, en *Man and Music: The Late Romantic Era*.

48. K. Ellis: *Music Criticism*, 60.

49. H. Bauer: “Les premières représentations”, *Echo de Paris*, 3: “Quand il s’agit d’Haendel, on ne saurait invoquer ni traditions, ni mouvements ; les partitions du maître sont muettes, c’est une cryptographie délicate que chacun traduit un peu à sa manière et selon son tempérament”.

50. Ya algunos años antes, Camille Saint-Saëns había caracterizado la interpretación de oratorios barrocos como una “quimera” porque las partituras incompletas exigen “restauración” y “reconstrucción” debido a que la tradición interpretativa “se había perdido”. C. Saint-Saëns: “Les oratorios de Bach et de Haendel”, *Harmonie et Mélodie*, 99–100: “A mes yeux, l’exécution des ouvrages de Haendel et de Bach est une chimère; [...] Dans cette musique tout diffère de ce qu’on voit ordinairement. Pas de nuances, pas de coups d’archet; l’indication des mouvements est énigmatique ou fait défaut. La basse est chiffrée: du premier regard on voit qu’il faut restaurer, reconstruire”. Agradezco a Katharine Ellis esta referencia.

guos documentos se unieran a la caza del tesoro. Un descubrimiento así fue el sonido nuevo de los instrumentos auténticos, especialmente el clave Taskin de Diémer. Aquí el descubrimiento de nuevas sonoridades en la música antigua muestra paralelismos con el descubrimiento sonoro de “otra” música en la Exposition Universelle, ya se tratara del gamelán o de la ópera transmitida a través del teléfono.⁵¹ La novedad musical de 1889 consistió en la diferencia sonora y muchos comentaron el hecho de que los Concerts de musique française ancienne et moderne ofrecían, en concreto, una fascinante arqueología de sonido como un exótico interior.⁵² Inmediatamente después de la Exposition Universelle, Louis Diémer, Jules Delsart y Louis van Waefelghem capitalizaron la nueva corriente con la creación de la Société des Instruments Anciens, probablemente el primer grupo estable de música antigua del mundo.

Defiendo que la importancia de la música antigua en la Exposition Universelle de 1889 podría entenderse como portadora por primera vez de las actitudes modernas hacia la música antigua dentro de un único contexto específico y altamente publicitado. Ofrece casi condiciones de laboratorio en que examinar muchas de las aproximaciones a la música y su historia que han moldeado nuestras propias actitudes, ya sea con respecto a cuestiones de autenticidad o referentes a su significado o a la legitimación de las bases históricas en la interpretación y la composición, así como la fascinación por sonidos recién encontrados y procedentes de un pasado remoto.

(Traducción de Luis Gago)

51. Uno de los grandes éxitos de la Exposition Universelle fue la transmisión en directo por línea telefónica directamente desde los escenarios de la Opéra, la Opéra-Comique y la Comédie Française al Pavillon du Téléphone, donde un público embelesado escuchó los sonidos desconocidos.

52. La música antigua como “un exótico interior” sigue siendo una forma de su recepción incluso en la vida musical actual. Véase K. K. Shelemay: “Toward an Ethnomusicology”, *Ethnomusicology*, 45:1 (2001).

Fuentes hemerográficas citadas

- “Le Messie”, *Le Matin*, 10 de junio de 1889, 3.
- “Au Trocadéro”, *Le Matin*, 11 de junio de 1889, 2–3.
- Bauer, Henry: “Les premières représentations”, *Echo de Paris*, 12 de junio de 1889, 3.
- Darcours, Charles: “Notes de musique à l’Exposition”, *Le Figaro*, 5 de junio de 1889, 5–6.
- Darcours, Charles: “Notes de musique à l’Exposition”, *Le Figaro*, 2 de octubre de 1889, 6.
- Fourcaud, Louis de: “Musique”, *Le Gaulois*, 9 de junio de 1889, 2.
- Gérard, Marc: “Carnet Mondain”, *Le Gaulois*, 11 de junio de 1889, 2.
- Jullien, Adolphe: “Revue musicale”, *Le Moniteur universel*, 17 de junio de 1889, 2.
- Landely, A.: “Le Messie”, *L’Art musical*, 28, 15 de junio de 1889, 81–82.
- Nicolet [Edouard Noël]: “*Courrier des Spectacles*”, *Le Gaulois*, 8 de junio de 1889, 3.
- Pierre, Constant: *La facture instrumentale à l’Exposition Universelle de 1889: Notes d’un musicien sur les instruments à souffle humain nouveaux et perfectionnés* (Paris: Librairie de l’Art indépendant, 1890).
- Pougin, Arthur: “Concerts et soirées”, *Le Ménestrel*, 55, 27 de enero de 1889, 31.
- Pougin, Arthur: “Semaine théâtrale”, *Le Ménestrel*, 55, 9 de junio de 1889, 178–79.
- Poulain de Cormon, E.: “Séances de Musique de Chambre à l’Exposition Universelle de 1889”, *Le Guide musical*, 35, 9 de junio de 1889, 5–6.
- Récy, René de [J. Trezel]: “Chronique musicale: Les clavicinistes français à l’Exposition”, *La Revue bleue*, 15 de junio de 1889, 763–64.
- Saint-Saëns, Camille: “Le ‘Rappel’ à l’Exposition: Les instruments de musique”, *Le Rappel*, 5 de octubre de 1889, 1–2.
- Saint-Saëns, Camille: “Les oratorios de Bach et de Haendel”, en id.: *Harmonie et Mélodie* (1885), 8ª edición (Paris: Calmann-Lévy, s.f.), 99–105.
- Stoullig, Edmond: “Musique”, *Le National*, 28 de mayo de 1889, 2.
- Tiersot, Julien: “Promenades musicales à l’Exposition”, *Le Ménestrel*, 55, 9 de junio de 1889, 179–80.
- Tout-Paris: “Bloc-Notes Parisien: Le ‘Messie’ à Paris”, *Le Gaulois*, 30 de mayo de 1889, 1.
- Weber, Johannes: “Critique musicale”, *Le Temps*, 10 de junio de 1889, 3.
- Weber, Johannes: “Critique musicale”, *Le Temps*, 13 de agosto de 1889, 3.
- Wilder, Victor: “‘Le Messie’ de Haendel au Trocadéro”, *Gil Blas*, 12 de junio de 1889, 3.

**“Por amor do que é português”:
el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música
antigua portuguesa entre 1924 y 1934***

TERESA CASCUDO

Hasta ahora no se ha prestado demasiada atención a la influencia que tuvo el movimiento político e intelectual de carácter monárquico, católico y nacionalista denominado Integralismo Lusitano¹ en la música portuguesa, y,

* Este artículo forma parte del trabajo desarrollado por la autora como investigadora del Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS 20) de la Universidad de Coimbra y está encuadrado en el grupo “Correntes artísticas e movimentos intelectuais”, coordinado por António Pedro Pita.

1. La bibliografía acerca del papel de las tendencias de cariz conservador en el proceso que llevó a la dictadura militar (1926) y al Estado Novo (cuya constitución fue votada y promulgada en 1933) es bastante extensa. Una parte de la misma ha dedicado su atención a la configuración y desarrollo del Integralismo Lusitano desde la instauración de la República Portuguesa en 1910. Puede encontrarse una visión panorámica de ese proceso en dos de los volúmenes de la História de Portugal coordinada por J. Mattoso: R. Ramos: A segunda fundação y F. Rosas (ed.): O Estado Novo. Véase además, A. Madureira: O 28 de Maio; J. Medina: Salazar e os fascistas; A. Costa Pinto et alii (eds.): O Estado Novo, especialmente las comunicaciones agrupadas en el primer volumen bajo el epígrafe “Da crise do liberalismo à institucionalização do Estado Novo”. Para una aproximación crítica de la cuestión de la división del campo político en dos frentes antagónicos, cfr. M. Braga da Cruz: Monárquicos e republicanos no Estado Novo y R. Ramos: João Franco e o fracasso do reformismo liberal. Para el estudio concreto de la historia del Integralismo Lusitano son especialmente interesantes los siguientes trabajos: J. M. Alves Quintas: Filhos de Ramires y A. I. Sardinha Desvignes: Nas origens do integralismo lusitano.

más particularmente, a su papel en la recuperación de música antigua durante los años 20 y 30. Aunque se encuentran en Portugal bastantes indicios del interés por el repertorio histórico ya desde las últimas décadas del siglo XIX —en conciertos privados y en las publicaciones de algunos musicólogos— el recurso a la música del pasado ocupó un lugar relativamente marginal cuando se compara con los esfuerzos que fueron aplicados en las mismas fechas en pro del descubrimiento de lo que entonces se designaba música popular y en la discusión acerca de su papel en la creación contemporánea.² Lo que trajo de nuevo el “renacimiento musical” inspirado por el integralismo fue, en primer lugar, la importancia otorgada a la tradición musical como elemento vivificador del presente, particularmente a través de la composición, y, en segundo lugar, la creación de algunas organizaciones estables cuyo fin era, usando una de las expresiones utilizadas en la época, “resucitar” esa tradición, atesorada en las obras musicales del pasado.

Centraremos nuestra atención en tres músicos que mantuvieron relaciones ideológicas con el Integralismo Lusitano durante los años que abarca este trabajo y que pusieron en práctica sus principios resucitando, por diversos medios, la música portuguesa del pasado. Nos referimos a Luís de Freitas Branco (1890-1955), compositor y profesor en el Conservatorio Nacional de Música de Lisboa, a Mário de Sampaio Ribeiro (1898-1966), compositor, musicólogo, crítico y fundador, en 1942, del coro Polyphonia especializado en la interpretación de música antigua portuguesa, y, por último, a Ivo Cruz (1901-1985), compositor, director de orquesta y director del Conservatorio desde 1938, el cual desarrolló una notable actividad durante el Estado Novo, no sólo como animador de variadas estructuras productoras de conciertos y de actividades de carácter pedagógico, sino también ocupando funciones de carácter político. La vinculación de Freitas Branco con el Integralismo Lusitano es una cuestión algo delicada, en parte como consecuencia de la grieta que se abrió a partir de la dictadura militar de 1926 en el campo intelectual en Portugal, el cual se dividió entre los resistentes y los defensores de la nueva situación política. Su producción como compositor da cuenta a partir de 1918 de la influencia del integralismo en obras tales como el oratorio *As tentações de S. Frei Gil*, basado en un poema de António Correia de Oliveira, las canciones escritas sobre poemas de António Sardinha y el poema sinfónico *Viriato*, con programa de Hipólito Raposo, todos ellos autores integralistas. En la década de los 20, su giro hacia un neoclasicismo de raíz nacionalista, patente en las sinfonías para orquesta escritas a partir de 1924, también revela afinidades con el

2. T. Cascudo: “A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10 (2000).

movimiento.³ La relación de Mário de Sampaio Ribeiro con el integralismo es evidente en las afirmaciones generales de carácter político y social vertidas en sus escritos, algunas de las cuales serán reproducidas en este trabajo. Sin embargo, como todavía no contamos con ninguna descripción pormenorizada de su biografía intelectual, desconocemos por ahora cómo y cuándo asimiló la influencia del integralismo. Finalmente, Ivo Cruz entró en contacto con este movimiento en la Facultad de Derecho de la Universidad de Lisboa, donde se licenció en 1924, y a lo largo de su vida demostró en diversas ocasiones su admiración por la estatura intelectual de los integralistas y su proyecto.⁴

Se debe a Ivo Cruz y a Mário de Sampaio Ribeiro la recuperación de una cantidad considerable de obras portuguesas, aunque debe ser señalado que ésta no fue para ellos una ocupación exclusiva, ya que ambos también se dedicaron profesionalmente a otros tipos de repertorio. En el ámbito de este artículo serán únicamente consideradas las obras que ambos recuperaron e interpretaron entre 1924 y 1934, un total de cerca de dos decenas de piezas que fueron presentadas en primera audición moderna a lo largo de once conciertos. Será obviamente necesario ampliar ese arco cronológico en futuros estudios.⁵ Sin embargo, en el contexto de las circunstancias políticas que atravesó Portugal en aquellos años, una época crítica que transcurrió entre la dictadura militar de 1926 y la instauración del Estado Novo, el régimen autoritario nacionalista y corporativo que estuvo en vigor entre 1933 y 1974, la recuperación y ejecución pública de esas obras adquiere un valor simbólico añadido. Lo más novedoso fue que Ivo Cruz y Mário de Sampaio Ribeiro, tal como se ha adelantado, crearon organizaciones de carácter estable, por lo menos en sus intenciones, a través de las cuales difundieron la música hasta entonces guardada en los archivos. La primera de esas organizaciones fue el Renascimento Musical, fundado, entre otros, por Ivo Cruz en 1923, que pretendía la valorización y difusión de la música creada por autores portugueses de todos los tiempos, sirviéndose para ello del formato del concierto histórico. Le siguieron la Sociedad Coral Duarte Lobo, creada contando con la colaboración de Mário de Sampaio Ribeiro y presentada públicamente en 1928, y la Orquesta de Cámara de Lisboa, que participó en algunos conciertos en los que se tocó ese género de música antigua, aunque ése no fuera su principal

3. Sin embargo, en los estudios biográficos que hasta ahora contamos de este compositor obvian de forma bastante clara esta relación, tratándolo como una especie de pecado de juventud que debe ser debidamente justificado. Éste es el caso de los escritos por su hijo, el crítico musical J. de Freitas Branco: Luís de Freitas Branco.

4. I. Cruz: *O que fiz e o que não fiz*, 15.

5. Este artículo es una parte de un trabajo más amplio que se encuadra en el proceso de revisión para publicación de mi tesis doctoral *A tradição como problema na obra musical e literária de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)*.

repertorio. Lo que nos proponemos es abordar algunos de los discursos críticos y musicológicos a través de los cuales fueron difundidos los principios que fundamentaron la empresa, prestando una particular atención a la caracterización del repertorio que fue presentado como música de concierto. En los apéndices finales se adjunta la cronología de los conciertos producidos, así como la lista de los compositores y de las obras ejecutadas, lo que dará una idea más ajustada acerca de su alcance.

La recuperación integralista de la música antigua portuguesa a través de la prensa

La respuesta periodística al primero de los conciertos de Renascimento Musical fue muy elogiosa, demostrando la permeabilidad de la prensa para aceptar los fundamentos ideológicos del proyecto. Hay dos críticas que destacan entre todas las que fueron publicadas: las de los periódicos *A República* y *Diário de Notícias*, firmadas respectivamente por Mario de Sampaio Ribeiro y Luís de Freitas Branco. El primero de ellos⁶ comienza afirmando que la sesión había sido la “mayor nota de arte puro” a la que había asistido ese año y la “mejor manifestación de nacionalismo que he presenciado hasta hoy”.⁷ Presentándose como uno de los pertenecientes al “número de los que entienden que el nacionalismo artístico de un país debe estar fundamentado en la tradición” (“número dos que entendem que o nacionalismo artístico dum país tem que assentar na tradição”), en su crónica subraya la capacidad de transformación del discurso de carácter musicológico en un manifiesto político, especialmente cuando comenta la conferencia que dio inicio a la sesión:

Rebosante de nacionalismo, el corazón ardiendo en llamas de amor patrio, Eduardo Libório, a lo largo de su admirable conferencia –producto de un minucioso, paciente y escrupuloso trabajo– hizo afirmaciones osadas y consoladoras, que urge sustentar y defender, contribuyendo así a la rehabilitación, ante el mundo culto, de nuestra escuela musical de los siglos XVII y XVIII, tan vilipendiada, sobre todo, por las mediocridades francesas de la segunda mitad del siglo XIX y de nuestros días.⁸

6. La crítica está firmada bajo seudónimo, M. de Sampaio Ribeiro: *O Renascimento Musical*, 7. Sampaio Ribeiro e Ivo Cruz se conocieron precisamente en aquel concierto.

7. “maior nota de arte pura” y “melhor manifestação de nacionalismo que tenho presenciado até hoje”; Ego [M. de Sampaio Ribeiro]: “1º concerto histórico”, *República* (2 de febrero de 1924), 2.

8. No nos ha sido posible identificar los autores visados en el último comentario. Por ejemplo, François-Joseph Fétis no hace comentarios pormenorizados sobre ningún compo-

Ilustración 1. Programa del primer concierto organizado por el Renascimento Musical bajo el lema “Por mares d’antes nunca navegados”, verso extraído del poema épico *Os Lusíadas* (Canto I), de Luís de Camões.



Para Luís de Freitas Branco, el concierto marcó una nueva fase para la música portuguesa, porque, en sus palabras, “la tradición podrá a partir de ahora ejercer su función racional, práctica, en el campo de la música en Portugal”.⁹ Después de señalar algunos antecedentes de la iniciativa “al servi-

sitor portugués en su célebre *Biographie Universelle des Musiciens*. Puede ser ilustrativo el caso de Carlos Seixas, que es descrito como “compositeur distingué”. Fétis se refiere a los otros compositores tocados en los conciertos aquí abordados con expresiones tan lacónicas como ésta. Es el caso de João Domingos Bomtempo, Damião de Góis, Filipe de Magalhães, Diogo Dias Melgaz y António Teixeira. El resto de los autores no se encuentran en su diccionario. Albert Soubiès sólo usa expresiones menos elogiosas cuando aborda la música religiosa del siglo XVIII, afectada por el “principe de corruption” de la música dramática alemana, véase A. Soubiès: *Histoire de la musique portugaise*, 44. El texto original es: “Prenhe de nacionalismo, o coração ardendo em chamas de amor pátrio, Eduardo Libório, no decorrer da sua admirável conferência —produto dum minucioso, paciente e escrupuloso trabalho— fez afirmações ousadas e consoladoras, que urge sustentar e defender, contribuindo assim para a reabilitação, perante o mundo culto, da nossa escola musical dos séculos XVII e XVIII, tão vilipendiada, sobretudo pelas mediocridades francesas da segunda metade do século XIX e dos nossos dias”.

9. El original: “a tradição poderá de ora avante exercer a sua função racional, prática, no campo da música em Portugal”, L. de Freitas Branco: “Música. Concertos históricos na Liga Naval”, *Diário de Notícias* (2 de febrero de 1924), 3. Luís de Freitas Branco ya había subrayado la necesidad de que los artistas portugueses “escogieran” los motivos de su arte según su relación con la tradición; L. de Freitas Branco: “Música e instrumentos”, en *A Questão Ibérica*, 143.

cio de la misma idea de levantamiento nacional” (“ao serviço da mesma ideia de levantamento nacional”), Freitas Branco se congratula por el hecho de que el concierto hubiese tenido lugar en la Liga Naval Portuguesa, “en la misma sala donde se afirmó por primera vez en Portugal el sentido moderno del nacionalismo” (“na mesma sala onde se afirmou pela primeira vez em Portugal o sentido moderno do nacionalismo”), conforme a un “concepto moderno de tradicionalismo y de misión constructiva del artista dentro del organismo social” (“conceito moderno de tradicionalismo e de missão construtiva do artista dentro do organismo social”). Aquí Freitas Branco se refiere a una de las iniciativas del integralismo en su primera fase: la serie de conferencias pronunciadas a lo largo de 1915 en Lisboa, en el salón de la Liga Naval Portuguesa, que fueron publicadas en 1916 en un volumen colectivo titulado *A Questão Ibérica*. Presentadas como una reacción a la amenaza del expansionismo español, su objetivo común era demostrar, mediante la observación de los “denominados elementos clásicos de la nación” (“chamados elementos clássicos da nação”), que Portugal tenía tanta “individualidad” como Castilla. En ellas se defendió que el carácter latino de los portugueses estaba temperado por una serie de rasgos específicos —entre los cuales sobresalían el lirismo, el idealismo y el sentimentalismo¹⁰— que conformaban todas las manifestaciones de la cultura nacional.¹¹ Estas conferencias tuvieron un papel fundamental en la difusión pública del movimiento y también en la historia de las relaciones entre música, musicología y política en Portugal, ya que uno de los participantes fue precisamente Freitas Branco.¹² En su crítica al primer concierto del Renacimiento Musical el compositor se hace eco de los fundamentos ideológicos del integralismo publicados siete años antes, al subrayar las repercusiones creativas que debería tener este descubrimiento de la tradición: “Hasta ahora, cuando un compositor portugués, buscando su camino, estudiaba, sólo tenía a su disposición modelos clásicos extranjeros, porque no se hablaba de otros en Portugal”¹³. Este concierto había inaugurado una fase esperanzadora para la música en Portugal —“el período de las treguas, de la inconsciencia en relación a nuestra música acabó” (“o periodo das trevas, da inconsciência quanto à nossa música acabou”)— sacando, de una vez por todas, a los com-

10. A. Sardina: “O território e a raça”, en *A Questão Ibérica*, 69.

11. Para un análisis de los principales tópicos que conformaron el discurso integralista, puede verse P. Archer de Carvalho: *Nação e nacionalismo*, así como su “De Sardinha a Salazar, *Revista de História das Ideias*, 17 (1995).

12. Véase L. de Freitas Branco: “Música e instrumentos”, en *A Questão Ibérica*. Freitas Branco aplica los conceptos integralistas expuestos en las conferencias anteriores por António Sardinha e Hipólito Raposo a su visión de la historia de la música en Portugal.

13. “Até aqui, quando um compositor português procurando o seu caminho, estudava, não tinha senão modelos clássicos estrangeiros porque doutros não se falava em Portugal”.

positores portugueses de la situación en la que se encontraban antes de la revelación de las obras contenidas en el programa:

Su sensibilidad podía solicitar los medios técnicos adecuados a la expansión lírica, a la constante intensidad de emoción, pero como no podía saber que nuestros músicos del siglo XVII ya se distinguían de sus contemporáneos por esa inclinación especial, se esforzaba en adquirir las cualidades de construcción germánicas, de gracia y justa proporción francesas y otras igualmente adversas al carácter portugués, en vez de situarse ante el lenguaje musical de ahora como los contrapuntistas de la Escuela de Évora se situaron ante el lenguaje musical de su tiempo: como portugués, lo que en este caso equivale a decir con sinceridad, con originalidad.¹⁴

Pasados nueve años, en febrero de 1933, Ivo Cruz se presentó por primera vez en el Teatro de São Carlos dirigiendo música antigua portuguesa. Entre 1925 y 1931 había permanecido en Alemania, estudiando dirección de orquesta y musicología, por lo que sus actividades en Lisboa se redujeron bastante durante este periodo.¹⁵ La respuesta periodística a sus iniciativas concertísticas fue generalmente positiva y alentadora, haciendo que la única crítica negativa que recibió, en 1934, adquiriera una especial proyección. Nos referimos a la del compositor y director Rui Coelho (1892-1980), quien opinó nega-

14. “A sua sensibilidade podia reclamar os meios de técnica adequados à expansão lírica, à constante intensidade de emoção, mas como não podia saber que os nossos músicos do século XVII já se distinguiam dos seus contemporâneos por essa inclinação especial, esforçava-se por adquirir as qualidades de construção germánicas, de graça e justa proporção francesas e outras igualmente adversas ao feitio português, em vez de se colocar perante a linguagem musical de agora como os contrapontistas da escola de Évora se colocaram perante a linguagem musical do seu tempo: como português, o que neste caso equivale a dizer com sinceridade, com originalidade”.

15. Inmediatamente después de su regreso de Alemania, en 1931, Ivo Cruz, junto a Eduardo Libório, anunciaba en la revista de la asociación de estudiantes del conservatorio la creación de la asociación Cultural de Música, E. Libório e I. Cruz: “‘Cultural de Música’, seus fins”, *De Música*, 4 (1931). El proyecto fue criticado por el compositor F. Lopes-Graça en la influyente revista de tendencia republicana *Seara Nova*: “Panorama musical português XV”, *Seara Nova*, 253 (31 de junio de 1931), 203-207. El consejo de redacción de la revista se sumó a la crítica de su colaborador en el mismo número. Las intervenciones polémicas de Lopes-Graça proporcionan una perspectiva acerca de la validez del pasado musical português antagonica a la de Ivo Cruz, enraizada en el pensamiento laico y republicano defendido en las páginas de la revista *Seara Nova*. No obstante, al no haberse referido a conciertos en los que se presentase ese repertorio, han quedado fuera de los límites de este trabajo.

tivamente tanto acerca de las obras y su ejecución, como de las ideas que sustentaban programáticamente el concierto.¹⁶ Éstas consistían, en su opinión, en lo siguiente: “hacer un renacimiento musical trayendo hasta nosotros obras antiguas de los siglos pasados”, propósito que se había concretado en la presentación de “cosas muertas, sin raza, sin portuguesismo”.¹⁷ Así, para él, el concierto había sido una “interminable sucesión de Lentos” (“interminável sucessão de Lentos”) y el valor de las obras se correspondía con el que, aparentemente, había sido su destino: “entre ellas, aclara el programa, algunas fueron compradas en la «feira da ladra», hace cerca de tres años, por tres escudos y medio, ¡cosa que me creo!”.¹⁸ El tono sarcástico de esta frase se vuelve a encontrar en la conclusión: “En fin, es una pena ver tanto esfuerzo en un camino equivocado. ¿Dónde va a dar? ¿A un templo de arte? No. ¡A una caverna de trogloditas!”.¹⁹ Ivo Cruz entró en polémica con Rui Coelho respondiéndole en la revista *Fradrique*, cuya sección musical coordinaba. Como veremos a continuación, dio argumentos que nos pueden servir para recordar los fundamentos ideológicos de su programa y evaluar el efecto que tuvo la formación musicológica que adquirió durante su estancia en Alemania en la orientación del trabajo que desarrolló en Portugal.²⁰

En su contestación a Rui Coelho, Ivo Cruz comienza por afirmar que su proyecto, originado en los conciertos del *Renascimento Musical*, era, sobre

16. Había habido un enfrentamiento anterior entre Rui Coelho e Ivo Cruz, en tono bastante polémico y agresivo, motivado por el estreno moderno en Portugal de la *Pasión* según San Mateo de Bach, dirigida por Cruz; M. de Sampayo Ribeiro: *O Renascimento Musical*.

17. “fazer um renascimento musical trazendo até nós as obras antigas dos séculos passados”, “coisas mortas, sem raça, sem portuguesismo”; R. Coelho: “Música. Impressões. Teatro de São Carlos”, *Diário de Notícias* (30 de enero de 1934), 7.

18. “Entre elas, esclarece o programa, algumas foram compradas na feira da ladra, há cerca de três anos, por três escudos e meio’, o que acredito!”. La “feira da ladra” —literalmente la “feria de la ladrona”— es un mercado callejero comparable al “rastro” madrileño. La frase entre comillas simples es una cita extraída por el autor de lo dicho por los organizadores del concierto.

19. “Enfim. É pena ver tanto esforço num caminho errado. Onde vai ele dar? A um templo de arte? Não. A uma caverna de trogloditas!”. Rui Coelho fue uno de los compositores que se batió por la relación entre modernismo y nacionalismo, lo que le aproximó hacia 1913 a los artistas agrupados en lo que habitualmente se denomina el primer modernismo portugués. Una de las obras ilustrativas de este proyecto es la *Sinfonía Camoniana* (1913), sobre texto de Teófilo Braga, que fue bastante mal recibida por la prensa de la época; véase T. Cascudo: “Nationalism and music in Portugal”, en *Romanticism and Nationalism in Music*.

20. Cruz frecuentó el curso de musicología impartido en la Universidad de Munich durante siete semestres, como alumno, entre otros, de Alfred Lorenz (especialista en Wagner y Bruckner) y Adolf Sandberger (especialista en música del siglo XVI y en los clásicos vieneses). Fue, como él mismo señala en sus memorias, probablemente el primer portugués que recibió este tipo de formación en Alemania. Véase I. Cruz, *O que fiz e o que não fiz*, 16.

todo, un “reflejo de las tendencias de la cultura europea”,²¹ ya que desde algunos años antes había florecido un notable interés por el descubrimiento de compositores “omitidos” por la musicología del siglo XIX.²² Así, expone la idea de que las historias de la música del romanticismo, “incompletas y sin espíritu crítico” (“incompletas e sem espírito crítico”), reducían “una larga y compleja evolución” (“uma longa e complexa evolução”) a un puñado de nombres. Además del trabajo específico de los musicólogos, destaca la importancia de otros factores que, conjuntamente, contribuyeron a echar luz sobre la obra de esos compositores olvidados: la actividad editorial (Breitkopf und Härtel, Peters, Schola Cantorum, Ricordi), la ejecución de algunas obras bajo la batuta de directores de renombre (Bruno Walter, Hans Knappertbusch) y la creación de asociaciones y festivales (“quintetos de violas antiguas” fundados en numerosas ciudades europeas, Festival de Berlín, la asociación de música antigua creada en Barcelona por Pau Casals y Lamotte de Grignon). Su principal referencia era, por supuesto, Alemania, donde había escuchado, entre otras obras antiguas recientemente recuperadas, una de las sinfonías de Johann Christian Bach, publicada por Peters en la edición de Fritz Stein y dirigida por Bruno Walter en Berlín en 1931. Stein²³ es aquí usado como autoridad, siendo citado como un defensor de la recuperación de “pequeñas obras maestras” justificada tanto por su interés histórico como por su capacidad renovadora del repertorio.

Además de proporcionar estas interesantes pistas acerca de los modelos que Ivo Cruz siguió en su trabajo de restauración de la música antigua portuguesa, el artículo pone en evidencia, tal como hemos adelantado, los fundamentos ideológicos de su proyecto, trazando una genealogía que se remonta a los pensadores del liberalismo portugués, del republicanismo y, por último del integralismo.²⁴ Para Ivo Cruz, todos estos movimientos habían sentido la misma necesidad de buscar en el pasado las fuentes en las que debían sumergir sus raíces. Consecuentemente, en el ámbito de la música, sin el conocimiento del “pasado”, de “nuestros clásicos” y de la “tradición musical” que ellos formaron, nunca se asistiría a un “verdadero progreso” y jamás se podría

21. “reflexo das tendências da cultura europeia”; I. Cruz: “Música: Resposta Serena”, *Fradique* 6 (8 de marzo de 1934), 2.

22. Para el estudio de las características de la historiografía musical portuguesa del siglo XIX, puede verse P. Ferreira de Castro: “O que fazer com o século XIX? Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2 (1992).

23. Fritz Stein (1879-1961), musicólogo. Apoyó activamente el nazismo, véase P. Potter: *Most German of the arts*, 48-49.

24. La aceptación en Portugal del concepto de “cultura” como eje central de esa idea de nacionalismo ha sido analizada en R. Ramos: *A segunda fundação*. Véase también, del mismo autor, “A ciência do povo e as origens do estado cultural” en *Vozes do Povo*.

aspirar a la creación de una “escuela portuguesa”.²⁵ En el mismo texto, explicita las ideas que fundamentan su actividad, señalando, todavía, su contemporaneidad, su proyección en el futuro y sus implicaciones en la creación de una nueva nación, asociándose, sin citarlo, con el proyecto del Estado Novo: “La obra que hemos realizado tiene un triple objetivo: integrarnos en las tendencias musicales acentuadamente clásicas de nuestros días; preparar a través del conocimiento de nuestra tradición musical la escuela portuguesa de mañana y fortalecer la conciencia nacional, restituyendo a la Nación algunos de sus valores espirituales más notables”.²⁶ Precisamente, lo que veremos a continuación es la percepción que en aquel momento se tenía en las publicaciones musicológicas portuguesas de los “valores espirituales” asociados a los compositores “descubiertos” en los conciertos organizados gracias a la iniciativa de Ivo Cruz. Traeremos a colación una selección de las referencias a los compositores Duarte Lobo (c. 1565-1646) y Filipe de Magalhães (c. 1571-1652), por un lado, y João de Sousa Carvalho (1745-c. 1800), por otro, o, dicho de forma sumaria, a la música sacra que floreció en Portugal en los siglos XVI y XVII y a la música profana escrita en el siglo XVIII. Consideraremos, además, la figura de Joaquim Casimiro (1808-1862) quien, como autor de un Credo y de una sonata para piano a cuatro manos se transforma, en el contexto del repertorio que estamos abordando, en una especie de síntesis de las dos tendencias.²⁷

La musicología del renacimiento musical portugués

“Intensidad” y “modernismo de la expresión” (“intensidade”, “modernismo da expressão”) son las dos cualidades destacadas por Freitas Branco en el “Sanctus” de la misa *Brevis Oratio*, transcrito en el manual de ciencias musicales destinado al Conservatorio Nacional de Música de Lisboa que publicó en 1922 y cantado por la Sociedad Coral Duarte Lobo en 1929. Lo mismo es señalado a propósito de Filipe de Magalhães y D. João IV, cuya obra revela una marcada predilección por las “audacias armónicas” (“audácias harmónicas”).²⁸ Para Freitas Branco, en 1922, Duarte Lobo era el “mayor músico portugués”,²⁹

25. El propio autor enfatiza en cursiva los términos “progreso” y “escuela portuguesa”.

26. “A obra que realizamos visa uma tríplice finalidade: integrar-nos nas tendências musicais acentuadamente clássicas dos nossos dias; preparar pelo conhecimento da nossa tradição musical a escola portuguesa de amanhã e fortalecer a consciência nacional restituindo à Nação alguns dos seus valores espirituais mais notáveis”; I. Cruz: “Música: Resposta Serena”, *Fradique* 6 (8 de marzo de 1934), 3.

27. Se puede encontrar una lista de los compositores programados, así como la relación de las obras que fueron ejecutadas, en el Apéndice 2.

28. L. de Freitas Branco: *Elementos de Ciências Musicais*, 121.

29. *Idem*, 106.

opinión que matizó posteriormente, en 1929, al afirmar que era “el mayor compositor de la edad de oro de nuestra música, o sea, de los siglos XVI y XVII”.³⁰ Su importancia estaba relacionada con las cuestiones antes apuntadas: “Aunque escribí [...] obras con hasta tres coros y once voces, Duarte Lobo no transformó su estupenda técnica contrapuntística en un juego de seco virtuosismo. Al contrario, si en sus obras encontramos algún cerebralismo, rápidamente lo vemos emanciparse de efectos exteriores para servirse de esa técnica extraordinaria únicamente como medio de expresión”.³¹ La cuestión del modernismo de la expresión de los polifonistas portugueses —cualidad que para él estaba directamente relacionada con la influencia del cristianismo en la música³²— fue más tarde abordada por Freitas Branco, aunque bajo otro prisma. En 1929 discutió la modernidad de la denominada forma cíclica, aparecida en Portugal debido a la influencia de César Franck y patente en la obra del propio Freitas Branco. Es significativo que éste llegase entonces a afirmar que el procedimiento ya había sido usado por los polifonistas portugueses,³³ dando precisamente como ejemplo a Duarte Lobo y a Filipe de Magalhães y haciendo de ellos, por lo tanto, sus directos precursores.

Sampayo Ribeiro fue un gran defensor y divulgador de la música polifónica portuguesa, un interés nacido hacia 1915 que obedecía a su propósito de estudiar la música del pasado “no a partir de prejuicios o de lo que yo deseo que ella hubiera sido, sino para llegar a saber lo que fue y cómo lo fue, a par-

30. “o maior compositor da idade de ouro da nossa música, ou seja, dos séculos XVI e XVII”; L. de Freitas Branco: *A música em Portugal*, 12. Repárese en la transformación idealizada de aquel periodo, en un ejercicio retórico que hace posible colocar el discurso de Freitas Branco en la estela de una idea “monumental” de la historia, con raíces en la obra de Winckelmann. Para una discusión de esta cuestión en el ámbito de la música alemana, véase J. Garratt: *Palestrina and the German romantic imagination*.

31. “Embora tivesse escrito [...] obras até três coros e onze vozes, Duarte Lobo não fez da sua estupenda técnica de contrapontista um jogo de seca virtuosidade. Pelo contrário, se nas suas obras encontramos algum cerebralismo, depressa o vemos emancipar-se de efeitos exteriores para se servir dessa técnica extraordinária apenas como um meio de expressão”; L. de Freitas Branco: *Elementos de Ciências Musicais*, 109.

32. “O cristianismo considerando antes de tudo a alma, condenando os instintos materiais de que os pagãos tinham feito deuses, trouxe para a história um elemento que não podia senão favorecer o desenvolvimento da música, a espiritualidade”, concluyendo de esto que su efecto en el arte musical había sido “o desenvolvimento do poder expressivo e portanto a eflorescência admirável da sua melodia litúrgica a qual observando as leis de prosódia com rigor igual ao da música grega, atinge na sua grandeza simples e na sua emoção profunda, a perfeição clássica do canto a uma voz”, *Elementos de Ciências Musicais*, 81-82.

33. “[...] a verdade é que essa forma era correntemente empregada no período a cappella pelos nossos compositores de música vocal nas missas e pelos autores de música instrumental nos tentos”, L. de Freitas Branco: *A música em Portugal*, 15.

tir de su examen y de la lectura y meditación de las reglas observadas por los autores, así como de las condiciones de los ambientes en los cuales vivieron y murieron”.³⁴ Así se entiende mejor su idea de que la “música peninsular de los siglos XV, XVI y XVII, pero, sobre todo, la de estos dos últimos siglos, así como la imaginaria, la pintura y artes afines, estaba impregnada de un misticismo ardiente, el mismo que abrasaba las almas de todos los que vivían aquí”.³⁵ A este “misticismo ardiente” se sumaba, en Portugal, el “lirismo congénito” de los portugueses. Subraya la esencialidad ibérica de la siguiente manera: “cuando en la Europa de más allá de los Pirineos ya imperaban el Renacimiento y el libre arbitrio, la mentalidad peninsular tenía todavía mucho de medieval. Allí lejos, los pueblos luchaban en luchas religiosas cruentas y feroces y para acá del Bidasoa había una unidad perfecta, diligente y celosamente defendida” aquí la religión “era cada vez más exaltada, porque fue, verdaderamente, la causa mater de la edad áurea peninsular”.³⁶ Para dar más peso a esta idea de la primacía de la expresión del sentir cristiano, Sampayo Ribeiro cita a Albert Soubiès y Henri Collet,³⁷ por lo que podríamos pensar en una especie de importación de una lectura de la música ibérica moldeada conforme a los códigos del exotismo. Aceptando, además, la interpretación de Menéndez y Pelayo, expuesta en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Sampayo Ribeiro presenta los tratados teóricos ibéricos de los siglos XV y XVI como fuente documental a partir de la cual es posible defender que las com-

34. “não a partir de juizos feitos ou do que eu desejo que ela tivesse sido, mas em ordem a chegar a saber o que foi e como o foi, a partir do seu exame e da leitura e da meditação das regras observadas pelos autores e também das condições dos ambientes em que eles se criaram e morreram”; M. de Sampayo Ribeiro: “O estilo expressivo, raiz da música polifónica portuguesa”, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 6:3-4 (1942), 8.

35. “música peninsular de Quatrocentos, de Quinhentos e de Seiscentos, mas, sobretudo, a dos dois últimos séculos, como, aliás, a imaginária, a pintura e artes correlativas, era impregnada de misticismo ardente, o mesmo que abrasava as almas de quantos por cá viviam”; idem, 9.

36. “quando na Europa transpirenaica já imperavam o Renascimento e o livre arbítrio, a mentalidade peninsular ainda tinha muito de medieval. Lá longe, os povos digladiavam-se em lutas religiosas cruentas e ferozes e para cá do Bidasoa havia unidade perfeita, diligente e zelosamente defendida”, “era cada vez mais exaltada, porque fora, em verdade, a causa mater da idade aurea peninsular”; idem, 13.

37. Soubiès resume de la siguiente manera la cuestión: “Avec le XVe siècle, la lumière se lève. Ce a qui nous allons assister, durant environ deux cent ans, c’est à un développement très touffu, très nourri, de l’art conçu et traité sous la forme religieuse, Il se passe ici quelque chose de non identique, sans doute, mais de parallèle à ce qui se produit en Espagne. En Portugal aussi nous trouvons le culte de la règle austère, coexistant avec l’usage d’un genre plus libre et plus populaire, le villancico”, A. Soubiès: *Histoire de la musique portugaise*, 9. La referencia a Henri Collet puede deberse a su estudio *Le mysticisme musicale espagnol au XVIe siècle*, publicado en 1913.

posiciones de esa época se basaban en el principio, por un lado, de la composición como “expresión filosófica” (“expressão filosófica”) y, por otro lado, de la “conformidad íntima entre la letra y el tono” (“conformidade íntima entre a letra e o tom”).³⁸

La influencia de Freitas Branco fue suficientemente notada, tanto por Mário de Sampaio Ribeiro como por Ivo Cruz, en lo que se refiere a la valoración de la música vocal de los siglos XVI y XVII. Sin embargo, les debemos a ellos la rehabilitación del siglo XVIII musical portugués.³⁹ Sampaio Ribeiro se dedicó sobre todo a la música sacra de esta época, representada por Francisco António de Almeida, “el mayor músico portugués de la primera mitad del siglo XVIII y el único representante del estilo barroco (puro) entre nosotros”⁴⁰, comparable, en su opinión, a Haendel y Bach. Al contrario, Ivo Cruz mostró una especial predilección por los autores de música profana, o sea, por los compositores de música instrumental y operística. En esto parece seguir, además de a Luís de Freitas Branco —en lo que se refiere a los compositores de tocatas y sonatas, que, según este último, constituían “sobre todo las de Seixas, bellos ejemplos del estilo clásico del siglo XVIII, y bien merecían las honras de una edición moderna”⁴¹— a Ernesto Vieira, de quien llegó a ser alumno en 1913 en la Escola Académica de Lisboa. Vieira fue uno de los primeros autores que evaluaron de forma positiva la obra de Sousa Carvalho, al contrario de Freitas Branco quien lo trata en sus escritos con bastante superficialidad, acusando además a sus alumnos de “una negligencia, un bastardar-

38. Idem, 16.

39. Por ejemplo, en el Festival de Música Coral Portuguesa de 1934 fue incluida una “Advertencia”, firmada por Sampaio Ribeiro, en la que se afirma lo siguiente: “Em Portugal, até agora, esses trabalhos [musicológicos] quase não saíram do âmbito do inventário. Graças, principalmente, a Luís de Freitas Branco, já hoje não há dúvidas que os compositores portugueses dos séculos XVI e XVII estiveram à altura dos seus émulos estranhos, embora as suas obras continuem a permanecer no quase total desconhecimento do público. Nas minhas buscas, cheguei à conclusão que também nos três primeiros quartéis do século de setecentos os principais compositores portugueses não deviam temer confrontos alheios. Mas, não me contentando com inventariar as obras mais notáveis, busquei como ressucitá-las”.

40. “o maior músico português da primeira metade do século XVIII e o único representante do estilo barroco (puro) entre nós”; M. de Sampaio Ribeiro: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 27.

41. “sobretudo as de Seixas, belos exemplos do estilo clássico do século XVIII, e bem mereciam as honras de uma edição moderna”; L. de Freitas Branco: *A música em Portugal*, 18. Carlos de Seixas, el “Scarlatti português”, era, en su opinión, autor de sonatas “de um nobre estilo e forma ditemática, [anunciam] já a forma sonata moderna” (p. 18). Según el, ni las obras de Seixas, ni las de Francisco Xavier Baptista, “por serem mais antigos” (p. 19), reflejaron las trivialidades manifiestas en las composiciones de los alumnos de Sousa Carvalho.

miento del gusto musical, que, salvo algunas excepciones, tan raras cuanto honrosas, se fue agravando hasta después de mediados del siglo XIX”.⁴² Aunque Vieira ya conocía y había comentado en su Diccionario biographico de músicos portugueses, publicado en 1900, la partitura de *O Amor Industrial*, según la prensa portuguesa fue Ivo Cruz quien descubrió su “alma”. La comparación de la obra con óperas mozartianas le había hecho llegar a la conclusión de que el compositor portugués era un “precursor” del salzburgués, precisamente en los aspectos en los que no tenía “ningún contacto con los italianos”, o sea, en el cuidado de la orquestación y en la armonía y profundidad psicológica de los personajes. En una entrevista publicada en 1932, fundamenta su método y sus conclusiones en una concepción específica de la musicología:

La musicología moderna parte del principio de que la evolución general de la música fue hecha sin transiciones bruscas, o mejor, sin quiebra de continuidad. Hoy es un hecho aceptado que esos grandes genios son el resumen de una serie de esfuerzos realizados en un período de preparación más o menos largo. José [sic] Sousa Carvalho es, pues, un precursor del más alto interés y raro valor, que, por su magnífica técnica, modernismo de procesos, elevado nivel de clasicismo y riqueza de invención pertenece a aquel grupo de compositores que adivinaron la modalidad alemana de la ópera bufa y que preparó Mozart.⁴³

Por su parte, Sampayo Ribeiro afirmó en los años 30 que Sousa Carvalho había sido el “mejor músico que tuvimos en la segunda mitad del siglo XVIII

42. “uma negligência de estilo, um abastardamento do gosto musical, que, salvo excepções tam raras quanto honrosas, não faz senão agravar-se até para além de meados do século XIX”; L. de Freitas Branco: *A música em Portugal*, 17.

43. “A musicologia moderna parte do princípio de que a evolução geral da música foi feita sem transições bruscas, ou melhor, sem quebra de continuidade. Hoje é facto assente que esses grandes génios são resumo duma série de esforços feitos num periodo de preparação mais ou menos longo. José [sic] Sousa Carvalho é, pois, um precursor do mais alto interesse e raro valor, que, pela magnífica técnica, modernismo de processos, elevado nível de classicismo e riqueza de invenção pertence àquele grupo de compositores que adivinharam a modalidade alemã da ópera bufa e que preparou Mozart”; en “*O amor industrial*”: vamos ouvir em breve uma ópera do século XVIII”, 5. Una vez más, debemos referir la posición crítica asumida por Lopes-Graça ante lo que él denominó satíricamente demagogia “euterponacionalista”; véase “Um precursor português de Mozart, o Nuno Gonçalves da Música Portuguesa, ou o lunatismo musical nacionalheiro”, Seara Nova, 306 (1932). La obra fue finalmente presentada, traducida al portugués, en 1942.

y que, sin duda, fue uno de los mejores que el mundo entonces poseyó”.⁴⁴ En su opinión, sus páginas conservaban la misma frescura que tenían el día de su composición, siendo este comentario especialmente interesante por que le sirve como argumento para aproximarlas a la categoría de “obras eternas” y, además, para comparar el genio de su autor al de Mozart, del que, también en su opinión, Sousa Carvalho sería un precursor.

Por último, la inclusión de las obras de Joaquim Casimiro en el repertorio de estos conciertos tiene un especial significado cuando se piensa que, tal como Vieira señaló en su Diccionario, fue uno de los compositores que, en Portugal, reflejaron en su obra la recuperación palestriniana, de moda en el siglo XIX.⁴⁵ Freitas Branco enseñaba en el Conservatorio de Lisboa que su música se caracterizaba “infelizmente, por el más detestable gusto musical, de lo cual no se resiente poco la obra de este artista, por lo demás lleno de talento”.⁴⁶ Es, por lo tanto, significativa la explicación que Sampayo Ribeiro daba a esta opinión acerca del compositor: “La moderna musicología portuguesa (aparte de Lambertini), toda ella formada siguiendo las teorías germánicas, considera injustamente este maestro lo peor posible”.⁴⁷ Para él, Casimiro fue un lírico, lo que, en términos integralistas, era un gran elogio: “Bajo el prisma nacional, sin embargo, esa es la mayor cualidad que podía tener. Decir lirismo equivale a decir portuguesismo. [...] Bajo la luz nacionalista el defecto que apuntan al célebre compositor es una cualidad congénita de la raza y tal vez aquélla que más la individualiza. Es ésa la cualidad que hizo que se notabilizaran Filipe de Magalhães, Diogo Dias Melgaz, Francisco António de

44. “melhor músico que tivemos na segunda metade do século XVIII e que, sem dúvida, foi dos melhores que o mundo possuiu então”; M. de Sampayo Ribeiro: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 36.

45. E. Vieira: “Casimiro Junior, Joaquim”, en *Diccionario biographico de musicos portugueses*, vol. 1, 260. El Credo de Casimiro es así descrito en la obra citada: “O contraponto dos antigos mestres da Renascença é aplicado aqui com suma destreza, tornado mais vivamente colorido com as modulações da tonalidade moderna”. Para una introducción a la recepción palestriniana en el siglo XIX, véase R. Tibaldi (ed.): *La recezione di Palestrina in Europa fino all'Ottocento* y J. Garratt: *Palestrina and the german romantic imagination*.

46. “infelizmente, pelo mais detestável gosto musical, do que não pouco se ressentia a obra deste artista, aliás cheio de talento”; L. de Freitas Branco: *Elementos de Ciências Musicais*, 184.

47. “A moderna musicologia portuguesa (Lambertini à parte), toda informada ao sabor das teorias germánicas, considera este mestre injustamente como o pior que pode haver”; M. de Sampayo Ribeiro: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 101. Véase M. C. de Brito: “Historiografia musical e historiografia da música portuguesa”, en *Estudos de história da música em Portugal*, 28-29, para una visión crítica de la distorsión causada por la aplicación del canon musical germánico —identificado sobre todo con el sinfonismo— en el estudio de la historia de la música en Portugal y en España.

Almeida e João de Sousa Carvalho, los cuatro músicos portugueses más portugueses que tuvimos”.⁴⁸ Posteriormente, destacaría su condición de músico “innato”, a quien la música salía como “agua de manantial”.⁴⁹ Paradójicamente, esta espontaneidad fue corregida por Sampayo Ribeiro, quien no tuvo ningún inconveniente en modificar, para el Festival de Música Coral Portuguesa de 1934,⁵⁰ el Credo de Joaquim Casimiro, sustituyendo además varios fragmentos por otros extraídos de los Oficios de Quarta-Feira das Trevas, del mismo compositor. La conclusión del texto que Sampayo Ribeiro escribió para el programa del concierto, en el cual explica resumidamente en qué consistió su revisión de la obra, puede ser sorprendente: “Puede haber quien discorde de mi criterio. El Credo, sin embargo, como obra de arte quedó mejor así”.⁵¹ Los modelos que siguió en su reorquestación fueron Respighi, D’Indy y Malipiero.⁵²

Un renacimiento nacionalista con varios significados

Como hemos visto, los músicos relacionados con el Integralismo Lusitano que se empeñaron en la recuperación del pasado musical portugués construyeron sus imágenes de la tradición con algunos argumentos comunes, entre los cuales se destaca la consideración de ese concepto como la sustancia de

48. “Sob o prisma nacional, porém, essa é a maior qualidade que ele podia ter. Dizer lirismo equivale a dizer portuguesismo. [...] À luz nacionalista o defeito que apontam ao célebre compositor é qualidade congénita da raça e talvez aquela que mais a individua. É essa a qualidade que fez notabilizar Filipe de Magalhães, Diogo Dias Melgaz, Francisco António de Almeida e João de Sousa Carvalho, os quatro músicos portugueses mais portugueses que tivemos”; M. de Sampayo Ribeiro: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 102.

49. M. de Sampayo Ribeiro: “Joaquim Casimiro Junior”, *Arte musical*, 18 (1962), 1. El mismo tipo de elogio se encuentra en sus apreciaciones de la música de Seixas: “A impressão que colhe a música de Seixas é que ela lhe brotava em cachão, não lhe dando sequer tempo para a rever”, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 69. Su opinión era, por lo tanto, una especie de traducción positiva de lo que ya había sido detectado por Vieira.

50. Se puede deducir que el proyecto de hacer cantar esta obra databa de 1924, por lo que se debería atribuir la idea, una vez más, a Ivo Cruz: “Seguiu-se na segunda parte a bela Sonata a quatro mãos, em três andamentos, de Joaquim Casimiro, de quem brevemente devemos ouvir os soberbos Ofícios da Quarta-feira de Trevas, um dos mais legítimos monumentos da música nacional”; A. de Moraes: “Música. Os concertos históricos de música portuguesa”, *Novidades* (2 de febrero de 1924), 4.

51. “Pode haver quem discorde do meu critério. O Credo, porém, como obra de arte ficou melhor assim”. También el *Tantum Ergo* de Seixas, cantado en el mismo concierto, fue revisado por él; M. de Sampayo Ribeiro: *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, 70.

52. “Realiza-se hoje o 1º dos 12 concertos de música portuguesa coral promovidos pela Orquestra de Câmara de Lisboa. Entrevista com o distinto musicólogo Sampayo Ribeiro”, *A Voz* (27 de enero de 1934), 1.

la cultura de una nación —que al descubrirse justificaba su igualdad frente a otros países occidentales— y como factor fecundador y necesario de la actividad “espiritual” presente. Es más, fueron los “valores espirituales” asociados al repertorio de los siglos pasados los que, en última instancia, constituyeron el auténtico motivo de la recuperación de la música antigua portuguesa en los años en causa. Sin embargo, la confrontación de sus discursos —expuestos en páginas de crítica periodística, en textos “musicológicos” y, también, en la elección de obras para transformarlas en canon, en el caso de Freitas Branco, o en repertorio, en los casos de Sampayo Ribeiro e Ivo Cruz— nos lleva a constatar las diferencias existentes entre ellos, correspondientes a estrategias divergentes que se amalgamaron en los años abordados en este trabajo, pero que los llevarían posteriormente por caminos individualizados.

Para Freitas Branco, el descubrimiento de una edad de oro de la música portuguesa se fundamentaba en argumentos útiles para su trabajo como compositor. La modernidad que encontró en la música producida en las épocas por él privilegiadas es un indicio suficiente de lo que fue dicho. Sin embargo, en la imagen del pasado idealizada por Freitas Branco, se detectan también elementos que sólo se evidencian si adoptamos una perspectiva más ideológica. El individualismo renacentista, siguiendo las tesis de Jakob Buckhardt, era en su relato el responsable por las principales formas musicales modernas, todas ellas italianas. En consecuencia, la condena del italianismo presente en los textos de Freitas Branco es inseparable de su nostalgia por la edad de oro de la historia de la música portuguesa, o sea por la época de la polifonía, cuya modernidad expresiva y técnica había sido el resultado de la influencia del cristianismo. Llegados a este punto, es natural referir a continuación la figura de Sampayo Ribeiro, para quien la música coral era entendida como una metáfora de su propia concepción de lo que debía ser la sociedad. Su nostalgia por un pasado comunitarista, aunque jerarquizado, y, sobre todo, cristiano se oponía al materialismo y al individualismo que —tal como puso de manifiesto en muchos de sus escritos— constituían, en su opinión, las peores lacras de la época que le había tocado vivir. En el fondo, su propósito al recuperar la música antigua portuguesa correspondía a una especie de “pedagogía social”, desarrollada también en sus múltiples conferencias y colaboraciones periodísticas. Todavía, es de destacar su preocupación por subrayar aquellas características que marcaban las cualidades poéticas de estas obras conforme el ideal estético del integralismo: por un lado, el lirismo y, por otro lado, la pureza y espontaneidad que se esperaba de los artistas primitivos.

Por último, Ivo Cruz fue el más preocupado de los tres por el establecimiento de una red de organizaciones de producción musical en la cual la música antigua ocuparía su debido lugar, aunque de forma no exclusiva. Desde el punto de vista productivo, y aquí la responsabilidad y el mérito han

de serle enteramente atribuidos, debe ser constatada la adaptación de sus proyectos a las circunstancias políticas del momento, siendo reveladores del cambio sustancial que supuso la instauración del Estado Novo en las prácticas musicales lisboetas, sobre todo en lo que se refiere a la nítida distinción entre los acontecimientos producidos en espacios de gestión privada (la Liga Naval Portuguesa, el Teatro do Ginásio) anteriores a 1933 y la tentativa de un modelo, por así decirlo, mixto de producción, en el que el Estado apoyaba determinadas iniciativas de carácter privado. Éste es el caso de los conciertos conjuntos de la Sociedad Coral Duarte Lobo y la Orquesta de Cámara de Lisboa en el Teatro de São Carlos. Es significativa su preferencia por las obras que mejor podrían circular en circuitos de producción fuertemente institucionalizada, particularmente los ligados a tres tipos de repertorio destinados a salas públicas de concierto y no religiosos: el pianístico, el operístico y el orquestal. Se plantea la cuestión de hasta qué punto su faceta de intérprete, y la necesidad de promoverse como tal, se superpuso a otras de las que conforman su sólida personalidad artística. Podemos aventurar que, en un contexto más denso y profesionalizado desde el punto de vista musical que el portugués, su éxito como pianista y como director de orquesta hubiera podido estar directamente relacionado con las novedades contenidas en el repertorio que era capaz de ofrecer. Algunas de sus elecciones fueron orientadas por lo que había sido escrito anteriormente en publicaciones de carácter musicológico, aunque le debe ser atribuido el “descubrimiento” de Carlos de Seixas y, en general, de la música para instrumentos de tecla del siglo XVIII.

Apéndice 1.

Cronología de los conciertos organizados por Ivo Cruz entre 1924 y 1934 en los que fue programada música antigua portuguesa. Todos tuvieron lugar en Lisboa, a no ser que se indique otra cosa.

- 1924, 24 de enero Liga Naval Portuguesa. Renascimento Musical, primer concierto histórico. Arminda Correia (soprano), António do Canto Brandão (tenor), António São Paio de Melo (bajo), Ivo Cruz y Evaristo Campos Coelho (piano).
- 1929, 16 de enero Teatro do Ginásio. Concertos Fão. Sociedad Coral Duarte Lobo.
- 1932, 26 de junio Cascais, Museu dos Condes de Castro Guimarães. “Uma hora de música”. Ivo Cruz (piano), Mário de Sampayo Ribeiro (órgano).
- 1933, 12 de febrero Teatro de São Carlos. Santiago Kastner (clave), orquesta no identificada, Ivo Cruz (director).
- 1933, 24 de abril Teatro de São Carlos. Concierto de presentación de la Orquesta de Cámara de Lisboa. Arminda Correia (soprano), Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director).
- 1933, 11 de mayo Parque Eduardo VII. Concierto benéfico. Arminda Correia (soprano), Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director).
- 1933, 28 de mayo Teatro de São Carlos. “Récita de gala comemorativa do 7º aniversário do 28 de Maio”.⁵³ Arminda Correia (soprano), Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director).
- 1933, 29 de mayo Teatro de São Carlos. Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director).
- 1934, 27 de enero Teatro de São Carlos. “Festival de Música Coral Portuguesa”, patrocinado por el Secretariado de Propaganda Nacional (creado por el Estado Novo) y el Ayuntamiento de Lisboa (Cámara Municipal de Lisboa). Elsa Penchi (soprano), Maria Luisa Lisboa (contralto), José Rosa (tenor), Mario Mota Pereira (bajo), Santiago Kastner (clave), Sociedad Coral Duarte Lobo, Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director), Mário de Sampayo Ribeiro (musicólogo, director del coro).
- 1934, 19 de junio Teatro do Ginásio. “9º Espectáculo gratuito para o povo” organizado por el Secretariado de Propaganda Nacional. Arminda Correia (soprano), Orquesta de Cámara de Lisboa, Ivo Cruz (director).
- 1934, 31 de agosto Cascais, Museu dos Condes de Castro Guimarães. “Concerto de Música Portuguesa”. Arminda Correia (soprano), Ivo Cruz (piano), Mário de Sampayo Ribeiro (órgano).

53. El concierto conmemoró el aniversario del golpe de Estado del 28 de mayo de 1926, que instauró una dictadura militar en el país. Oliveira de Salazar participó en el gobierno militar como Ministro de Finanzas.

Apéndice 2.

Compositores y obras antiguas portuguesas tocadas en primera audición moderna gracias a la iniciativa de Ivo Cruz y Mário de Sampaio Ribeiro. Se han considerado como límites cronológicos el primero de los conciertos históricos del Renascimento Musical (24.1.1924) y el último concierto antes del cierre por obras del Teatro de São Carlos (27.1.1934). Se han intentado localizar las fuentes probables donde las obras interpretadas fueron encontradas, incluyendo en esta categoría y para este efecto algunas ediciones modernas.⁵⁴

Almeida, Francisco António de (fechas desconocidas, actividad en torno a 1722–1752)
Justus ut palma. Estreno moderno: 27.1.1934. Fuente: P-Lf.

Baptista, Francisco Xavier (?-1797)

Tocata. Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: P-Ln. Existen dos tocatas con esta mención de autoría: MM 338, fol. 3v-4 (en Mi bemol Mayor) y MM 337, fol 29-30v (en Fa Mayor). Están incluidas en dos volúmenes encuadrados en el último cuarto del siglo XVIII.

Bomtempo, João Domingos (1775-1842)

Fantasia op. 14. Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: P-Ln (Fondo Ernesto Vieira, B. A. 9186 V).

Casimiro, Joaquim (1808-1862)

Sonata a cuatro manos. Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: P-Ln (Fondo Ernesto Vieira, MM 44/15).

Credo y fragmentos de los Oficios de Quarta Feira Sancta. Estreno moderno: 27.1.1934. Fuente: P-Ln (Fondo Ernesto Vieira: Credo nº 2 MM 46/2 o Credo a 4 vv MM 47/72 y MM 54).

Coelho, Manuel Rodrigues (1555-1635)

Tento em ré (probablemente el primer Tento do primeiro tom de Flores de Música). Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: Flores de Música, que era entonces saludada como la más antigua obra de música instrumental impresa en Portugal (Freitas Branco: Elementos de ciencias musicais, 129). Además de haber podido consultar las ediciones conservadas en P-Ln y P-La, Ivo Cruz poseía un ejemplar propio (P-Ln, CIC 95V).

54. La localización de las fuentes actualmente conservadas en el Centro de Estudios Musicológicos de la Biblioteca Nacional de Lisboa hubiera sido imposible sin la ayuda de su responsable, Catarina Latino, a quien agradezco mucho su amabilidad. Una primera lista de las obras dadas en primera audición moderna gracias a la iniciativa de Ivo Cruz se puede encontrar en I. Cruz: "O Renascimento Musical", en Documentos para a História da Música Portuguesa.

Góis, Damião de (1502-1574)

In die tribulationis mea. Estreno moderno: 26.6.1932. Fuente: D-Bds, RISM 1560². Sampaio Ribeiro reprodujo el frontispicio de dos de las antologías de motetes en “Damião de Goes na Livrería Real da Música”, *Trabalhos da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, 1 (1936).

João IV (1604-1656)

Crux Fidelis. Estreno moderno: 16.1.1929. Había sido cantado en París en 1867 (Júlio Eduardo dos Santos: *A polifonia clássica portuguesa*, 119). Fuente: Branco (Lisboa, 1916), aunque el motete tuvo sucesivas ediciones francesas entre 1869 y 1902. Es de atribución dudosa.

Lobo, Duarte (c. 1565-1646)

“Sanctus” de la misa Brevis Oratio. Estreno moderno: 16.1.1929. Fuente: La misa está incluida en el *Liber secundus missarum* (Amberes, 1639), pero Freitas Branco, en los *Elementos de ciencias musicais*, refiere que no conoce ningún ejemplar del mismo, por lo que no ha sido posible identificar la fuente a partir de la cual la pieza fue transcrita para el concierto.

Magalhães, Filipe de (c. 1571-1652)

“Agnus Dei” de la misa O Soberana Lux. Estreno moderno: 16.1.1929. Fuente: Branco (1922).

Melgaz, Diogo Dias (1638-1700)

Honora Patrem e Matrem. Estreno moderno: 26.6.1932. Fuente: P-Lf (y P-Evc).

Santos, Luciano Xavier dos (1734-1808)

Il Re Pastore (aria). Estreno moderno: 24.4.1933. Fuente: P-La (48-III-11 a 13).

Seixas, Carlos de (1704-1742)

Abertura. Estreno moderno: 29.5.1933. Fuente: P-La (48-I-219).

Concerto para cravo e orquestra. Estreno moderno: 1933.02.12. Fuente: P-La.

Tantum Ergo. Estreno moderno: 27.1.1934. Fuente: P-Lf.

Tocata. Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: no identificada. Probablemente fue escogida entre las contenidas en el volumen de música manuscrita que formó parte de la colección privada de Ivo Cruz (P-Ln, CIC110).

Tocata. Estreno moderno: 26.6.1932. Fuente: no identificada. No ha sido posible saber si se trata de la anterior. Probablemente fue escogida entre las contenidas en el volumen de música manuscrita que formó parte de la colección privada de Ivo Cruz (P-Ln, CIC110).

Sousa Carvalho, João de (1745-c. 1799)

Missa Pastoral. Estreno moderno: 27.1.1934. Fuente: P-Ln (descrita en C. Santos Luís: *João de Sousa Carvalho: catálogo comentado das obras existentes nos principais arquivos e bibliotecas de Portugal*, tesis de maestrado, Universidade de Coimbra, 1992).

Tocata em fa ("Andante"). Estreno moderno: 24.1.1924. Fuente: P-Ln (Fondo Ernesto Vieira, MM 321//1). El "Andante" es de atribución dudosa.

O amor industrioso (obertura y arias traducidas al portugués). Estreno moderno: 12.2.1933 y 24.4.1933, respectivamente. Fuente: P-La. Descrita por Ernesto Vieira en su Diccionario biographico de músicos portugueses.

Teixeira, António (1707-m. 1769)

Veni, Domine. Estreno moderno: 27.1.1934. Fuente: P-Lf.

**La música de Mozart como música barroca.
La producción de Idomeneo en Glyndebourne (1951)**

MARTIN ELSTE

Wolfgang Amadeus Mozart está considerado uno de los compositores que constituyen el núcleo del estilo clásico vienés. Aquellas composiciones de Mozart que se hallan firmemente enraizadas en una tradición barroca no despertaron, en consecuencia, una gran atención durante el siglo XIX y comienzos del XX. En cambio, lo que sucedía cada vez que se interpretaban es que los músicos las adaptaban a paradigmas estéticos recientes por medios tan diversos como la composición de nuevos recitativos, la supresión de arias y la modificación de argumentos. En este artículo estudiaré cuándo surgió esta cultura de la adaptación, y hasta qué punto afectaba a las obras. Lo haré centrándome en *Idomeneo* y en la producción de Glyndebourne de 1951, con sus destacados directores artísticos Fritz Busch y Carl Ebert al frente. Se mostrará que hubo cambios estéticos graduales con el paso de las décadas, lo que se tradujo en una visión cada vez más refinada del Mozart barroco.

La categoría de “opera seria” es todo menos clara. Y es que se trata de un término moderno, semejante al término moderno de cantata para las composiciones vocales de Bach que van de la BWV 1 a la BWV 215. En el curso de la recepción de las óperas del siglo XVIII, los investigadores definieron “opera seria” por su secuencia estática, casi mecánica, de recitativo y aria. Las dificultades que lleva aparejadas un término como “opera seria” resultan evidentes si se observa, por ejemplo, que las dos ediciones de la enciclopedia musical alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* no contienen una entrada para “opera seria”, o si consultamos *The New Grove Dictionary of Music and*

Musicians, que tiende a definir el término con una definición negativa de lo que no es. Y cuando Willi Apel, en su pragmático *Harvard Dictionary of Music*, se refiere a Idomeneo de Mozart como una típica representación de “opera seria” por la seriedad de su trama a lo largo de tres actos, cabe muy bien preguntarse por el propósito de una definición tan esquemática y superficial. Para Carl Dahlhaus el principio de la “opera seria” era utilizar la acción como vehículo para crear situaciones con objeto de justificar la irrupción de afectos.¹ Esta observación general, sin embargo, es apropiada igualmente para óperas de Verdi como *Il trovatore* y *Rigoletto*. En el uso de la acción como una señal para la designación del afecto, Dahlhaus interpreta el apartamiento de Mozart de los requisitos formales de la “opera seria” en el hecho de que en la construcción mozartiana del drama domina el rigor de la acción. No supone ninguna sorpresa que Dahlhaus escribiera la entrada correspondiente a Idomeneo en la *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Él fue, en fin de cuentas, un musicólogo que siempre cuestionó las categorizaciones establecidas y los juicios generalmente aceptados. Y lo cierto es que Idomeneo es, de todas las óperas de Mozart, la que pone en entredicho más vehementemente una categorización de este tipo. Idomeneo se aventura más allá de las fronteras que le corresponden. El escritor y biógrafo de Mozart Wolfgang Hildesheimer tenía razón cuando consideraba Idomeneo la cima absoluta de la opera seria, al tiempo que resaltaba otro elemento de esta partitura que va más allá del concepto de “opera seria”: la ausencia de comedimiento en los *accompagnati*, que se vieron ampliados por Mozart hasta alcanzar un gran dramatismo, valiéndose de la mayor libertad de cualesquiera medios de expresión.² Dejo abierto como tema de discusión si esta argumentación le sirvió a Ernest Bloch, el filósofo alemán, para clasificar a Idomeneo, al igual que hizo con *La clemenza di Tito*, como una ópera no suficientemente lograda de Mozart. Es posible que el principio eminentemente formal de la “opera seria” estuviera en la mente de Bloch para hacerle llegar a esta conclusión.³ Sólo muy recientemente se ha demostrado que en la partitura de Mozart existen importantes aspectos formales de la *tragédie lyrique* *Idoménée* de Campra, aparte del hecho de que el libreto utilizado por Mozart se basa también en la obra de Campra de 1712.

La ambivalencia de la forma en Idomeneo parece revestir, por tanto, un especial interés desde el punto de vista del investigador que se ocupa de la historia de la recepción de la obra de Mozart. En este artículo quiero exami-

1. C. Dahlhaus y S. Döhring (eds.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, vol. 4, 295.

2. W. Hildesheimer: *Mozart*, 167.

3. E. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, 971.

nar cuándo y cómo la ópera de Mozart pasó a ser apreciada como música barroca, distinguiéndola así de sus principales obras dramáticas.

En los escenarios del siglo XIX, las óperas de Mozart adoptaron un disfraz que anticipaba el Regietheater (teatro de director de escena) postmoderno en muchos aspectos. Lo que podía verse en escena recordaba frecuentemente la trama original simplemente en los inicios de la obra. En contraste con la situación esquizofrénica que ha moldeado numerosas producciones operísticas de la segunda mitad del siglo XX, las gentes de teatro del siglo XIX actuaron con más fidelidad y sentido común. Utilizamos el término esquizofrénica porque los directores de escena sienten la necesidad de reinterpretar la ópera debido a la canonización con que se ha investido al repertorio operístico y porque, al mismo tiempo, existe el deseo de los músicos de reconstruir todos aquellos aspectos sonoros que se refieren al ámbito puramente musical de la obra. La historia de la recepción de *Idomeneo* no fue muy diferente. En territorio alemán, *Idomeneo* se cantaba habitualmente en alemán, como sucedía también con las más destacadas óperas italianas de Mozart. De acuerdo con esta adaptación —también podría tildarse de “domesticación”—, los recitativos secos se convertían en diálogos hablados. Así, la forma extraña e histórica de la “opera seria” se transformó en una ópera alemana, al margen de que su argumento se adecuara realmente a este género. Y la traducción alemana creaba una distancia histórica de la ópera con el momento actual, algo que resultaba extraño para el público operístico del siglo XIX. Ferdinand Gleich, el autor de una de las primeras guías operísticas, publicada en 1857, sospechaba que el fracaso público de *Idomeneo* se debía al pesado y difícil libreto alemán, que le hacía perder a la música su verdadero impulso dramático.⁴ Cuando se reintrodujeron los recitativos, músicos como Richard Strauss los criticaron por su lentitud.⁵ Este tipo de crítica debe verse teniendo en cuenta el modo en que se interpretaban entonces los recitativos. Cómo sonaban realmente durante la primera mitad del siglo XX es algo que sabemos únicamente por algunas grabaciones que no representan necesariamente la práctica habitual. Virtualmente no existen grabaciones sonoras antiguas de recitativos secos, excepción hecha de las dos producciones de *Così fan tutte* y *Don Giovanni* (1935-36) de Glyndebourne, ya que hasta entonces sólo se habían realizado grabaciones de arias individuales de Mozart. Gracias a documentos relativos a la práctica interpretativa bachiana sabemos, sin embargo, que los recitativos tendían a cantarse en un estilo arioso. Y este es el estilo que quizá fue anticipado por Ermanno Wolf-Ferrari y Ernst Leopold Stahl en su arreglo de *Idomeneo* de 1931 cuando

4. F. Gleich: *Wegweiser für Opernfreunde*, 150.

5. Véase G. Heldt: “*Idomeneo*: Von der Bearbeitung zum Original”, en *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert*, 156-58.

afirman que los recitativos deben reproducirse con una declamación profunda y solemne y con una expresión enfática y plástica, de un modo enteramente diferente, por tanto, de la levedad del recitado secco de la *Spieloper* (comedia musical con diálogos hablados).⁶

En contraste con las tres óperas de Da Ponte, la historia interpretativa de *Idomeneo* se vio básicamente confinada hasta comienzos del siglo XX a los territorios germanófonos. Entre las escasas excepciones se encuentra, por ejemplo, la versión de concierto en francés que ofreció la Schola Cantorum en París el 27 de noviembre de 1902. En 1931, el sesquicentenario de su estreno llevó *Idomeneo* a un gran número de teatros. Hubo producciones en arreglos de Arthur Rother (Dessau, 19 de febrero de 1931), Richard Strauss (Viena, 16 de abril de 1931, además de Zúrich y Berlín), Willy Meckbach (Brunswick, 31 de mayo de 1931) y Ermanno Wolf-Ferrari (Múnich, 15 de junio de 1931). Todos estos arreglos de 1931 fueron muy considerables, lo que se explica por el hecho de que cualquier versión alemana del texto influía en la música de los recitativos. Una rara excepción fue la interpretación en Basilea, el 13 de mayo de 1931, en el marco del Festival Mozart de la ciudad, cuando Paul Sacher dirigió una versión de concierto en italiano.⁷ En Gran Bretaña, sin embargo, siempre que se interpretó la ópera antes de 1951 —lo que sucedió tan solo en un par de ocasiones— se hizo en inglés.

El año 1951 fue, por tanto, crucial para *Idomeneo*. Supuso el comienzo de Mozart como compositor barroco. Y es que con la producción de *Idomeneo* en Glyndebourne, dirigida escénicamente por Carl Ebert y musicalmente por Fritz Busch, *Idomeneo* pasó a aceptarse como “opera seria” años antes de que *La clemenza di Tito* alcanzara un status similar. En palabras del crítico musical Helmut Reinold, esta producción fue, en términos operísticos históricos, el mayor triunfo de los dioscuros Busch/Ebert, porque el *Rey de Creta* se abría camino en el repertorio de los más famosos teatros de ópera no de Salzburgo, Múnich o Viena, sino del Sussex rural.⁸

¿Se ajusta a la verdad este juicio de Reinold, que fue expresado también de modo similar por otros críticos, o hemos de leerlo críticamente o incluso revisarlo? ¿Fue esta famosa producción realmente un hito en la historia de la interpretación mozartiana?

6. E. Wolf-Ferrari y E. L. Stahl: “Zur Inszenierung des *Idomeneo*”, *Idomeneo. Große heroische Oper in drei Akten (6 Bildern) von W. A. Mozart*.

7. Véase *Alte und neue Musik*, 201. Este concierto se vio precedido de fragmentos grabados con motivo de las celebraciones del Festival Mozart de 1930 en la ciudad de Basilea —véase *Alte und neue Musik*, 260—, así como por una grabación de coros para His Master’s Voice (FM 17/18).

8. H. Reinold: “Schnittpunkte”, *Gedenkkonzert zum 100. Geburtstag von Fritz Busch*, 32.

Llevar Idomeneo a los escenarios en 1951 no fue algo casual. Ya en sus años de Dresde, Busch había previsto hacer un Idomeneus (muy probablemente en alemán).⁹ Pero fue sólo entonces, en 1951, casi veinte años después, cuando Busch recibió la oferta de dirigir Idomeneo y añadir de este modo otra obra al ciclo mozartiano dirigido escénicamente por Ebert. Con esta producción, el festival de verano inglés competía directamente con Salzburgo, donde aquel mismo año Idomeneo fue dirigido escénicamente por Josef Gielen (con decorados y vestuario de Caspar Neher) en un arreglo de Bernhard Paumgartner, cantado en italiano y dirigido musicalmente por el joven Georg Solti, que hacía su presentación como director en Salzburgo con esta producción.¹⁰

Glyndebourne también contrató a un musicólogo para arreglar la partitura, el emigrado vienés Hans Gál (1890-1987), que más tarde adquirió fama con su libro sobre Schubert. Pero, ¿por qué se consideraba necesario arreglar la partitura? Durante los siglos XIX y XX se han llevado a cabo de cuando en cuando intentos de este tipo. Pensemos en dos ejemplos diferentes: Eduard Hanslick y el público operístico vienés se habían mostrado reacios a la hora de apreciar el primer acto cuando Idomeneo se representó en la Hofoper en 1879,¹¹ mientras que un mozartiano como Karl Böhm, que dirigió frecuente y amorosamente Idomeneo, consideraba necesario introducir cortes en el segundo acto,¹² ya que no le gustaban elementos formales barrocos como el ballet al final que Oscar Fritz Schuch, entre otros, eliminó de su producción salzбургuesa de 1956 para liberar a la obra de su estilo estático y oratorial.¹³

Las interferencias de Gál pueden resumirse del siguiente modo:

1) En relación con los cortes y las variantes de los números se atiene en la mayoría de los casos a la propia revisión de Mozart para la interpretación vienesa de 1786.

2) En relación con la reescritura para tenor del papel de castrato de Idamante, Gál también se atiene a la propia revisión de Mozart, aunque aportó una justificación que es diferente de la que pudo ser una razón práctica para la reescritura de Mozart. La justificación de Gál se basa en la entonces habitual concepción del realismo en el teatro. Así, escribió:

9. G. Busch: Fritz Busch, 44.

10. Sobre la versión de Paumgartner, véase E. Reeser: "Idomeneo auf dem Theater", Mozart-Jahrbuch (1973-74), 51-52.

11. E. Hanslick: Aus dem Opernleben der Gegenwart, 111.

12. K. Böhm y W. Gerstenberg: "Mozarts Idomeneo", en Wolfgang Amadeus Mozart, 211.

13. O. F. Schuch: "Gedanken zu meiner Idomeneo-Inszenierung", en Wolfgang Amadeus Mozart, 220-21.

Este papel [de Idamante] [...] resulta inadecuado para [la soprano femenina], no sólo por motivos dramáticos —Idamante no es un jovencito como Cherubino, sino un hombre y un héroe—, sino por razones musicales. Sabemos gracias a numerosas descripciones contemporáneas que la voz de castrato sonaba extraordinariamente diferente de la voz femenina, mucho más compacta y metálica. Otra voz femenina, añadida a las dos del original, se traduciría en una evidente falta de variedad en una obra con tal abundancia de arias.¹⁴

Gál modificó muy sustancialmente la partitura para ajustarse a los parámetros actuales. Pero sus interferencias consisten únicamente en la supresión de pasajes en recitativos y arias y, ocasionalmente, en la eliminación de arias completas, así como en la introducción de las versiones alternativas del propio Mozart.

Básicamente, se ajustó a la limitada pero, sin embargo, existente tradición interpretativa de Idomeneo. Esto puede verse en el hecho de que eliminara algunas de las coloraturas del aria principal de Idomeneo, “Fuor del mar”, ya que la supresión de coloraturas en este aria ya se había llevado a cabo cuando la ópera se repuso en Viena en 1879, tal y como nos informa Hanslick.¹⁵ En lo que respecta a la instrumentación y la escritura de los recitativos, sin embargo, no modificó la partitura de Mozart.

3) Las interferencias más sustanciales de Gál guardaron relación con los cortes de los recitativos secos en el Acto I y en la eliminación total del ballet y de las dos arias que canta Arbace.

Cuando se procedió a la atribución de los papeles, se había sugerido ofrecer el de Idamante, que en 1781 fue cantado por un castrato y en 1786 por un tenor, bien a la contralto Kathleen Ferrier o a un tenor, Richard Holm o Rudolf Schock. La decisión final de un tenor se tomó de acuerdo con los puntos de vista de Gál ya mencionados. Originalmente, Gál quería contar también con un tenor para el papel de Arbace. Pero poco después no se sintió satisfecho

14. “This part [of Idamante] [...] is unsuitable for [the female soprano], not only on dramatic grounds —Idamante is not a youngster like Cherubino but a man and a hero— but also for musical reasons. We know from many contemporary descriptions that the castrato voice sounded strikingly different from the female voice, much more stringent and metallic. Another female voice, added to the two of the original, would result in a noticeable lack of variety in a work with such an abundance of arias”. En “Mozart’s Idomeneo”, *Opera*, 2:8 (1950-51), 396.

15. E. Hanslick: *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, 112: “Bisutería en forma de coloraturas que irrumpe hasta en la última piedrecita” (“Coloraturschmuck bis auf das letzte Steinchen ausgebrochen”).

con ello. Un tercer tenor, además de Idomeneo e Idamante, era para él un reparto imposible. Por ello sugirió suprimir las arias de Arbace y reducir el papel únicamente a los breves recitativos. Finalmente Glyndebourne decidió ofrecer el papel, reducido a un mínimo, a un barítono (Alfred Poell). Pero la justificación para hacerlo así sonó ligeramente diferente cuando Gál escribió sobre ello en la revista *Opera*. Aunque compartía la opinión de Alfred Einstein, pensaba que el papel de Arbace era totalmente superfluo cuando escribió que Mozart en su revisión de 1786

dio ejemplo al suprimir las dos arias de Arbace, quien representa un “confidente”, una persona cuya función es simplemente actuar como compañero de diálogo de uno de los protagonistas para así poder ofrecer las necesarias explicaciones o exposición de los hechos. En la ópera, este antiguo recurso se convierte en un hándicap si el “confidente” ha de recibir su debida proporción de arias, que por fuerza son dramáticamente redundantes. Mozart debe de haber percibido esta debilidad y sus dos arias, las más convencionales de la ópera, pueden omitirse fácilmente.¹⁶

Hablando en términos generales, la revisión de Gál se diferenciaba de la propia revisión de Mozart en que Gál tenía aparentemente una concepción dramático-musical que seguir, y a la cual habían de acomodarse también los cantantes en Glyndebourne, mientras que Mozart tenía que satisfacer las necesidades y los deseos de los cantantes. Gál y Busch mantuvieron el idioma italiano y, con ello, las detalladas estructuras de los recitativos. El juicio que puede leerse con frecuencia de que la versión de Gál es un arreglo drástico resulta, por tanto, demasiado severo, a pesar de lo cual la comprensión de la ópera llevada a cabo por Gál eliminó de ella algunos de los rasgos característicos de la “ópera seria”, entre los cuales se hallan las dos arias de Arbace.

La plantilla orquestal fue mediana: 8 primeros violines, 6 segundos violines, 4 violas, 4 violonchelos y 3 contrabajos. A la sección de cuerda se unían 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 2 fagotes, así como 2 trompetas, 4 trompas y 3 trombones más timbales: en total, 43 músicos, con el añadido de un clave toca-

16. “gave a lead in cutting out the two arias of Arbace, who represents a ‘confidant,’ a person whose function is merely to act as a partner in dialogue with one of the protagonists, in order to get over the necessary explanations or exposition of facts. In opera, this old expedient becomes a liability, if the ‘confidant’ has to get his due share of arias, which necessarily are dramatically redundant. Mozart must have felt this weakness, and his two arias, the most conventional of the opera, can easily be omitted”. En “Mozart’s Idomeneo”, *Opera*, 2:8 (1950-51), 396.

do por John Pritchard, el ayudante de Busch. Éste habría deseado tener una sección de cuerda ligeramente más robusta —es decir, 10 y 8 violines, 6 violas, 5 violonchelos y 4 contrabajos—, pero el presupuesto impidió contratar a más músicos.¹⁷

Hasta ahora se ha hablado poco de los elementos no musicales de este proyecto, debido principalmente a la fugacidad de la escenografía y los decorados (de Oliver Messel) en una época en que la televisión se encontraba aún en pañales y de la que no se conserva ningún documento visual, excepción hecha de algunos dibujos y fotografías del diseño del escenario. Estos indican, sin embargo, que el punto fuerte de la producción de Ebert debió de radicar en la actuación de los personajes, que se presentaban de un modo franco, sin las desviaciones de la trama original a veces imaginativas, a veces estúpidas, cuando no irritantes, a las que nos hemos acostumbrado en la pasada década de recuperación de la ópera barroca. El impacto duradero de esta producción se produjo posiblemente en términos estrictamente musicales, con una dirección escénica sensible y sutil como soporte de este impacto.

La primera noche de la producción, el 20 de junio de 1951, fue también la noche inaugural de la temporada de Glyndebourne. ¿Cuál fue la reacción de la prensa diaria? Los críticos londinenses alabaron la producción y su calidad musical. El anónimo crítico musical de *The Times* señaló que

la seguridad del estilo, el moldeamiento de la frase y la belleza del timbre de Madame Sena Jurinac fueron de enorme valor para reanimar la forma obsoleta y convertirla en el vehículo de un canto deslumbrante.¹⁸

Desmond Shawe-Taylor incluso pensó que

a menos que nuestro avocal siglo sea visitado por un vuelo repentino de pájaros cantores, es probable que ninguno de nosotros encontremos un Idomeneo mejor.¹⁹

17. Carta de Moran Caplat a Fritz Busch, fechada el 27 de mayo de 1951; Brüder-Busch-Archiv, B 994.

18. "Mme. Sena Jurinac's certainty of style, shapeness of phrase, and beauty of tone were of enormous value in re-animating the obsolete form and making it the vehicle of ravishing singing". *The Times*, 21 de junio de 1951.

19. "Unless our unvocal century is visited by a sudden flight of songbirds, none of us is likely to encounter a better Idomeneo". *The New Statesman*, 30 de junio de 1951.

Y para Eric Blom, crítico musical de *The Observer*, esta producción de *Idomeneo* había sido probablemente, en términos globales, la mejor producción operística que se había visto nunca en Glyndebourne. Ernest Newman compartió esta opinión por lo que respecta a la producción de Ebert:

Aquí había arte sin artificio, efecto sin “efectos” del tipo de los que se ven venir y se aparta la mirada con una sonrisa irónica en cuanto han comenzado.²⁰

Después de muchas décadas concluimos a partir de estas y otras opiniones cuán poco familiarizados estaban los críticos con la música, pues de lo contrario, me atrevería a decir, habrían sido menos favorables. Pero allí estaba la voz experta del Conde de Harewood. Criticó principalmente la concepción de Ebert que, en su opinión, no estaba acorde con el estilo de la “opera seria”.²¹ El Conde de Harewood observó, por ejemplo, que *Idomeneo*, tras el naufragio, aparecía en escena sin séquito, lo que era virtualmente imposible en una “opera seria” y lo que, curiosamente, Giambattista Varesco, el libretista, había concebido originalmente de ese modo, aunque Mozart lo había corregido insertando un breve recitativo en el que el rey se dirige a su séquito y le pide que se retire.

Existe una grabación en vivo de una de las representaciones de 1951 que permaneció inédita durante cincuenta años, pero que se publicó en Italia en 2001.²² Esta grabación en vivo es un documento de hasta qué punto se sentían entonces incómodos los cantantes. Aparte de Sena Jurinac como *Ilia*, su modo de cantar, especialmente las coloraturas, era bastante rígido e inseguro. Había también problemas de afinación que echaron a perder el famoso cuarteto. Del mismo modo, la disciplina rítmica de la orquesta no era muy buena. Irving Kolodin expresó proféticamente los puntos fuerte y débil de la joven Birgit Nilsson, que encarnaba a *Elettra*:

Birgit Nilsson [...] mostró una voluminosa voz dramática que quizás llegará a controlar plenamente algún día.²³

20. “Here was art without artifice, effect without ‘effects’ of the sort that one sees through and turns away from with a wry smile the moment they have started”. *The Sunday Times*, 24 de junio de 1951.

21. *Opera*, 2:9 (1950-51), 458-62.

22. *Urania*: URN 22 182. Después de concluir este ensayo, *Symposium Records* (1274/75) ha publicado otra grabación en vivo, que procede aparentemente de una representación diferente del registro de *Urania*. Véase JTH en *The Record Collector*, 48:1 (2003), 72-73.

23. *Saturday Review*, 14 de julio de 1951.

Las diferencias en la manera de tocar y cantar entre el conjunto estable de Glyndebourne de los años treinta y el de comienzos de los años cincuenta no eran accidentales: los dos protagonistas Busch y Ebert no podían ocultar que, tras la guerra, Glyndebourne siguió una política de artistas diferente. Debido a un presupuesto limitado, Glyndebourne había de invertir en voces nuevas y jóvenes que, aunque eran cuidadosamente seleccionadas por Busch, no poseían el dominio de los cantantes protagonistas de los años anteriores a la guerra, como Luise Helletsgruber, Willi Domgraf-Fassbaender y Koloman von Pataky.

Los críticos musicales no mencionaron todos los aspectos estilísticos que revestían interés. Uno de los criterios estilísticos no mencionados habitualmente es el uso de apoyaturas, de las que nada se dice en los artículos de 1951 sobre el Idomeneo de Glyndebourne. En sus grabaciones mozartianas de los años treinta, Busch había prescindido de las apoyaturas, lo que se tradujo en que resulta imposible escuchar una sola. En la grabación de Idomeneo, los cantantes las cantan muy esporádicamente, pero, es curioso comprobar que en la partitura completa de Busch hay muchas notas marcadas, lo que sugiere el uso de apoyaturas en las terminaciones femeninas de las palabras según los tratados históricos. Busch marca estas notas de dos modos diferentes: lo más habitual es que rodee con un círculo el par de notas en cuestión; ocasionalmente, sin embargo, pone una crucecita encima de la nota que debe cambiarse. No puede establecerse, sin embargo, una diferenciación a partir del modo en que los cantantes afrontaron estas notas marcadas.

EMI, que había producido las grabaciones de las tres óperas de Da Ponte en los años treinta, grabó algunos números de Idomeneo en estudio en julio de 1951. Y la mayoría se publicaron en discos de laca, aunque la grabación propiamente dicha se había realizado en cinta y el LP ya se había introducido por entonces en el mercado discográfico de Gran Bretaña. El reparto de esta selección de fragmentos fue ligeramente diferente del reparto de las representaciones escénicas. En el disco, Alexander Young y no Léopold Simoneau era Idamente, Dorothy MacNeil y no Birgit Nilsson encarnaba a Elettra. El motivo de no grabar a la joven y prometedor Nilsson fue responsabilidad de la cantante: insistió en recibir casi el doble de los honorarios que quería pagarle EMI. Lo que hizo EMI fue contratar a la soprano estadounidense MacNeil, que en aquella temporada había realizado su presentación en Glyndebourne en el papel de Cherubino. Hasta aquí la historia oficial contada por la propia Nilsson. Sin embargo, en los archivos del Carl-Ebert-Archiv, Stiftung Akademie der Künste, en Berlín, se conserva una comunicación de Moran Caplat, el Director General de Glyndebourne, a Ebert con la propuesta de repartos para la siguiente temporada, y en el caso de Idomeneo decía que el mismo de ese año pero con una Elettra mejor. Confío en que se me permita sugerir que los

honorarios demandados por Nilsson fueran una buena excusa para EMI y Busch para elegir una cantante diferente para la sesión de grabación.

En cuanto los números individuales publicados previamente en discos single de laca se incorporaron a un disco de larga duración, la gente se dio cuenta de que los cortes alteraban gravemente el orden de las tonalidades. Esto debió de molestar tanto a Busch que, por este motivo, pensó en finalizar sus fragmentos de *Idomeneo* o incluso en hacer una nueva grabación completa de la ópera. “¡Habría que hacer un verdadero *Idomeneo!*”, fue una de las últimas entradas en su diario. Pero su muerte echó por tierra estos planes.

Hasta 1964, la producción de Ebert de la edición de Gál, que hasta el día de hoy se halla sólo en forma manuscrita, se ofreció en Glyndebourne en 48 ocasiones. Puede decirse con seguridad que con ella empezó para Glyndebourne el repertorio de la ópera barroca. Esta producción se convirtió en el puente entre las últimas óperas ya consolidadas de Mozart y *Alceste* y *Orfeo* de Gluck, y pasó a ser igualmente el puente con el ciclo de óperas del siglo XVII que se inició en 1962 con *L'incoronazione di Poppea* y que llegó, pasando por las dos producciones de *L'ormindo* (1968) y *La Calisto* (1971 y 1979) de Cavalli, hasta *Il ritorno d'Ulisse in patria*.

De vuelta a *Idomeneo*, su función de puente puede concretarse en varios detalles musicales. En contraste con el moderno pianoforte que se utilizaba en las representaciones de *Don Giovanni*, *Così fan tutte* y *Le nozze di Figaro*, y que apoyaban la noción de objetividad y de la ópera como una obra musical autónoma, Busch se valió en *Idomeneo* de un clave más un violonchelo en labores de continuo para los recitativos secos, lo que es históricamente correcto pero, al mismo tiempo, reduce la obra a una pieza firmemente enraizada en la historia. En 1951 este clave se alquiló a Arnold Dolmetsch Ltd., y se trató aparentemente del mismo instrumento que había construido Arnold Dolmetsch en 1896-97 para las representaciones mozartianas en la Royal Opera House, Covent Garden, y que también él había tocado: el conocido como “clave verde”, el primer clave construido por Dolmetsch.²⁴

Mientras que las grabaciones de Glyndebourne de los años treinta fueron modelos ejemplares de interpretación, la grabación en vivo de *Idomeneo* documenta nada más, pero también nada menos, que el punto de partida de un proceso dinámico que dio lugar al establecimiento de un estilo interpretativo que se encontraba ya firmemente fijado, como muy tarde, en 1964, cuando esta producción se repuso por última vez, tal y como puede oírse en la gra-

24. Anthony Besch, el asistente de Moran Caplat, sugirió aparentemente este instrumento en una carta fechada el 20 de abril de 1951. Véase también M. Elste: “Das Rezitativ – Paradigma”, en *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991*, 271.

bación en vivo dirigida por John Pritchard en el Royal Albert Hall de Londres ese mismo año.

Una comparación de la grabación en vivo de 1951 con los fragmentos de 1951 muestra cuánto más relajados se encontraban todos los músicos que participaban cuando acudían al estudio. Aunque la respuesta de EMI fue negativa cuando Busch le pidió completar los fragmentos, la compañía discográfica produjo en 1956 una así llamada grabación completa de Idomeneo realizada al tiempo de la reposición de la producción Ebert/Busch/Gál, dirigida ahora por John Pritchard. Aunque no era más completa que la producción escénica de Glyndebourne, los críticos despreciaron ahora los numerosos cortes. Por tanto, en términos de estilo, la primera de un total de tres grabaciones dirigidas por Pritchard se ha convertido en un verdadero documento sonoro de una tradición teatral, a pesar de haberse producido en estudio.

En el cuarto de siglo siguiente se realizarían otras grabaciones completas de Idomeneo. Aunque la sustitución del papel de castrato de Idamante por una soprano ya se había llevado a cabo en 1950 en una grabación discográfica poco afortunada, tanto comercial como artísticamente, de Idomeneo realizada en Viena, fue sólo la grabación de 1981 de Nikolaus Harnoncourt con la Ópera de Zúrich la que aportó un nuevo matiz de consciencia histórica cuando el director hizo que la soprano Trudeliese Schmidt cantara el papel de castrato de Idamante. Esta sustitución marcó una tendencia estilística para futuras representaciones.

¿Es, pues, la producción de Idomeneo de Glyndebourne de 1951 una referencia en la historia de la práctica interpretativa mozartiana? Si se entiende el término “referencia” como un standard absoluto de calidad, habría que dar una respuesta negativa. Pero si se define “referencia” como un indicador que apunta hacia un objetivo estético, la producción de Ebert y, por encima de ella, la concepción musical de Busch deben considerarse un punto de referencia en la historia de la práctica interpretativa mozartiana. A pesar de todos sus defectos, fue nada menos que el punto de partida de lo que habría de dar lugar a Mozart en su faceta de compositor barroco.

(Traducción de Luis Gago)

Bibliografia citada (III)

- Aimone, Linda y Carlo Olme: *Les Expositions universelles, 1851–1900*, trad. de Ph. Olivier (París: Belin, 1993).
- Albanese Jr., Ralph: “The Molière Myth in Nineteenth-Century France”, en R. L. Mitchell (ed.), *Pre-Text, Text, Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature* (Columbus: Ohio State University Press, 1980), 239-54.
- : *Molière à l’école républicaine: de la critique universitaire aux manuels scolaires (1870-1914)* (Saratoga: Anma Libri, 1992).
- : “Molière républicain: la réception critique et scolaire de son oeuvre au dix-neuvième siècle”, en S. y M. Bilezikon (eds.), *Homage to Paul Bénichou* (Birmingham, AL: Summa Press, 1994), 307-22.
- : “Corneille à l’école républicaine”, *Papers on French Seventeenth-Century Literature*, 46 (1997), 145-55.
- Alte und neue Musik. Das Basler Kammerorchester (Kammerchor und Kammerorchester) unter Leitung von Paul Sacher, 1926–1951 (Zúrich: Atlantis Verlag, 1952).
- Álvarez Junco, José: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (Madrid: Taurus, 2001).
- Alves Quintas, José Manuel: *Filhos de Ramires: das ideias: das almas e dos factos no advento do Integralismo Lusitano*, tesis de máster inédita (Universidade Nova de Lisboa, 1997).
- Archer de Carvalho, Paulo: *Nação e nacionalismo: mitemas do integralismo lusitano*, tesis de máster, inédita (Universidade de Coimbra, 1993).
- : “De Sardinha a Salazar: o nacionalismo entre a Euforia mítica e a formidável paranóia”, *Revista de História das Ideias*, 17 (1995), 79-123.

- Ben-Amos, Avner: "The Uses of the Past: Patriotism Between History and Memory", en D. Bar-Tal y E. Straub (eds.), *Patriotism in the Lives of Individuals and Nations* (Chicago: Nelson-Hall Publishers, 1997), 129-47.
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung. Kapitel 33–42* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959).
- Böhm, Karl y Walter Gerstenberg: "Mozarts Idomeneo. Ein Gespräch bei den Salzburger Festspielen 1973", en Wolfgang Amadeus Mozart. *Idomeneo, 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog* (Múnich y Zúrich: R. Piper & Co. Verlag, 1981), 211-15.
- Braga da Cruz, Manuel: *Monárquicos e republicanos no Estado Novo* (Lisboa: D. Quixote, 1986).
- Brisson, Dominique: *La Tour Eiffel: Tours et détours*, CD-Rom (París: Arte Editions, 1997).
- Brito, Manuel Carlos de: "Historiografia musical e historiografia da música portuguesa", en *Estudos de história da música em Portugal* (Lisboa: Imprensa Universitária / Editorial Estampa, 1989), 23-29.
- Busch, Grete: *Fritz Busch. Dirigent* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1985).
- Cannone, Belinda: "L'éclipse de la musique baroque au début du 19^e siècle", *Dix-huitième siècle*, 26 (1994), 523-38.
- Carreras, Juan José: "La recepción de la música medieval por la musicología", en E. Casares y C. Villanueva (eds.), *De Musica Hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo* (Santiago de Compostela: Universidad, 1990), vol. 2, 565-93.
- : "De fragmentos y huellas: la imagen de Bach a través de los documentos", en H. J. Schulze (ed.), *Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra* (Madrid: Alianza, 2001), 9-42.
- Cascudo, Teresa: "A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10 (2000), 181-226.
- : *A tradição como problema na obra musical e literária de Fernando Lopes-Graça*, tesis doctoral, inédita (Universidade Nova de Lisboa, 2002).
- : "Nationalism and Music in Portugal: Teófilo Braga and the creation of a Portuguese national music", en A. Siopsi (ed.), *Romanticism and Nationalism in Music* (Corfú: Ionian University, en prensa).
- Cavallini, Ivano (ed.): *Oscar Chilesotti. La musica antica e la musicologia storica* (Venecia: Fondazione Levi, 2000).

- Charlton, David: "Vianesi", en S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres: Macmillan, 1992), vol. 4, 981.
- Cohen, H. Robert (ed.): *Les Gravures musicales dans l'Illustration, 1843–1899*, 3 vols. (Quebec: Les Presses de l'Université Laval, 1983).
- Costa Pinto, António et al. (eds.): *O fascismo em Portugal. Actas do Colóquio sobre o Fascismo em Portugal* (Lisboa: Regra do Jogo, 1982).
- Cruz, Ivo: *O que fiz e o que não fiz* (Lisboa: Edição do autor, 1985).
- : "O Renascimento Musical", en I. Cruz (ed.), *Documentos para a História da Música Portuguesa*, 1 (Oporto: Renascimento Musical, 1990).
- Dahlhaus, Carl y Sieghart Döhring (eds.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballet*, 7 vols. (Múnich y Zúrich: Piper, 1986-97).
- Danuser, Hermann: "Interpretation", en L. Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik – Sachteil* (Kassel: Bärenreiter, 1996), vol. 4, cols. 1053-69.
- Day, Timothy: *Un siglo de música grabada* (Madrid: Alianza, 2002; original en Londres, 2000).
- Ellis, Katharine: *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–1880* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
- : "Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris", *Journal of the American Musicological Society*, 50:3 (1997), 353–85.
- : "Palestrina et la musique dite 'palestrinienne' en France au XIXe siècle", en Ph. Vendrix (ed.), *La Renaissance et sa musique au XIXe siècle* (París: Editions Klincksieck, 2000), 155–90.
- : *Historic Presents: Interpreting Early Music in Nineteenth-Century France, 1800–1900* (Nueva York y Oxford: Oxford University Press, en prensa).
- Elste, Martin: "Nostalgische Musikmaschinen: Cembali im 20. Jahrhundert", en J. H. van der Meer, M. Elste y G. Wagner (eds.), *Kielklaviere: Cembali, Spinette, Virginal* (Berlín: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, 1991), 239–77.
- : "Das Rezitativ – Paradigma der Rezeptionsgeschichte von Mozarts Opern", en R. Angermüller, D. Berke, U. Hofmann y W. Rehm (eds.), *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991* (Kassel: Bärenreiter, 1992), 268-73 [= Mozart-Jahrbuch (1991)].

- Fausser, Annegret (ed.): Jules Massenet: "Esclarmonde". Dossier de Presse Parisienne (Heilbronn: Musikverlag Lucie Galland, 2001).
- : "World Fair — World Music: Musical Politics in 1889 Paris", en J. Samson y B. Zon (eds.), *Nineteenth-Century Music Studies* (Londres y Aldershot: Ashgate, 2002), 179–223.
- Ferreira de Castro, Paulo: "O que fazer com o século XIX? Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2 (1992), 171-83.
- Fétis, François Joseph: *Biographie universelle des musiciens* (2ª ed., París: Firmin-Didot, 1884).
- Freitas Branco, João de: Luís de Freitas Branco (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975).
- Freitas Branco, Luís de: "Música e instrumentos", en A. Sardinha et al. (eds.), *A Questão Ibérica* (Lisboa: Almeida, Miranda e Sousa, 1916), 119-43.
- : *Elementos de Ciências Musicais* (Lisboa: Sasseti, 1922).
- : *A música em Portugal* (Lisboa: Imprensa Nacional / Exposição Portuguesa em Sevilha, 1929).
- Gál, Hans: "Mozart's Idomeneo", *Opera*, 2:8 (1950-51), 393–96.
- Garratt, James: *Palestrina and the German Romantic Imagination: Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002).
- Genty, Christian: *Histoire du Théâtre National de l'Odéon (Journal de bord), 1782-1982* (París: Fischbacher, 1982).
- Gildea, Robert: *The Past in French History* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1994).
- : *France, 1870-1914* (Londres y Nueva York: Longman, 1996; 2ª ed.).
- Gleich, Ferdinand: *Wegweiser für Opernfreunde. Erläuternde Besprechung der wichtigsten auf dem Repertoire befindlichen Opern nebst Biographien der Componisten* (Leipzig: Heinrich Matthes, 1857).
- Haine, Malou: "Concerts historiques dans la seconde moitié du 19^e siècle", en H. Vanhulst y M. Haine (eds.), *Musique et Société: Hommages à Robert Wangermée* (Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles, 1988), 121–42.
- Hanslick, Eduard: *Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der "Modernen Oper" III. Theil.) Neue Kritiken und Studien* (Berlín: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1885), 107–14.

- Harnoncourt, Nikolaus: *El diálogo musical. Reflexiones sobre Monteverdi, Bach y Mozart* (Barcelona: Paidós, 2003; original en Kassel, 1983).
- Heldt, Gerhard: “Idomeneo: Von der Bearbeitung zum Original. Dramaturgische Überlegungen zur Aufführung einer Mozart-Seria im 20. Jahrhundert”, en P. Csobádi, G. Gruber, J. Kühnel et al. (eds.), *Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, Bildender Kunst und in den Medien. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1990* (Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1991), 147–64.
- Hildesheimer, Wolfgang: *Mozart* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980).
- Hobsbawm, Eric J.: *Echoes of the Marseillaise: Two Centuries Look Back on the French Revolution* (New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1990).
- Joannidès, Alexandre: *La Comédie-Française de 1680 à 1920. Tableau des représentations par auteurs et par pièces* (París: Plon-Nourrit, 1921).
- Kelley, Donald R.: “El giro cultural en la investigación histórica”, en I. Olábarri y F. J. Caspistegui (eds.), *La “nueva” historia cultural: la influencia del postestructuralismo y el auge de la interdisciplinaridad* (Madrid: Editorial Complutense, 1996), 35-48.
- Kropfinger, Kraus: “Rezeptionsforschung”, en L. Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik – Sachteil* (Kassel: Bärenreiter, 1998), vol. 8, cols. 200-24.
- Lacombe, Hervé: *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, tr. de E. Schneider (Berkeley, Los Angeles y Londres: University of California Press, 2001).
- Lambertini, Michel'Angelo: “Portugal”, en A. Lavignac y L. de la Laurencie (eds.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, (París: Librairie Delagrave, 1920), 2401-69.
- Leza, José Máximo: “Spanish Baroque zarzuela: discovery and recovery”, *Early Music* 24:4 (1996), 718-20.
- : “Los matices del púrpura” en el programa de mano de *La Púrpura de la Rosa* (Madrid: Teatro de la Zarzuela, 1999-2000), 47-55.
- Libório, Eduardo e Ivo Cruz: “‘Cultural de Música’, seus fins”, *De Música*, 4 (1931), 3.
- Lopes Graça, Fernando: “Um precursor português de Mozart, o Nuno Gonçalves da Música Portuguesa, ou o lunatismo musical nacionalheiro”, *Seara Nova*, 306 (1932), 277-82.

- Madureira, Arnaldo: *O 28 de Maio. Elementos para a sua compreensão* (Lisboa: Editorial Estampa, 1978).
- Medina, João: *Salazar e os fascistas* (Lisboa: Bertrand, 1978).
- : *O Estado Novo. Das origens ao fim da autarcia (1926-1959)*, vol. 1 (Lisboa: Editorial Fragmentos, 1987).
- Nattiez, Jean-Jaques: “Interpretazione e autenticità”, en J.-J. Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica*, vol. 2 “Il sapere musicale” (Turín: Einaudi, 2002), 1063-83.
- Ory, Pascal: “Le Centenaire de la Révolution française”, en P. Nora (ed.), *Les Lieux de mémoire*, vol. 1, “La République” (París: Gallimard, 1984), 523-60.
- : *L'Expo Universelle* (París: Editions Complexe, 1989).
- Pasler, Jann: “Paris: Conflicting Notions of Progress”, en J. Samson (ed.), *Man and Music: The Late Romantic Era from the Mid-19th Century to World War I* (Londres: Macmillan, 1991), 389–416.
- Pistone, Danièle: “Rameau à Paris au XIXe siècle”, en J. La Gorce (ed.), *Jean-Philippe Rameau: colloque international organisé par la Société Rameau de Dijon, 21-24 septembre 1983* (París y Ginebra: Champion-Slatkine, 1987), 131-40.
- Planchart, Alejandro: “L'interpretazione della musica antica”, en J.-J. Nattiez (ed.), *Enciclopedia della musica*, vol. 2 “Il sapere musicale” (Turín: Einaudi, 2002), 1011-28.
- Potter, Pamela: *Most German of the arts : musicology and society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich* (New Haven, Londres: Yale University Press, 1998).
- Ramos, Rui: *A segunda fundação (1890-1926)*, en J. Mattoso (ed.), *História de Portugal*, vol. 6 (Lisboa: Editorial Estampa, 1994).
- : *João Franco e o fracasso do reformismo liberal (1884-1908)* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001).
- : “A ciência do povo e as origens do estado cultural”, en S. Castelo Branco y J. Freitas Branco (eds.), *Vozes do Povo: a Folclorização em Portugal* (Oeiras: Celta Editora, 2003), 25-35.
- Reeser, Eduard: “Idomeneo auf dem Theater”, *Mozart-Jahrbuch* (1973-74), 46-55.
- Reinold, Helmut: “Schnittpunkte. Zu Fritz Buschs Glyndebourne-Aufnahmen”, en *Gedenkkonzert zum 100. Geburtstag von Fritz Busch* [notas al programa de concierto, Siegen, 13 de marzo de 1990], 30-32.

- Rosas, Fernando (ed.): *O Estado Novo (1926-1974)*, en J. Mattoso (ed.), *História de Portugal*, vol. 7 (Lisboa: Editorial Estampa, 1994).
- Sampaio Ribeiro, Mário de: *O Renascimento Musical e o Sr. Rui Coelho* (Lisboa: s.n., 1931).
- : “Damião de Goes na Livraria Real da Música”, *Trabalhos da Associação dos Arqueólogos Portugueses*, 1 (1935), 9-46.
- : *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX: Bosquejo de histórica crítica* (Lisboa: Inácio Pereira Rosa, 1936).
- : “O estilo expressivo: raiz da música polifónica portuguesa”, *Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto*, 6:3-4 (1942), 5-23.
- : “Joaquim Casimiro Junior”, *Arte Musical*, 18 (1962), 1-6.
- Santos, Júlio Eduardo dos: *A polifonia clássica portuguesa: transcrições em notação moderna de trechos dos mestres mais notáveis dos séculos XVI e XVII e estudo crítico* (Lisboa: Oficina Gráfica, 1937).
- Sardinha Desvignes, Ana Isabel: *Nas origens do integralismo lusitano. António Sardinha: aspectos de um percurso intelectual 1903-1915*, tesis doctoral, inédita (Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa de Lisboa, 2002).
- Schuh, Oscar Fritz: “Gedanken zu meiner ‘Idomeneo’-Inszenierung in Salzburg”, en Wolfgang Amadeus Mozart. *Idomeneo, 1781–1981. Essays, Forschungsberichte, Katalog* (Múnich y Zúrich: R. Piper & Co. Verlag, 1981), 220–21.
- Shelemay, Kay Kaufman: “Toward an Ethnomusicology of the Early-Music Movement”, *Ethnomusicology*, 45:1 (2001), 1–29.
- Soubiès, Albert: *Histoire de la musique portugaise* (París: Flammarion, 1898).
- Tibaldi, Rodobaldo (ed.): *La recezione di Palestrina in Europa fino all’Ottocento* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1999).
- Vaucorbeil, Auguste Emmanuel: *Mémoire présentée à l’Assemblée Nationale par la Société des Compositeurs de Musique* (París: Imprimerie Administrative de Paul Dupon, 1874).
- Vieira, Ernesto: *Diccionario biographico de músicos portugueses: historia e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols. (Lisboa: Lambertini, 1900).
- Weber, William: “La musique ancienne in the waning of the Ancien Régime”, *Journal of Modern History*, 56 (1984), 58-88.
- : *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology* (Oxford: Oxford University Press, 1992).

BIBLIOGRAFÍA

Wolf-Ferrari, Ermanno y Ernst Leopold Stahl: “Zur Inszenierung des Idomeneo”, en *Idomeneo. Große heroische Oper in drei Akten (6 Bildern)* von W. A. Mozart [...]. Bearbeitung für die Bayerischen Staatstheater von Ermanno Wolf-Ferrari. Texteinrichtung und Übersetzung von Ernst Leopold Stahl. Klavierauszug eingerichtet von Fritz Neupert (München y Zürich: Serano-Verlag, 1938).

Yon, Jean-Claude: *Jacques Offenbach* (Paris: Gallimard, 2000).

Apéndice Musical

1. Edición de seis arias de Francesco Gasparini para La Principessa fedele di Agostino Piovene

Fuentes

La única fuente musical de esta edición es el manuscrito 894 que pertenece a la colección de los Condes von Schönborn-Wiesentheid, conservada en el castillo de Schönborn en Alemania (D-WD), y contiene arias de varios autores (Albinoni, Haendel, Lotti) que fueron probablemente copiadas en Venecia durante la estancia del Conde Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754).¹ El manuscrito presenta tanto la partitura, con el título “Spartitura del Sig.re Gasparini [sic]”, como las particellas: “Parte Cantante”, “Violino Primo”, “Violino Secondo”, “Alto Viola”, “Organo ò Violoncello”. Cada sección tiene su portada donde están indicados el nombre de la parte (vocal o instrumental) y también la antigua signatura.²

El formato de las páginas es apaisado. Las particellas tienen ocho pentagramas por página, la partitura diez. Parece que el copista de las particellas es distinto del de la partitura, que muestra una escritura más desordenada. Además hay algunas diferencias entre ellas que llevan a pensar que las fuentes son independientes, o sea que la partitura no deriva de las particellas, ni viceversa. Por ejemplo, en el aria n. 6 “Affetti del regno” la particella del violín segundo tiene indicaciones dinámicas (“forte” c. 7, “piano” c. 14) que no aparecen en la partitura.

Tanto en las particellas como en la partitura aparece en cada aria la indicación “S. Cassan P.ma” y la atribución al compositor; casi siempre la particella

1. Para una descripción detallada de esta fuente y para su historia véase F. Zobeley (ed.): *Die Musikalien der Grafen von Schönborn Wiesentheid*.

2. Las particellas tienen la signatura: “Lib. 6” y más abajo “Litt B”; la partitura está indicada con la signatura “Lib. 6 Pars 2” y “Litt. B”.

llas indican también el nombre de la parte de esta manera:

S. Cassan P.ma Del sig^r Gasparini Violino

Para los distintos fascículos utilizaré las siguientes siglas: A1: partitura; B1: canto; B2: primer violín; B3: segundo violín; B4: viola; B5: bajo continuo (órgano o violoncello). La fuente del texto poético es el libreto del estreno (véase Tabla 3 del Apéndice, n. 1) confrontado con la “parte cantante” y la partitura.

Criterios editoriales

1. Las claves han sido modernizadas.
2. Las accidentales se han transcrito como en el original. Las accidentales editoriales se han puesto encima de las notas en cuerpo menor.
3. Los nombres de los instrumentos han sido modernizados y uniformados.
4. El valor original de las notas y el compás se han mantenido.
5. Las barras de compás y las dobles barras entre secciones aparecen como en la fuente.
6. Las indicaciones de dinámica y agógica son originales.
7. Las ligaduras de valores y las ligaduras de expresión aparecen como en la fuente. Las ligaduras editoriales se señalan con una línea discontinua.
8. Las indicaciones de repetición y la indicación da capo son originales pero han sido uniformadas.
9. Las cifras del bajo continuo son como en la fuente.

Abreviaturas

A: Alto; bc: bajo continuo; órg: órgano; S: soprano; T: tenor; vl 1: primer violín; vl 2: segundo violín; vla: viola; vlc: violoncello; vls: violines; unis: unísonos.

Aparato crítico

N.1 “Se miro in quel viso” (A, vls unis, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B3, B5. Vls 1 y vls 2 tocan al unísono, pero hay dos particellas distintas.

c. 2ⁱ, vls: la última nota es la⁴ en todas las fuentes, sustituida en esta edición por sol⁴ por analogía con c. 33.

c. 22³, bc: en B5 la primera corchea es sib² sustituida en esta edición por sol² como en A1.

c. 27³, Aladino: re³ en A1 y B1, sustituida por la³ por concordancia armónica.

cc. 42¹ y 44¹, Aladino: el tresillo no está señalado.

c. 44¹, bc: la segunda corchea es do² en todas las fuentes, sustituida por re².

c. 45¹, vls: en A1 la primera nota es una corchea.

c. 50¹, bc: en A1 falta el becuadro de la segunda corchea.

N.2 “Della fida se taccio la morte” (S, vls unis, vla, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B3, B5. La parte de la viola está escrita en B1. Vls 1 y 2 tocan al unísono, pero hay dos particellas distintas.

c. 15³, bc: en A1 no hay ligadura de valores; en B5 hay mi² negra con puntillo, fa^{#2} corchea.

cc. 17-18, vl I: no hay barra entre los compases.

c. 18, vl 2: en B2 valores doblados, sustituidos en la edición por analogía con vl 1.

N.3 “Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo” (S, vl I, vla, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B4, B5.

c. 5⁴, vl 1: seis fusas en A1 y B3, sustituidas por analogía con c. 16.

c. 7¹, vla: do^{#2} sustituido con re por analogía con el c. 25.

c. 23¹, bc: en A1 y B5 la segunda corchea es la^{#2}, sustituida por la por analogía con c. 5

c. 25⁴, en todas las fuentes falta la corona que se añade en la edición.

N.4 “Torno lieto alle catene” (S, vls unis, vla, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B3, B5. La parte de la viola está escrita en la particella del canto; vl 1 y vl 2 tocan al unísono, pero hay dos particellas distintas.

c. 52, todas la partes: falta la corona que se añade en la edición.

c. 55³, vls 1 y 2: la segunda corchea es si², cambiada a la² en la edición.

N. 5 “Se si placano gli Dei” (A, vl I, vl II, vla, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B3, B4, B5.

c. 3⁶, vla: la última nota sería probablemente mi^{b2}.

c. 5⁴, vl 2: en A1 y B3 las últimas tres notas son fa⁴, mi^{b4}, re⁴, sustituidas por concordancia armónica.

c. 6³, Aladino: en A1 y B1 re³ es corchea con puntillo, do³ semicorchea, si^{b2} negra.

c. 13⁴, bc: en A1 y B5 la segunda nota es re².

c. 18, todas las partes: no hay indicaciones de repetición que se añaden en la edición.

N. 6 “Affetti del Regno, vi cerco mercede” (I, vls unis, vla, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B3, B4, B5. Vls 1 y 2 tocan al unísono, pero hay dos particellas distintas.

c. 10², vls: en A1 hay re⁴ y mi^{b4} corcheas; B2 y B3 han sido correctas en re⁴ y mi^{b4} semicorcheas y fa⁴ corchea. En la edición pongo re⁴ y fa^{b4} corcheas por analogía con c. 9³⁻⁴ y c. 10³⁻⁴.

cc. 19-20, en todas las fuentes es evidente la añadidura de dos silencios de negra en el c. 19 para corregir un probable error métrico. La lectura original es la siguiente:

19

VI. I

VI. II

Arca

Org. o Vel.

piano

fè - de, Se gli per - do, ri - man - go in pe - ri - gliò, ri -
do - ris Pel - le nu - bi - la Mce - sti do - lo - ris, do -

c. 23³, bc: la primera corchea es re² en A1 y B5 sustituido por do².

Textos

N. 1 “Se miro in quel viso” (Aladino, II, 4)
Se miro in quel viso
Il lampo d'un riso,
Si parte il rigor.
Tu ridi mia bella.
Tu trema infelice.
Che il lampo predice
il fulmine ancor.

N. 2 “Della fida se taccio la morte” (Ernesto, II, 1)
Della fida se taccio la morte
Su'l mio inganno si lagna la fede.
Ma se parlo si rende più forte
Il tormento dei ceppi del piede

N. 3 “Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo” (Cunegonda, I, 9)
Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo,
Mia vita, mio bene, e in seno mi sei.
Ma nel seno non sei, qual ti bramo,
Che bramarti così non potrei.

N. 4 “Torno lieto alle catene” (Ridolfo, II, 5)
Torno lieto alle catene
Ma dov'è prima il mio bene
Dimmi almen per mio piacer.
Deh s'è viva, deh s'è morta
Per pietà non mel tacer.

N. 5 “Se si placano gli dei” (Aladino, III, 12)
Se si placano gli Dei
Pon placarsi i grandi ancor.
Se puniti sono i rei
Con i rei la colpa muor.

N. 6 “Affetti del regno” (Arsace, III, 1)
Affetti del regno, vi cerco mercede
Affetti del sangue, vi chiedo consiglio.
Se gli salvo, tradisco la fede,
Se gli perdo, rimango in periglio.

Texto alternativo:
Dulcedo amoris, fons veri honoris
Languentem consola, te corde suspiro.
Flama lucens divini ardoris,
Pelle nubila moesti doloris.

Francesco Gasparini
 Seis arias para *La principessa fedele* de Agostino Piovene
 Venecia, 1709

D-Wd. 894

Edición de Anna Tedesco

Se miro in quel viso

Aria di Aladino (II,4)

Violin I
 Violin II
 Organo
 Violoncello

5

vi I
 vi II

Aladino

Org o vel

10

vi I
 vi II

Aladino

Org o vel

14

vi I
 vi II

Aladino

Org o vel

Se mi - ro, in quel vi - - - - so Il lam - po d'un ri - - - -
 so, Si par - te si par - te, il ri - gor si par - - - -

APÉNDICE MUSICAL

18

vi 1

vi 2

Aladino

órg o vcl

te, il ri - gor. Se mi - ro in quel vi -

22

vi 1

vi 2

Aladino

órg o vcl

so il lam - po d'un ri - - - - so, Si par - - - - -

26

vi 1

vi 2

Aladino

órg o vcl

te sí par - te, il ri - gor sí par - - - - -

CONCIERTO BARROCO

30

vi 1

vi 2

Aladino

órg o vcl

te si par-te, il ri - gor.

34

vi 1

vi 2

Aladino

órg o vcl

Tu ri - di mia per - -

39

vi 1

vi 2

Aladino

órg o vcl

la. Tú tre - ma, in - fe - li - - ce tu ri - - di tú

43

vl 1

vl 2

Aladino

órg o vcl

tre - ma mia bel - la in - fe - li - ce Ch'il lam - - - - - po ch'il

48

vl 1

vl 2

Aladino

órg o vcl

lam - - - po pre - di - - ce il ful - mi - ne il ful - mi - ne, an - cor.

Da Capo

Della fida se taccio la morte
Aria di Ernesto (II,1)

1

vl 1

vl 2

vln

Ernesto

órg o vcl

CONCIERTO BARROCO

4

vi1

vi2

vln

Ernesto

órg o vcl

6 \flat

Del - la fi - da se tac - cio la mor - te

8

vi1

vi2

Ernesto

órg o vcl

Su'l mio, in - gan - no su'l mio, in - gan - no si la - - - - -

12

vi1

vi2

Ernesto

órg o vcl

- - - - - gna la fe - - - - de. Del - - - la fi - da se tac - cio la mor - te

APÉNDICE MUSICAL

16

vi I

vi 2

Ernesto

órg o vcl

Su'l mio in-gan - no si la - - - - - gna si la - gna la

20

vi I

vi 2

vln

Ernesto

órg o vcl

fe - - - de.

23

vi I

vi 2

vln

Ernesto

órg o vcl

Ma se par - - lo si

CONCIERTO BARROCO

26

vi I

vi II

Ernesto

org o vcl

ren - de più for - te Il tor - men - - - - - to dei cep - pi del

30

vi I

vi II

Ernesto

org o vcl

pie - de. si ren - de più for - te Il tor - men - - - - - to dei cep - pi del pie - - - - de

Da Capo

Da Capo

Da Capo

Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo
Aria di Cunegonda (I,9)

Andante

vi I

vi II

org o vcl

4

APÊNDICE MUSICAL

7

vi I

vla

Cunegonda

ôrg o vel

Ti so - spi - ro, ti cer - co ti chia - mo, Mía Vi - ta, mio Be - - ne, mia Vi - ta, mio

11

vi I

Cunegonda

ôrg o vel

Be - - ne, e in se - no mi se - - - - - i. ti cer - co mia

14

vi I

Cunegonda

ôrg o vel

Vi - ta, ti chia - mo mio Be - ne, mio Be - ne, ti so - spi - ro, e in se - no mi

17

vi I

vla

Cunegonda

ôrg o vel

se - - - - - i, e in se - no mi se - i.

CONCIERTO BARROCO

20

vi I

vla

ôrg o vcl

23

vi I

vla

Cunegonda

ôrg o vcl

Ma nel

26

vi I

Cunegonda

ôrg o vcl

se - no non sei, qual ti bra - - mo, Che bra - mar - - - - - ti co -

29

vi I

vla

Cunegonda

ôrg o vcl

si non po - tre - i, nel se - no non se - i, Che bra - mar - - ti co - si non po -

APÉNDICE MUSICAL

33

vi I

vi II

Cuneagonda

órg o vcl

Da Capo

Da Capo

Da Capo

Da Capo

tre - - - i, non po-tre - - i

Torno lieto alle catene
Aria di Ridolfo (II,5)

1

vi I

vi II

vla

Ridolfo

órg o vcl

Tor - - - no lie - - - to

7

vi I

vi II

Ridolfo

al - le ca - te - - - ne Ma do - vè pri - ma, il mio be - - - ne

CONCIERTO BARROCO

13

vi 1

vi 2

vln

Ridolfo

org o vcl

Dim - - mi, al - men per mio pia - cer.

19

vi 1

vi 2

vln

Ridolfo

org o vcl

Tor - - no lie - - to al - - le ca - te - - ne

25

vi 1

vi 2

Ridolfo

org o vcl

Ma do - v'è pri - ma, il mio be - - ne Dim - - mi, al - men per

APÉNDICE MUSICAL

31

vi 1

vi 2

Ridolfo

mio pia - - - cer. Dim - mi do - v'è. do - v'è. do - v'è.

37

vi 1

vi 2

Ridolfo

dim - - mi do - v'è mio be - - - ne al - men per mio pia - - - cer.

43

vi 1

vi 2

via

òrg o vcl

49

vi 1

vi 2

via

Ridolfo

òrg o vcl

Deh s'è vi - - va, deh s'è

CONCIERTO BARROCO

55

vi.1

vi.2

Ridolfo

mor - ta Per pie - tà, per pie - tà, per pie -

61

vi.1

vi.2

Ridolfo

tà non mel ta - cer, Deh s'è vi - va, deh s'è mer - ta Per pie -

69

vi.1

vi.2

Ridolfo

tà non mel ta - cer, Deh no, per pie - tà non mel ta - cer.

Da Capo

Da Capo

Da Capo

Se si placano gli Dei
Aria di Aladino (III,12)

1

vi.1

vi.2

vla

Aladino

òrg. o vel

Se si pla - ca -

APÉNDICE MUSICAL

6

vi 1

vi 2

vla

Aladino

órg o vcl

no gli de - - i Pon pla - car - - si.i gran - di. an - cor. pon pla - car - - -

10

vi 1

vi 2

vla

Aladino

órg o vcl

- - - si. pon pla - car - - si.i

14

vi 1

vi 2

vla

Aladino

órg o vcl

gran - di. an - cor.

CONCIERTO BARROCO

19

vl 1

vl 2

vla

Aladino

órg o vcl

Se pu-ni - - ti so - - no.i re - i Con i re - - - - -

23

vl 1

vl 2

vla

Aladino

órg o vcl

... i la col-pa muor, con i rei la col-pa muor.

Da Capo

Da Capo

Da Capo

Da Capo

Da Capo

Affetti del Regno vi chiedo mercede
Aria di Arsace (III,11)

vl 1

vl 2

vla

órg o vcl

APÉNDICE MUSICAL

4

vl 1

vl 2

vla

Arsaçe

Órg o vel

Af - fet - - tí del re - gno, vi cer - - co mer -
Dul - ce - - do a - mo - ris Fons ve - - ri ho -

7

vl 1

vl 2

piano

Arsaçe

Órg o vel

ce - de Af - fet - - tí del san - gue, vi chie - do con - si - - glio. con - si - glio. mer -
no - ris Lan - guen - tem con - so - la, Te cor - de su - spi - - ro. Dul - ce - do a -

10

vl 1

vl 2

Arsaçe

Órg o vel

ce - de, vi cer - co af - fet - tí, vi chie - - - - - do con - si - -
mo - ris, Fons ve - ri ho - no - ris, Lan - guen - - - - - tem con - so -

CONCIERTO BARROCO

13

vi 1

vi 2

vla

Arsace

org o vcl

forte

glio, mer - ce - de, con - si - glio.
la. lan - guen - tem con - so - la.

17

vi 1

vi 2

vla

Arsace

org o vcl

piano

Se gli sal - vo, tra - di - sco la fe - de, Se gli
Fla - ma lu - cens Di - vi - ni ar - do - ris, Pel - le

20

vi 1

vi 2

Arsace

org o vcl

per - do, ri - man - go in pe - ri - - glio, ri - - man -
nu - bí - la Moe - sti do - lo - - - ris, do - - - lo - - - - -

APÉNDICE MUSICAL

22

go in pe-ri-glio, se gli per-do, se gli sal-vo, tra-di-sco la
- - - ris, Fla-ma lu-cens Pel-le nu-bi-la Moe-sti do-

24

fe-de, ri-man-go ri-man-go in pe-ri-glio.
lo-ris, do-lo-ris, do-lo-ris.

Da Capo

Anónimo

Sonata 2, movimientos I y II

Chiquitos, década de 1740

AMChiquitos, serie [A]
 R80, ff. 60v- 62vR78, ff. 38-40
 R87, ff. 1-4; R95, ff. 2-4v

Edición de
 Leonardo J. Waisman

Versión Tecla (R80)

Variante Tecla (R78)
 Excepto este primer trino, R 78 no prescribe ningún adorno

Violín I (R87)

Versión Conjunto [Violín 2]*
 Adagio

Órgano (R95)

Tec

Var

vl 1

Conj vl 2

órg

* Reconstrucción del editor.

6 5 6 5 9 6 5 9 6

APÉNDICE MUSICAL

11

Tec

Var

vl 1

Conj vl 2

órg

16

Tec

Var

vl 1

Conj vl 2

órg

CONCIERTO BARROCO

21

Tec

Var

vi 1

Conj vi 2

örg

7

26

Tec

Var

vi 1

Conj vi 2

örg

Allegro

Allegro

APÉNDICE MUSICAL

Musical score for measures 3-7. The score is written for five staves: Tec (Trompa), Var (Variações), vl 1 (Violino 1), Conj vl 2 (Violino 2), and órg (Orgão). The key signature has one flat (B-flat). Measure 3 features a triplet in the first staff. Measure 4 features a trill (tr) in the first staff. The Var staff is mostly silent, with some notes in measure 4. The Conj vl 2 staff has a fermata in measure 7. The órg staff has a fermata in measure 7.

Musical score for measures 8-12. The score is written for five staves: Tec (Trompa), Var (Variações), vl 1 (Violino 1), Conj vl 2 (Violino 2), and órg (Orgão). The key signature has one flat (B-flat). Measure 8 features a triplet in the first staff. Measure 9 features a trill (tr) in the first staff. The Var staff is mostly silent, with some notes in measure 9. The Conj vl 2 staff has a fermata in measure 11. The órg staff has a fermata in measure 11. The page number 6 is centered below the staff, and the page number 7 is centered below the staff.

CONCIERTO BARROCO

13

Tec

Var

vl 1

Conj vl 2

org

6

18

Tec

Var

vl 1

Conj vl 2

org

APÉNDICE MUSICAL

23

Musical score for measures 23-27. The score is arranged in five systems. The first system is for 'Tec' (Trombones), with a treble clef staff and a bass clef staff. The second system is for 'Var' (Violins), with a treble clef staff and a bass clef staff. The third system is for 'vi I' (Violin I), with a treble clef staff. The fourth system is for 'Conj vi 2' (Violin II), with a treble clef staff. The fifth system is for ' órg' (Organ), with a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 23 starts with a 7-measure rest in the violin parts. The organ part plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

28

Musical score for measures 28-32. The score is arranged in five systems. The first system is for 'Tec' (Trombones), with a treble clef staff and a bass clef staff. The second system is for 'Var' (Violins), with a treble clef staff and a bass clef staff. The third system is for 'vi I' (Violin I), with a treble clef staff. The fourth system is for 'Conj vi 2' (Violin II), with a treble clef staff. The fifth system is for ' órg' (Organ), with a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. Measure 28 starts with a 7-measure rest in the violin parts. The organ part plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

CONCIERTO BARROCO

33

Tec

Var

vi I

Conj vi 2

órg

38

Tec

Var

vi I

Conj vi 2

órg

7 6 # 6

APÉNDICE MUSICAL

43

Tec

Var

vi 1

Conj vl 2

órg

48

Tec

Var

vi 1

Conj vl 2

órg

1) En ambos manuscritos de tecla, el cambio de clave de tenor a bajo está ubicado al comienzo del compás, dando así como resultado que la primera negra sea si bemol en lugar de fa' natural.

CONCIERTO BARROCO

53

Tec

Var

vi 1

Conj vi 2

órg

58

Tec

Var

vi 1

Conj vi 2

órg

APÉNDICE MUSICAL

63

Tec

Var

vi 1

Conj vi 2

órg

68

Tec

Var

vi 1

Conj vi 2

órg

7 6 7

CONCIERTO BARROCO

73

Tec

Var

vi 1

Conj vi 2

órg

7 7 7 b 3

78

Tec

Var

vi 1

Conj vi 2

órg

78 3 3 3

APÉNDICE MUSICAL

83

Tec

83

Var

83

vl 1

Conj vl 2

Adagio

órg

Detailed description: This musical score page contains five systems of staves. The first system is for 'Tec' (Trombones), with a treble clef staff and a bass clef staff. The second system is for 'Var' (Violins), with a treble clef staff and a bass clef staff. The third system is for 'vl 1' (Violin 1), with a treble clef staff. The fourth system is for 'Conj vl 2' (Violin 2), with a treble clef staff. The fifth system is for ' órg' (Organ), with a bass clef staff. The music is in a key with one flat (B-flat major or E-flat minor) and a common time signature. Measure 83 is marked with a 'Trit' (tritone) symbol. The tempo changes to 'Adagio' in measure 85. The score ends with a double bar line in measure 87.

Sobre los autores

Sobre los autores

MARTIN ADAMS enseña en Trinity College Dublin, donde es Senior Lecturer en música. Tras estudiar en las Universidades de Winchester y de Southampton, trabajó como profesor en la Universidad de Leeds durante tres cursos, para trasladarse a Trinity College en 1979. Durante muchos años estuvo activo como compositor y arreglista para el teatro. Su principal tema de investigación se centra en la música en Inglaterra durante el siglo XVII, habiendo publicado numerosos trabajos sobre la música de Henry Purcell. Es editor del Cambridge Companion to Early Opera (en prensa), y en la actualidad está escribiendo un libro sobre la relación entre música y drama en el teatro inglés del siglo XVII.

ANDREA BOMBI es licenciado por la Universidad de Padova con una tesi di laurea sobre el madrigal italiano renacentista y doctor por la Universidad de Zaragoza con una investigación dedicada a la influencia de la música italiana en España entre los siglos XVII y XVIII. Ha publicado ediciones críticas de madrigales italianos de los siglos XVI y XVII, así como ensayos dedicados a este repertorio y a cuestiones de recepción en la España de los siglos XVII y XVIII. Es profesor asociado en el Departamento de Filología Francesa e Italiana de la Universitat de València y profesor de historia de la música en la Escola Superior de Música de Catalunya (Barcelona).

JUAN JOSÉ CARRERAS es profesor de Historia de la Música en la Universidad de Zaragoza. Ha sido director de varios congresos y cursos relacionados con la música en la Edad Moderna. Junto a Malcolm Boyd editó para Cambridge University Press la monografía *Music in Eighteenth-Century Spain* (Cambridge, 1998). Recientemente ha editado y traducido al español una selección de los *Bach-Dokumente* (Madrid, 2001) para Alianza Editorial. Su tema preferente de investigación es la recep-

ción de la ópera italiana en España en el siglo XVIII y, en general, la música en la corte de Madrid entre 1650 y 1750. Además, se interesa por la historiografía musical y la teoría de la interpretación de los repertorios históricos.

TERESA CASCUDO es profesora de la Universidad de La Rioja desde 1999. Obtuvo su doctorado en la Universidad Nova de Lisboa en 2001 con una tesis sobre el problema de la tradición en la obra de Fernando Lopes-Graça. Es investigadora del Centro de Estudios Interdisciplinares del Siglo XX (CEIS 20) de la Universidad de Coimbra y directora adjunta de la Revista Portuguesa de Musicología. Fue asesora científica del Museu da Música Portuguesa (Ayuntamiento de Cascais). Es autora del catálogo de la obra de Lopes-Graça (1997) y ha ejercido como comisaria de dos exposiciones en el Museu da Música (Ministério da Cultura, Lisboa). Está especialmente interesada en el estudio de la relaciones entre nacionalismo y música en Portugal, tema sobre el que ha publicado diversos artículos.

KATHARINE ELLIS es profesora de música en Royal Holloway, Universidad de Londres. Ha investigado ampliamente sobre la historia cultural en Francia durante el siglo XIX desde una perspectiva interdisciplinar con especial interés en las actitudes, ideologías y prácticas musicales. Sus artículos más recientes se centran en las intérpretes femeninas, las sociedades musicales amateurs, la educación musical y la ideología de la retórica en la crítica de Berlioz. Además de su primer libro, *Music Criticism in Nineteenth-century France* (Cambridge, 1995), en breve aparecerá una historia cultural de la recuperación de la música antigua en París y las regiones francesas. Es una participante asidua en los congresos de la American Musicological Society y otros eventos internacionales y desde 1999 ha estado implicada en proyectos de la European Science Foundation. Entre 1996 y 2001 ha sido editora adjunta de *Music & Letters* y desde 2004 es editora del *Journal of the Royal Musical Association*.

MARTIN ELSTE, nacido en 1952, es conservador del Museo de Instrumentos Musicales del Staatliches Institut für Musikforschung PK en Berlín. Formado con Carl Dahlhaus, su investigación se centra en la discología, la práctica interpretativa y la organología. En el año 2000 fue elegido presidente del jurado del Premio de la Asociación Alemana de Críticos Discográficos. Ha participado como editor temático en la segunda edición del diccionario *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, además de haber redactado numerosos artículos para esta obra de referencia así como para *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Entre sus

numerosas publicaciones destaca su monografía premiada *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750-2000. Eine Werkgeschichte im Wandel* (Kassel, 2000).

ANNEGRET FAUSER enseña historia de la música en la Universidad de North Carolina en Chapel Hill, Estados Unidos. Su investigación se centra en la música francesa del siglo XIX y principios del XX, así como en mujeres compositoras. Ha publicado *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920* (Laaber, 1994) y editado, junto a Manuela Schwartz, una amplia colección de artículos sobre el wagnerismo en Francia. En la actualidad está preparando una monografía sobre la Exposición Universal en París de 1889.

DAVID IRVING ha finalizado recientemente un Master en musicología histórica en la Universidad de Queensland, Australia, y en la actualidad está realizando su tesis doctoral en la Universidad de Cambridge. Su investigación se centra en el rico patrimonio musical de las Islas Filipinas desde el siglo XVI hasta la actualidad, así como en la difusión mundial de la música occidental a través de misioneros y exploradores. Además, Irving es considerado como un destacado intérprete de violín barroco, siendo miembro de la Australian Brandenburg Orchestra y colaborador habitual de otros grupos de música antigua.

JOSÉ MÁXIMO LEZA es licenciado en Historia del Arte y doctor en Musicología y en la actualidad profesor en la Universidad de Salamanca. Ha publicado distintos trabajos sobre teatro musical en España durante el siglo XVIII, dedicando especial atención a la recepción de la obra de Metastasio, las orquestas de ópera y la dramaturgia musical. Ha sido el responsable de la edición española del volumen *La música en España en el siglo XVIII* (Madrid, 2000) y recientemente ha editado una colección de villancicos del compositor José de Nebra (Madrid, 2003). En breve aparecerá su estudio *Zarzuela y ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1750)* (Zaragoza).

MIGUEL ÁNGEL MARÍN es profesor en la Universidad de La Rioja y Honorary Research Fellow en la Universidad de Londres donde realizó su tesis doctoral. Sus trabajos de investigación se centran en la música en España durante el siglo XVIII, con especial atención al estudio de la música en contextos urbanos, la figura de Luigi Boccherini y la recepción hispana de la música de Corelli. Es autor de *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (Kassel, 2002) y editor de *Antología musical de la Catedral de Jaca durante el siglo XVIII* (Huesca, 2002) y *Juan Manuel de la Puente. Obras en romance* (Madrid,

2003). Además, es co-autor del catálogo de pliegos impresos de villancicos conservados en la British Library y la Cambridge University Library (Kassel, 2000).

JAVIER MARÍN LÓPEZ es licenciado en musicología por la Universidad de Granada, donde en la actualidad realiza su tesis doctoral sobre el repertorio polifónico en la Catedral de México durante los siglos XVI a XVIII. Su investigación se centra en la música en México durante el periodo colonial, con especial atención a los procesos de intercambio y recepción de la música española. Ha realizado prolongadas estancias de investigación en varios archivos mexicanos becado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, por el Ministerio de Asuntos Exteriores español y por la Secretaría de Relaciones Exteriores mexicana. Ha sido, además, investigador visitante del Centro de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (México D.F).

WILLIAM JOHN SUMMERS es miembro de la Facultad de Música de Dartmouth College, New Hampshire (Estados Unidos) desde 1984. En 1978 realizó su tesis doctoral bajo la dirección de Theodor Göllner en la Universidad de California, Santa Bárbara, sobre música religiosa inglesa del siglo XIV. Es una autoridad en música española en la misiones de Alta California (1769-1850), así como en la música en Manila (Filipinas) durante el periodo colonial (1571-1898). Ha publicado un libro y más de ochenta artículos y recensiones en enciclopedias y revistas de cuatro continentes. Es Fulbright Senior Research Scholar en Inglaterra y miembro del Institute for Intercultural Studies de la Universidad de Santo Tomás en Manila; sus proyectos han recibido numerosas subvenciones, especialmente por la American Philosophical Society y el National Endowment for the Humanities. En 1993 fundó el International Hispanic Music Study Group del que es coordinador y editor de su Newsletter.

ANNA TEDESCO ha estudiado en la Universidad de Palermo (donde obtuvo la licenciatura en Letras) y en la de Bolonia (donde obtuvo el doctorado en Musicología). Actualmente es investigadora en el Departamento Aglaia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Palermo, donde enseña en la especialidad de Disciplinas de la Música y en la Escuela Interuniversitaria Siciliana de Especialización para la Enseñanza. Ha trabajado sobre la historia social y la recepción de la ópera italiana y francesa (en particular la de Giacomo Meyerbeer), del oratorio musical, del teatro español y del mecenazgo musical. Ha publicado el libro *Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano* (Palermo, 1992), y varios artículos en revistas especializadas.

LEONARDO J. WAISMAN realizó sus estudios musicales en la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) y en la Universidad de Chicago. Ha publicado trabajos sobre el madrigal italiano, la música colonial americana, la práctica de la ejecución de la música antigua, la música popular argentina y la inserción socio-cultural de los estilos musicales. Especialmente se ha dedicado a la música de las misiones jesuíticas en Sudamérica. Es investigador del CONICET (Argentina). Como clavecinista y director especializado en música barroca, ha presentado programas de música inédita en América, Europa y el Lejano Oriente y ha grabado dos CDs para el sello Melopea.

Índice de nombres y lugares

- ACAPULCO 180
Agosti, Giulio 120, 121
Aguado, Simón 51
Aguilar, Jerónimo de 182
Alary, G. 292
Albertini, Giovanna (Reggiana) 118, 137
Albertini, Giuliano 137
Albinoni, Tomaso 117, 353
Alcedrón, Juan 55
Aldega, L. 192, 205
Alejandro Magno 41
Almeida, Francisco António de 321, 323, 324, 328
Almeydar 206
Álvarez, Juan 51, 80
Antolínez, Merino 182
Arcours, Charles d' 283
Areol, L. V. 192, 205
ARIMA 176, 184, 185
Atienza, Francisco de 216, 222
Auguste d'Arenberg, Príncipe 300
Auteri, Salvatore 297
ÁVILA 181, 202
Bach, Johann Christian 317
Bach, Johann Sebastian 272, 274, 290, 291, 301-303, 306, 316, 321, 331
Balbi, Ignazio 229
Baldini, Innocenzio 137
Bances Candamo, Antonio 48, 49
Baptista, Francisco Xavier 321, 328
BARCELONA 317
Basa, Domenico 213
BASILEA 334
Bauer, Henry 303, 306, 308
BEIJING 168
Benito, Cosme de 193
Benjamin, Walter 270, 273
BERLÍN 317, 334
Berlioz, Hector 294, 306
Bermudo, Juan 181, 212
Bernard, Emile 292
Berselli, Matteo 137
Berteau, Martin 292
Besch, Anthony 341
Bevilacqua 297
Biondi, Fabio
Birini, Angiolo 121
Blázquez y Blázquez Villacastín, Pedro
véase San Pedro Bautista
Bloch, Ernest 332
Blom, Eric 339
Blow, John 30
Boccaccio, Giovanni 114, 115
Boely, Alexandre Pierre François 301
BOGOTÁ 216
Böhm, Karl 335
Bolzoni, Giovanni 297
Bomtempo, João Domingos 313, 328
Bononcini, Giovanni Maria 112, 128, 130, 136, 149
Boucher, Alexandre-Jean 296
Bruckner, Anton 316
BRUNSWICK
Busch, Fritz 331, 334, 335, 337, 338, 340-342

- Busoni, Ferruccio 272
 Buxtehude, Dietrich 299, 301
 Byrd, William 299, 301
 Caballero, Cecilio 192, 201, 205
 Caballero, Petronila 79
 CÁDIZ 55, 217
 CAGSAÑA 181
 Calandro, Niccolò 230
 CALCUTA 168
 Caldara, Antonio 128, 130, 136, 149
 Calderón de la Barca, Pedro 26, 48, 49,
 52-54, 56-58, 62-64, 66, 67, 69, 71,
 75, 76
 Callias, Horace de 296
 Calvé 297
 Camões, Luís de 313
 Campanella, Tommaso 250
 Campero, Juan Manuel 233
 Campos Coelho, Evaristo 327
 Campra, André 278, 332
 Canto Brandão, António do 327
 Cañizares, José de 48, 49, 82, 89
 Caplat, Moran 338, 340, 341
 Caraguel, Clément 283
 Carboni, Giovanni Battista 137
 Carlos II 50
 Carlos V 179
 Carmena, Martín de 187
 Caron, Rose 302
 Carpentier, Alejo 5, 17-19
 CARTAGENA 83-86, 88, 94
 Casals, Pau 317
 Casimiro, Joaquim 318, 323, 324, 328
 Castro, Francisca de 55
 Cavalli, Francesco 341
 Cavana, Giambattista 119, 120, 137
 CEBÚ 178
 Cera, Diego 184
 Cerone, Pedro 181
 Cerqueira, Luis 180
 Cesti, Antonio 301
 Charpentier, Marc-Antoine 190, 275,
 276, 279, 282, 284, 286, 287
 Chemin, Nicolas du 213, 219
 Cherubini, Luigi 297, 298, 305
 Chiccheri, Vittorio 118, 137
 Chilesotti, Oscar 274
 CHIQUITOS 168, 170, 228, 230-234,
 236, 240, 243, 244, 246, 249, 251,
 377
 Chopin, Frédéric 291
 Chouquet, Gustave 280
 Cimarosa, Domenico Nicola 297, 299
 CIUDAD DE GUATEMALA 213, 215,
 220
 CIUDAD DE MÉXICO 168, 170, 181,
 192, 203, 210-223, 225-226
 Clari, Giovanni 298
 Clérambault, Louis-Nicolas 299, 301
 Coelho, Manuel Rodrigues 328
 Coelho, Rui 315, 316
 Cohen, Henry 280, 281
 COLCHESTER 168
 Coleman, Charles 30
 Colin, Pierre 218
 Collet, Henri 320
 Cooke, Henry 30
 CÓRDOBA 215
 Corelli, Arcangelo 168, 227-231, 234-
 236, 241, 244-246, 248, 249, 252-
 254
 Cormon, Poulain de 292, 295, 308
 Corneille, Pierre 277, 278, 282
 Corradini, Francesco 51, 54, 55, 61, 62,
 64, 66, 71, 79
 Corrado, Gioacchino 121
 Correia de Oliveira, António 310
 Correia, Arminda 327
 Costa da Bologna, Ippolita 129, 137
 Costa, Vittoria 118, 137
 Couperin, François 292, 293, 296
 COYOACÁN 17
 CREMONA 176
 Crescimbeni, Giovanni Mario 247, 248
 Cristiani, Juan 233
 Cristina de Suecia 246
 Cromwell, Oliver 35
 Cruz, Ivo 272, 310, 311, 315-318, 321,
 322, 324, 325, 327-329
 Cruz, Juana Inés de la 54

- Cruz, Ramón de la 55
 Cruz, Vicente de la 185
 Cubeñas, Francisco 192, 201, 202, 205
 Cueto, José 201, 205
 d'Indy, Vicent véase Indy, Vicent d'
 Da Ponte, Lorenzo 334, 340
 Dalayrac, Nicolas-Marie 281
 Danbé, Jules 282-284
 Dandrieu, Jean-François 301
 Daquin, Claude 293
 Darcours, Charles 294, 300, 308
 Davenant, William 30, 31, 39
 Daza, Esteban 213, 219
 Dekker, Thomas 34
 Delsart, Jules 292, 294, 295, 305, 307
 Depecker 291
 Des Pres, Josquin 218
 Deschamps, Blanche 302
 DESSAU 334
 Destouches 278, 280, 282, 283
 Diémer, Louis 292, 294, 295, 305-307
 DILAO 185
 Diruta, Girolamo 176
 Dolmetsch, Arnold 341
 Domgraf-Fassbaender, Willi 340
 Donizetti, Gaetano 298, 302
 Donne, John 41
 Dowland, John 36
 Downes, John 34, 38
 Doyagüe, Manuel 206
 Draghi, Giovanni Battista 32
 DRESDE 335
 Dryden, John 26, 27, 29, 31, 36-45
 Du Mont, Henry
 DUBLÍN 168
 Durastanti, Margherita 137
 Durón, Sebastián 70
 Duvernoy, Alph. 291
 Ebert, Carl 331, 334, 335, 338-342
 Emperador Leopoldo
 Erard 290
 Erwein von Schönborn, Rudolf Franz
 353
 Escamilla, Antonio de 50, 51
 Escipión, Publio Cornelio 83
 Escuder, Juan Francisco 108
 Escudier, Léon 280
 Eslava, Hilarión 189, 194-196, 199, 202
 Estalénx, Lacôme d' 281
 Facco, Giacomo 82, 129
 Falla, Manuel de 18
 Farrenc, Louise 306
 Fauré, Gabriel 292, 302
 Felipe II 173, 178
 Felipe III 173
 Felipe IV 50, 173
 Felipe V 78
 Fernández de Castilleja, Pedro 214
 Fernández de Córdoba, Diego 213
 Fernández de Córdoba, Francisco 212
 Fernández, Antonio 51
 Fernando VI 26, 78
 Ferrari, Giuseppe 120
 Ferreira, Manuel 77-79, 82, 94, 96, 99,
 102-104, 108, 109
 Ferrier, Kathleen 336
 Fétis, François-Joseph 270, 297, 306
 Flecknoe, Richard 31
 FLORENCIA 176
 Forino, Luigi 298
 FORMOSA 174
 Fourcaud, Louis de 300, 303, 308
 Franchetti, Alberto 297, 298
 Franck, César 319
 Franco, Hernando 210, 213-215, 217,
 224, 225
 Freitas Branco, Luís de 272, 310-314,
 318, 319, 321-323, 325, 329
 Frescobaldi, Girolamo 301
 Froberger, Johann Jacob 299, 301
 Fuenllana, Miguel 213, 219
 FUGIMI 184
 FUSHIMI véase FUGIMI
 Gabrieli, Andrea 176, 291, 299, 301
 Gabrieli, Giovanni 176
 Gál, Hans 272, 336, 337, 341, 342
 Garat, Pierre 293
 García Fajer, Francisco Javier 168, 189,
 192, 194-200, 206
 Gardano, Antonio 213

- Garovillas, Juan de 183
 Gasparini, Francesco 24, 111-113, 116-118, 123-128, 132, 135, 136, 149, 354, 359
 Gasparini, Michelangelo 112, 130
 Gastoldi, Giovanni Giacomo 176
 Gaveau, Pierre 281
 Gebäuer, Ernest 280
 Geminiani, Francesco 246
 GÉNOVA 112, 113, 126-128, 134, 147
 Gérard, Marc 300, 302, 308
 Gevaert, François-Auguste 304
 Gielen, Josef 335
 Gleich, Ferdinand 333
 Gluck, Christoph Willibald 24, 277, 341
 GLYNDEBOURNE 272, 331, 333, 334, 337-342
 GOA 174
 Godard, Benjamin 291
 Góis, Damião de 313, 329
 Gómez Pérez Dasmariñas 182
 González Martínez, Nicolás 71
 Gordon, Alessandro (Britannico) 129, 137
 Goudimel, Claude 300
 Gounod, Charles 282
 Grabu, Louis 39
 GRANADA 78-80, 108, 215
 Grandis, Francesco de 118, 137
 Gravina, Gianvincenzo 247, 248
 Greffulhe, Condesa de 300, 302
 Grétry, André-Ernest-Modeste 281
 Griffoni, Lucinda Diana 137
 Grignon, Lamotte de 317
 Grimani, Cardenal 134
 Grimani, Lucia 129, 137
 GUATEMALA véase CIUDAD DE GUATEMALA
 Guerrero, Francisco 168-170, 176, 179, 180, 187, 209-213, 215-226
 Guerrero, Pedro 218
 Guevara, Juan Antonio de 79
 Guevara, Mariana de 79
 Guicciardi, Francesco 137
 Guilmant, Alexandre 291, 299-301
 Guiraud, Ernest 281
 Gutiérrez Padilla, Juan 210
 Guzmán, María de (Guzmana) 54, 55, 66, 73, 74
 Haendel, Georg Frederich 18, 44, 117, 199, 269, 272, 274, 290, 291, 300, 302-306, 321, 353
 Hanslick, Eduard 273, 335, 336
 Hara, Martino 179, 185
 Harewood, Conde de 339
 Harnoncourt, Nikolaus 342
 Haydn, Franz Joseph 301
 Heliche, Marqués de 50
 Helletsgruber, Luise 340
 Hellink, Lupus 218
 Hernández, José 205
 Hernández, Juan 218, 220, 225, 226
 Hernández, Manuel 206
 Hessen-Darmstadt, Filippo von 132, 135
 Heugel, Henri 283, 284
 Hidalgo, Juan 54, 57, 62, 67, 68, 75
 Hidalgo, María 51, 55
 Hideyoshi, Toyotomi 177, 179, 182
 Hildesheimer, Wolfgang 332
 Holm, Richard 336
 Horacio 37
 Houssaye, Arsène 285
 Hudson, George 30
 Hugo, Victor 302
 Ieyasu, Tokugawa 177
 Inarra, Martín de 219
 Indy, Vicent d' 324
 Ingegneri, Marc'Antonio 176
 JACA 168
 JAÉN 220
 Janet, Paul 277
 Jerusalem, Ignacio 203
 João IV 318, 329
 Joffé, Roland 250
 Jommelli, Nicolò 229, 230
 Jullien, Adolphe 294, 296, 308
 Jurinac, Sena 338

- Kastner, Santiago 327
 Kircher, Athanasius 181
 Knappertbusch, Hans 317
 Kneller, Godfrey 37
 Kolodin, Irving 339
 KYOTO véase MIAKO
 Lacome, Paul 281, 282
 Lalli, Domenico 115, 121, 131
 Lalo, Edouard 291-293, 296, 306
 Lambert, Michel 190
 Lambertini 323
 Lamoureux, Charles 282, 300, 302, 303
 Landely, A. 303, 308
 LAS PIÑAS 184
 Lasso, Orlando di 218
 Lavoix, Henri 283
 Lawes, Henry 30, 35, 36, 39
 Lazo Valero, José 220, 221
 Leclair, Jean-Marie 293
 Ledesma García, Nicolás 193
 LEGRANO 302
 Legrenzi, Giovanni 304
 Lelio, Lelio 83, 84
 Lemmens, Jaak Nicolaas 291, 301
 Lenepveu, Charles Ferdinand 293
 Leopoldo, Emperador 50
 Lépine, Fanny 304
 Libório, Eduardo 312, 313
 LIMA 54, 218, 223
 LISBOA 23, 213, 271, 273, 311, 321, 323, 327
 Lisboa, Maria Luisa 327
 Liszt, Franz 291
 Literes, Antonio 80
 Livio, Tito 83, 84
 Lizondo, Francisco 169
 Lobo, Duarte 179, 318, 319, 329
 Locatelli, Pietro Antonio 229, 230
 Locke, Matthew 30, 32, 39, 45
 Londoño, Francisco 80
 LONDRES 29, 30, 44, 45, 129, 342
 Lopes-Graça, Fernando 315, 322
 López de Legazpi, Miguel 175, 177, 190
 López de Velasco, Sebastián 216, 222
 Lorenz, Alfred 316
 Lorenzani, Marianna 137
 LOS ÁNGELES 192
 LOS BAÑOS 181
 Lotti, Antonio 117, 297, 299, 353
 LOVAINA 212
 Luchini, Antonio Maria 131
 Luis XIV 277
 Lully, Jean-Baptiste 32, 275, 276, 278, 279, 281-283, 285-287, 297-299, 301, 305
 LUMBANG 181, 183
 Luzán, Ignacio de 25
 MACAO 174, 175, 179, 185
 MacArthur, Douglas 191
 MacNeil, Dorothy 340
 MADRID 25, 26, 28, 51, 53, 54, 59, 63, 77-82, 90, 94, 169
 Magalhães, Filipe de 313, 318, 319, 323, 324, 329
 Magallanes 177
 MALACA 174
 MÁLAGA 217, 220
 Malipiero, Gian Francesco 324
 Malvezzi, Christofano 176
 Mancinelli 297
 MANILA 168-170, 174, 175, 178, 179, 181, 183-187, 189-191, 193, 194, 199-205
 MANTUA 112, 113, 125, 127, 128, 132, 135, 147, 176
 Marais, Marin 292, 293, 304
 Marcello, Aurelia 118, 137
 Marchesini, Santa 119-121, 137
 Marcolini, Juan 54, 55, 73, 74
 Marcosi 230
 Maremma 283
 Margarita, Infanta 50, 60
 María Luisa de Saboya 94
 Mariana de Austria 50
 Mariana de Neoburgo 50
 Mariana, Juan de 84
 Marivaux 296
 Martí, Manuel 26, 92

- Martínez, Juan 180
 Martínez, Manuel 51, 55
 Martini, Giovanni Battista 297-299
 Martucci, Giuseppe 297
 Marvell, Andrew 41
 Massenet, Jules 290, 295
 Massinger, Philip 34
 Mayor Ordóñez, María (Mayora) 54-56,
 64, 66, 67, 73
 Meckbach, Willy 334
 Medina las Torres, Duquesa de 80
 Medinaceli, Duque de 92
 Melgaz, Diogo Dias 313, 323, 324, 329
 Mellino, Giacomo 129, 137
 Mendelssohn, Felix 301
 Menéndez y Pelayo, Marcelino 320
 Méraux, Amédée
 Merulo, Claudio 176, 301
 MESINA 112, 113, 125, 127-129, 134
 Mesquita, Diego 185
 Messel, Oliver 338
 Metastasio, Pietro 247
 MÉXICO véase CIUDAD DE MÉXICO
 Meyerbeer, Giacomo 298, 304
 MIAKO 182, 184
 Milán 230
 Milandre 293
 Milano, Giacomo Francesco
 Milton, John 35, 39, 41
 Mingoni, Luca 137
 Molière, Jean-Baptiste 32, 277-279, 283-
 285
 Monmouth, Duque de 38
 Monsigny, Pierre-Alexandre 281, 293
 Montesdeoca, Martín de 213, 219, 220
 Monteverdi, Claudio 24, 297, 299, 301
 Monza, Carlo 112, 128-130, 134-136,
 148, 149
 Morales, Cristóbal de 187, 218
 Morelli, Agata 129, 137
 Moreno, Henri véase Heugel, Henri
 Moro, Elisabetta 137
 Morone, Giuseppe Maria 134
 Morosi, Gian Maria 137, 137
 Morricone, Ennio 250
 Morselli, Adriano 120
 Mozart, Wolfgang Amadeus 199, 302,
 303, 322, 323, 331-333, 335-337,
 339
 Muffat, Gottlieb 299, 301
 MÚNICH 334
 MURCIA 202
 Murillo Velarde, Pedro 185
 Muzio, Michele Luigi 134
 NAGASAKI 174, 176, 179, 180, 182,
 184, 186, 187
 Nait_, Julia 186
 NALDA 189
 Napoleón I 277
 NÁPOLES 111, 113, 118, 121-123, 125-
 130, 133, 134, 141, 147-149, 181
 Navarrini, Francesco 297
 Navarro, Juan 217, 222
 Nebra, José de 71, 274
 Neher, Caspar 335
 Newman, Ernest 339
 Nicolet, Edouard 298, 308
 Niedermeyer, Louis 297
 Nilsson, Birgit 339-341
 NUMANCIA 90
 OAXACA 217
 Ocampo, Florián de 92
 OCAÑA 192, 202, 205
 Offenbach, Jacques 275, 276, 281, 282,
 285, 287
 Olleta, Domingo 205
 Ordóñez, José (Mayorito) 56
 Orozco, Juana de 51
 Ortí y Mayor, José Vicente 108
 OSAKA 182
 Ossi, Giovanni 127
 OSUNA 181
 Pachelbel, Johann 301
 Padilla, Luis de 219
 Paër, Ferdinando 298
 PAGSANJAN véase CAGSAÑA
 Paita, Giovanni 113, 137
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 176,
 211, 296, 297, 300, 301
 Papis, Giuseppe 120, 121

- PARÍS 32, 213, 219, 270, 275-280, 289,
 300, 302, 334
 PARMA 112
 Parrino, Domenico Antonio 111, 119-
 121, 134
 Pasquini, Bernardo 227, 246
 Pataky, Koloman von 340
 Paumgartner, Bernhard 335
 Paz, Francisco de 226
 Pedrell, Felipe 272
 Penchi, Elsa 327
 Pepys, Samuel 34, 35
 Peramás, José Manuel 250, 251, 252
 Pérez de la Serna, Juan 220
 Pérez, Alonso 212
 Pérez, Rosa 53
 Perrin, Emile 285
 Petri, Ludovica 120
 Petris, Carlo de 120, 121
 PETROBURGO 23
 Pierné, Gabriel 282
 Pierre, Constant 308
 Pinacci, Giovanni Battista 137
 Pini, Maria Domenica (La Tilla) 113,
 137
 Pío V 216, 217
 Pioli, Giovanni Domenico 120
 Piovene, Agostino 24, 111, 113, 115,
 121, 125, 128, 130, 131, 133, 359
 PLASENCIA 217
 Platón 250
 Pleyel, Ignace Joseph 290
 Pobre, Juan 180
 Poell, Alfred 337
 Polignac, Princesa de 286
 Polope, Damián 51
 Porel, Paul 285
 Poretti, Domingo 230
 Posterla, Costanza 137
 Pougin, Arthur 298, 299, 305, 308
 Prado, Sebastián de 50, 51
 Pritchard, John 338, 342
 PUEBLA 210, 216, 217, 220-223
 Pulejo, Domenico 129, 130, 137
 Purcell, Henry 26, 27, 29, 30, 33, 36-38,
 42, 43, 45, 272
 Quadrio, Francesco Saverio 115
 QUIAPO 181
 Quinault, Jean-Baptiste 32
 QUITO 222
 Rabassa, Pere 108
 Racine, Jean 278
 Raguenet, François 280
 Rameau, Jean-Philippe 278, 279, 285,
 286, 292-294, 296, 299, 301, 304,
 305
 Rapaccioli, Giovanni 129, 137
 Raposo, Hipólito 310, 314
 Ravenscroft, John 246
 Récy, René de 295, 296, 304, 308
 REGGIO EMILIA 122
 Regnard 278
 Reinold, Helmut 334
 Renan, Ernest 276
 Respighi, Ottorino 324
 Ribadeneyra, Marcelo de 178
 Rico, Alessandro del 137
 Rizal, José 177
 Roberti, Giambattista 118, 137
 Rodríguez de Hita, Antonio 55, 223
 Rodríguez, Manuel 233
 ROMA 26, 90-92, 127, 176, 210, 212,
 213, 217, 227, 246
 Romani, Stefano (Pignattino) 113, 137
 Roqueplan, Nestor 285
 Rosa, José 327
 Rossetti, Marino 113, 134, 135
 Rossini, Gioachino 296, 298
 Rother, Arthur 334
 Rousseau, Jean-Jacques 280
 SAGUNTO 90, 92
 Saint-Saëns, Camille 282, 291, 292, 296,
 306, 308
 SAKAI 182
 SALAMANCA 192
 Salazar y Torres, Agustín de 54, 70
 Salazar, Domingo de 180
 Salazar, Oliveira de 327
 Salvatici di Modona, Michele 137
 SALZBURGO 334, 335

- Samara, Spiro 298
 Sammartini, Giovanni Battista 229, 297
 Sampayo Ribeiro, Mário de 272, 310-312, 316, 319-322, 324-329
 San Francisco Javier 185
 SAN IGNACIO DE MOJOS 233, 254
 SAN MIGUEL 185, 186
 San Miguel, Manuel de 51
 San Pedro Bautista 181-183
 Sánchez, Alfonso 251
 Sancho, Juan Bautista 203
 Sandberger, Adolf 316
 Sannazzaro, Jacopo 246, 247
 Santa Marta, Juan de 183
 SANTIAGO DE CUBA 213
 SANTO DOMINGO 213
 Santos, Luciano Xavier dos 329
 São Paio de Melo, António 327
 Sarcey, Francisque 277
 Sardinha, António 310, 314
 Sardou, Victorien 281
 Scarlatti, Alessandro 24, 111, 112, 116, 118, 119, 123, 125, 126, 128-131, 134, 136, 148, 149, 227, 246, 248, 301
 Scarlatti, Domenico 18, 297
 Scheidt, Samuel 301
 Schmid, Martin 228, 230, 233, 250, 252, 254
 Schmidt, Trudelieste 342
 Schock, Rudolf 336
 Schoelcher, Victor 302
 Schubert, Franz 291
 Schuch, Oscar Fritz 335
 Schumacher, Josef 250
 Sebastián de Portugal 219
 Seixas, Carlos de 312, 321, 326, 329
 Serqueira, Ignacio 79, 80
 SEVILLA 180, 213, 216, 218-220, 223, 224
 Sgambati, Giovanni 297
 Shadwell, Thomas 31, 32, 45
 Shakespeare, William 31
 Shawe-Taylor, Desmond 338
 Shiozuka, Luis 184, 185
 Silva y Cárdenas, Guillermo de 185, 186
 Silvani, Francesco 120, 121
 Simoneau, Léopold 340
 Soler, Antonio 63
 Solti, Georg 335
 Sonzogno, Edoardo 296
 Soubiès, Albert 320
 Sousa Carvalho, João de 318, 321-324, 329
 Spinola, Livia, Pinesa Borghese 125
 Stahl, Ernst Leopold 333
 Stein, Fritz 317
 Stevens, Richard John Samuel 129
 Storni, Elena (Chiocciola) 129
 Stoullig, Edmond 295, 308
 Stradella, Alessandro 297, 299, 300
 Stranvinsky, Igor 18
 Strauss, Richard 333, 334
 Takayama Ukon, Justo 186
 Tana, Filippo 134
 TARAZONA 218
 Taskin, Emile-Alexandre 295, 307
 Taskin, Pascal 292
 Tausig, Carl 291
 Teixeira, António 313, 330
 Telemann, Georg Philipp 246
 Tesi Tramontino, Vittoria 126, 132, 137
 Thierry, Ed. 285
 Tiersot, Julien 305, 306, 308
 Timpanella, Lorenzo 134
 Titelouze, Jehan 301
 TOLEDO 215
 Tordesillas, Catalina 53, 66
 Torrejón y Velasco, Tomás de 54, 58
 Tout-Paris 300, 308
 Urhan, Chrétien 304
 Vacca, Amato 120
 VALENCIA 53, 55, 78, 79, 108
 Valignano, Alessandro 176
 VALLADOLID 213, 222
 Varesco, Giambattista, 339
 Vaucorbeil, Auguste-Emmanuel 277, 278
 Vázquez, Juan 219

- VENECIA 18, 111-113, 118, 119, 121, 125, 128, 130, 132, 134, 138, 141, 147-149, 176, 180, 212, 213, 226, 353, 359
 Vera Tassis y Villaroael, Juan de 53, 69
 Veracini, Francesco Maria 246
 Verdi, Giuseppe 296, 298, 302, 332
 VERSALLES 286
 Vianesi, Auguste Charles Léonard François 302, 303
 Vicentini, Giacomo 213
 VICENZA 112
 Victoria, Tomás Luis de 176, 187, 213, 218, 220
 Vieira, Ernesto 321-324, 328, 330
 VIENA 112, 334, 336, 342
 Viéville, Lecerf de la 280
 Virgilio 37
 Vitale di Forlì, Giacomo 125, 137
 Vitali, Francesco 137
 Viterbo, Annio de 92
 Vitu, Auguste 283
 Vivaldi, Antonio 18, 112, 115, 130, 132, 229, 230
 Vizentini, Albert 275, 276, 281, 282, 284, 285, 287
 Voglia, Angela (Georgina) 92
 Voltaire, François Marie 286, 296
 Waefelghem, Louis van 295, 307
 Wagner, Richard 278, 294, 303, 316
 Walter, Bruno 317
 Weber, Carl Maria 44
 Weber, Johannes 279, 283, 298, 302, 308
 Weckerlin, Jean-Baptiste 281, 282, 284, 285
 Widor, Charles-Marie 291-293
 Wilder, Victor 302-304, 308
 Wolf-Ferrari, Ermanno 333, 334
 Xiozzuca, Luis véase Shiozuka, Luis
 Young, Alexander 340
 ZAMORA 183
 Zamora, Antonio 48, 49
 ZARAGOZA 183, 202, 203
 Zeno, Apostolo 114, 115, 126, 132, 247
 Zerquera, Ignacio 51
 Zino, Giovanni Battista 134
 Zipoli, Domenico 230
 Zúñiga, Pedro de 180
 ZÚRICH 334, 342

La celebración de la **X Bienal Internacional de Música Barroca** (Logroño, julio de 2002) sirvió de estímulo para plantear este libro: una colección de ensayos que propone nuevos enfoques en torno al estudio de la música de los siglos XVII y XVIII, ordenados en tres áreas dedicadas a la dramaturgia operística, la recepción en América y Asia de los repertorios musicales europeos, y la construcción de la música *barroca* en los siglos XIX y XX.

Cada sección del libro está precedida por un breve ensayo introductorio que plantea los conceptos y problemas generales, recoge la bibliografía fundamental en castellano y una selección de lo publicado en las principales lenguas europeas. La participación de especialistas de ocho países en cuatro continentes proporciona una estimulante pluralidad de perspectivas y metodologías tan útiles para el investigador como para el estudiante, al que se introduce en la aplicación musicológica de métodos como los de la antropología histórica, la nueva historia cultural, la discología o la historia de la interpretación.



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

JUAN JOSÉ CARRERAS

Profesor en la Universidad de Zaragoza. Ha sido editor junto a Malcolm Boyd de *La música en España en el siglo XVIII* (2000).

MIGUEL ÁNGEL MARÍN

Profesor de la Universidad de La Rioja y autor de *Music on the margin. Urban musical life in eighteenth-century Jaca (Spain)* (2002).