

TESIS DE JOSÉ CARRIÓN BALBUENA

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical y Plástica

Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad de Sevilla

LA PUESTA EN ESCENA OPERÍSTICA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVIII

DIRECTORES DE LA TESIS: Rosario Gutiérrez Cordero y Juan Carlos Araño
Gisber, Profesores Titulares de Didáctica de la Expresión Musical.

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| CAPÍTULO I: _____ | 7 |
| PREFACIO. _____ | 7 |
| 1.1.- INTRODUCCIÓN. Objetivo general, objetivos específicos y preguntas de investigación. _____ | 7 |
| 1.2.- Metodología de trabajo y fuentes utilizadas: _____ | 8 |
| 1.3.- Estado de la cuestión. _____ | 15 |
| CAPÍTULO II: _____ | 21 |
| CONTEXTO HISTÓRICO GENERAL DE REFERENCIA: EUROPA EN PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII. _____ | 21 |
| 2.1.- Etapa moderna plena europea: _____ | 21 |
| 2.1.1.-Antiguo Régimen: sistema social y territorial. _____ | 21 |
| 2.1.2.- Los territorios: España, Prusia, Austria, Dinamarca, Noruega, Polonia, Inglaterra, Francia, Reino de Nápoles, República de Génova, República de Venecia, Provincias Unidas Holandesas y República de los Estados Unidos de América. _____ | 26 |
| 2.2.- Contexto vital, industrial y laboral en la Europa del siglo XVIII. La importancia del goce estético y de las artes. La transmisión de recursos. _____ | 37 |
| 2.2.1.- La importancia del terreno y el desarrollo de la industria. _____ | 37 |
| 2.2.2.- La cultura. Creatividad y expresividad en el siglo XVIII. _____ | 40 |
| 2.3.- El arte de la música y la música como complemento del arte. _____ | 43 |
| 2.3.1.- Implantación de la ópera como sistema estético y social. Triunfo de la estética italiana e instauración de nuevos géneros vocales. _____ | 43 |
| 2.3.2.- Italia como foco transmisor y creador de un fenómeno artístico musical unitario para el continente europeo. _____ | 45 |
| CAPÍTULO III: _____ | 57 |
| CONTEXTO HISTÓRICO CONCRETO: LA ESPAÑA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII. _____ | 57 |
| 3.1.- Triunfo Borbónico. Victorias, pérdidas y refuerzo del centralismo. _____ | 57 |
| 3.1.1.- La Guerra de Sucesión al trono español y el problema dinástico. _____ | 57 |
| 3.1.2.- Política exterior y política interior. _____ | 64 |
| 3.1.3.- Abdicación del monarca, breve transición y recuperación del trono. Fallecimiento de Felipe V y proclamación de Fernando VI. _____ | 68 |
| 3.2.- Modernización, adelantos, reformas y culturización del reino español. El valor de la lealtad. Implantación y supremacía del sistema operístico en España. _____ | 70 |
| 3.2.1.- Continuidad del esplendor español en Europa. La renovación, impulso y evolución de los recursos. _____ | 70 |
| 3.2.2.- Alegoría y triunfo de la Lealtad. La lealtad hacia la nueva dinastía y su manifestación y materialización a través de la estructura social española. _____ | 73 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.3.- Los espectáculos en España: triunfo en territorio español de la ópera italiana y creación de otro centro operístico en Europa: la Villa y Corte de Madrid. _____ | 77 |
| CAPÍTULO IV: _____ | 85 |
| CONTEXTO Y ESTRUCTURA DE LA ÓPERA BARROCA. PARTES Y PERSONAJES: _____ | 85 |
| 4.1.- La ópera como espectáculo. Bases y consideraciones artísticas y estéticas del fenómeno operístico. _____ | 85 |
| 4.1.1.- El nacimiento del espectáculo operístico en pleno humanismo. La base estética del teatro clásico cantado grecolatino. Primeras representaciones operísticas. _____ | 85 |
| 4.1.2.- Recursos estructurales de la ópera en sus inicios. _____ | 91 |
| 4.2.- El fenómeno monteverdiano. Gran desarrollo comercial de los teatros públicos. _____ | 92 |
| 4.2.1.- La evolución estructural y estética de la ópera. _____ | 92 |
| 4.3.- La ópera como recurso apropiado para el ceremonial de Corte y su correspondiente intención propagandística. _____ | 98 |
| 4.3.1.- Intercambios estéticos y musicales entre diferentes centros cortesanos. _ | 98 |
| 4.3.2.- Cuestionamiento de la ópera italiana en Francia. La búsqueda de una ópera estrictamente francesa. _____ | 101 |
| 4.3.3.- La literatura en la ópera. Textos escritos para ser cantados. El desarrollo musical de la aria. _____ | 103 |
| 4.4.- La aria solista para lucimiento del intérprete. _____ | 106 |
| 4.4.1.- Categorías y características. _____ | 106 |
| 4.5.- El acompañamiento musical. _____ | 109 |
| 4.5.1.-Orquesta e instrumentos. _____ | 109 |
| 4.5.2.- Recursos estéticos generales y concepción musical de los personajes en el reparto. _____ | 113 |
| 4.6.- El arte “Castrato”. _____ | 116 |
| CAPÍTULO V: _____ | 125 |
| ESTÉTICA DE LA PUESTA EN ESCENA OPERÍSTICA. _____ | 125 |
| 5.1.- La estética de la escena: el valor de la solemne retórica. La antigua tradición española. _____ | 125 |
| 5.1.1.- El desarrollo y tratamiento artístico de lo visual. _____ | 125 |
| 5.1.2.- Las antiguas y nuevas aportaciones escenográficas. _____ | 129 |
| 5.1.3.- La evolución de la puesta en escena. La tendencia a una sencilla estética clasicista. _____ | 136 |
| 5.2.- Actividad estética operística en El Coliseo de Los Caños del Peral y en el Real Coliseo del Buen Retiro. _____ | 139 |
| 5.2.1.- La aportación de los Truffaldines. _____ | 139 |
| 5.2.2.- La venida del castrato Farinelli y sus decisivos tributos a la estética operística en los reinados de Felipe V y Fernando VI. _____ | 143 |

| | |
|---|-----|
| 5.2.3.- Madrid y los Reales Sitios como centros operísticos de referencia. _____ | 151 |
| 5.2.4.- Influencia directa de Pietro Metastasio en la puesta en escena operística cortesana española. _____ | 153 |
| 5.2.5.- La gran vestimenta escénica como complemento de la decoración. El declive de la gran ópera cortesana. _____ | 163 |
| CAPÍTULO VI: _____ | 173 |
| SIMBOLOGÍA DE LOS RECURSOS ESCÉNCOS. _____ | 173 |
| 6.1.- El edificio teatral y su jerarquía. La sacralización del espacio escénico: el espacio de materialización del melodrama. _____ | 173 |
| 6.1.1.- Estructura de los edificios teatrales. Búsqueda de la funcionalidad y jerarquización del público. _____ | 173 |
| 6.1.2.- El público y la captación de los mensajes. _____ | 184 |
| 6.2.- Los espectáculos de carácter civil o religioso en los ámbitos urbanos. La manifestación de recursos escénicos en plazas y calles. _____ | 187 |
| 6.2.1.- La puesta en escena festiva y el glorioso escenario de la vía pública. _____ | 187 |
| 6.3.- Simbología de la representación. _____ | 190 |
| 6.3.1.- Vías y elementos de comunicación con el público. _____ | 190 |
| 6.4.- El amplio código gestual como complemento esencial del canto y de la estética escénica. _____ | 193 |
| 6.4.1.- La intensidad dramática de la interpretación. _____ | 193 |
| 6.4.2.- La pintura como fuente de inspiración. _____ | 196 |
| 6.5.- El soporte escenográfico y su simbología. _____ | 201 |
| 6.5.1.- El marco estético de un drama. El ámbito de trascendentalidad y ennoblecimiento de los personajes. _____ | 201 |
| 6.5.2.- Ceremonias, mitos y ritos en la escena operística. _____ | 206 |
| CAPÍTULO VII: _____ | 211 |
| TIPOLOGÍA DE LAS PUESTAS EN ESCENA CORTESANAS. _____ | 211 |
| 7.1.- La esmerada actividad de Farinelli en la Corte de Madrid. _____ | 211 |
| 7.1.1.- Maestro de festejos y director de escena. _____ | 211 |
| 7.1.2.- Italia en España y en el resto de Europa. _____ | 216 |
| 7.1.3.- Los diferentes planos del espacio teatral, los personajes ausentes y la acústica. _____ | 222 |
| 7.2.- Tipología de las puestas en escena en los ámbitos cortesanos españoles de la primera mitad del siglo XVIII y características. _____ | 228 |
| 7.2.1.- La relación absoluta entre el libretto y la estética como base de una puesta en escena espectacular. _____ | 228 |
| CAPÍTULO VIII _____ | 251 |
| CONCLUSIONES O CONSIDERACIONES FINALES. _____ | 251 |
| 8.1.- Los Reales Sitios como foco principal de transmisión de la factoría operística _____ | 251 |

| | |
|--|-----|
| 8.1.1.- La Zarzuela como género propio español y punto de partida para la ópera. | 251 |
| 8.1.2.- Incidencia y reminiscencias operísticas en las principales ciudades españolas. | 255 |
| 8.1.3.- La evolución de los recursos operísticos en la Europa del Settecento. | 263 |
| 8.2.- El repertorio operístico barroco en la actualidad. | 269 |
| 8.2.1.- El sentido arqueológico escénico, la interpretación con criterios históricos y el rescate de obras vocales del repertorio original dieciochesco. | 269 |
| 8.2.2.- La reciente aportación española: rescate de una partitura y de una puesta en escena. | 274 |
| 8.2.3.- Conclusiones y otros planteamientos. | 277 |
| BIBLIOGRAFÍA: | 281 |
| Bibliografía complementaria: | 295 |
| Fuentes primarias consultadas y referidas por orden alfabético. | 297 |
| ABREVIATURAS. | 305 |
| IMÁGENES. | 305 |
| PÁGINAS WEB CONSULTADAS. | 309 |
| GRABACIONES. | 311 |
| ÍNDICE ONOMÁSTICO | 313 |

...”A cada virtuoso, le asisten cada noche de función, dos oficiales de sastre para que le vistan y le desnuden finalizada la ópera, los cuales recogen y limpian los vestidos, y los guardan en los arcones, como sucede con todas las demás ropas”.

(Carlo Broschi Farinelli, Criado Familiar de Ss. Ms. Año de 1758)

CAPÍTULO I:

PREFACIO.

1.1.- INTRODUCCIÓN. Objetivo general, objetivos específicos y preguntas de investigación.

Durante el siglo XVIII se desarrolla un género musical en el que se fusiona la música con la literatura y las artes plásticas. Nació así la ópera barroca que tiene sus antecedentes en el teatro greco-latino puesto que de él recupera buena parte de sus elementos, como son los casos, por ejemplo, de la orquesta, los coros, los solistas y las danzas. Aunque su origen hay que buscarlo en Italia, pronto se difunde a otros países europeos, entre ellos España, que llega a convertirse en uno de los principales centros de creación operística del momento. Se trata de un género musical en el que la puesta en escena, estrechamente asociada a la estética del momento, adquiere una especial relevancia hasta el punto de convertirse en un elemento de mayor importancia que la propia música. En este contexto general de referencia, el objetivo principal de esta tesis es analizar la puesta en escena operística en la España del XVIII. A este objetivo general, se añaden otros específicos, tales como:

- Analizar el estado de la cuestión.
- Examinar el contexto general y territorial de referencia.
- Considerar la importancia de cada una de las partes internas que componen la ópera: prólogo, actos, intermedios y licenza.
- Estudiar los elencos de personajes y sus tipos de voces.
- Observar los elementos que intervienen en la puesta en escena.

- Profundizar en el conocimiento de las mutaciones escénicas: simbología de los decorados y elementos escénicos, efectos lumínicos y sonoros, lugares en los que se desarrolla la obra...
- Considerar el grado de integración de los espectadores en la puesta en escena.
- Realizar una tipología de las puestas en escena de las óperas de este periodo.

Los objetivos propuestos se sustentan en preguntas de investigación como las siguientes:

- ¿Existen semejanzas de estilo, tipos de voces y puesta en escena entre la ópera española del siglo XVIII y las de otros países?
- ¿Se presta en ella más atención a los elementos de la puesta en escena que a la propia música?
- ¿Sucede esto en todos los países de Europa?
- ¿Por qué en España no se ponen actualmente en escena las obras tal y como se representaban en su momento?

1.2.- Metodología de trabajo y fuentes utilizadas:

Se pretende realizar una investigación de carácter deductivo-inductivo que, partiendo de una serie de preguntas de investigación, permita profundizar en el conocimiento del tema objeto de estudio, así como proponer una tipología sobre las puestas en escena de las óperas barrocas cortesanas en España. Por ello, con esta finalidad, se pretende indagar sobre el origen del tema propuesto, así como sobre los motivos de su existencia y su razón de ser. Así mismo, se pretende hacer un seguimiento de la evolución experimentada por la ópera y de sus relaciones con otros hechos de carácter artístico y social con el fin de llegar a una mejor aprehensión de su significado y de lograr realizar un apropiado diseño de clasificación. En este caso, se pretende acometer una investigación de carácter documental, con la que se recopila la información oportuna para dar lugar al enunciado de determinadas teorías, sustentadas por el estudio de los hechos y de la evolución seguida por los mismos.

Por ello, se considera conveniente la elaboración de un marco teórico de carácter conceptual, con el fin de lograr una lógica construcción de los conceptos relacionados con el tema estudiado.

La investigación que se pretende llevar a cabo responde al modelo cualitativo en el que se realiza una identificación de la cuestión, incluyendo desde la fase de planteamiento de las ideas de carácter más general a aquella donde se formularían cuestiones de carácter más concreto. Así pues, se trata de analizar y entender un fenómeno que nace de una determinada conducta, cuyas creencias y motivaciones van a trascender a determinados campos del arte.

Esta investigación responde igualmente a un carácter holístico, donde personas y escenario forman un todo. Ello va a apoyarse en una revisión documental, que quedará abierta mientras tenga lugar la profundización en la investigación que, en este caso, va a centrarse en el terreno perteneciente a la musicología de carácter sistemático, donde se indagará en aspectos terminológicos, estilísticos y también, sociológicos de una etapa histórica clave para la música como es el Siglo XVIII, en un foco artístico tan significativo para la época, como es el español. En este sentido se han tenido en cuenta determinados textos históricos, imágenes, repertorio musical, así como todos aquellos elementos tanto concretos como abstractos que ilustran la esencia de la época revisada.

Para responder a las preguntas de investigación y lograr los objetivos propuestos, se han utilizado fuentes diversas.

Junto a la bibliografía disponible, tanto nacional como internacional, se han consultado algunas fuentes documentales, tales como legajos, los correspondientes libretos de ópera de la época así como partituras y facsímiles de documentos cuya temática versa sobre el funcionamiento interno de los teatros y de la producción operística de los mismos, descripciones de sus presupuestos y gastos, listado de sus componentes, catálogo de repertorio ejecutado, etc.

Así pues, para la consulta de dicha documentación primaria, se ha recurrido relevantes centros de información en la capital española como el Archivo de la Villa de Madrid, la Biblioteca del Palacio Real o la Biblioteca Nacional de Madrid. En este sentido, también ha sido consultada documentación en otros centros de la capital y de la ciudad de Sevilla. Dichos centros están referidos en la correspondiente tabla de abreviaturas y han servido para proporcionar numerosas referencias e indicaciones sobre la información clave relativa al tema objeto de estudio; no ofreciendo éstos, datos más concretos o interesantes sobre la misma. Aún así, se hace la referencia a ellos para que quede constancia de que también han sido consultados.

En base a esto y teniendo en cuenta la búsqueda de información clave para la realización de esta investigación y posible aporte; todos los datos más concretos relativos a los recursos auténticos para la puesta en escena operística se han encontrado entre la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, donde han sido consultados libretos y partituras y, sobre todo, en la Biblioteca Nacional de Madrid donde en la misma, se han tomado como referencia cinco de sus catálogos. Concretamente, el primero de ellos está llevado a cabo en la capital de España en 1868 y corresponde al autor Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado. Dicho catálogo, recibe por título *“Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII”*. Así mismo, el mencionado catálogo, incluye en sí el correspondiente compendio: *“Noticia de varios índices de comedias, autos, entremeses y otras producciones del teatro español, impresos y manuscritos”*.

Así pues, se ha consultado el segundo catálogo, llevado a cabo también en Madrid, de 1986 a 1981 bajo la dirección de la autora Nieves Iglesias Martínez, y recibe por nombre *“Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional”*.

El tercero de los inventarios consultados en Biblioteca Nacional corresponde a los autores Higinio Anglés y Josep Subirá. Este tercer sumario recibe el nombre de *“Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid”* y está llevado a cabo en Barcelona de 1946 a 1951. Este documento se adscribe al Instituto Español de Musicología y en su volumen

III, se incluye el inventario conocido como “Papeles de Barbieri” más las correspondientes adiciones a su volumen I.

De los citados “Papeles de Barbieri”, se ha realizado una cata en el legajo 14.004, para poder recoger información correspondiente a los documentos que aluden a los espectáculos en Madrid en pleno siglo XVIII. Así mismo, se ha realizado dentro de este mismo documento una cata en su legajo 14.605, donde se halla recogida la información y compendios correspondientes al posible intercambio de recursos escénicos entre el centro cortesano madrileño y el imperial austríaco con la ópera ceremonial “*Il pomo d’oro*” de Antonio Cesti, siendo en Madrid realizada por la compañía italiana de Los Truffaldines, que trabajaron bajo la protección de Felipe V, así como la información relativa a la puesta en escena de la ópera “*La guerra y la paz entre los elementos*”, igualmente trabajada por la referida compañía italiana.

Un cuarto compendio consultado en la mencionada institución ha sido el “*Catálogo de impresos musicales del Siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*”, llevado a cabo en Madrid en 1989 por la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

De este modo, ha resultado posible acudir a las fuentes originales y poder examinar y analizar los elementos de la puesta en escena operística en la España del XVIII gracias a los libretos de ópera; principales a la hora de poder comprobar y verificar todos los recursos y pautas estéticas de la época referidas en la bibliografía consultada; y elementales a la hora de elaborar una tipología de puestas en escena operística. Todos estos documentos, se citan por orden alfabético en la relación referida en la lista de fuentes primarias consultadas. Así pues, se ha llevado a cabo una lectura, en su mayoría íntegra de los mismos, los cuales se hallan custodiados en la *Sala Cervantes* de la Biblioteca Nacional. Así, se ha podido comprobar el carácter ciertamente estereotipado y estandarizado de los hilos argumentales operísticos de la época, mas no por ello ha dejado de observarse la altísima, refinada y ponderable actividad literaria del romano Pietro Metastasio –poeta cortesano de primer nivel europeo-, así como de otros poetas libretistas correspondientes a una esfera mas modesta. Por ello, igualmente han podido comprobarse y referirse en este trabajo las pautas

y elementos necesarios y concretos que sirvieron para desplegar en los escenarios operísticos nacionales del momento, toda esta amplísima panoplia de títulos operísticos que no sólo impactaron en los centros cortesanos y públicos españoles, sino que, sobrepasando fronteras, crearon toda una estructura musical y literaria que sirvió para consolidar de un modo muy consistente las programaciones y servicios que ofrecían los coliseos operísticos de toda Europa, siempre impulsados desde los círculos más cercanos a los ámbitos monárquicos.

El otro centro de relevancia donde se ha consultado información, corresponde al Ayuntamiento de Madrid. Se trata concretamente del Archivo de Villa, en cuya Secretaría se custodian legajos y libros correspondientes a las etapas históricas que transcurren desde el siglo XVII al siglo XX. Así pues, en dicha Secretaría, se ha realizado una cata en el legajo 3-134-28, donde se halla la documentación correspondiente al arrendamiento del Lavadero de los Caños del Peral en 1705 y su cesión a la Compañía italiana de Los Truffaldines en 1708, así como las sucesivas gestiones con los italianos en los años siguientes. Seguidamente, se ha realizado una cata en el Legajo 3-135-12, donde se halla la documentación relativa a la actividad teatral en la capital de España en la fecha de 1706.

Finalmente, y en base a todo lo anteriormente expuesto, se ha realizado una tipología de puestas en escena. Concretamente, de aquellas que tuvieron lugar en los entornos cortesanos madrileños en pleno siglo XVIII. Así pues, se ha podido comprobar la gran riqueza temática así como el gran número de recursos utilizados para hacer posible la reconstrucción y representación de entornos ideales que no pretendieron más que contribuir a ennoblecer al público asistente a las representaciones. En este sentido, se ha procedido en este trabajo al análisis minucioso y correspondiente reseña o explicación de cada una de ellas, teniendo en cuenta desde los orígenes o primeras fuentes argumentales de las temáticas de base del catálogo operístico español del momento hasta los aspectos formales y propiamente estéticos con que se caracterizan o reconstruyen dichas historias sobre la escena.

Esta descripción, puede proporcionar una correcta idea de la importancia absoluta de España dentro del panorama operístico europeo del momento, encontrándose el país perfectamente abierto a todas las últimas modernizaciones y adelantos que se hacían en el teatro lírico del momento y constituyendo además el territorio español una suerte de prolongación o fondo receptor de todo el campo de experimentación artística, estética y formal que viene del terreno italiano; terreno, a su vez, fuertemente emisor y precursor de un espectáculo concebido como lo que en el siglo XIX se analizaría como “obra de arte total”. Así mismo, este trabajo ha pretendido iniciar una toma de consciencia para futuros historiadores de la música o investigadores del teatro y la ópera, de que existe en la historia de España un grandioso repertorio operístico barroco, que no sólo fue auspiciado por las mas grandes personalidades del arte (como el gran Farinelli), sino que, además, fue interpretado por celebérrimos cantantes como el mismo Farinelli, Caffarelli o Bordoni; considerados como las mejores estrellas del momento, por supuesto, a nivel internacional dentro de Europa y, justamente, a nivel tanto cortesano y privado como público. Así mismo, se pretende aquí iniciar una toma de consciencia sobre el análisis estético y escénico que compone esa “obra de arte total” (hablando en términos decimonónicos) presentada en España en una época brillante. Aún así, todavía puede continuarse mucho más e indagar con mayor profundidad en este terreno, que no sólo puede aportar algo al estudio de la historia de la música, sino al estudio de la teoría y práctica del teatro y, de manera importante, al campo de la historia del arte.

La tesis se estructura en ocho capítulos. Tras esta introducción, donde se considera el estado de la cuestión y algunos de los antecedentes encontrados, se pasa a profundizar mas en dicho estado de la cuestión ya en el capítulo segundo, donde se analiza el marco general y territorial de referencia, concretamente el territorio europeo en pleno siglo XVIII: los países, territorios y reinos; gobernantes; sociedad; trabajo; industrias; costumbres; el arte y la ópera, tan estrechamente ligada a la cuestión social, incluso por tratarse dentro del propio edificio del teatro; de un reflejo de la ordenación o jerarquías sociales propias y representativas de esta espléndida época.

En este sentido, el capítulo tercero se dedica al estudio y análisis del contexto histórico concreto de España durante el siglo XVIII, lo que ayuda a entender, en consecuencia de todo lo anterior; la específica evolución de la ópera en este país o cómo se refleja este gran aporte italiano dentro de las fronteras del reino español y la adaptación y de este territorio así como la recepción que se proporciona en España al gran arte lírico aportado por Italia.

Por su parte, en el capítulo cuarto se aborda el análisis de la estructura básica de la ópera barroca, considerando las partes internas que la componen, los elencos de los personajes que juegan en ella y sus categorías vocales. En este capítulo, se ha querido partir desde una base muy general, puesto que dicha base es la aportada por Italia y acogida por otros países. Es analizado en este capítulo el nacimiento absoluto de la ópera, así como su puesta en valor y desarrollo por parte de figuras cruciales como Monteverdi, el cual, contribuye no sólo a modernizarla sino también, a consolidar fuertemente su estructura. Una estructura que sobrepasa fronteras y asedia con facilidad cortes y teatros europeos. Si bien en el caso de Francia o de Alemania se versiona; son países como España, Inglaterra o Austria las que respetan y siguen las pautas de su estructura original sin hacer cambios pero sí aportaciones, como el caso español; que adapta su propio repertorio castellano a la estética italiana. Así mismo, se analiza la psicología de los personajes que intervienen en el elenco, así como los elementos orquestales e instrumentación trabajados en este momento histórico.

El capítulo quinto se centra ya en el estudio específico de la puesta en escena, es decir, de los elementos escenográficos que se incluyen en la misma y su estética. Es en este apartado donde puede observarse de manera concreta un fuerte tráfico de influencias entre España, Italia y Austria (en este último caso, a través del poeta Metastasio); así como una consistente y rápida transmisión de conocimientos escenotécnicos que van a jugar un papel esencial en la puesta en escena operística. Dichos elementos técnicos para la escena son analizados y descritos, pues, curiosamente, resultan ser comunes en muchas casas de ópera al mismo tiempo y en diferentes países. Así mismo, se analiza la estética y mutaciones de escena de las óperas representadas en Madrid, tanto en el ámbito más abierto (Caños del

Peral), como en el más selecto o privado (Real Coliseo del Buen Retiro y otros Reales Sitios).

A continuación, se dedica el capítulo sexto al estudio del contenido simbólico de las escenografías, que representan los lugares donde se desarrolla la acción dramática. Se analiza cómo dichas escenografías, todo su conjunto en sí mismo puede hablar de una determinada alegoría o aspecto profundo de reflexión, pues cada elemento, siempre puede ser transmisor de mensajes jeroglíficos que pueden aportar infinidad de noticias al público asistente. Igualmente, se considera en este apartado, el estudio de los códigos de gestualidad barroca, tomados de la moda francesa y que también pretenden caracterizar a los personajes y expresar todos y cada uno de sus estados de ánimo, así como crear una estética de la gracilidad y la delicadeza que, unida a la monumentalidad italiana, pueden crear el espectáculo total o perfecto. En este sentido, es también una parte muy importante la consideración del vestuario. La indumentaria escénica como sello identificador esencial de la impronta del personaje. Una indumentaria también grandiosa que se inspira en los modelos franceses y que, en cierto modo, refleja muy bien en la escena los auténticos gustos de moda imperantes en la época.

Llegado este punto, ya es posible realizar una tipología que sistematice el conocimiento de la puesta en escena de la ópera barroca en España, aspecto por lo tanto fundamental en la tesis que se recoge y analiza de manera amplia en el capítulo séptimo. Por último, en el capítulo octavo y como es preceptivo, se plantean algunas conclusiones o consideraciones finales, al tiempo que, para dejar abierta esta investigación a futuros estudios o indagaciones; se plantean otros posibles objetivos específicos así como sus correspondientes preguntas de investigación.

1.3.- Estado de la cuestión.

Son bastantes los investigadores que se han centrado en el estudio de la ópera barroca, de los teatros en los que se representaba, de las puestas en escena y de los recursos técnicos

utilizados para ello. Como era de esperar, dado su liderazgo, es Italia el país en el que se centra un mayor número de investigaciones en estas materias, seguido a corta distancia de Austria y Alemania.

Aunque en menor medida hay también investigadores que se centran en el análisis de lo ocurrido en España. No obstante, aunque existen estudios parciales sobre los teatros, sus medios técnicos y los decorados utilizados, no parecen existir investigaciones sobre la puesta en escena operística en su conjunto.

Teniendo en cuenta lo anterior, se pretenden revisar todos aquellos trabajos en los que, desde una u otra perspectiva, se analicen algunos aspectos relacionados con la puesta en escena, aunque éstos sean parciales. Junto a lo anterior, se revisarán las investigaciones que se centran de forma más genérica en el estudio de la historia de la ópera y, como complemento, las publicaciones que tienen por objeto el análisis de la producción realizada en cualquier campo artístico durante el siglo XVIII.

Como es obligado en un análisis del estado de la cuestión, la revisión incluye los trabajos realizados por investigadores nacionales y extranjeros con el fin de obtener una visión lo más amplia y completa posible sobre la ópera barroca y más concretamente sobre la española. Interesa muy especialmente todo lo relativo a la puesta en escena, pero también a los compositores, los escenógrafos, los directores de teatro, los cantantes contratados, los edificios teatrales, etc.

En cuanto a los autores hasta ahora consultados, destacan las siguientes líneas de investigación:

a) Respecto a la evolución seguida por la ópera, son bastantes numerosos los investigadores sobre esta materia. Entre ellos, cabe destacar a Alier, Parker, Pahlen, Orrey, Pleasants, todos ellos dedicados al estudio de lo ocurrido en el ámbito europeo. Por su parte, destacan los siguientes investigadores dedicados al análisis de lo que ocurre en España: Pedrell, Cotarelo y Mori, Subirá, Torrione, Amorós y Díez Borque, por citar sólo a algunos.

Es de vital importancia hacer referencia al trabajo de Huertas Vázquez (2005), en el que se profundiza en el análisis del ambiente popular de la capital de España ya en el siglo XVIII, enfatizando la suma importancia que cobraron los gustos populares, excesivamente tradicionales y autóctonos, en contraste con el ambiente despótico e ilustrado, de tendencia abierta a las demás ideas foráneas europeas. Se trata, según el autor, de un punto de partida de lo que podría ser la creación de una identidad de carácter local, que se enfrenta o incluso intercambia sus características y elementos con las tendencias foráneas de moda absolutamente novedosas en España. En tal sentido, Huertas Vázquez señala que las manifestaciones operísticas dentro de un teatro dramático de carácter neoclásico van a coexistir con géneros estrictamente españoles como la Zarzuela, el Sainete o la Tonadilla Escénica.

Bajo estas perspectivas, la recopilación culminada por Casares Rodicio y Torrente (2001), es un trabajo desarrollado con la finalidad de estudiar el riquísimo legado operístico español y su influencia en Hispanoamérica. Se realiza en él una revisión exhaustiva, tratando de establecer una serie de características que sirvan al estudioso para conocer las peculiaridades del patrimonio operístico dieciochesco español, así como de su historia y de las personalidades que han intervenido en el mismo. Los autores analizan en profundidad los temas correspondientes a la ópera italiana, su influencia en la corte española y el repertorio compuesto en España, sin olvidar la influencia ejercida, a su vez, en el ámbito hispanoamericano.

Por su parte, el trabajo de Cármena y Millán, publicado en 1878 y reeditado en 2002, tiene por objeto profundizar en el conocimiento del desarrollo de la ópera italiana en la capital de España y en sus principales focos de creación y ejecución: el Teatro Coliseo del Buen Retiro, el Teatro de Los Caños del Peral, los teatros públicos del Príncipe y de la Cruz, así como las áreas estrictamente privadas de los palacios y de los Reales Sitios. Además, en este estudio se consideran todas las clases de obras musicales vocales allí representadas, el género al que pertenecen (drama, comedia, serenata o intermedio) así como su ordenación cronológica en base a su creación y representación, sus autores y sus

intérpretes. Se trata de uno de los primeros trabajos en el que se va a plantear lo que se podría denominar como “circulación y recepción” de la ópera italiana en España, así como de su vital actividad para la cultura y el arte de la época tratada.

b) Centran la atención en el estudio de edificios teatrales y espacios destinados a la representación, Beijer, Allen y Barbier para el caso europeo. Se dedican al estudio del caso español Fernández Muñoz, De los Reyes, García Melero, Stiffoni y Plaza Orellana. Con la finalidad de entender el origen italiano del tipo arquitectónico del edificio teatral creado y los grandes recursos escenográficos utilizados según estos modelos, más tarde en España, así como en Europa durante buena parte del siglo XVIII, se debe hacer destacar el trabajo de Mancini (1964) que remite a la creación de la tipología de sala de espectáculos “a herradura” adoptada en España y en el resto de Europa y, además, analiza en profundidad la escenografía napolitana barroca, de suma importancia para este objeto de estudio, al constituir Nápoles el centro neurálgico de la ópera en el sur de Italia, región ésta perteneciente a territorio español en el siglo XVIII. Por lo tanto, se habla de un intercambio directo de influencias, creadores y técnicos.

c) El terreno concerniente a la escenografía queda estudiado en el caso europeo por Mancini, Bajini, Dalai y Carluccio y en el caso español, por Muñoz Morillejo, Ribera y Bergós, De la Granja, Arias de Cossío y Casares Rodicio y Torrente.

Destaca de manera latente la obra de Torrione (2000) dedicada a la fiesta y sociedad en la España barroca, al ceremonial cortesano y al teatro musical y la escenografía, donde se citan ampliamente las características escenográficas correspondientes al reinado de Felipe V, así como la actividad conjunta desarrollada entre el Poeta Metastasio y Carlo Broschi-Farinelli. En cuanto a todo lo referente a la sociedad, fiesta e iconografía de la misma, Torrione no sólo se centra en la capital del Reino, sino que lleva a cabo un extenso recorrido descriptivo por los diferentes presupuestos artísticos y tradiciones de los territorios la Península Ibérica.

d) Estudian los elementos de la puesta en escena Mancini, Casares Rodicio y Torrente para el caso de Europa. En España, Muñoz-Morillejo, Egido y Torrione analizan estos aspectos.

El trabajo de Carluccio (2010), que puede destacarse entre ellos, ilustra extensamente sobre la perspectiva y el ilusionismo reinantes en la escena barroca, en el sentido más amplio de la retórica utilizada como “arte de convencer” al espectador sea cual sea su procedencia social. Su trabajo ayuda a comprender las pautas históricas y evolutivas de la escenografía, estableciendo su base en el siglo XVII y desarrollando una serie de esquemas explicativos y descriptivos sobre las tramoyas, máquinas voladoras, escotillones, mutaciones escénicas y adecuada representación de los decorados que perseguían los grandes autores del momento y que jugaron el papel principal en el Teatro.

Para una aproximación concreta a los aspectos materiales y formales de las producciones operísticas cortesanas en España, es interesante el manuscrito del celeberrimo castrato Carlo Broschi, Farinelli: “Fiestas Reales en el reinado de Fernando VI”. En él se describe de una manera metódica y exhaustiva, la actividad teatral muy seriamente controlada por medio de apuntes tomados por él en los que se anotan todas las personas que han trabajado en estos Reales Sitios (El Real Coliseo del Buen Retiro y el Teatro del Real Sitio de Aranjuez): miembros de la orquesta, cantantes, escenógrafos, arquitectos, sastres y comparsas, así como los sueldos registrados de cada uno de ellos en uno y otro teatro, mas el modo de proceder protocolariamente a contrataciones, desarrollo de ensayos y funciones, inventario de objetos del teatro, alojamiento y vivienda de artistas durante su servicio en la corte.

Por expresa explicación de su autor, está llevado a cabo para dar cuenta de la suma regularidad económica y laboral con que se procedía dentro de esta complejísima entidad bajo su cargo, sin dejar de lado un completo índice de títulos creados y representados para las diferentes ocasiones en estos años.

Para profundizar en la figura del castrato Farinelli como director escena en la corte española, es interesante la obra de Barbier (1994), en la que se desarrolla un exhaustivo estudio de todos los aspectos que tienen que ver con la vida de este personaje, figura central del apogeo de la escena española en el Siglo XVIII. Se estudia sobre todo su labor como director escénico, en la que desarrolla producciones y puestas en escena para los teatros de El Buen Retiro, Aranjuez y Los Caños del Peral.

e) Analizan los tipos de voces con un carácter más general Pahlen y Macy. Martín Triana. Reverter, Ferrer Serra y Gimeno, centran su atención en lo que ocurre en España. Dentro de esta línea requiere especial atención el trabajo de Barbier (1994), que analiza en profundidad el tipo de voz más común de la época: la del castrato. Así mismo, Alier (1995), se centra en el análisis de cada tipo de voz, en la pedagogía y descripción de la técnica del canto, así como en las correspondientes escuelas de canto europeas. Lleva a cabo también un estudio clasificado de las voces, desde la voz más aguda hasta la más grave, con todas sus variantes y tipos, describiendo específicamente los rangos vocales.

Por su parte, Reverter (2008), estudia todos y cada uno de los mecanismos físicos utilizados en el canto a través de la historia. A su vez, el autor centra su atención en aquellas partes corporales que intervienen en el ejercicio del canto, como son los aparatos respiratorio y fonador.

CAPÍTULO II:

CONTEXTO HISTÓRICO GENERAL DE REFERENCIA: EUROPA EN PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII.

2.1.- Etapa moderna plena europea:

2.1.1.-Antiguo Régimen: sistema social y territorial.

Es justo hacer referencia al continente europeo y al siglo XVIII como el escenario y la época más espléndidos donde, sin duda alguna, se va a desarrollar uno de los períodos de mayor expresión artística, social y cultural, impulsado por el sistema de gobierno por excelencia del momento: el Antiguo Régimen, el cual concluirá violentamente tras los sucesos que se gestan en Francia a partir de la Revolución de 1789. Por lo tanto son los ejemplos de naciones como Francia, las que van a desempeñar los más importantes papeles dentro de esta época histórica europea.

Llevando a cabo un encuadre general de la época, resulta, sin duda, oportuno comenzar haciendo referencia al fenómeno de la población, como creadora y propagadora de tantos aspectos señaladores de la cultura en general. Es por ello, que se ha de tener en consideración el XVIII como una época donde los índices de población en Europa, van a experimentar un considerable aumento que se acentúa a partir del año 1750, hecho que es más notorio en la densidad de población inglesa que en otras poblaciones de los Países Bajos como la belga. Por ello, para poder llevar a cabo las correspondientes estadísticas, los expertos de la época se valen de las notificaciones o informes de impuestos, así como de los

certificados de defunciones, los cuales, como el caso de Inglaterra y más tarde de Alemania; eran publicados semanalmente por las instituciones parroquiales y religiosas. En estos últimos aspectos coinciden los autores Anderson (1964); Ogg (1987) y Cepeda Gómez y Capel Martínez (2006), en el contenido de sus respectivos trabajos.

Otros países como España, en cambio, llevan a cabo la tentativa de efectuar un censo de población en el cual se llevará a cabo el recuento de los habitantes de toda la nación. Así mismo, es un hecho durante la primera mitad de siglo; que se produce un marcado ascenso de la mortandad en las grandes capitales de Europa, que en muchos casos, superaba a la de los nacimientos, siendo la inmigración procedente de los ámbitos rurales la que mantiene el equilibrio de la población.

Por su parte, la esperanza de vida era de muy pocos años y la calidad de vida para las clases más trabajadoras, dejaba muy especialmente que desear, siendo además una futura manutención por medio de pensiones de carácter estatal poco necesaria, ya que la misma muerte se ocupaba de sustituirla. Dicha idea, se halla reflejada en los trabajos de los autores Jover Zamora (1987); Ogg (1987) y Corvisier (1991).

Atendiendo a la idea reflejada por Ogg (1987; pgs. 3-42), puede considerarse que las enfermedades como la viruela, el tifus y la epidemia de la peste, eran causadas en gran medida por condiciones de vida insalubres, y fueron, además, los mismos ejércitos los focos de traslado y contagio de sus virus por los territorios del continente. Así mismo, la mala alimentación causaba la tuberculosis y el raquitismo, y no podía llevarse a cabo un adecuado aislamiento de enfermos. En este sentido, el aumento experimentado en esta época de la población, habla de ciertas mejoras en las condiciones de vida dentro de los estados que son mejor administrados, caso de Inglaterra; donde las instituciones gremiales conceden a sus trabajadores una serie de viviendas y alojamientos, teniendo así la posibilidad de formar familias que, según el promedio general del momento, constaban de cuatro a cinco miembros. Así mismo, la insalubre situación antes descrita hace que se lleven a cabo un mayor número de construcciones de complejos hospitalarios, por lo que aumentan éstos dentro de una misma ciudad. Del mismo modo y de manera lenta, la ciencia

experimenta un cierto progreso, cuyos conocimientos, se hacen extensivos a los alumnos de medicina que se formaban en las correspondientes universidades; pues no sólo se estudiaban las enfermedades en los libros. Ya el centro hospitalario se convierte en un espacio de prácticas para los estudiantes, que descubren de manera directa el cuerpo humano y sus dolencias.

Así, medidas como un mejor suministro de agua en las grandes ciudades, así como la recogida de residuos en las vías públicas, un mejor alumbrado de éstas y un urbanismo pensado de una manera mucho más práctica y racional, hacen que la calidad de vida experimente una mejora que provoca, a medida que va avanzando el siglo; que más clases sociales puedan permitirse una mejor y más amplia alimentación. En cuanto al sector privilegiado de la población, hay que decir que cada vez en es menos numeroso y tiene mayor poder de influencia, movimiento y decisión.

Haciendo referencia a este sector, constituye totalmente un hecho la idea de la defensa, no sólo contra posibles instigadores foráneos, sino, contra aquellos que pertenecen a un determinado territorio de este estamento y que faltaban a la lealtad para con sus iguales o superiores incurriendo en la traición; dos ideas que van a tener un significado trascendental en la expresión cultural de la época, ya que, como se comprobará posteriormente, se va a crear todo un ideario social con carácter emblemático que servirá para consagrarse públicamente a las figuras reinantes y otras figuras nobles del momento.

Es debido a ello, que ya, desde la edad media, se hallan creadas las instituciones feudales. El *Feudum* es la institución física y legal mediante la que se otorga tierra, hospicio y protección, a una serie de vasallos por medio de la firma de un contrato, por el cual éste está obligado a prestar una serie de servicios (como el militar), a cambio de las mencionadas ventajas de vida. Así pues, resulta evidente el desequilibrio producido entre el número de poseedores de estos feudos con respecto al número de personas que prestaban el vasallaje. Incluso en una época ya tan avanzada en muchos terrenos, como el siglo XVIII, todavía estas instituciones feudales seguían poseyendo total legitimidad y validez, pues como toda consecuencia del paso del tiempo, van a experimentar una evolución que

afectará a la mayoría del estamento noble, el cual es perfectamente consciente de que la posesión de un territorio feudal conlleva una serie de derechos de jurisdicción y de imposición de servicios relegados a terrenos más personales. Así mismo, es evidente que, para el privilegiado, dicha institución comprendía también la exención tributaria, pues, se consideraba que el terrateniente ya remuneraba ofreciendo toda clase de recursos con los que contribuir a potenciar y completar el terreno militar.

El período de la Ilustración, ya en la segunda mitad de siglo; abogará por la pérdida y abolición de estas instituciones, que se van a calificar de inconvenientes para las naciones y que van a llegar a ser vistas como un claro medio de empobrecimiento de las coronas, que antes tan generosamente los había concedido; dando así lugar a mayores subidas de los impuestos nacionales y al empobrecimiento del resto de los sectores sociales más abundantes y menos privilegiados.

Si se considera lo expuesto por Cobban (1989); Corvisier (1991); Domínguez Ortiz (1997); y Molas (1993) en sus respectivos trabajos, la excepción se va a encontrar en países como Austria, donde los derechos feudales van mermando poco a poco hasta que el Emperador José II (1765-1790), hace que prácticamente desaparezcan.

A todo este sistema feudal, hay que añadir el arcaico sistema, no menos estructurado y a veces, difícilmente accesible, de los gremios y de las corporaciones; los cuales se desarrollan en la Europa de la época dentro de diferentes grados de importancia, puesto que, al mismo tiempo que en Francia eran instituciones aún muy fuertes y consistentes dentro de la estructura social, en Inglaterra sufren un marcado declive en este aspecto. También estaban todavía potentemente arraigados en muchas de las ciudades alemanas. El gremio no tomó parte dentro de las actividades de la bolsa ni de las bancas. Su actividad se veía adscrita al terreno comercial y al campo de la artesanía, además; estas instituciones proporcionaban también cierta protección contra el abuso del trabajador y demandaban de las personas que las componían una notable profesionalidad con el fin de evitar la mala calidad de los trabajos realizados.

El gremio en sí mismo, consiste en una institución estructurada por medio de diversos grados de maestría e integrada por maestros, operarios y aprendices. Estos últimos, debían pasar un largo período dentro de la casa del maestro, llamado *de servidumbre*, el cual, podía tener una duración mínima de cuatro años y una máxima de siete. Una vez superado este período, se podía ser aspirante al grado de *oficial*; siendo así el máximo grado de aspiración y la más difícil de las metas el alcance del grado de Maestro, siempre teniendo en cuenta que si se era hijo o, quizás, yerno de dicho Maestro, esta dificultad se vería considerablemente solventada. Así pues, el exclusivismo del cual la institución gremial hace gala, junto con la dificultad de acceso al grado máximo y la percepción de sueldos considerables para éstos; va a provocar que muchos aprendices que habían llegado al grado de oficial, no pudiesen llegar a tener una total libertad para separarse de un taller al que habían pertenecido desde hacía bastante tiempo para ejercer el correspondiente oficio de manera más independiente. Ésta última idea, queda latente en los contenidos expuestos por Ogg (1987) y Gómez Urdanez (2001). Del mismo modo, estos dos autores hacen alusión a la reflexión del siguiente aspecto: considerando las corporaciones propias de las grandes ciudades, se debe hacer referencia a su apertura no sólo al terreno comercial y económico, sino, también, al terreno religioso, al universitario y al de todas aquellas profesiones liberales que fueran ejercidas en el mencionado territorio urbano. De toda la Europa del siglo XVIII es bien conocido el grandioso enriquecimiento de la iglesia católica en países concretos como Francia y la misma España, pues toda esta bonanza económica procedía de las explotaciones de las tierras, de lo recaudado con los *diezmos* y con las donaciones que cualquier institución importante o incluso la misma realeza podía aportar y también, de la explotación de sus correspondientes propiedades. Este aspecto referente a la posesión de bienes pone de manifiesto una marcadísima desigualdad de oportunidades y posibilidades entre el enriquecido alto clero y los pobres curas párrocos pertenecientes al grado eclesiástico menos valorado.

Para autores como Sánchez Agesta (1955); Anderson (1964); Hazard (1991) y Molas (1993); resulta muy relevante hacer referencia, dentro del sistema social de la época a la Inquisición, que existe como sistema muy arraigado, asociado al alto grado clerical y que presume de ser una potentísima resistencia a cualquier tipo de reforma o cambio y,

evidentemente, hacia cualquier forma de libertad de pensamiento o creencia. También, resulta esencial la referencia a la tradición eclesiástica (cuya raíz se encuentra en los años correspondientes a la edad media) relativa a la llamada *Sanción del Derecho Divino* por la cual, es la iglesia la que consagra y canaliza el mando de los reyes, que se presupone directamente venido desde las jerarquías y voluntades celestiales. También, apoyando este último presupuesto, es importante referir que ya el siglo XVI va a prestar especial respaldo al recurso del *Derecho Divino* por medio de la aplicación directa en éste último del derecho romano, por lo que ya en el siglo XVIII, la realeza llega a estar totalmente sujeta y respaldada por las leyes y por el estamento del clero, siendo, por lo tanto, los dos apoyos más fuertes que podían encontrarse dentro de las estructuras sistemáticas del momento, que, como ya se ha referido; no permiten o, al menos, son reacias a toda suerte de reformas o cambios. Debido a ello, la estructura legal y clerical llega a ser duramente criticada. No sucede así con la institución de la monarquía absoluta, pues llega incluso a ser vista de manera casi idealizada, dado que si algún cambio o alguna reforma a favor de un sistema social más justo pudiera llegar a tener lugar, era siempre a través de estas monarquías.

2.1.2.- Los territorios: España, Prusia, Austria, Dinamarca, Noruega, Polonia, Inglaterra, Francia, Reino de Nápoles, República de Génova, República de Venecia, Provincias Unidas Holandesas y República de los Estados Unidos de América.

Si se tienen en cuenta las ideas divulgadas por autores como Ogg (1987); Pomeau (1988); o Cobban (1989); podrá comprobarse que en lo referente al resto de monarquías europeas más destacadas en esta época, merecerá una especial atención el reino de España, como marco de referencia concreto que experimenta dentro de este periodo histórico, un significativo cambio: el cambio de la dinastía Habsburgo a la dinastía Borbónica por medio del Tratado de Utrecht. Así pues, puede considerarse que bajo el gobierno borbónico, el reino español llegará a conseguir cierto nivel de unidad y centralización, así como una marcada eficacia de carácter administrativo.

Por su parte, el reino de Prusia, perseguía el objetivo de esa eficacia total en el terreno de la administración y en el terreno fiscal, con la finalidad de la obtención de ingresos que

mantendrían un competente ejército que se presuponía el mayor de Europa. Federico Guillermo de Prusia (1668-1740), hace todo lo posible para centralizar el gobierno en su figura así como en su consejo privado, que se encargaba de tener bien controlado hasta el último de los cargos administrativos de menor importancia.

A primera mitad de siglo, en Prusia, departamentos de Administración que antes trabajaban aisladamente, se van a unir con el fin de crear un Directorio General de Guerra, de Hacienda y de Dominios Reales, por lo tanto, el estamento nobiliario estaría obligado a formar parte del nuevo sistema y a designar a aquellos delegados que se encargarían de las correspondientes jurisdicciones en las diversas zonas locales. Así mismo, era un Consejo Supremo el que se ocupaba del sistema judicial, religioso y educativo y era un Gabinete el que velaba por lo referente a la política exterior.

Resulta evidente la minuciosidad milimétrica con la que el estado prusiano organizó su sistema de carácter piramidal, en el que no era bienvenida ningún tipo de iniciativa.

Es el hijo de Federico Guillermo, Federico llamado “El Grande” (1712-1786), quien continúa la labor de eficacia y desarrollo del sistema creado, por la cual, introduce en la Administración, un considerable número de componentes pertenecientes al estamento noble. Debido a ello y siendo los nobles aquella clase social que posee las riendas del ejército; el prestigio y grandeza de estos últimos se va a ver notablemente intensificado.

Por su parte, los reinos correspondientes al norte de Europa (Suecia y los reinos gemelos de Dinamarca-Noruega), se caracterizaron por un funcionamiento mucho menos sofisticado y competente, pues sus respectivas poblaciones no eran muy numerosas y estaban algo diseminadas por los territorios. Además no había un gran número de grandes ciudades y, por ello, la cultura en general, pese a estar en proceso de formación; no se encontraba muy consolidada, pues el vestigio cultural medieval o renacentista tan vasto en la Europa occidental, no existía prácticamente en estas zonas. Los Reinos gemelos de Dinamarca-Noruega gozaban de mejores condiciones en este sentido que Suecia, nación por otra parte, repleta de familias nobles y, en muchos casos, arruinadas; las cuales vivían de los sobornos aceptados a poderes extranjeros, como el de Francia y con una gran influencia en la estancada y obsoleta administración estatal.

Según Ogg (1987, pgs. 208-222); Austria se caracterizaba por constituir el gran centro de poder y acción de la casa de Habsburgo, cuyo poder en este preciso momento histórico resultaba ser casi sobrehumano, dado que, tras producirse la Guerra de Sucesión de España, dicha dinastía había tenido la gran inteligencia y la capacidad de obtener los Países Bajos y las posesiones españolas en territorio italiano por medio del llamado *Tratado de Rastadt* de 1714. El inmenso territorio que regentaba el Emperador Carlos VI (1685-1740), se extendía desde Silesia hasta Venecia. En teoría, el cargo de *Emperador*, en la Europa de esta época, resultaba ser electivo, es decir, la elección del cargo era efectuada por medio de nueve personalidades llamadas *electores* entre los que se encuentran el monarca de Bohemia, los arzobispos de Maguncia, Colonia y Trier mas cinco de los grandes príncipes alemanes.

Aparte de la amplia consideración de Ogg, puede apreciarse cómo los autores Domínguez Ortiz (1997) y Ribot (2006) hacen referencia en sus respectivos contenidos a la idea de la elección de este cargo en Europa; que desde el siglo XV, es sólo privativa de la dinastía Habsburgo; aspecto tradicional que se va a romper en la primera mitad del siglo XVIII, durante la guerra de Sucesión de Austria cuando era Emperador Carlos VII (1697-1745) de la dinastía Wittelsbach, principal rival de la dinastía Habsburgo; el cual, va a ser sucedido por la casa de Habsburgo-Lorena que, bajo el cetro de la Emperatriz María Teresa I de Austria (1717-1780); gobernaría gran parte de la Europa central hasta que se cierra el período imperial en 1806.

Carlos VI de Austria no contaba más que con un heredero, el Archiduque Leopoldo Juan (del que no se conoce su fecha de nacimiento y que fallece en el año 1716). Así pues y, dado el gigantesco territorio que debía controlar; resultaba muy común que surgieran numerosas vicisitudes que complicaran el buen discurrir de la política, por lo que se temía que el gran imperio pudiera perderse al no contar ya con el citado heredero, por lo tanto y adelantándose a los acontecimientos, en 1713 hizo publicar la llamada *Pragmática Sanción* por la cual, hace indivisible los territorios hereditarios de la Casa de Austria, que regirá la Emperatriz María Teresa falta de más descendientes varones, que se caracterizó principalmente por su gran formación humanística y cultural, siempre orientada hacia los

terrenos del arte. Gracias a la Pragmática Sanción, todos los territorios de Carlos VI serían heredados por la Emperatriz, mas los príncipes alemanes mostraron una fuerte oposición a este recurso, de ahí su explícita lucha contra el poder austríaco.

María Teresa se dedicó en profundidad a la reforma de sus estados, siempre preocupada por mantener la cohesión de los mismos y siempre luchando contra Federico II (que llegó a arrebatarle Silesia) y contra su antigua enemiga: Francia. Así pues, cada estado Habsburgo gozaba de su propia autonomía administrativa y financiera, pero la Emperatriz puso en todos sus territorios la supremacía del poder central, en contra de los poderes locales. Concretamente, en la segunda mitad de siglo, María Teresa se empeña en rescatar la obsoleta *Cámara de Cuentas*, ya que por medio de dicha institución, era capaz de ejercer un gran control sobre los ingresos y ahorros de la monarquía. Así mismo, redactó un código penal y fomentó una Austria altamente cultural, palaciega y católica, pues retiró a la orden de los jesuitas el cargo de censores, tomándolo la soberana directamente bajo su propia supervisión.

En cuanto a las zonas ocupadas por Polonia y Lituania, se ha de referir que la población estaba constituida por dos mitades. Una mitad se componía de población polaca, así como la otra la formaba una mistura de nacionalidades diversas como alemanes, judíos (que controlan totalmente el comercio que se movió dentro de los grandes ámbitos urbanos), lituanos y rusos. Así pues, predominaba como religión el Catolicismo, quedando en un segundo lugar la fe ortodoxa, en tercero el Protestantismo y en cuarto el Judaísmo. Esta población se hallaba compuesta en su mayor parte por un campesinado que se hallaba bajo los dominios de una débil corona polaca que, concretamente en la etapa correspondiente al reinado de Estanislao Lesczinski (1677-1766) -cuya duración se extiende desde 1704 hasta 1709-; estará totalmente controlada por otras coronas extranjeras, así como por una fortísima y abundantísima clase social nobiliaria. Dicha nobleza (*szlachta*), contaba con la característica de ser muy poderosa. Así mismo, incluía a grandes y pequeños terratenientes que se hallaban representados en la *Dieta General de Gobierno* por diputados, que eran elegidos por otras pequeñas dietas de carácter local. Esta Dieta es el organismo que se ocupaba de la elección del rey; una elección que debía ser unánime y cuyo cargo se

sujetaba a un contrato; mas la persona del rey, tenía el derecho de poner una serie de limitaciones a la amplia libertad de la que gozaban los nobles.

En lo correspondiente a la nación inglesa, en pleno siglo XVIII, la llamada *Cámara de los Comunes*, constituía el más importante órgano legislativo de dicha nación y uno de los más importantes de toda Europa. Dicha cámara estaba constituida por terratenientes. Más tarde, se incorporaron a ella los comerciantes y los abogados, así como los hombres de letras y los soldados. Muchos de sus miembros eran seleccionados y nombrados por la llamada *Cámara de los Lores*. Así pues, el gobierno de la nación lo formaba un colectivo indivisible: corona, Comunes y Lores, que, por otra parte, cada cual resultaba ser un obstáculo para los otros componentes de la tríada; pues no gozaban de independencia entre sí. Por ello, la Constitución del Reino Unido en este momento histórico, mostraba una monarquía de carácter hereditario, la cual gobierna junto a un Consejo de Ministros que tenía que responder ante el Parlamento. A éste último aspecto aluden en los contenidos de los trabajos de Anderson (1964); Ogg (1987) y Rudè (1987).

Así pues, estos mismos autores junto a Hazard (1991) y Villalta Prats (1994); consideran que esta situación contrasta seriamente con las características propias de la monarquía Borbónica francesa de la época. La clave del citado contraste se encuentra en una visión generalizada, absolutamente totalitaria y teocrática de los monarcas franceses, cuyo poder sobrepasa toda suerte de límites, obstáculos y barreras; mas, de una manera muy inteligente y ya en tiempos pasados, ni el Rey Sol (1638-1715) ni sus sucesores, habían adoptado un comportamiento totalmente despótico, pues siempre, de una manera u otra tuvieron en cuenta la opinión pública. El mismo Luis XV (1710-1774) en sus decretos, muestra abiertamente la preocupación por su reino y por el progreso y bienestar de sus súbditos. En este caso y época concretos, se habla de una monarquía constitucional mas los ministros sólo responden ante la persona del monarca, el cual era asistido en los asuntos de estado por un Consejo de Gobierno sin tener que situarse bajo el control parlamentario.

Luis XV excluyó al estamento nobiliario de la ocupación de cargos dentro de los cuerpos supremos de gobierno, los cuales, siempre deliberaron y dictaminaron en presencia

del rey. Existía, además un *Consejo Real de Finanzas* y un *Consejo Real de Comercio* que resultaba ser acaparado por el *Consejo Real de Hacienda*. Por su parte, el *Tribunal del Gran Consejo* se ocupaba predominantemente de posibles problemas existentes entre las distintas órdenes religiosas, pero en caso de sufrir una emergencia, podía ser convocado para la afirmación y ejecución de los decretos reales.

El Parlamento, disponía de los derechos suficientes para proceder a la derogación de posibles leyes que pudieran resultar poco oportunas o inaceptables. Este organismo, corrió el grave peligro a finales de siglo, de convertirse en un grupo inaccesible de hombres de leyes que, lejos de cooperar con la corona en un asunto de vida o muerte; sólo atendía al favorecimiento de sus propios intereses y se oponía a la contribución económica de los nobles, lo cual no hizo más que agravar considerablemente la situación.

Por otra parte, y atendiendo a lo considerado en trabajos como los de Pomeau (1988); Corvisier (1991) o Cepeda Gómez y Capel Martínez (2006); la población francesa del momento estaba compuesta por veinte millones de habitantes aproximadamente. Así pues, es necesario señalar que esta clase noble no era para nada numerosa comparada con los otros estratos sociales, de los cuales una gran parte no era privilegiada pero no vivía en situaciones precarias. La otra mitad sí vivía en la precariedad y una buena parte, directamente en la miseria; de lo que se deduce que, llegada la gran catástrofe de final de siglo, Francia no contaba con unos organismos administrativos capacitados para afrontar y mantener en orden las graves situaciones de crisis que se presentaron.

Otros autores como Sánchez Agesta (1955); Jover Zamora (1987) y Diz Gómez (1999), coinciden en la relevante mención, dentro del conjunto de monarquías más destacadas en el contexto histórico de la Europa del siglo XVIII; que merece el reino de Nápoles, por ser éste precisamente uno de los puntos clave precursores de la cultura, del arte, de la música (siendo además en este sentido uno de los centros por excelencia de creación y expansión del género operístico) y de la preocupación de todo un pueblo y sus monarcas, por la apertura de aquellas arraigadas tradiciones hacia nuevas fronteras y también, por la aceptación de una serie de cambios, que van a desmembrar en cierto modo, el rígido

sistema social establecido, a favor de una institución monárquica que cada vez experimentó más poder frente a otros sectores.

Todo este conjunto de nuevos recursos, van a influir decisivamente en el reino español, por tener ambos reinos a miembros gobernantes de la misma familia y por establecerse entre uno y otro punto una corriente de comunicación verdaderamente cercana, constante y directa. Autores como Tovar Martín (1999) o Souto Rodríguez (2004); sugieren conjuntamente la idea de que durante la plenitud de la primera etapa del siglo XVIII, Carlos de Borbón (1716-1788), Infante de España y Duque de Toscana, logra arrebatar a Carlos VI de Austria todo el sur de Italia. Más adelante, en 1744, Carlos debía vencer de nuevo a los austríacos en la *Batalla de Velletri*, pues estos pretendieron apoderarse de nuevo del territorio perdido. Al coronarse como rey de Nápoles y Sicilia, recibiría el real nombre de *Carlos VII*, y desposaría a la Princesa María Amalia de Sajonia (1724-1760), celebrándose la boda en la misma Nápoles, en Junio de 1738. De este modo, el primer asunto del que se ocuparía sería de la unificación de todos los territorios del reino, así como de la modernización y remodelación del mismo; pues efectuó todas las soluciones y proporcionó todos los elementos posibles para dotar a la caótica y empobrecida Nápoles que encontró a su llegada, de todas aquellas ventajas y recursos necesarios de los que debía proveerse una distinguida capital de Corte. Es por ello, que centró su atención en el adecentamiento del aspecto estético de los espacios públicos, llevando así a cabo las pertinentes reformas y mejoras en las edificaciones de la ciudad. Así pues, dota a Nápoles de un gran hospicio y transforma el antiguo Palacio Virreinal en una refinada residencia que se rige estilísticamente por los nuevos gustos estéticos de Francia. También dotará a la ciudad de un teatro de ópera: el *Teatro di San Carlo*, habilitado para acoger a un buen número de público y para poder disfrutar de representaciones operísticas producidas con los adelantos técnicos más modernos del momento. Seguidamente, lleva a cabo la construcción de una serie de complejos palaciegos en otros lugares de su reino, entre los que destacaría el fastuoso *Palazzo di Caserta*, así como las pertinentes excavaciones arqueológicas de aquellas ciudades sepultadas por el Vesubio en los tiempos antiguos: Pompeya, Ercolano, Oplontis, las Villas Stabianas y Paestum .

En lo referente a la organización interna del reino de Nápoles, los autores Tovar Martín (1999); Vázquez de Prada (2000); Delgado (2001) y Souto Rodríguez (2004); aprecian que en esta etapa se produce una ocupación de más de la mitad de los territorios por parte de una numerosa clase nobiliaria y eclesiástica, por lo que el rey, decide poner límites a la enorme influencia ejercida por estos estamentos y reafirmar sobre ellos la supremacía de la corona. Finalmente, y una vez fallecido su hermanastro Fernando (Fernando VI de España) sin ninguna descendencia; Carlos pasa a trasladarse a Madrid y a ocupar, en 1759, el trono español, dejando así a su tercer hijo Fernando I (1751-1825), la corona del reino de Nápoles y de las Dos Sicilias.

En el periodo histórico analizado, deben tenerse en cuenta no sólo las monarquías europeas más destacadas, sino también, aquellas repúblicas que existieron en el momento, sobre todo en zonas de Italia y Países Bajos, a las que se unirá a finales de siglo la de los Estados Unidos de América. Para ello, resultan relevantes los aspectos divulgados por los autores Ogg (1987); Pomeau (1988) y Domínguez Ortiz (1997).

Por lo tanto, y atendiendo al territorio italiano, destacan las Repúblicas de Génova y de Venecia, dentro de sus correspondientes ciudades estado, que además, conservaban los vestigios de sus respectivos pasados gloriosos y se hallaban divididas dentro de sí por grupos de familias nobles muy perjudicadas por toda suerte de conspiraciones que acaecían en sus órganos internos. Igualmente, se vieron afectadas por las intervenciones foráneas que experimentaban.

En el caso de la República de Génova, ésta debía estar condicionada por los intereses de España, Francia y Austria. Desde finales del siglo XV, poseía Córcega. Ya en mitad del XVIII, una serie de rebeliones en la misma Córcega obligan a Génova a vender los derechos sobre Córcega a la nación francesa. En ésta época, Génova constituía un estado marítimo de mucha importancia y actividad comercial, gracias a las acertadas actuaciones de la llamada *Banca di San Giorgio* ; aún así, tal como va a ocurrir con la República de Venecia, Génova se ve obligada a entregar parte de su comercio a otras ciudades italianas como Ancona o Trieste.

La República de Venecia, por su parte, destacó por su política estrictamente neutral, gracias a la cual, se mantuvo por un largo período de tiempo y llegó a alcanzar una considerable estabilidad en el terreno de lo social, en el económico y en el terreno diplomático. En este caso, la República de Venecia presentaba en este momento una estructura social cuya composición piramidal era bastante notable, pues el vértice de aquella pirámide estaba marcado por la persona del *Dux* como máximo gobernante principal; el cual ocupaba este cargo de manera vitalicia. Seguidamente, a un nivel menos se hallaba el estrato correspondiente al *Consejo de los Diez* y justo por debajo se situaba un *Senado de la República*. La base de tal organización, estaba constituida por un amplio consejo de terratenientes y de comerciantes, todos ellos pertenecientes al estamento noble.

Si por algo se caracterizó la República de Venecia en esta época es por su “apertura” de mente. Matiz que no era muy bien visto por el resto de los estados italianos y que, ciertamente, era algo digno de envidiar por parte de otros estados europeos. Los Estados Pontificios no miraron a Venecia con muy buenos ojos por considerarla sediciosa, rebelde, impura, libertina y centro de todos los vicios. Mas resulta ser bien notorio que Venecia, por otra parte, es observada en la época como un territorio de amplias miras, muy abierto a toda suerte de influencias que puedan llegarle desde el exterior y con una sociedad que se caracterizó principalmente por estar bastante más receptiva a posibles novedades. Así pues, Venecia resultó ser uno de los puntos focales en el terreno de la expresión artística de esta época, pues supuso también un crisol de culturas que dió lugar a movimientos estéticos que contribuyeron a su vez, a desarrollar un cierto *exotismo* en lo correspondiente a la creación, a la estética, al modo de vida y a la difusión de las artes en todos sus campos. Así pues, era un poderoso centro de creación artística tan rico en nuevos gustos e ideas en la Europa del momento, que hasta la misma Francia, siempre “copiada” o emulada en su ideario estético, iconográfico y emblemático por el resto de todo un continente, va a ser, en este caso, la que tome a Venecia en muchas ocasiones como punto de referencia. Así mismo, su mencionada “apertura de mente”, junto con el hecho de encontrarse en un lugar comercial estratégico y de los más cosmopolitas y ricos de Europa; proporcionaron la idea de un territorio bastante más liberal en sus propios conceptos y comportamientos, pese a contar también con un tribunal del Santo Oficio, cuyas bulas y órdenes son aquí bastante peor

acogidas y más difícilmente ejecutadas. Se trata, además de una República que también se caracterizó por la expansión de sus territorios a la Península Italiana, a las islas del Mar Jónico y a la Dalmacia. En este caso, tales territorios eran gobernados por los llamados *Podestà* o corregidores, en el caso de las ciudades, así como por los *Provveditori*, teniendo en cuenta que estos proveedores se encargaban de regentar los distritos de dichas ciudades. Coinciden igualmente, en estas teorías los autores Talbot (1984); Blanning (2002) y Norwich (2013).

Por su parte Rudé (1987); Corvisier (1991) y Villalta- Prats (1994) comparten la idea de la importancia de la consideración del territorio correspondiente a las Provincias Unidas Holandesas, el cual viene a ser consolidado en 1579, cuando se produce la sonada victoria de este territorio contra Felipe II de España (1527-1598) y, cuando se firman los recursos determinantes de la *Paz de Utrecht*, por la que existe la federación de siete provincias que cuentan con su propia autonomía y, hasta con su propia flota. De éstas, sin duda Holanda era la más competente en la administración y gestión de su dinero. Así mismo, era la provincia que mejor mostraba su carácter emprendedor, pues la Hacienda Central de la federación contaba con una mejor y más solvente contribución económica, muy por encima en este caso del resto de provincias unidas. Seguidamente, se ha de considerar que la dinastía Orange, ocupaba ambiciosamente este territorio con unas muy claras intenciones de hacerse con un poder monárquico y centralista, lo cual estaba totalmente reñido con la República y el carácter separatista que impuso la antes mencionada Unión de Utrecht. Pese a esto, y viéndose los Estados amenazados por invasiones foráneas, los príncipes de la dinastía de Orange, que se erigieron firmes protectores del territorio, ganaron puntos positivos que constituyeron el contraste entre aquel carácter separatista tan arraigado y una posible centralización de propia de la monarquía. Anderson (1964); y Molas (1993), atienden al pensamiento de que no puede afirmarse que Holanda en el siglo XVIII, contara con una estructura gubernamental democrática, pues su estructura más bien alcanzaba unos marcados matices de carácter clasista, donde los principales estratos de la sociedad, los constituía un patriciado burgués bastante adinerado que se apoderaba de los consejos de gobierno de las ciudades, que controlaba milimétricamente los movimientos económicos y comerciales de los mercados y que influía de manera activa en la elección de personal

representante dentro de los Estados Generales. Es, además, un hecho que este alto patriciado burgués se emparentaba con casas nobiliarias locales de cierta importancia, convirtiéndose así en un estrato que cada vez más, se cerraba sobre sí mismo, estando muy mal vistos por la clase baja y por la burguesía de poco nivel. Así, en el otro extremo encontramos a un amplio campesinado que tendía a ser monárquico, por considerar a esta institución como una salvación o apoyo firme y abierto a posibles cambios en las estructuras establecidas, las cuales, les son marcadamente desfavorables.

En el caso de Holanda, al no soportar entre sus gastos el peso de una monarquía, en caso de períodos de crisis económicas, tenía mayor facilidad para pedir ayuda a los protectores de la Casa de Orange y, aunque fuera temporalmente, concederles el gobierno y encauce absoluto de un territorio que se veía a cambio, paliado en sus necesidades por la ayuda de estos príncipes.

Resulta, así mismo, de interés para los autores citados con anterioridad, así como para otros autores como Bosch (2010, pgs. 50-75); la mención de la República de los Estados Unidos de América, la cual rechaza las órdenes del rey Jorge III de Inglaterra (1738-1820) como monarca y se muestra abiertamente contraria y hostil hacia sus decretos. Por su parte, este territorio lleva a cabo en sus colonias una revolución de carácter social, que acaba de pleno con las instituciones que son propias del Antiguo Régimen; pues en todos los estados, van a quedar abolidos los títulos nobiliarios así como su herencia. Así pues, el sufragio va a incluir a una considerable cantidad de población blanca adulta y ya no tuvieron cabida recursos propios de Europa como los mayorazgos. También, resultó notable en la mayor parte de los estados, la derogación de todas aquellas leyes que vetaban la creencia religiosa particular, por lo tanto, esto va a suponer un paso decisivo hacia la libertad espiritual y de pensamiento que va a estructurar en un futuro nada lejano, un estado marcadamente secular que no va a tener nada que deber a ninguna institución monárquica o religiosa. Este significativo hecho, va a constituir uno de los grandes detonantes de la Revolución Francesa de finales de siglo, donde se perseguirá e instituirá el ideal de una rotura de todas las barreras antinaturales y opresivas que separan la igualdad de nacimiento de los hombres, pues, según lo establecido –y no cumplido, al menos en el caso de Francia- en el propio

período revolucionario, el pueblo en su mayoría, será quien deba regentar, al fin y al cabo, los destinos de sus propias naciones.

2.2.- Contexto vital, industrial y laboral en la Europa del siglo XVIII. La importancia del goce estético y de las artes. La transmisión de recursos.

2.2.1.- La importancia del terreno y el desarrollo de la industria.

Haciendo, seguidamente, referencia al campo de la industria y del trabajo; es de suma importancia referir que, en cuanto a la resolución del modo de vida, las sociedades del Antiguo Régimen, resultaban ser perfectamente competentes. En consonancia con lo anterior, se ha de considerar que en el período previo a la Revolución Industrial, la situación en que se encontraba la industria podía quedar perfectamente condicionada por una serie de factores de carácter estratégico como el hecho de que el terreno de situación de poblaciones y ciudades formara parte, o al menos estuviera próximo a un puerto de mar (evidentemente perfecto para el comercio y para la construcción de barcos); que fuera un terreno propicio para la existencia de diversos combustibles (como constituye el caso de la calidad de maderas que ofrecían países como Inglaterra; que destaca en esta época por el aumento considerable que experimentó en la producción de carbón, así como lo hicieran Alemania, Austria y Polonia); la adecuación de las características del terreno para el hallazgo de minas y la extracción de metales, las condiciones naturales del terreno que harían posible un adecuado suministro de agua (en el caso de las industrias textiles, éstas demandaban un agua corriente más propia de tierras interiores que de zonas de costa). Todos estos factores, son los que ya desde períodos históricos muy remotos, constituyen la principal razón por la cual se seleccionan localizaciones muy determinadas para su explotación industrial.

En este sentido, las obras de Anderson (1964); Hazard (1991) y Blanning (2002), coinciden en la idea de resaltar como imprescindibles los recursos humanos; pues durante todo el siglo existe una enorme oferta de mano de obra muy económica. Esta última

característica es bien notoria en todas las industrias de las grandes capitales europeas del momento, en las que existen durísimas condiciones laborales para mujeres y niños; sobre todo en el terreno de las industrias textiles. Así pues y como también transmiten Autores como Ogg (1987); Pomeau (1988) y Cepeda Gómez y Capel Martínez (2002); si se considera la situación del obrero, aparte de cómo operario trabajador en sí, también como clase pobre; se podrá comprobar que, el obrero; que trabajaba con sus propias manos, no contaba con la posibilidad de asociarse dentro de su misma clase y su estrato social, muy numeroso, permanecía completamente al margen dentro de una estructura social que a veces le consideraba incluso como un grupo de carácter violento y peligroso. En esta etapa, además, todavía no existía una legislación vigente que sirviera para controlar el terreno del trabajo en las fábricas y se producía una diferencia muy marcada entre los trabajos de carácter libre y los trabajos con carácter servil.

Estos autores coinciden también, junto a Diz Gómez (1999) y Souto Rodríguez (2004); en el hecho de destacar la actividad comercial relacionada con todos aquellos productos catalogados de lujo o semilujo, en lo que destacaron, sin duda, países como Francia; nación que destacó especialmente en la época por poner de moda la exquisitez, el refinamiento selecto y la calidad más que suprema de todo aquello que procediese de sus fronteras. Así pues, contribuyeron a este último aspecto todos los gremios e industrias parisinas; donde destacó la ejecución de mobiliario, objetos de decoración y objetos suntuarios así como los verdaderos alardes que hacía frente al resto de Europa la industria textil francesa, cuya visión del arte de vestir y de la moda, llevaron a la comercialización de estos productos textiles a unas cotas de expansión y de imitación elevadísimas. También destaca la producción de tapicería francesa, que no sólo sirve para el mobiliario o para el terreno de las obras de artes; sino para recubrir todo un espacio físico y convertirlo en un verdadero prodigio de buen gusto y elegancia. En esto juega un papel fundamental la fábrica de *Les Gobelins* de París, que luego, se verá reflejada en España a primera mitad del siglo con la *Real Fábrica de Tapices*, bajo una apariencia importada por un rey que se dedica a implantar todos los recursos estéticos de su Francia natal en su nuevo reino español.

Destaca, así mismo en la Francia del XVIII, la fabricación del encaje, que se considera en el momento un artículo de alto lujo y que no sólo se produce allí, pues los hugonotes son

verdaderos maestros en esta habilidad, así como los belgas, los venecianos y los mismos ingleses. Importantes ciudades como Londres, Nürnberg y Ginebra, destacarían por la fabricación de relojes bajo los nuevos y atractivos formatos de bolsillo o de pulsera y, por supuesto, por los grandes carrillones o los clásicos y no menos prácticos relojes de pared. Así mismo, van a volver a destacar Francia e Inglaterra en cuanto a la producción de vajillas y objetos de porcelana, mas España no quedaría atrás, sobre todo en lo referente a la producción de objetos suntuarios y al primoroso trabajo del oro y de la plata.

La seda constituiría uno de los productos de lujo más prioritarios en los selectos grupos de los más altos estratos sociales. La ciudad de Florencia destacó por la introducción y establecimiento de esta industria durante el período histórico medieval; hecho del que resulta que ya en épocas futuras, dicha industria se haga extensiva a muchas otras partes de Europa. Así pues, en el siglo XVIII, Francia una vez más, y en concreto, la ciudad de Lyon, contaba con el centro, prácticamente más importante, de elaboración y comercialización de este material. Otros centros de producción de seda eran Inglaterra (donde destacó, a principios de siglo, la fábrica de Derby, regentada por la familia *Lombe*, en la que trabajaban unos 300 operarios), y destacaron igualmente ciudades como Amberes, Amsterdam o Berlín. Ogg (1987); Ribot (2006) y Tarabra (2007), coinciden también en la idea de la importancia en la Europa del momento, tal y como ya se refirió anteriormente; de la fabricación de objetos textiles destinados al arte de la moda; pues la creación de vestuario de todas las clases, características y necesidades era un elemento altamente considerado y común, por lo que muchos operarios de cualquier edad, encontraban trabajo como hilanderos o costureros en muchos de los abundantísimos talleres de moda que existían. El fabricante obtenía el material de hilado de las casas y recursos de los mismos trabajadores, los cuales, podían hallarse diseminados por un amplio territorio. Este material de hilado, se llevaba a la fábrica para proceder a su acabado y posterior comercialización. Así, esta riquísima producción de vestuario, en muchos casos, abarcó una parte más que considerable de la mercancía destinada a la importación y la exportación de productos. En el caso de Inglaterra, cada región producía un tipo diferente de tejidos para vestuario, cuya calidad propia viene determinada por la textura, como es el caso de la lana.

Este progreso absoluto que experimenta Inglaterra en el terreno de lo textil, permite la creación de muchos e ingeniosos inventos que, con su mecánica, sirven a la llamativa practicidad y optimización del aprovechamiento del trabajo y del tiempo dentro de las fábricas (caso concreto es el de la *fábrica de Lancashire*, donde se produce un nuevo telar de lanzadera en 1733, que agiliza considerablemente la producción. Más adelante ocurriría en Blackburn, donde se inventa la máquina de hilado que permitió manipular simultáneamente hilos de algodón, lana y lino. Ya en la etapa final del siglo hacia 1790, se aplicaría a estos inventos la inmensa revolución de las nuevas máquinas de vapor).

2.2.2.- La cultura. Creatividad y expresividad en el siglo XVIII.

Especialmente, los contenidos de autores como Lafuente Ferrari (1953); Torrión (2000); Cesereni (2004) o Carluccio (2010); pueden proporcionar una amplia y concreta idea de cómo el campo de las artes resulta vital en esta época, si se tiene en cuenta que es uno de los más importantes períodos históricos en cuanto a la creación, la expresividad, la originalidad de las ideas, el desarrollo e importancia absoluta de una serie de productos artísticos (ya sean arquitectónicos, escultóricos, pictóricos, musicales, literarios, etc), donde la imaginación y la estética van a ser aspectos especialmente demandados por una sociedad que gusta del virtuosismo y del refinamiento o, mejor dicho; de llevar estos hechos estéticos hasta límites insospechados que, ni siquiera a veces resultaron ser abarcables para los sentidos del ser humano, pues, recursos como el *contraposto*, las antítesis y las paradojas llevan a los artistas del momento a crear todo un juego retórico que abrumó y venció los sentidos del espectador, ya que no sólo tiene importancia la complacencia en el hecho estético o que una obra esté delicadamente creada, sino que dicha creación, tiene que llegar y llenar, absolutamente al que la contempla, pues aquellos que gozaban de las creaciones artísticas, debían quedar directamente impactados en su interior por el hecho de lo sublime, es decir, toda aquella belleza que produce temor y angustia a la vez que un verdadero goce. Por ello, el siglo XVIII se recrea en producir una nueva idea de amplitud y diafanidad, de ahí el grandioso desarrollo de los espacios palaciegos y de las amplias

mansiones junto con sus enormes jardines, creados de la misma manera y con la misma importancia que si de un decorado de interior se tratara.

Sucede en las grandes capitales europeas que las aglomeraciones urbanas producidas en los suburbios se van a eliminar para dar lugar a la creación y construcción de espacios ordenados por medio de manzanas de edificios, tal y como puede verse en las ciudades más cosmopolitas del momento (Berlín, Milán o Viena). Es en este punto cuando se desarrolla de una manera casi obsesiva la decoración, tanto interior como exterior, pues incluso hasta las casas con menos recursos del mismo campesinado, se preocupan por cubrir sus humildes muros con objetos que, en cierto modo, puedan evocar o imitar a aquellos de los que la alta sociedad se vale para embellecer sus interiores. Así pues, en el ámbito noble y cortesano, dicho recurso resulta ser un artículo muy selecto por el que distinguidas casas y palacios rivalizan, pues la pintura y escultura de pequeño formato va a llenar los salones, dormitorios, iglesias, teatros, jardines y vías públicas que servirán de escenario para la exhibición de toda una sociedad que vive por y para la belleza, ya que empiezan a circular por las capitales, especialmente en el ámbito privado y mucho menos frecuentemente en el público; toda una serie de reproducciones de obras maestras del arte (esculturas, pinturas y grabados), que dan a conocer dichas obras en muy distintos contextos sociales y, en muchos casos, son de un tamaño manejable y muy fáciles de instalar y de transportar. El hecho de aprender a conocer y a apreciar el fenómeno artístico, en este momento resulta ser uno de los principales objetivos, de ello que surjan en las principales ciudades, una serie de exposiciones o muestras que contribuyen a tal intención, mas es especialmente relevante la actividad del mecenazgo que, indudablemente, condiciona en un alto porcentaje el modo de trabajar del artista creador, aunque, gracias a la difusión de toda suerte de textos e imágenes cultas en los periódicos más populares; en ciertos sectores de la sociedad del momento se es capaz de opinar, de pensar y de crear con mayor autonomía y de una manera más cultivada, dado que existen mayores conocimientos sobre la materia y mejor transmitidos.

Por su parte, cobra especial importancia en el siglo XVIII la idea del *gran viaje* que los descendientes de las clases más nobles y los artistas en sus años finales de formación tenían el sueño de realizar. De aquí, por lo tanto, surgieron las fuentes directas de influencia y de adopción de nuevas costumbres y modos de vivir. Este último aspecto desarrolló un

especial interés por el conocimiento de la naturaleza, así como la pausada y serena recreación en ella, que se estudiaba y se representaba de manera minuciosa e ideal en todos los terrenos expresivos del arte y que se plasmará de manera tan especialmente poética y musical en la institución llamada *Accademia della Arcadia*, constituida por poetas, músicos y pintores, y creada en Roma en 1690; cuyo objetivo era recrear y revivir esa idea de la deliciosa, feliz, poética y delicada naturaleza de la que los antiguos griegos y romanos hablaban en sus mitos. Así pues, ésta se convertirá en una de las principales fuentes de inspiración en los terrenos creativos del momento, que va a dar lugar a toda una serie de ideario alegórico para la imaginación social, que va a servir para crear obras literarias magistrales que, en la ópera del momento, serán puestas en música y van a constituir el modo perfecto para identificar y alabar a reyes y nobles, así como para la conmemoración de asuntos patrióticos y otras celebraciones de carácter civil. Así pues, la esencia de este siglo va a caracterizarse, especialmente en su segunda mitad, por una más moderna sensibilidad que llegará a valorar no sólo lo público y lo que proporciona fama, sino también lo intimista y lo privado, puesto que existe en este momento todo un desarrollo del arte para consumo personal que jamás va a querer trascender a otros ámbitos. También lo esotérico y lo oculto tiene su protagonismo en este momento, pues la fama social de la masonería y sus logias, aumentaba por momentos. Son, así pues, los autores Talbot (1984); Hogwood (1988); Torrione (2000) y Tcharos (2011); los que demuestran un especial interés por estos aspectos comentados, pues, para estos últimos autores, resulta de vital importancia el hecho de resaltar, que en el XVIII, la cultura se difundía muy rápidamente a través de los libros, recurso que, por ejemplo en Inglaterra estuvo prohibido, pues la censura, actuó muchísimo tiempo para control de todo presupuesto que pudiera resultar problemático o subversivo. Así pues, según las ideas aportadas por los citados especialistas; aunque las instituciones censoras pudiesen causar un cierto retraso en la corriente de difusión de mensajes o ideas, jamás pudo eliminarlas del todo, pues, desde principios de siglo, siempre existió una serie de literatura oculta o clandestina que circulaba por medio de un sólido sistema de organización de vendedores muy bien distribuido y organizado; además todo ello podía resultar muy relativo, pues, en el caso de España o Italia, hasta la misma Inquisición podía conceder bulas especiales de lecturas reservadas a todas aquellas personas pudientes y dotadas de cierta influencia social. Pero lo que resulta más interesante

es que la literatura se hacía extensa a cada vez más sectores de la población, pues resultaba especialmente bien aceptada la poesía satírica, la descripción de costumbres, los libros de viajes y, derivado del general interés por lo exótico; las novelas, que potenciaron a final de siglo esa sensibilidad de la que a posteriori, tanto va a hacer gala el Romanticismo. Por su parte, el periodismo como difusor de la cultura y de las ideas, triunfa cada vez más dentro de los ambientes donde es notoria una mayor libertad política o en aquellos correspondientes a las clases medias de la sociedad como sucedía en Alemania o Suiza. Así mismo, es importante resaltar que buena parte de la prensa de a época, buscaba, más que divulgar noticias; que el lector tuviera la capacidad de poder opinar (asunto que se hace notorio especialmente en Londres dentro de la primera mitad del siglo con el periódico *The Spectator*). Así pues, las correspondientes disposiciones del gobierno por medio de la impresión de bandos, como los panfletos de anuncio de posibles fiestas o celebraciones de espectáculos daban la idea de un significativo aumento de la capacidad de lectura en la población.

2.3.- El arte de la música y la música como complemento del arte.

2.3.1.- Implantación de la ópera como sistema estético y social. Triunfo de la estética italiana e instauración de nuevos géneros vocales.

El campo de la música y en él, concretamente el terreno operístico; va a suponer el punto más alto de creación e institución de lo que en la futura Alemania del siglo XIX va a llamarse *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total, que resultará de la suma de todas las artes recopiladas en la escena y puestas al servicio de una serie de espectadores que buscan ser absorbidos por un mundo fantástico; pues la ópera es el género espectacular por excelencia y reúne y recoge dentro de sí todos los recursos escenográficos necesarios basados en las tres nobles artes, que junto con la música, a la que se sumará la importancia de los versos escritos en sus libretos e incluso la danza; crearán ese universo retórico y exótico tan característico del refinado gusto del siglo XVIII. Autores como Grout (1983), Hogwood (1988); Faure (2002) o Hill (2008); coinciden de pleno en la transmisión de la idea de que

ya desde principios del Siglo XVII, la ópera, que en estos momentos será llamada “*dramma in musica*”, se difundirá a pasos agigantados desde Italia hasta Francia y de aquí, hasta Inglaterra, siguiendo una clara línea espacio-temporal. Pero sin duda, el XVIII es el momento culmen para la ópera, pues se vive en Europa la llamada “Colonización operística italiana”, donde otros centros estéticos clave del momento como la Corte de Viena o la de Madrid, quedan verdaderamente absorbidas por esta forma de espectáculo; tanto es así que no sólo les basta con representarlo, sino que también necesitaron llevar a sus respectivos lugares, los elementos necesarios para crearlo. El caso de Alemania y Austria especialmente, destacará por el hecho de tratarse de puntos de acogida de óperas italianas en teatros de ópera adscritos a los ámbitos palaciegos y a los populares. Tampoco en Inglaterra se produce un arraigo y desarrollo nacional del género, tal y como ocurrirá en otros países como Francia, y pese al duro trabajo llevado a cabo por compositores nacionales ingleses como el gran Henry Purcell (1659-1695), John Ernest Galliard (1687-1749) o incluso el mismo Haendel (1675-1759) con sus monumentales oratorios bíblicos.

Estudiosos como Thomasseau (1989); Orrey (1993); Pahlen (1995) y Parker (1998); sostienen en sus contenidos la idea de que si algo hay que destacar de la ópera, es que se trata del género musical cuyos orígenes, han podido estudiarse con mayor claridad, pues quedan muy bien definidos por la historia, ya que la ópera se inicia en Italia. Concretamente, en la Florencia de la última década del siglo XVI, cuando un grupo de pensadores se preocupa por hacer renacer el teatro de la edad de oro de la Grecia clásica, centrandó su atención en la gran importancia que tuvo la música en dicho ámbito. Es el caso de los grandes coros haciendo las funciones de narrador e interviniendo, además, con cantos y salmodias en buena parte de la representación, por lo que algunos de los personajes principales no sólo tenían que recitar sino que también debían cantar. Junto a lo anterior, destaca así mismo el interés por la danza y la utilización de instrumentos de procedencia antigua como la cítara y el aulós que, como es sabido, contaban también con una importante presencia en las representaciones teatrales del mundo clásico. Este grupo de pensadores, que se llega a conocer con el nombre de *Camerata Fiorentina*, va a desarrollar un recurso de tanta importancia en la música barroca como el *recitativo*. Consiste en una sencilla línea melódica vocal que pretende resaltar la importancia de la palabra y de la

acción que sucede en el drama; de este modo, la palabra, unida a la música, fluye en un estilo libre y recitado, con un apoyo instrumental que, aunque en principio era bastante simple, se va desarrollando después considerablemente. Pero la ópera, que se inició en los ámbitos cortesanos más privados y elitistas, llegó a tener tanto éxito que no sólo quedó ceñida a dichos círculos sino que se expandió a los otros estratos sociales. De este modo, en la década de los años treinta del siglo XVII el espectáculo operístico entra triunfante en el ámbito público, siendo el Teatro de San Cassiano de Venecia el primero que abre sus puertas como teatro de ópera comercial sostenido por medio de la venta de localidades. Esto último, condicionaba el espectáculo a la asistencia de público, surgiendo en la ciudad la estrategia de la “temporada”, ligada entonces concretamente a un periodo festivo tan importante en la ciudad de Venecia como el carnaval.

En este contexto, Claudio Monteverdi (1567-1643), con su obra, eleva la ópera a un grado de genialidad y virtuosismo que sobrepasaba con creces la labor de otros compositores de la época como Jacopo Peri (1561-1633) o (1551-1618). Algo después, Francesco Cavalli (1602-1676) colabora sustancialmente al fomento y a la propagación de la ópera en Italia. No obstante, el auge de esta modalidad musical no llega a producirse hasta un siglo después, difundiéndose no sólo por Italia sino también por buena parte de los países europeos.

2.3.2.- Italia como foco transmisor y creador de un fenómeno artístico musical unitario para el continente europeo.

En pleno XVIII, la influencia directa de la ópera italiana en toda Europa, fue absolutamente abrumadora, pese a lo ya experimentado dentro de la propia tradición nacional correspondiente a otros países. Así mismo adquiere una relevancia muy acusada en este siglo la ópera italiana de carácter dramático, pues llega a instituirse internacionalmente y se establece, sobre todo, gracias a la cultura de las Cortes recorriendo todo el continente. Así pues, se producen también en las grandes capitales de esta época como Venecia, Milán o Londres, una serie de asociaciones regentadas por personas del estamento noble que apoyan y abogan incondicionalmente por la ópera italiana dramática,

la cual, en poquísimos aspectos eran objeto de censura, al contrario que el teatro en prosa o que los mismos periódicos. Talbot (1984); Hogwood (1988); Grout (1993); Parker (1998) y Hill (2008); coinciden en la teoría de que, para esta época de conquista y esplendor; la ópera dramática italiana, debía responder a unas ideas muy específicas que sugirieran ante todo decoro, dignidad y un sentido de estabilidad muy marcado, pues para algo, el estamento de más poder, la utilizaba como elemento identificatorio ante sus iguales en otras Cortes y ante los demás estamentos. Además, los mismos nobles son los que, en torno al comienzo del siglo, abren una serie de reformas en la literatura que se utiliza para ser cantada en la ópera, con el fin de verla representada dentro de teatros de gran tamaño, muy bien equipados, y que se alberga en los muchísimos edificios levantados específicamente para la ejecución de la misma, para lo que eran utilizados altos presupuestos. Estos teatros de ópera fueron edificándose durante todo el siglo y en todas las capitales de Europa. Así mismo, en la fecha de 1737, la Corte de Nápoles, centro operístico por excelencia tan relacionado, por otra parte, con la Corte española; se encargó de sustituir el antiguo *San Bartolomeo*, por el magnífico y nuevo *San Carlo*, que era sustentado económicamente por dicha entidad palaciega. Igualmente, en la Corte de Dresde, cercano a las inmediaciones del famoso Pabellón del *Zwinger*, se levantó a principios de siglo un teatro de grandioso aforo (2000 espectadores) y en Berlín, una vez que se produce la sucesión al trono de Prusia, Federico el Grande hace levantar el lujoso Teatro Nacional en la actual avenida *Unter den Linden*, del que se tiene constancia que contaba con un adelantado sistema anti incendios que funcionaba por medio de surtidores de agua instalados estratégicamente.

En cuanto a la administración de dichos teatros, en Italia, principal país pionero en estos recursos; solían regularse por medio de la contratación de empresarios que se encargaban de todo lo concerniente a las producciones de ópera que tenían lugar en aquellos edificios teatrales que ellos mismos dirigieran. Estos teatros podían ser propiedad de todos aquellos burgueses abonados a palcos y que sustentaban económicamente buena parte de la institución o incluso de la misma Corte, que proporcionaba un cargo de director y administrador del teatro a alguno de sus nobles, como intendente de los espectáculos que en él se celebraran. En este sentido, entre las muchísimas labores de las que tenía que ocuparse un empresario o intendente teatral, sin duda destacaría la elaboración de los

correspondientes presupuestos y planes económicos de los que se valían su teatros; igualmente destacaría la elección del repertorio operístico y teatral, así como el diseño de la programación y la especial atención a las ocasiones y eventos que pudieran presentarse (en el caso de los teatros de Corte las visitas y ceremonias reales, conmemoración de onomásticas de miembros de familia real o de los mismos reyes y conmemoraciones por celebraciones matrimoniales o nacimientos de príncipes y princesas); la búsqueda del diseño, fabricación e instalación de la maquinaria imprescindible en ellos para lograr los tan deseados efectos especiales; el diseño y fabricación de decorados; la contratación de modistas para elaborar espectaculares vestuarios de escena; la formación y contratación de la orquesta; la contratación de cantantes solistas para el reparto así como de los correspondientes coros y comparsas que aparecen en escena y, en su caso, la contratación de los cuerpos de ballet, que ya empezaron a tener mucha importancia desde el siglo anterior y cuya creación e influencia, es aportada por la Corte francesa, pionera a su vez en este último recurso; aspecto reforzado por autores como Orrey (1993); Sommer-Mathis (2001) o Stiffoni (2001) en sus respectivas obras.

Haciendo, a continuación, referencia al establecimiento de la temporada operística, los citados autores reflejan en un sentido muy generalizado, la idea de que solía ser muy común en las capitales europeas de esta época, el hecho de variar entre sí la disposición de la referida temporada; aunque la mayor parte coincide en un aspecto muy significativo: la suspensión de dicha temporada en las fechas de tiempo litúrgico cuaresmal y durante los períodos de duelo de carácter oficial. Así pues, las temporadas de ópera dramática no solían estar operativas en los meses de verano, dado que nobles y burguesía abandonaban las ciudades para regresar por una temporada a sus correspondientes lugares de origen. Así mismo, si los dos meses que componían la temporada otoñal eran menos significativos; la temporada correspondiente al período de Carnaval era la que verdaderamente adquiriría una relevancia especial para la representación de óperas, pues son los países de religión católica los que se adscriben a este período tan estratégicamente diseñado. Concretamente, en el ámbito napolitano y en el español, la temporada para Carnaval, solía estar fraccionada en dos partes, representándose así en cada uno de estos dos subperiodos, un título operístico nuevo. La representación correspondiente a la segunda parte solía siempre ser la más

importante, pues era preparada con mayor tiempo y la asistencia de público solía ser mucho mayor que en la primera. Incluso en ocasiones, en los periodos correspondientes a la Pascua, era posible llevar a cabo una pequeñísima temporada de ópera, apoyada sobre todo por los teatros cortesanos y los de aquellos barrios menos importantes de las ciudades. Dentro de las correspondientes programaciones, los *Dramma in música* representados, podían ser alternados con óperas de carácter cómico, aunque tanto en unos como en otras se mezclaron elementos característicos de ambas modalidades. Así se incluyen en el melodrama elementos o partes cómicas, añadiéndose alguna figura de esta índole en el reparto o representándose en los intermedios pequeñas piezas llamadas *intermezzi*, que tuvieron un gran desarrollo en Nápoles. Por su parte, las obras cómicas intercalaban también algunos elementos melodramáticos.

Autores como Mancini (1964); Sommer-Mathis, en Casares Rodicio y Torrente (2001); Merino Peral (2005) y Verschaeve (2012); sugieren cómo adquiere especial relevancia la forma en que se diseñan las puestas en escena que, incluso en ocasiones, llegan a ser más importantes que la propia música a la que pretenden servir. Ello explica el interés que tiene el conocimiento de esta temática tan estrechamente asociada a la estética del momento y, evidentemente, a la producción operística. Así mismo, Pietro Trapassi (1698-1782), conocido por el sobrenombre de “Metastasio”, se muestra como el principal libretista y asesor de ópera del siglo XVIII (la representación en escena de sus textos superan las ochocientas veces) y desarrolla su trabajo como poeta cesáreo de la Corte de Viena. Entre las mayores preocupaciones de Metastasio, aparte del recurso literario de las óperas dramáticas, estaba el recurso musical de las mismas, por ello encontró siempre a lo largo de su vida gran afinidad con otros compositores, con los mismos cantantes y además, con señalados miembros de la aristocracia que siempre vieron con buenos ojos su aportación a la ópera. Además, en sus mismas obras, Metastasio se ocupó de desempeñar la función de director de escena, siempre concertando todo los recursos que introducía en sus libretos con las características y posibilidades musicales que se desarrollaran en la estructura de la pieza operística que se fuera a interpretar. Esta relevante idea, queda reflejada en los contenidos de las obras de Brunelli (1954); Casares Rodicio y Torrente (2001) y Cármena y Millán (2002).

En Italia, escribirá entre 1723 y 1730, ocho *Drammi per música* y es esto lo que le llevará a ser el libretista más solicitado. Así, bajo su influencia se desarrollan los géneros de la *Opera Seria* y de la *Opera Buffa*, y tanto sus libretos como sus ideas sobre puestas en escena crean una muy sólida base que sirve de punto de partida para que muchos compositores de la época utilicen sus versos como trasfondo de sus partituras. Este es el caso, por ejemplo, de los italianos Alessandro Scarlatti (1660-1725), Antonio Vivaldi (1678-1741), Francesco Durante (1684-1755), Benedetto Marcello (1686-1739), Leonardo Vinci (1690-1730), Leonardo Leo (1694-1744) y Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736); pero también de compositores alemanes como el ya citado Georg Friedrich Haendel y Johann Adolph Hasse (1699-1783), aunque adscritos al círculo italiano.

Es a principios de 1730, cuando Pietro Metastasio marchará a Viena, donde ocupará el citado cargo imperial, de ahí que Carlos VI, fuera de los pocos que se preocupasen de sustentar con admirables recursos la ópera dramática. Para ello, Metastasio debía colaborar en Austria con compositores como Johann Joseph Fux (1660-1741) o Antonio Caldara (1670-1736), lo cual, da la idea de la importancia que alcanzaron igualmente sus textos vieneses, que eran tan reclamados como todos aquellos que creó en Italia, por lo que, como puede comprobarse, Metastasio pasa a dominar el ámbito de la ópera hasta finales del siglo XVIII, llegando a conquistar incluso los inicios del siglo posterior.

Grout (1993) y Parker (1998); así como Illari, en Casares Rodicio y Torrente (2001) y Hill (2008); coinciden en la opinión de que, en el caso de una Corte en la que no se profesara la religión católica, como es el caso de la Corte de Berlín; la temporada de ópera solía situarse entre el mes de Noviembre y el mes de Marzo, albergando en sí misma un número de dos representaciones de ópera por semana. Además, el acceso estaba totalmente restringido. Eran los mismos miembros de la Corte, la alta sociedad y las autoridades militares quienes tenían el privilegio de asistir, además sin tener que pagar la localidad que ocupaban, pues era éste el procedimiento de costumbre en los teatros adscritos al ámbito de la Corte. En este caso concreto, dos representaciones componían la estructura de la

temporada operística habitual, además de los llamados *Intermezzi*, las serenatas y las comedias pastoriles. Las nuevas obras van a ser reservadas para ocasiones muy señaladas como los aniversarios del Monarca y de su familia, así como para sus onomásticas.

Por su parte, Francia, refuerza con vigor su deseo de impregnar la ópera de una muy definida imagen absolutista, pues la función de este espectáculo aquí, se decantó por tener una característica demasiado conservadora y localista. En cuanto a esto, la institución de la *Académie Royale de la Musique*, siempre miró al pasado y, en concreto, al digno y solemnísimo legado que aportaron los compositores formados a imagen y semejanza de los deseos teocráticos y absolutistas de sus monarcas; de ahí que se seleccionara muy cuidadosamente todo el repertorio nuevo compuesto; mas esta institución no veía con buenos ojos las programaciones llevadas a cabo en los teatros de París, pues la ópera era demasiado noble como para ser mezclada con comedias de vodevil de calidad mas que cuestionable, siendo un agravante, además la importancia que estaba cobrando la ópera italiana en el entorno de la capital; pues se teme el desplazamiento de una ópera nacional que resulta ser bien sólida en sus cimientos. Por ello, se dan lugar a bandos o facciones con carácter ciertamente fanático, que se decantan por gustos sobre cuestiones operísticas diversas y que provocan la creación de grupos un tanto radicales que, a su vez, se querellan entre sí por medio de panfletos de carácter muy acalorado; pues, para muchos sectores, esa identidad nacional estaba en juego al tener la tarea de definir un estilo francés de ópera dramática. Para ello, la mejor alternativa fue la llamada *Tragedie Lyrique*, cuyo prestigio era intachable y llegaba a trascender fuera del ámbito francés y a hacerse eco en otras capitales de Europa, como la misma Corte de Viena. Mas esta Tragedia Lírica no el único espectáculo que se programaba y se representaba en la Ópera de París o en la Corte. En concreto, durante desde 1715 hasta 1723, período correspondiente a la Regencia de Felipe de Orleans (1674-1723); las representaciones más comunes se caracterizaron por contar con un recurso que, sin duda, resultaba mucho más visual en escena. Era el caso de las *Opéras-ballet*, basadas en un prólogo normalmente consistente en alegorías mitológicas o incluso en seres pastoriles que se dedicaban a ilustrar y agasajar al correspondiente protector o mecenas. Nace así el llamado *Divertissement* o divertimento, cuyo creador es el compositor André Campra (1660-1744) y que se caracteriza por situarse entre los actos de la ópera,

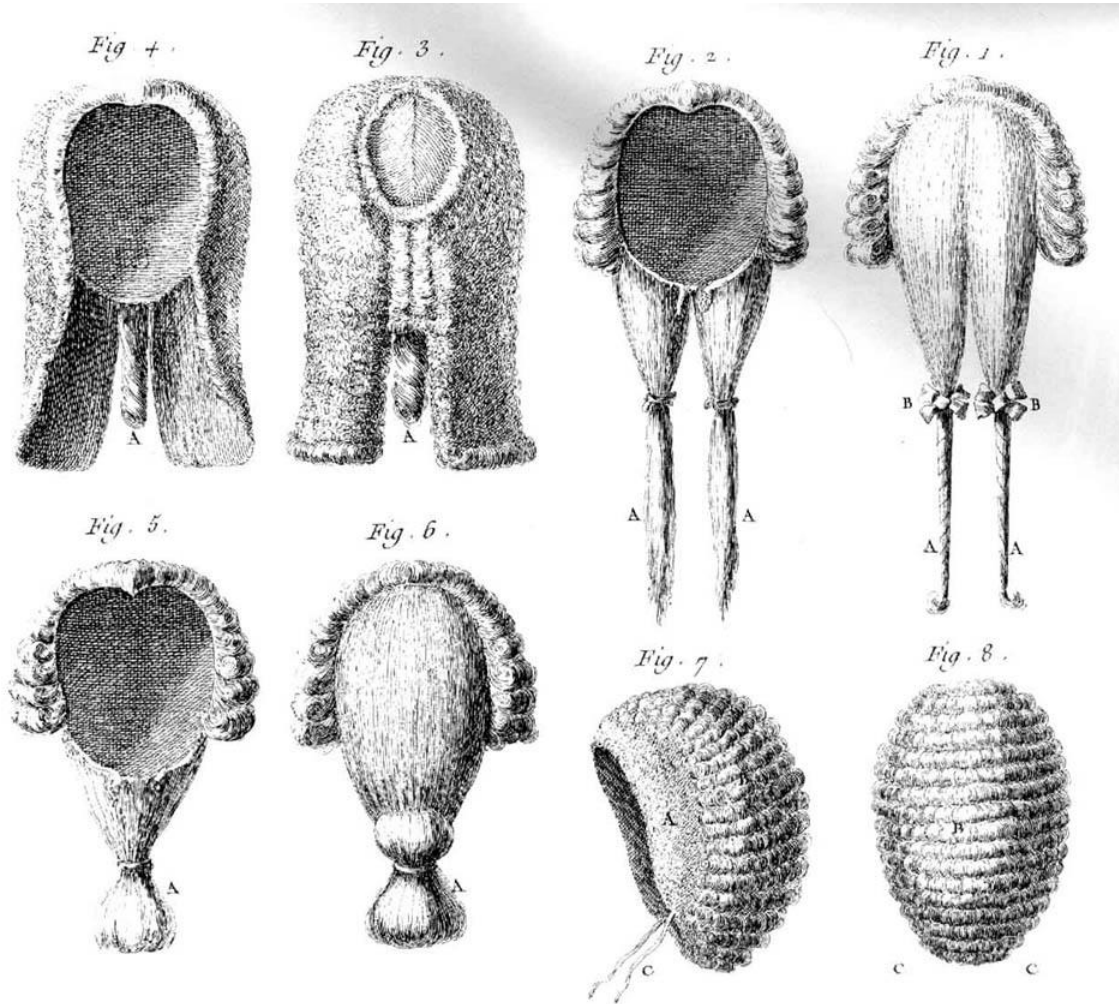
siendo más o menos independiente de éstos y teniendo lugar en ambientes raros y exóticos que empezaban a ser una alternativa al ambiente mitológico tan arraigado en la Tragedia Lírica; aspecto al que aluden autores como Leclerc (1946); Mancini (1964); Beijer (1972) o Parker (1998).

Según otras aportaciones de autores como Batta (1999); Alier (2000) o Williams (2010); como aporte y hecho significativo en la producción operística europea del momento, el compositor Cristoph Willibald von Gluck (1714-1787) ya más avanzado el siglo XVIII; defendió la idea de que la ópera sería no debía consistir solamente en un espectáculo de lucimiento vocal, representado por cantantes perfectamente entrenados y con elementos ajenos a la unidad dramática de la obra. Para Gluck, toda la puesta en escena, incluyendo ballet y música instrumental y vocal, debía someterse siempre a la unidad del drama, por lo que, su propuesta tuvo muchos seguidores, pero también detractores, entre los que se incluye el compositor Niccolò Piccini (1728-1800), que no albergaba la intención de contribuir a una reforma de la ópera a favor de una mayor sencillez y verosimilitud del espectáculo. Entre unos y otros se generaron fuertes tensiones e incluso disputas.

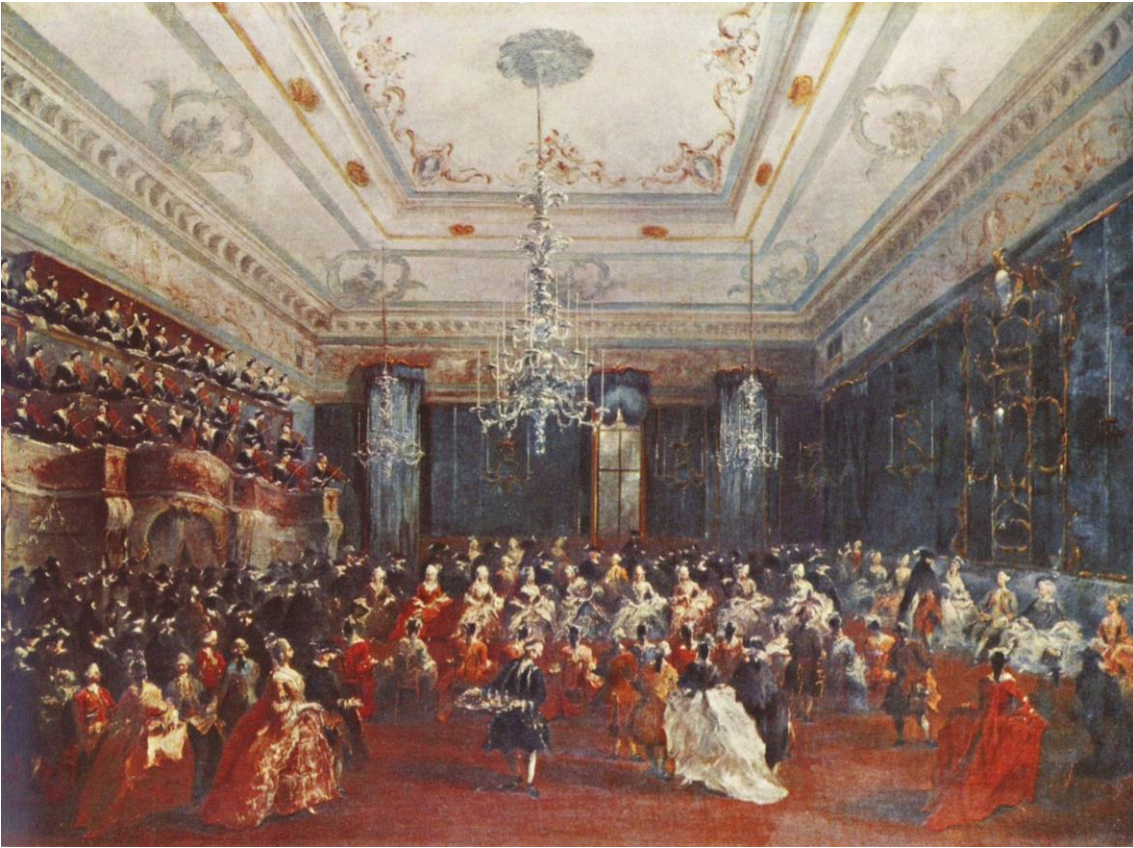
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), por su parte, va a dejarse impregnar por el espíritu de bella simplicidad propuesto por Gluck, pese a que su contribución a la ópera sería bastante menor. Su delicada salud y prematura muerte no le permitieron profundizar mucho más en este ámbito.

Aunque lo que aquí interesa es la ópera, no se puede dejar de mencionar que, en paralelo a la música operística de esta época, se desarrolla también con mucha fuerza la música religiosa, aspecto bien notorio en las obras de autores como Bukzofe (1986); Talbot (1984) o Hogwood (1988); primero en lenguaje barroco y más adelante, ya hacia final del siglo XVIII, en el llamado clasicismo. Fuertemente influidos por la ópera, los géneros básicos de la música religiosa de este momento van a ser el *oratorio*, la *cantata* y el *motete*. Entre ellos, se destaca aquí al oratorio, al ser el género de mayor influencia operística. En lo que se refiere a su estructura, como la ópera, se compone de *arias da capo*, recitativos y coros. En sus argumentos - basados en pasajes de vidas de santos, alegorías sacras u otros sucesos bíblicos o evangélicos- intervienen todos los personajes, formando parte de una trama de

carácter sagrado. Podían ser escenificados o interpretados sin artificios escénicos, en buena parte de los casos en el interior de la iglesia y con el firme propósito de hacer reflexionar sobre la fiesta sagrada que se celebraba. Suelen cantarse en lengua vernácula o, en su caso, en latín oficial, igual que la cantata o el motete, géneros estos últimos de mucha menor duración que un oratorio aunque estaban compuestos por los mismos elementos (arias da capo con recitativos intercalados) y para ser utilizados con fines litúrgicos. La obra sacra oratoriana de Haendel es el máximo exponente de este género.



1.- Catálogo francés de peluquería masculina de moda en el siglo XVIII.



2.- Concerto delle Dame al Casino dei Filarmonici (Venecia), por Francesco Guardi (1712-1793); destacado pintor veneciano de paisajes y vistas. Principalmente conocido por el uso de colores contundentes y líneas suavizadas a través de la llamada técnica del *sfumato*.



3.- Retrato de la Princesa Madame Henriette de Bourbon (1727-1752). Hija de Luís XV y María Leszczkzinska, por el retratista y miniaturista francés Jean Marc Nattier (1685-1766). Esta obra representa la importancia vital de la música en la vida cotidiana del momento. La delicadeza de la figura humana contrasta con el estudio y minuciosa captación de texturas, sobre todo en la perfecta representación de los ricos brocados.

CAPÍTULO III:

CONTEXTO HISTÓRICO CONCRETO: LA ESPAÑA DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII.

3.1.- Triunfo Borbónico. Victorias, pérdidas y refuerzo del centralismo.

3.1.1.- La Guerra de Sucesión al trono español y el problema dinástico.

Es necesario considerar, que la España del siglo XVIII, donde se contextualiza la temática objeto de estudio; se halla dentro de las pautas correspondientes al período histórico del Antiguo Régimen, en el que la Historia transita paulatinamente por una vía que va desde el potente feudalismo hasta el desarrollo de un capitalismo pleno, que alcanzará su punto álgido a finales de la centuria. El “Antiguo Régimen” (o *Ancienne Regime* según el término de carácter peyorativo con el que los franceses de la Revolución, consideraron esta forma de estado aplicada también al resto de monarquías de Europa); coincide con el período histórico de la Edad Moderna y se caracteriza por formas de gobierno basadas en la monarquía absoluta de Derecho Divino o, en su caso, por estar bajo una monarquía de carácter autoritario. Para ello, se toma plenamente como modelo la monarquía francesa, la cual desarrollará en profundidad esta forma de gobierno y modernizará de manera muy efectiva su administración interna, así como su control absoluto sobre los impuestos, el control sobre la Iglesia, la imposición de la religión católica como creencia de carácter oficial, o incluso llegará al punto de saber convertir el francés en la lengua culta por excelencia de Europa, sustituyendo ésta al, hasta entonces tan arraigado latín.

Los autores Anderson (1964); Cobban (1989); Corvisier (1991) y Cepeda Gómez junto a Capel Martínez (2006); proporcionan la idea de que mientras tanto, en España, con el cambio dinástico que va a producirse hacia el año 1700 y, siendo el propio monarca la fuente directa de influencia al pertenecer éste a la corte vecina; el sistema va a ir evolucionando hacia un absolutismo que cuenta con pautas y características muy similares a las de Francia. En España, ya desde el siglo XVII existe una monarquía de carácter federal, conservando así cada uno de los estados de la Península sus propias instituciones y sus propios privilegios y administración. En este contexto, y ya desde esta fecha, los ciudadanos españoles advierten un acusado descenso en lo concerniente a recursos de valor material junto a otra serie aspectos de carácter social, por ejemplo, las descaradas dilapidaciones de las cantidades recaudadas que se producían en los palacios reales y nobiliarios, causando esto un inmenso contraste con una situación colectiva de profunda pobreza; problema grave que ya venía produciéndose desde el reinado de Felipe IV (1605-1665), pues una economía privativa y cerrada sólo a los círculos más poderosos junto a una más que rígida segmentación social y la paulatina caída de importantes instituciones estatales, provocaron que más adelante, en el reinado de Carlos II (1661-1700), la debilidad de la estructuras que sustentaban el país, llegara, a su vez, a convertirse en una tremenda crisis que se produjo a finales del Siglo XVII.

Según Sánchez Agesta (1955); Tovar Martín (1999) y Souto Rodríguez (2004); es aproximadamente en la etapa temporal desarrollada entre 1700 y 1714, cuando España va a vivir una guerra que cuestiona el destino del mayor imperio de este momento. Se trata de la guerra de sucesión al trono, la cual supone un problema de carácter dinástico, una guerra entre diferentes naciones y una guerra civil, por cuya solución, la dinastía borbónica, pasa a ocupar el trono. Así pues, a principios de la centuria, el estado en que se encontraba España en general era deplorable, mas contaba con el sólido potencial de sus conquistas en tierras de indias y podía decirse que, todavía en esta fecha, seguía siendo un gran imperio en lo que a extensión se refiere. Pese a esto, y a comienzos del Siglo XVIII, aunque en distinto margen de gravedad, ninguna de las regiones españolas se libraron de la terrible hambruna, siendo la parte occidental de Andalucía, una de las regiones más castigadas, no sólo por el hambre, sino por el marcado incremento del precio del pan, el cual; llegó hasta el punto de

ser el equivalente al salario cotidiano de un jornalero. También Galicia destaca por producirse en ella este mismo problema, pues a esto hubo que sumar la excesiva pérdida de las cosechas causadas por las fuertes lluvias que azotaban la región. Así mismo, se llega hasta el punto de que los gobiernos de la zona, asignan a las casas más favorecidas grupos de personas necesitadas para que les sustentasen en lo referente a alimentación.

Domínguez Ortiz (1990); Pomeau (1988); Tovar Martín (1999) y Vázquez de Prada (2000) reflejan la consideración del problema dinástico; pues, en base a esto, se ha de tener en cuenta que el último rey de España perteneciente a la dinastía Habsburgo de la Casa de Austria, Carlos II; desposa en primer lugar en 1679 a María Luisa de Orleans (1662-1689), que muere sin dejar descendencia, por lo cual, el monarca debe contraer un segundo matrimonio con la austríaca Mariana del Palatinado-Neoburgo (1667-1740), la cual, tampoco proporciona hijos al rey de España. Así pues, estando sin sucesión la Casa Real, resultaba ser de máxima urgencia el encuentro de una solución para sustentar una monarquía que, aparte de la Península Ibérica; dominaba parte del territorio italiano y de los territorios del norte de Europa, así como las correspondientes colonias en África, Asia y América. Por ello al resto de potencias europeas (sobre todo a Inglaterra y Francia), interesaba especialmente el riquísimo legado de un imperio ya fuertemente consolidado desde hace tanto. De esta manera, el trono de España es pretendido por tres de los principales herederos de Europa.

En primer lugar, puja por el trono el Príncipe José Fernando de Baviera (1692-1699), hijo del elector y bisnieto del rey Felipe IV (1605-1665), el cual contaba con el apoyo y beneplácito de Inglaterra; en segundo lugar pretende el trono español el Archiduque Carlos de Austria (1685-1740), segundo hijo del Emperador Leopoldo I (1658-1705), que contaba en España con el gran apoyo de la Reina Mariana de Neoburgo y, por último, en tercer lugar, Felipe de Anjou (1683-1746), propuesto y apoyado por su abuelo, el Rey Luis XIV de Francia (1638-1715). Finalmente, es en Octubre de 1698 cuando se acuerda en secreto que las principales potencias interesadas repartieran la apetecida herencia hispánica entre los tres pretendientes.

Al bávaro, entonces de seis años de edad; correspondería la misma Península más las anexas colonias. Al austríaco correspondería el Milanesado; mientras que el francés recibiría la parte correspondiente a los Países Bajos, Nápoles y Sicilia. Pese a la discreción guardada para la asignación y reparto de territorios, es el mismo rey Carlos II de España quien acaba por conocer la gestación del mismo y molesto por haberse visto relegado a un segundo plano y no haber sido consultado, es su propia persona quien designa como único heredero al príncipe José Fernando de Baviera, el cual muere de manera inmediata en febrero de 1699 a los siete años de edad.

Por otra parte, Ortega Rubio (1908); Jover Zamora (1987) y Cobban (1989), contemplan en sus contenidos la fecha de Junio del mismo año, cuando el rey Luis XIV y la Casa de Orange, firman también en secreto un acuerdo nuevo por el que se va a entregar al Archiduque Carlos de Austria la Península Ibérica mas las posesiones en América, por lo que Felipe de Anjou, aparte de poseer los Países Bajos, Nápoles y Sicilia; recibiría además la Lorena a cambio del Milanesado, el cual se entregaría como una compensación, al ducado de Lorena. Entretanto, el enfermo rey, va a ser el centro de una serie de intrigas que buscaban manipularle para que estuviera a favor de cualquiera de los candidatos; mas fue la diplomacia francesa un grupo mucho más eficaz que la diplomacia austríaca para alcanzar los fines concretos.

En España, el Consejo de Estado, el Arzobispado de Toledo y gran parte de la nobleza, inclinaron su preferencia hacia Felipe de Anjou, no por estar de parte de Francia; sino, por ver la calidad, consistencia y eficacia de los ejércitos de Luis XIV como elemento sustentador de la integridad de la Monarquía. Es por ello que el rey siguió los consejos de todos aquellos inclinados hacia la eficacia francesa y en su testamento, reflejó así la fijación del siguiente orden de sucesión: el primero será Felipe de Anjou; el segundo en orden de sucesión será su hermano Carlos de Francia, Duque de Berry (1686-1714) y el tercero el Archiduque Carlos de Austria. Seguidamente, Carlos II muere en Madrid el día 1 de Noviembre de 1700. Desde el primer momento, las grandes potencias europeas, no van a tener problemas para reconocer a Felipe de Anjou (Felipe V de España en su orden monárquico) como rey. Pero es Luis XIV de Francia quien quiere, a toda costa, mantener

íntegros los derechos del nuevo monarca de España a la sucesión del trono de Francia, evidentemente con el fin de crear un único territorio hegemónico entre los dos países y hacer desaparecer, de manera simbólica, la impotente barrera de los Pirineos a favor de una invencible alianza. Ésta, en el futuro, podría estar gobernada bajo el cetro de un único soberano, por lo tanto, va a representar abiertamente un peligro para Austria, Inglaterra y las Provincias Unidas o República de los Siete Países Bajos Unidos (como estado formado por siete provincias: Frisia, Groninga, Güeldes, Holanda, Overijssel, Utrecht y Zelanda, agrupadas desde la Unión de Utrecht en 1579, hasta su ocupación francesa en 1795). Ante esta situación, las tres grandes potencias se unen para llevar a cabo la declaración de guerra, ante la aparente ruptura del equilibrio europeo: Inglaterra y Provincias Unidas, para impedir la fusión de las coronas francesa y española y, Austria, por su parte; para arrebatarse la Monarquía Hispánica a Felipe de Anjou y entregarla al Archiduque Carlos; hecho contrastado y analizado en base a las aportaciones de los historiadores Ballesteros y Beretta (1929); Sánchez Agesta (1955); Anderson (1964); Gómez Centurión y Sánchez (1998) y González Enciso (2003); cuya información sobre los hechos, puede considerarse bastante acorde. Así pues, y en base a estas últimas consideraciones; el problema dinástico dio lugar a un conflicto de carácter general que pasó a afectar a toda Europa, aunque su foco principal va a ser la Península Ibérica. Debido a ello, en agosto de 1704, los ingleses toman Gibraltar y en 1705, las armadas inglesa y neerlandesa ocupan Barcelona. Por su parte, el Archiduque Carlos de Austria, logró abrirse paso hasta el interior de la Península logrando atraer hacia sí a Cataluña, Valencia y Aragón, llegando incluso a entrar físicamente en Madrid, donde, a duras penas pudo mantenerse un mes; pues Felipe V inició una guerra de reconquista de los territorios perdidos y en 1707, logró que el ejército español derrotase al británico en Almansa. Así pues, por medio de la intervención del Ducado de Berwick, que se ocupaba del mando militar, se recuperaron Valencia y Aragón (también Zaragoza en 1711 se le rinde), por lo tanto la guerra se prolonga hasta 1713.

Pese a que el Borbón había sido capaz de obtener la victoria militar, también debía vencer y conquistar el terreno diplomático. Así pues, constituyó sin duda, un gran golpe de suerte el hecho de que, a la muerte del Emperador de Austria, su hijo, el Archiduque Carlos recogiera los frutos de su herencia, por lo tanto, Gran Bretaña y Provincias Unidas de los

Países Bajos ya no apoyaron su pretensión de conquistar el trono español, pues no admitían una posible reconstitución o resurgimiento del imperio de Carlos V con el consiguiente predominio absoluto de la Casa de Austria en toda Europa. Así pues, las dos grandes potencias terminaron por reconocer a Felipe V como monarca de España, a pacto de que éste renunciara absolutamente a sus derechos hacia la corona de Francia. Esta situación dará lugar a que el rey Luis XIV aceptara el pacto y a que se firmase en abril de 1713 en Utrecht, la paz entre Francia, España, Gran Bretaña, Provincias Unidas, Portugal, Saboya y Prusia. Haciendo nuevamente referencia a la ciudad de Barcelona, sus habitantes; que se sintieron abandonados por las grandes potencias que les respaldaban, se resistieron durante casi un año más, a la conquista del ejército protector de la causa borbónica, tal como atienden en sus teorías, los autores Anderson (1964); Corvisier (1991); Diz Gómez (1999) y González Enciso (2003).

En las conferencias que precedían la firma del Tratado de Utrecht, se observó la conveniencia y necesidad de solucionar el caso de los catalanes, los cuales actuaban bajo la causa austríaca desde el primer momento y, además, estaban temerosos de las posibles represalias del monarca español. En concreto, de la posible eliminación de sus fueros. Al mismo tiempo, el Emperador de Austria pide que Cataluña quede reconocida como República Independiente, mas Inglaterra se desentiende totalmente y no apoya esta petición. Así, los barceloneses sabiéndose abandonados, deciden luchar solos por la posesión de sus fueros hasta que en 1714, Barcelona cae finalmente en poder del rey, que queda instituido oficialmente en Europa como monarca español, a cambio de una serie de concesiones: la de Gibraltar y Menorca a Gran Bretaña, junto con el derecho de vender y comprar productos y esclavos negros en América. Por su parte, Sicilia fue entregada a la Casa de Saboya y Austria obtuvo finalmente los Países Bajos, el Milanesado, Nápoles y Cerdeña. España conservaría sus colonias pero va a perder los territorios de Europa externos a la península que le correspondían. Así pues, es un hecho que la España del momento estuviera profundamente dividida por cuestiones dinásticas. En Castilla, el estamento popular y el clero apoyaron a la dinastía borbónica, mientras que el sector nobiliario, resultó ser simpatizante de la casa de Austria. Por el contrario, en Aragón, la nobleza se mostró indecisa y es el pueblo junto con el clero, los que apoyaron al Archiduque. Esta situación va a provocar el enfrentamiento militar entre la corona de

Castilla (que se entregó abiertamente a la causa del rey Felipe V y le rindió incondicional apoyo y obediencia) y la corona de Aragón (que tomó parte por el Archiduque debido a su hostilidad contra Francia y al pensamiento de que un monarca austríaco respetaría mejor su autonomía e instituciones frente al centralismo que mostraba la causa de los Borbones, que el monarca durante los primeros años de su reinado, afianzaba con la presencia y compañía de consejeros, militares y ministros franceses.

Gómez Centurión y Sánchez (1998); Tovar Martín (1999); González Enciso (2003) y Souto Rodríguez (2004), coinciden en la contemplación de la figura histórica de Marie-Anne de la Trémoille, Princesa de Los Ursinos (1642-1722), viuda del Grande de España Flavio degli Orsini, Duque de Bracciano (1620-1698), que acompañó a Felipe V a España y ocupó un importante lugar en la corte debido a su gran desenvoltura y experiencia; circunstancia que le permitió ganar la confianza de la primera esposa del rey Felipe: la reina consorte María Luisa Gabriela de Saboya (1688-1714), que también la hizo influir de una manera decisiva en la total adaptación del estado español al modelo francés. La Princesa de Los Ursinos fue, finalmente, despedida de la Corte española por orden de Isabel de Farnesio (1692-1766), Duquesa de Parma y segunda esposa del monarca; reina que nunca se granjeó la popularidad y el cariño de los españoles y que, no sólo jamás consintió los consejos y manipulaciones de la Princesa, sino que influía activa y decisivamente en la voluntad del Rey con el fin de ir destituyendo a los franceses de sus importantes cargos en pos de ir haciendo que las personalidades más influyentes vinieran, a conveniencia de la propia reina; desde Italia para ocupar los mismos. Es de este modo como los italianos fueron pasando a desempeñar importantes y destacados papeles en los sistemas administrativos españoles.

Es el caso concreto del Cardenal Giulio Alberoni (1664-1752), que interviene activamente en el casamiento el monarca con su segunda esposa. Alberoni va a ser nombrado Cardenal-Obispo de Málaga, y pasa de este modo, a ser el principal colaborador de la reina Isabel en su intención de obtener en los estados de Italia a las consortes mas apropiadas para sus hijos.

3.1.2.- Política exterior y política interior.

El monarca, con el apoyo de Farnesio y de Alberoni; una vez firmados los tratados de Utrecht y Rastadt, va a trabajar en una política exterior que lleva en sí ciertos tintes agresivos con respecto a Italia. De este modo se pretendía “la revisión” de lo firmado en Utrecht, junto con la recuperación de los territorios italianos que pertenecían con anterioridad al reino español y la aseguración del trono de los ducados de Parma, Piacenza y Toscana para el recién nacido Carlos III (1716-1788), (a quien más tarde, en 1732, se encomendará la recuperación de los citados territorios y a quien pertenecerá el trono de Nápoles). De este modo, en Julio de 1717, se produce la conquista española de la isla de Cerdeña y un año después, la conquista del reino de Sicilia. Esta serie de conquistas da lugar a la Guerra de la Cuádruple Alianza (Gran Bretaña, Francia, Austria y Provincias Unidas), en la que el monarca español salió derrotado y se vio obligado a firmar en La Haya en febrero de 1720 la retirada de las tropas españolas de Cerdeña y de Sicilia, así como la total renuncia a cualquier derecho sobre los antiguos Países Bajos españoles y, además, a reiterar su renuncia a los derechos sobre la Corona de Francia. Las potencias aliadas solicitarían la dimisión del Cardenal Alberoni como elemento de decisiva importancia para la paz.

Historiadores consultados como Ortega Rubio (1908); Ballesteros y Beretta (1929); Anderson (1964) y Corvisier (1991), tienen en cuenta la consideración que los Borbones en España llevaron a cabo una política de refuerzo del centralismo y del absolutismo. Así, en la persona del monarca debieron confluír todos los poderes supremos del Estado, haciendo gala de la tradición venida a la Península directamente desde la persona del Rey Sol, pues toda la instrucción hacia su nieto iba encaminada en esta dirección de disposición plena y libre de bienes y necesidades. Así pues, el absolutismo que habían practicado los Austrias hasta el inicio del siglo XVIII, se relegaba a un plano mucho más discreto con respecto a este modelo francés instaurado con la nueva dinastía. En este sentido, resultó relevante la consideración de que instituciones y organismos como los gobiernos colegiados de los Consejos, pasaran a ocupar en importancia un segundo plano; pues el protagonismo de los asistentes más cercanos a la persona del rey (asistentes y secretarios de estado), se hacía

cada vez mayor. Esta tendencia centralista político-administrativa, terminó de fijarse completamente por medio del decreto correspondiente a la fecha del 30 de Noviembre de 1714, por el cual, se crearon cinco Ministerios o Secretarías de Despacho: Asuntos Extranjeros, Indias y Marina, Guerra, Negocios Eclesiásticos y Asuntos Judiciales. Por medio de estas instituciones, el monarca, aconsejado por el economista, político y Ministro Real de Despacho Universal, Jean Orry (1652-1719), se propone atender con mucha más rapidez, pragmatismo y eficacia, los asuntos de negocio correspondientes al reino.

En lo referente a las cortes, estas dejaron de convocarse de la manera tradicional, pues Felipe V las convocó varias veces por sesiones muy breves y con un objetivo muy definido. En este sentido, su sucesor, Fernando VI de Borbón (1713-1759), no llega a convocarlas en ningún momento, ni tan siquiera con el objetivo de que él mismo fuera reconocido como rey, pues de hecho, va a terminar por imponerse la idea de la personalización del poder en la persona del soberano.

En cuanto al movimiento de carácter reformista, iniciado por la dinastía borbónica, el mismo ministro Orry, junto con el, también ministro francés de Felipe V, Michel-Jean Amelot (1655-1724), ambos enviados a la corte española por el mismo Rey Sol; son las figuras responsables de la iniciación de estas reformas en el gobierno español. Mientras que Orry se ocupa de la mejora, custodia y prosperidad de las finanzas de la monarquía; Amelot se ocupa de asistirle y de continuar la tarea del primero mejorando y reestructurando, además, la administración del ejército; hecho remarcado por las teorías de Jover Zamora (1987); Diz Gómez (1999) y Souto Rodríguez (2004). Por su parte, Orry obligó a la Corona de Aragón a contribuir en los impuestos de la misma manera en que lo hacía la de Castilla. Según sus pautas, también el clero debía comprometerse a las reglas tributarias comunes, por lo tanto, las rentas del reino experimentaron, de este modo, un aumento notable. Según Coxe (1846); Pérez Fernández-Turégano (2006) y González Enciso (2003); con el fin de realizar la labor de continuación de todas las mejoras iniciadas por estos dos ministros franceses, va a estar presente la figura del ya citado Cardenal Alberoni, aunque resulta muy relevante tener en cuenta que, a partir de 1726, todos los ministros de Felipe V van a ser españoles y entre ellos, destaca la figura del Secretario de Estado José Patiño y Rosales (1666-1736); cuya labor versa predominantemente en el citado Ministerio de Marina e

Indias y más tarde, en el de Hacienda (donde se ocupó de optimizar la relación de intereses coloniales, así como de la mejora considerable de la industria y del comercio interior). Es, así mismo, José Patiño, nombrado Superintendente del Reino de Sevilla y Presidente del Tribunal de Contratación; de este modo trasladará la Sede de la Casa de Contratación de Indias de Sevilla a Cádiz, donde se encontraba la sede aduanero-portuaria.

En lo referente a la creación de las intendencias en España, es necesario tener en cuenta lo aportado por Ballesteros y Beretta (1929); Tovar Martín (1999) y Pérez Fernández Turégano (2006); e indicar así, que constituyeron representaciones del poder central en cada provincia. Aspecto que resultó ser un elemento clave en la reforma y nueva organización de la administración, dado que este recurso venía desde Francia y se había probado ya a adoptar en España en tiempos de Felipe IV. Mas su sucesor, creó las llamadas Intendencias de Justicia, Policía, Hacienda y Guerra, y para su total optimización y a diferencia del modo de actuar de Francia; Patiño redactó un decreto por el cual no se elegirían intendentes pertenecientes al sector nobiliario, sino a aquellos que se adscribieran a círculos militares. Estas intendencias van a afectar de pleno a la figura del Corregidor, que en las capitales de provincias quedaría totalmente relegado a un segundo plano. Finalmente, en 1749, Zenón de Somodevilla y Bengoechea, Marqués de La Ensenada (1707-1781), ocupando el cargo de Secretario de Hacienda, Guerra, Marina e Indias; terminó de afianzar y consolidar la institución de las intendencias en el reino con carácter definitivo. Así pues, con la finalidad de imposición de la homogeneidad política e institucional que una monarquía propia del estado moderno requería; se buscó por todos los medios una total unificación de las leyes, para lo que resultaba necesario la abolición de cualquier resquicio de fueros y privilegios que iban quedando de los antiguos reinos españoles. En este sentido, Felipe V en su visita a Cataluña a principios del reinado, reunió a las correspondientes cortes, las cuales no se habían vuelto a convocar desde 1632. De este modo, el monarca comprobó y confirmó que este principado gozaba de una serie de privilegios. Es por ello que las circunstancias políticas que implicó la guerra de Sucesión, obligaran a la aplicación de una serie de medidas por las que Cataluña, junto a Aragón y Valencia, afines todos estos sectores en la guerra de Sucesión al bando del Archiduque Carlos de Austria; fueran penados por medio de la abolición de sus fueros. Gracias a un

Real Decreto redactado el 29 de Junio de 1707, se suprimirían los citados fueros, todos los privilegios, prácticas y costumbres correspondientes a cada sector y hasta entonces efectuadas, pues todos ellos debían acogerse forzosamente a la legislación de Castilla. Seguidamente, la zona correspondiente a Cataluña y Baleares sufrió la supresión de instituciones tan arraigadas como el Consejo de Ciento y su Diputación. Todos estos decretos promulgados por el rey con este fin, se conocen por el nombre de “Decretos de Nueva Planta”. Sin embargo, es necesario hacer referencia a las excepciones permitidas dentro de esta política centralizadora de la “Nueva Planta” llevada a cabo por el gobierno, las cuales afectaron positivamente a otra serie de territorios forales que conseguirían mantener sus regímenes particulares debido a la lealtad y apoyo mostrados al rey en la pugna dinástica. Se trata de los territorios correspondientes a Navarra y a Vascongadas, los cuales iban a seguir conservando sus cortes, juntas provinciales, corregidores y Diputado General. Es además, en las provincias vascongadas, donde van a continuar situados los puestos correspondientes a aduanas, lo cual garantizaba la entrada del trigo que venía desde Francia.

Así mismo, Domínguez Ortiz (1990); Tovar Martín (1999); Vázquez de Prada (2000) y Souto Rodríguez (2004); contrastan sus impresiones acerca de la actividad educativa, la cual, pese a que en un alto porcentaje se hallaba aún controlada por las órdenes religiosas; pasó a canalizarse y regularse a través del gobierno, siendo por parte de éste muy reformada la actividad universitaria y muy promulgada la creación de una serie de instituciones educativas llamadas Colegios Mayores, que dependieron de la administración estatal y permitieron el suministro de estipendios de formación y estudio para el alumnado. Aún así, se tiene consciencia que en las legislaciones del reinado de Felipe V, no están registradas ni reglas ni incentivos para poder contribuir a una educación eficaz en los centros. Aparte, existía el agravante de la endurecida y caprichosa censura de libros junto con la restricción de ambientes de aprendizaje, pues es en esta época donde se crean numerosos grupos de tertulias privadas, que no resultan accesibles para todo el mundo. Estas tertulias, más adelante van a obtener menciones y reconocimientos con carácter oficial. Pese a esto, de los escasos decretos reales a favor de un mejor ambiente cultural, destacaría aquel de apertura de la Real Biblioteca. Por ello y siendo algo consciente el gobierno del marcado atraso

intelectual que se producía en el país; siempre existió preocupación por asimilar todas aquellas novedades e influencias cultas que llegaran desde el exterior, por lo cual, todo aquello que supusiera, en este sentido, un recurso de progreso, se trataba de aplicar con urgencia, como es el caso de la apertura en Sevilla de la Real Escuela de Mareantes de San Telmo, que pretendía dar la importancia necesaria a la formación de nuevos técnicos en la marina, dada la situación para España de tener consigo una puerta al mar, constituyendo este aspecto un importante negocio por explotar y conectar así con otros centros de importancia. Del mismo modo, Cádiz abrirá su Escuela de Guardias Marinas.

3.1.3.- Abdicación del monarca, breve transición y recuperación del trono. Fallecimiento de Felipe V y proclamación de Fernando VI.

De manera inesperada, en enero de 1724, Felipe V firma un decreto por el cual, renuncia él mismo al trono en favor de su primogénito, Luis I (1707-1724). No son bien conocidos los motivos de esta abdicación (quizás, por su voluntad de acceder al trono de Francia o, por el contrario, por su depresión y temor hacia sus propias responsabilidades de rey). En todo caso, el reinado de Luis I sólo tuvo una duración de seis meses, dado que murió en agosto de este mismo año, por lo que, al haber abdicado el monarca, el sucesor debería haber sido el otro hijo que le sucedía, es decir, Fernando de Borbón (posteriormente Fernando VI), mas la reina Isabel lo impidió y se enfrentó a sectores conservadores de la nobleza que apoyaban la sucesión de Fernando y que desaprobaban este paso atrás que se iba a producir tras la abdicación del rey. Así, la reina presionaba al Consejo de Castilla para que suplicara a Felipe V la recuperación del trono. Por lo tanto, en septiembre de 1724, Felipe V, vuelve a afrontar el trono y su hijo Fernando (nacido de su matrimonio con su primera esposa, María Luisa Gabriela de Saboya), es proclamado y jurado por las cortes de Castilla como Príncipe de Asturias. En la línea de sucesión al trono español, Fernando VI tenía aún delante él a dos de sus hermanos: Luis I y el, también malogrado, Felipe Pedro Gabriel de Borbón (1712-1719), que muere enfermo a la edad de siete años, por lo que Fernando quedaba ya en segunda posición en esta línea. Seguidamente, cinco años después de ostentar el título de Príncipe de Asturias, Fernando contrae matrimonio con la princesa portuguesa (1711-1758), hija de Juan V de Portugal (1689-1750) y María Ana de Austria

(1683-1754), mujer muy culta, de carácter afable, gran amante y protectora de la música y de las artes en general según la aportación de los historiadores Coxe (1846); Ortega Rubio (1908); Jover Zamora (1987); Cepeda Gómez (2006) y Souto Rodríguez (2004).

Durante buena parte de su etapa como Príncipe de Asturias, Fernando VI y su esposa, sufren un aislamiento de la corte, pues una orden de 1733, firmada por la reina Isabel obligaba al sucesor y a su esposa a no tener la posibilidad de contactar con ciertos sectores de la nobleza castellana y cortesana de carácter casticista y contestatario, que además, estaba pidiendo explícitamente una nueva abdicación del monarca, cuya salud mental, se deterioraba por momentos. Este suceso, se produjo algún tiempo después de la llegada del llamado período del Lustró Real, donde la Corte de Felipe V se estableció en Sevilla y visitó toda Andalucía y Extremadura con el fin de animar el depresivo carácter del monarca. Es así como Fernando tuvo vetada su asistencia al Consejo de Gobierno, así como mantener contacto con el ministro Patiño y con otros cargos de importancia. Finalmente y tras una degeneración progresiva muy acentuada, Felipe V fallecía la noche del 9 de Julio de 1746. Fernando VI sube al trono de España y ordena a su madrastra, la reina Isabel, que abandone el Real Sitio del Buen Retiro, siendo ésta desterrada de Madrid, retirándose así a su residencia del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Una vez que Fernando sube al trono, España se hallaba inmersa dentro de la guerra de Sucesión Austríaca, que no reportó ningún beneficio a España y que se resolvió al poco tiempo por medio de la *Paz de Aquisgrán* en 1748 como indica el planteamiento histórico latente en las obras de Ortega Rubio (1908); Jover Zamora (1987); Gómez Urdáñez (2001) y Gómez Urdáñez (2002). Así pues, según las consideraciones expuestas por estos últimos especialistas; lo primero que lleva a cabo Fernando VI como monarca es la eliminación de cualquier influencia que proviniese de la persona de Farnesio y de su séquito de confianza procedente de Italia. Una vez firmada la mencionada *Paz de Aquisgrán*, (por la que, además, se va a confirmar la posesión del Reino de Nápoles en manos de su hermanastro Carlos –futuro Carlos III -); el nuevo monarca se empeñó en impulsar una política para España centrada en la neutralidad y en la paz con las potencias exteriores, con la clara finalidad de la mejora y potenciación de las reformas internas. Para ello, tendrá presente el apoyo y el acompañamiento de dos nuevas personalidades reformistas: el ya citado Marqués de La Ensenada, de carácter

francófilo, y José de Carvajal y Lancaster (1698-1754), que va a ser partidario de una alianza con Inglaterra y que ostentará el cargo de Secretario de Estado bajo el reinado de Fernando. Una vez que faltaron estas dos importantes personalidades del nuevo reinado, Ricardo Wall y Devreux (1694-1777), ministro, general y diplomático de origen irlandés, será quien tome el relevo en la Corte.

3.2.- Modernización, adelantos, reformas y culturización del reino español. El valor de la lealtad. Implantación y supremacía del sistema operístico en España.

3.2.1.- Continuidad del esplendor español en Europa. La renovación, impulso y evolución de los recursos.

El Marqués de La Ensenada llevó a cabo en este reinado y para el país, algunos de los más importantes proyectos, ostentando él mismo el cargo de Secretario de Hacienda, Marina e Indias. En primer lugar, se planteó la renovación total y absoluta del estado con el fin de modernizarlo, por ello, existía la conveniencia de contentar a Francia y a Gran Bretaña para dar lugar, por parte de estas potencias, a una visión de España como país aliado. Es así como Ensenada plantea un nuevo modelo para la Hacienda en el año de 1749, por el cual, se planteó sustituir los impuestos que, desde hacía mucho tiempo, formaban parte de la tradición, por un nuevo tributo de carácter único: el Catastro, el cual, se pagaba en base a la posibilidad económica de los contribuyentes. Así mismo, Ensenada planteó una reducción de la subvención económica estatal a las cortes y al ejército, pero este proyecto fué rápidamente abandonado al ser notoria la oposición de la nobleza, como manifiestan las ideas transmitidas por los autores Jover Zamora (1987); Delgado Barrado (2001) y Delgado Barrado y Gómez Urdáñez (2002). En 1752, Ensenada procedió a la creación de un banco que favorecería la circulación de transferencias de fondos privados y públicos fuera de España. Este banco se conoce por el nombre de Giro Real. Esta institución permitiría que todos los intercambios económicos con el extranjero, viniesen

canalizados y controlados por la Secretaría correspondiente a la Real Hacienda Española. Es también notoria la labor de Ensenada en lo referente al impulso y favorecimiento del comercio con las Américas, por lo que flotas y galeones se sustituyeron para que barcos españoles, con autorización previa, comerciaran libremente con América. También, va a contribuir a la modernización de la Marina, puesto que para una potencia como España, con un imperio en ultramar y pretensiones de ser considerada por Francia y Gran Bretaña; se necesitaba atender especialmente a un recurso como este. Para ello, se procede a la mejora de los presupuestos y astilleros de ciudades tan relevantes en este sentido como Cádiz o La Habana según aportan los estudios de Voltes Pou (1996); Gómez Urdáñez (1996) y Gómez Urdáñez (2001), obras que también consideran la idea del deseo de superación de todos aquellos atrasos culturales e intelectuales que se producían en el país, el cual constituyó uno de los aspectos más destacados y considerables del reinado de Fernando VI. Al mismo tiempo, los aférrimos detractores del Marqués de La Ensenada, someten estas iniciativas a las más duras críticas, pues no se veía con buenos ojos los estipendios que se proporcionaban a jóvenes estudiantes, para poder cursar sus carreras en el extranjero. Así, el ingeniero francés Charles Lemaire (1720-1785), colabora con la Corte española en todo lo referente a nuevas construcciones de puentes, carreteras y sistemas de riego junto a la correspondiente mejora de espacios públicos, lo cual, es planificado por vez primera a escala nacional y se lleva a cabo con medios que no permiten grandes despliegues económicos, además, el mandato de Ensenada, no se caracterizó por ser muy amplio, mas permitió la creación de obras tan significativas como el Canal de Castilla o la Carretera de Guadarrama. Así mismo, dada la creación en el año de 1752, según Real Decreto del 12 de Abril del mencionado año, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; se vuelve a observar el gran interés por optimizar y potenciar la cultura, puesto que, además, el incentivo viene por el conocimiento del establecimiento de academias en Europa, que contribuyen a una educación y refinamiento del gusto estético durante este momento. Dos años más tarde, el rey concede el título de Protector de la Real Academia al ya mencionado político Ricardo Wall y Devreux.

El precedente de propuesta de la idea de su fundación, se debe al pintor Francisco Antonio Meléndez de Rivera (1682-1752), que en 1726, ya presentó a Felipe V la petición

de aprobación de la apertura, mas aquel proyecto no continuó hacia adelante debiendo retrasarse su aprobación hasta la llegada del escultor italiano Giovanni Domenico Olivieri (1706-1762), que rige el taller de escultura del nuevo palacio real y solicita, además, el pertinente permiso para poner en funcionamiento una academia privada que iba a tener actividad desde el año 1741 hasta 1744. Por lo tanto, es éste el experimento que llegó a materializar el proyecto oficial de la Academia de San Fernando. Entre 1744 y 1752, esta institución va a crearse con el nombre de Junta Preparatoria. En ello, es de vital importancia la intervención de Sebastián de la Cuadra y Llarena, Marqués de Villarias (1687-1766), responsable en toda regla de la presencia de Olivieri en la Corte española. Además, se ocupó de la redacción de un reglamento para esta Junta Preparatoria, con el fin de que se pudieran oficializar sus estatutos. Así, debido a este precedente; va a producirse el nacimiento de entidades tan importantes como la Academia de Buenas Letras en Sevilla o el Real Observatorio Astronómico en Cádiz; de lo cual, puede identificarse a un nuevo monarca más conectado que su predecesor con los intereses sociales y una estructura gubernamental que da lugar a una clara evolución en cuanto a bienestar y aprovechamiento de los recursos locales.

Por su parte, las aportaciones que hace al Reino de España el político José de Carvajal y Lancaster (1698-1754), se centran en la potencial mejora del poder militar español durante la guerra de Sucesión Austríaca y la de los Siete años. Pero se produce en España un enfrentamiento con Portugal por causa de la Colonia de Sacramento, localizada al suroeste de Uruguay, desde la que tomaba terreno libre el contrabando británico por medio del Río de la Plata. En 1750, Carvajal logra que Portugal renuncie a esta colonia y a la libre permisibilidad de contrabando. A cambio, España va a ceder a Portugal dos posesiones en la frontera con Brasil: una en la Amazonia y otra en el sur.

En lo referente a las relaciones con la Iglesia, éstas van a llegar a canalizarse por medio de la firma de un Concordato con la Santa Sede en 1753; el cual garantizaba al monarca una mayor presencia de su autoridad sobre el estamento eclesiástico. Este derecho de Patronato Regio, permitió al rey expresar su opinión ante las decisiones que proviniesen de la Santa Sede o el derecho de elegir, sustituyendo así a las autoridades eclesiásticas oportunas; a

todas aquellas personas que, por diversas circunstancias, tuvieran que ocupar un cargo dentro de la jerarquía clerical.

A sólo cuatro años de terminar el reinado de Fernando VI, sucede un hecho inesperado y catastrófico: el terremoto de Lisboa, en el año de 1755; que no sólo arruina por completo a la capital portuguesa, sino que provoca la muerte de, aproximadamente, 30.000 personas. Este terremoto afectó de pleno al reino español y provocó en él incontables deterioros materiales, aunque apenas hubo que lamentar vidas humanas. Así pues, la ciudad de Cádiz, casi resulta sumergida por el maremoto que se provocó. Debido a ello, se abre en España un polémico debate entre aquellos que ven en el terremoto una consecuencia puramente natural, y aquellos, que atienden mayormente a motivos religiosos o supersticiosos, basándose en el argumento de una posible “punición divina”. Más adelante, tras la muerte de la Reina el 27 de Agosto de 1758, y de un año en los que sufre continuamente trastornos de salud física y mental sin haber tenido ninguna descendencia propia, fallece Fernando VI el 10 de Agosto de 1759; dejando el trono a su hermanastro Carlos III, hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio, según lo contrastado en las obras de Cáveda y Nava (1867); Azcue Brea (1992); Ortega Rubio (1908) y Gómez Urdáñez (2002). Así pues, Carlos acude desde Nápoles a ocupar el trono de España con la gran ventaja de haber podido practicar su papel de rey en esta ciudad, por lo tanto, al llegar, cumple su cometido como el de una persona totalmente pragmática y experimentada. Así mismo, conocía muy bien la metodología que iba a emplear para el gobierno, no permitiendo ningún tipo de manipulación o influencia por parte de sus ministros. A este nuevo rey, le unía con sus predecesores una escasa pasión por la obligación que le imponía su estado y una gran pasión por su admirada devoción: la caza. Fernando VI, en cambio, era adorador de la música y de la fiesta cortesana, de las regatas por el Tajo y de la Ópera más que de la dura misión de gobernar.

3.2.2.- Alegoría y triunfo de la Lealtad. La lealtad hacia la nueva dinastía y su manifestación y materialización a través de la estructura social española.

Dentro de este marco territorial concreto se encaja una sociedad, en la que buena parte de sus componentes, instituye dentro de sus círculos mas cercanos un claro sentido o idea

de la lealtad. Según autores como Arias de Cossio (1991); Amorós y Díez Borque, (1999) y Torrión (2000); la idea concreta de lealtad hacia los monarcas, es el aspecto que va a constituir la base del lenguaje estético de celebraciones y fiestas privadas, así como de las correspondientes celebraciones públicas. Es así como cada villa y cada ciudad muestra que es leal hacia sus reyes por medio de una serie de símbolos como puedan ser representaciones de carácter plástico donde puedan encontrarse una serie de mensajes jeroglíficos o emblemas que aludan directamente a esta idea de virtud suprema de la que el monarca es poseedor.

Igualmente, se hace especialmente notable la preocupación de la misma monarquía por mostrarse hacia la sociedad que ellos mismos rigen como seres eternos que perduran en el tiempo, o, concretamente y, en el caso más concreto de las exequias reales, como el llamado Ave Fénix, el cual representa a la inmortalidad y proporciona un prejuicio de omnipresencia y omnipotencia, pues, pese a que un monarca halla fallecido, él va a seguir vivo, de alguna manera, en su sucesor. Esto va a ser captado por el pueblo gracias a la ingente labor propagandística llevada a cabo a través de alegorías, escenas mitológicas, relatos, símbolos y emblemática que se halla representada en las celebraciones de ámbito público, en las cuales, se va a ir fraguando todo un ideario iconográfico social donde van a ser mostrados una serie de mensajes ocultos que la sociedad en general va a ir asimilando, teniendo todos estos mensajes que ver con la glorificación de unos personajes que ni siquiera son vistos o interpretados como gente carne y hueso. Los gobernantes van a ser en este momento, personas idealizadas y revestidas de gloria, elegidos del Cielo para dominar los destinos de sus reino, tal como corresponde a la idea o modelo absoluto tan perfectamente transmitida por Francia, y como corresponde al caso de la España de la primera mitad del siglo XVIII, para la que la referencia francesa resulta esencial. Así pues, este sentido de la fidelidad o lealtad hacia la figura del padre o del protector, aparece bien reflejado en los textos o recopilaciones descriptivas relacionadas con toda la suerte de festejos y eventos correspondientes que giraban en torno a las reales personas o incluso, en torno al terreno religioso de las beatificaciones, las procesiones de reliquias, las de Semana Santa, las canonizaciones, consagraciones, etc , como muestran las teorías de Torrión (1998); Torrión (2000) y de Sommer-Mathis, en Casares Rodicio y Torrente (2001). Los mencionados textos y recopilaciones descriptivas, podían estar escritos en prosa o en verso,

además iban a estar ya muy desarrollados en el siglo XVII y en la primera mitad del XVIII, y estrechamente relacionados con el fenómeno musical social. El origen de creación de estas recopilaciones descriptivas de fiestas podría ser italiano. Van a tener, además suma importancia en lo relacionado con el ambiente cultural del país, pues sirve a todo el que es parte activa en estas fiestas y a todos los que las organizan para hacer que la misma fiesta en sí misma, junto con toda la iconografía propagandística que lleva consigo, se propague, se difunda y que mejore o evolucione. Así mismo se hallan textos escritos antes de que tengan lugar las fiestas o ceremonias (textos de presentación o textos de programación, dibujos y explicaciones de los proyectos) y que hablarían de la voluntad artística de los organizadores, así como textos que se escriben para la fiesta en sí misma (poesía para ser recitada o cantada, sermones, jeroglíficos y emblemas), donde podían encontrarse toda clase de símbolos, alegorías, piezas de carácter teatral o parateatral, inscripciones e iconografías para arcos triunfales y otras construcciones efímeras, escenografías o carros de triunfo. La finalidad es la creación de toda una cultura de símbolos mostrada a través de los espectáculos, que va a servir para glorificar e identificar fácilmente a la nueva dinastía y que se instaure dentro de una sociedad que muestra cierto carácter clasista, preocupada por crear una división entre una cultura adscrita al terreno de lo popular y otra apegada al terreno de una poderosa élite.

Todo lo que se lleva a cabo durante el reinado de Felipe V, va a estar destinado a aleccionar y enseñar al pueblo español el presupuesto de que la corona francesa y la corona española son una familia; de que Luis XIV es patriarca, protector y responsable de todo el entramado de la nueva monarquía, lo que, por supuesto, conllevaría a suscitar una idea de continuidad con los monarcas anteriores de la dinastía, que ya ha sido glorificada y propagada en un territorio externo. Por ello, van a ser fundamentales en los comienzos del nuevo reinado, los programas iconográficos que llegan a España procedentes de las escenografías creadas para el teatro, las fiestas y los túmulos funerarios pertenecientes a los Borbones franceses, donde se describen todas las virtudes borbónicas, pero, por el contrario, en la primera etapa de reinado de la casa de Borbón, se tenía plena consciencia de los festejos en Aragón y en otras zonas de esta corona, de las victorias relacionadas con el Archiduque Carlos de Austria; mas cuando entra Felipe V en Zaragoza, existe un poderoso

sector de la nobleza y de la burguesía que denota su fidelidad incondicional al rey y quiere hacérselo saber por medio de la representación de la llamada Fiesta Musical “*Los desagravios de Troya, comedia al nacimiento del Infante Felipe Pedro de Borbón*”, de 1712 (de Juan Francisco Escuder y Juan Martínez de la Roca y Bolea. Libreto: Zaragoza 1712. Música: Madrid, imprenta de la Música, 1712) según el cronista del Reino, Pedro Miguel Samper, (*Festivo obsequio de amor con que la ciudad de Zaragoza celebró...la venida de Sus Magestades...Pasqual Bueno, 1711*), en la que se celebra al nuevo Eneas (Felipe de Anjou) cuyo nacimiento y sucesión unirá a la España Borbónica.

También, van a ser especialmente relevantes las exequias de Felipe V y los actos relacionados con la proclamación de Fernando VI como rey, pues van a estar dentro de la tónica de *afirmación* del poder y continuidad de los Borbones. En cuanto a la utilización de los retratos de los mismos Reyes, este recurso va a llevar en sí un significado de su presencia ideal y simbólica, pues, en el caso de Fernando VI, va a ser aclamado en todos los puntos de su reino y va a estar simbólicamente omnipresente en ellos, pues ahora se trata de un monarca íntegramente hispano que es especialmente celebrado a su subida al trono, al mismo tiempo que su antecesor es enaltecido por conquistar definitivamente la gloria celestial y asistir con su presencia espiritual, a la persona del nuevo rey, de tal manera que, con todo este cúmulo de simbología festiva que se apodera del arte y de la cultura, la casa real garantizaba una progresión positiva del estado, así como la felicidad de los integrantes de su pueblo y la difusión de la religión católica como única y verdadera. Así, Subirà (1945); Torrione (1998); Torrione (2000) y Profeti (2001), muestran un notorio acuerdo a la hora de aportar las citadas teorías. Según dichos especialistas, los festejos y celebraciones eran organizados en base a las correspondientes clases sociales y en base al papel que estas fueran a tomar parte en ellos, pues cada una debía asistir a sus juegos y comitivas, así como levantar sus correspondientes arcos triunfales, teatros, carros o altares para la fiesta pública, que tiene la obligación retórica de “convencer” a todo aquel que participa de ella. Por su parte, el estamento nobiliario no se implicará, como antes ocurría, en los juegos públicos, pues, paulatinamente, la clase alta se va separando del ámbito público para desarrollarse dentro de los palacios, pues ya sólo coincidiría con el pueblo en la exposición en público de un cadáver real, o, así mismo, en las ceremonias de entrada de los reyes en las ciudades.

3.2.3.- Los espectáculos en España: triunfo en territorio español de la ópera italiana y creación de otro centro operístico en Europa: la Villa y Corte de Madrid.

Seguidamente, es necesario considerar la gran importancia alcanzada en España por los espectáculos, entre los que se incluyen los de carácter teatral. Ya desde el siglo XVII la puesta en escena se va a ir enriqueciendo poco a poco; sobre todo en el teatro cantado en el que incluso importan más los efectos visuales, en los que se estudia y profundiza sobre su innovación y mejora, que los musicales y vocales, que se presuponen los principales recursos creados para deleite del público.

En lo que se refiere a la forma de funcionamiento de los teatros en la España del momento hay que señalar que estaban controlados por el gobierno a través de una institución llamada Junta de Teatros, que estaba presidida por la persona del Juez Protector. Dicho cargo solía desempeñarlo el Alcalde de Madrid, mientras que los alcaldes de las demás localidades eran los que controlaban sus correspondientes teatros, lo que daba como resultado que una parte de las ganancias pasara a sus respectivos ayuntamientos y a los hospitales municipales. Ya a principios del siglo XVIII, todas las ciudades contaban con espacios destinados a las representaciones teatrales. En su gran mayoría se trataba de antiguos corrales, muchos de ellos en malas condiciones, con sus decoraciones muy deterioradas e incompletas y con sistemas técnicos muy precarios, como es el caso, por ejemplo, de la maquinaria para las mutaciones escénicas y los sistemas de iluminación, según sustentan los argumentos de los autores Napoli Signorelli (1813); Allen (1989); Amorós y Díez Borque (1999); Avrial y Flores (2008).

Por su parte, Subirà (1945); Torrión (1998); Torrión (2000) y Sommer-Mathis, en Casares Rodicio y Torrente (2001); analizando el contexto concreto español, refieren que las temporadas de actividad en los teatros solían situarse normalmente entre la Pascua de Resurrección, momento de inicio de las mismas, hasta el período de Carnaval correspondiente al siguiente año. El profundo sentido religioso del decoro asociado a la Cuaresma, no era ideológicamente compatible con las actividades escénicas musicales.

Estas temporadas teatrales, solían propiciar la creación de una serie de compañías estables, que eran autorizadas a trabajar en los distintos términos jurisdiccionales por los correspondientes ayuntamientos. Junto a los anteriores, se crean compañías no estables o “de legua”, que no estaban reguladas por los ayuntamientos. El rechazo que provocaban estas últimas entre las compañías consideradas oficiales fue creciendo hasta el punto de llegar a estar prohibidas. Si se tiene en cuenta que en este periodo la monarquía ostenta un poder absoluto, reconocido como de derecho divino, no puede extrañar que esta concepción se plasme en las distintas modalidades del arte. De ahí, la fijación antes comentada de la aparición de complejas alegorías que representan y glorifican distintos hechos relacionados con la realeza tales como nacimientos, casamientos reales, acuerdos entre naciones, victorias en guerras, y viajes de los monarcas. Si se trataba, en definitiva de resaltar el sentido de la lealtad que los súbditos de un reino deben profesar a sus gobernantes, dicho mensaje era emitido continuamente a través de toda clase de representaciones en las que la captación de los sentidos era vitalmente importante, para lo cual, las nobles artes - como la música y la lírica - son el vehículo de transmisión, más eficaz.

En este contexto general de referencia y en lo que respecta a las representaciones operísticas, hay que señalar que la escenografía es simple cuando se trata de comedias musicales sencillas, estando formada por algunos elementos de carácter muy sumario que ayudaban al público a comprender e identificar los lugares donde las acciones se desarrollaban. No sucede así, por el contrario, en las representaciones operísticas adscritas al ámbito de Palacio, pues, para ellas se van a crear grandiosas puestas en escena, sostenidas por complicadas técnicas e imbuidas de un acusado estilo italiano.

Durante la primera mitad del siglo XVIII se produce un cambio drástico en el ámbito teatral relacionado con la profunda preocupación por la adaptación a los nuevos modelos que llegan de Italia, siendo la segunda esposa de Felipe V quien más contribuye a la difusión de la cultura y el gusto italiano en el reino español. Leclerc (1946); Mancini (1964); Fernández Muñoz (1989) y Amorós y Díez Borque (1999); coinciden en que esta influencia italianizante se refleja en la fisonomía de los edificios teatrales, que es uno de los elementos que contribuye en mayor medida a iniciar el cambio hacia la forma llamada “a la italiana”. Junto a lo anterior, otra característica de esta etapa es que el espacio escénico se separa marcadamente del público por medio de un gran telón de boca; esto último conllevaba

importantes cambios en las formas de iluminar el teatro, así como en la verosimilitud de los efectos exigidos por la puesta en escena. Por su parte, en el mundo cortesano empieza a cobrar una especial importancia la correcta representación de la perspectiva en las decoraciones, importancia que se extiende después a los espacios escénicos populares (los famosos corrales), a través del uso de los telones, bastidores y bambalinas que alguna vez formaron parte del inventario de los elementos escénicos que eran utilizados en Palacio.

Es Felipe V de Borbón quien, además de inaugurar dinastía en España, institucionaliza la llamada “Ópera de Corte” y se ocupa de que se produzcan los espectáculos más fastuosos y sorprendentes que incorporaban los modernos medios de la técnica escénica. Los especialistas Bajini (1989); Broschi (1991); Carreras (2000) y Sommer-Mathis en Casares Rodicio y Torrente (2001); destacan en este sentido la actividad operística realizada en el Real Coliseo del Buen Retiro. Junto a lo anterior, van a adaptarse y a traducirse las obras de repertorio italiano, quedando establecido definitivamente el *Dramma in Musica* en la corte española. Este hecho queda marcado, además, por la introducción de los dramas de Metastasio, que otorgaban una alta calidad literaria y poética a los libretos operísticos de la Europa del momento. Torrione (2000); Profeti (2001); Illari (2001) y Tcharos (2011), van a coincidir de pleno en el argumento de que son las mismas dinastías y las relaciones que entre sí establecen, las que van a desempeñar un papel esencial en la elección y circulación del repertorio musical, así como de los cantantes e incluso de los músicos que quieren acoger en los teatros de sus cortes. Los historiadores teatrales Pedrell (1897); Bajini (1989); Carreras López (1996); Cotarelo y Mori (2001) y Cármena y Millán (2002), refieren especialmente que en la introducción del repertorio italiano en los teatros españoles tienen un papel destacado las compañías, ya sean éstas oficiales o “de legua”, contribuyendo así a que el público español se familiarice con los recursos formales característicos de la ópera barroca italiana, es decir, el *recitativo* y el *aria da capo*.

En España, estos espectáculos van a ser creados y protagonizados por compositores de ópera de renombre: Antonio de Literes (1673-1750), Francesco Corradini (1700-1769), José de Nebra (1702-1768), Francesco Corselli (1705-1778) que era Maestro de la Capilla Real, y más adelante, Nicola Conforto (1718-1793). Pero también intervienen en ellos los

mejores cantantes del momento (italianos en su gran mayoría), como la soprano Faustina Bordoni-Hasse (1697-1781), así como el castrato Gaetano Majorano (1710-1783), conocido por el nombre artístico de “Caffarelli”, alumno del gran compositor Nicola Antonio Porpora (1686-1768). Pero merece especial mención el castrato Carlo Broschi (1705-1782), conocido mundialmente con el sobrenombre de “Farinelli”, figura muy destacada en el momento como virtuoso del canto y de la puesta en escena. Este famoso artista, al ser conocedor de todas las Cortes y gustos de Europa, es portador y creador de muchas de las pautas que caracterizan la ópera barroca, contribuyendo además a instaurar y difundir por Europa el gusto estético italiano a través de libretos que van a perdurar hasta finales del siglo XVIII. Además, Farinelli desarrolla con gran brillantez su trabajo tanto durante el reinado de Felipe V como del de Fernando VI. Fue director artístico de los Festejos Reales y director administrativo, escénico y empresario del Teatro de la Corte (Real Coliseo del Buen Retiro) y del Teatro de los Caños del Peral, establecidos ambos en la ciudad de Madrid. Por otra parte, es, además, Farinelli, quien introduce en España al gran Pietro Trapassi “Metastasio”, ya antes citado, que, debido a su amistad con el castrato, aconseja a éste sobre el modo de llevar a cabo las puestas en escena en alabanza de los monarcas que serían plasmadas con gran fasto estético y riqueza de medios técnicos. Asimismo, ya se habían introducido aquí sus libretos que circulaban por todas las cortes y a los que muchos compositores habían puesto ya su música, como demuestran las investigaciones de este personaje histórico estudiado por autores como Brunelli (1954); Barbier (1989); Carreras López (1996); Carreras (2000) y Torrión (2000). Así pues, todos ellos coinciden en que fue Farinelli quien más contribuyó a desarrollar la ópera barroca italiana en España, dónde trabajó por un largo período de casi veinticinco años.

En contraposición a lo anteriormente comentado y atendiendo a las teorías de Amorós y Díez Borque (1999); Carreras (2000) y Cármena y Millán (2002); el fastuoso estilo italianizante va a ser sustituido en la segunda mitad del XVIII por un clasicismo afrancesado, igualmente solemne pero de líneas mucho más comedidas y armoniosas. Los reinados de Carlos III (1759-1788) y de Carlos IV (1788-1808) van a ser etapas de progresivo cambio en las formas y en los estilos artísticos. Llama la atención que Carlos III no favoreciera la ópera como espectáculo de festejo cortesano, llegando hasta el punto de

provocar el despido de Farinelli de la corte española y su marcha a la ciudad de Bologna según señalan otros investigadores del celeberrimo castrato como Bretón y Chueca (1986); Stiffoni, en Casares Rodicio y Torrente (2001) y Carmena y Millán (2002).

En 1767, Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, Conde de Aranda (1718-1798), en calidad de supervisor para el adecentamiento de locales destinados a las representaciones y de sus respectivos espacios escénicos; va a llevar a cabo una serie de reformas que afectan a los teatros y a las compañías. Este ilustrado realiza una encendida defensa del teatro al entender que, además de ser un magnífico medio de diversión, también permite apoyar la monarquía y difundir las mejores virtudes en la sociedad. Para ello, cuenta con el apoyo de la Corona, y ello a pesar de la preocupación mostrada por la Iglesia que teme la difusión de las nuevas ideas ilustradas. Con Aranda van a proliferar las compañías italianas en las diferentes ciudades de España. El repertorio de estas compañías consistía principalmente en óperas bufas, las cuales, solían alternar partes declamadas con recitativos y arias y eran ejecutadas junto a otras pequeñas (llamadas tonadillas) dentro de la misma velada. Ello venía en detrimento de la ópera seria, tan adscrita al gusto y al ámbito cortesano, que se va a ir dejando de lado progresivamente, tal y como ya sucedía en Europa. Así mismo, Aranda se preocupa especialmente por el adecentamiento de los teatros y de sus elementos, encargándose de realizar una renovación muy profunda de los escenarios tanto en los elementos técnicos como en las decoraciones. En lo que se refiere a esto último, se introduce la nueva estética clasicista en la pintura de escena según el nuevo gusto francés, y los pintores dedicados a esta especialidad van a adquirir una relevancia que antes no tuvieron, quedando sus derechos y obligaciones totalmente regulados y asignándose a cada teatro un pintor de escena. Es importante apreciar que la reforma de Aranda pretendía, sobre todo, elevar la calidad de las representaciones, adaptando todos los recursos y elementos escénicos para que fueran mínimamente decentes, verosímiles y de cierta coherencia en cuanto al marco espacio-temporal de la obra representada. Desde su posición privilegiada, Aranda, renovó y reformó en profundidad el arte escénico.

[BNM. Barbieri. Legajo 14004. Documentos relativos a los espectáculos en Madrid entre 1700 y 1755].



4.- Retrato de Felipe V Triunfante, por Louis Michel Van Loo (1707-1771); pintor francés familiarizado con el cálido uso del color italiano, así como con la composición, de ampuloso diseño, propia del retrato regio prototípico en la Europa del momento, dada su condición de pintor de cámara de Felipe V.



5.- Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, por Louis Michel Van Loo (1707-1771).



6.- Fernando VI, por Louis Michel Van Loo (1707-1771).

CAPÍTULO IV:

CONTEXTO Y ESTRUCTURA DE LA ÓPERA BARROCA. PARTES Y PERSONAJES:

4.1.- La ópera como espectáculo. Bases y consideraciones artísticas y estéticas del fenómeno operístico.

4.1.1.- El nacimiento del espectáculo operístico en pleno humanismo. La base estética del teatro clásico cantado grecolatino. Primeras representaciones operísticas.

Se ha de tener en cuenta el nacimiento de la ópera dentro de la etapa tardo-renacentista o barroca temprana; concretamente en la ciudad de Florencia, como experimento teatral en la plenitud de una etapa donde se busca, ante todo, el renacer de la humanidad, de la razón, de la naturaleza y de la belleza. Es por ello por lo que humanistas y teóricos del momento, llegan a fijarse como meta el hecho de revivir o regenerar espiritualmente esa “Edad de Oro” del periodo clásico grecolatino, del que el teatro cantado es uno de los máximos exponentes; mas de dicho periodo no se ha conservado ningún tipo de notación musical escrita. Sólo la misma literatura del momento; un momento en el que el canto, la danza y la poesía tenían todo en común, puesto que su mezcla daba lugar a ése teatro que tanto investigaron los humanistas componentes de la llamada *Camerata Fiorentina*, pues de éste, ellos pudieron aprovechar, sobre todo, el espíritu de equilibrio, de proporción, de simetría y de claridad. Así mismo, también buscaron en la tragedia grecorromana, todos aquellos recursos de fuerza dramática que incorporarían a las representaciones teatrales y que acabarían dando lugar a la ópera. Así pues, los autores Parker (1998); Batta (1999) y Alier

(2000); aportan con carácter mas general que, a fines del Renacimiento, va a crearse esta institución a la que van a acudir músicos, intelectuales, poetas y humanistas que, bajo los auspicios del noble Conde de Vernio, Giovanni de´ Bardi (1534-1612), van a ocuparse de aportar una nueva concepción a las funciones de la música y del drama. Así mismo, el grupo incluye dentro de sí a reconocidas personalidades de la Italia del momento: los músicos romanos Giulio Caccini (1550-1618) y Emilio da´ Cavalieri (1550-1602); el cantante Jacopo Peri; el culto militar Pietro Strozzi (1510-1558); el teórico musical Vincenzo Galilei (1520-1591, padre del Astrónomo) y el Poeta Ottavio Rinuccini (1562-1621).

Todos los presupuestos e ideas aportadas por esta erudita institución, van a ser recogidos en la obra de Vincenzo Galilei *Dialogo della música antica e della moderna* (1581) donde se tiene la clara intención de *muovere gli affetti*, es decir; de conmovier al oyente por medio de lo visual y lo auditivo, que no puede resultar ser una música meramente circunstancial, sino plenamente cautivadora de los sentidos de todo aquel que la escuche gracias a la trabajada capacidad de comunicación de los intérpretes. Esto proporciona ya una idea de la retórica del Barroco. Una retórica entendida como “arte de convencer” que ya en el siglo XVIII va a constituir la meta de todo artista; teoría defendida por autores como Barbier (1989); Bajini (1989); Casares Rodicio y Torrente (2001) y Snowman (2012); en sus propias aportaciones. Por ello, se debe considerar que los textos clásicos analizados por la *Camerata* no tenían un carácter técnico, sino más bien filosófico. A partir de este recurso, se busca el método más acertado para adaptar estos presupuestos a las pautas estéticas imperantes en plena Edad Moderna. Así pues, la polifonía, que ha tenido en periodos anteriores tantísima importancia y complejidad, va a evolucionar hacia su propio refinamiento y su efectiva simplificación. En este sentido, la armonía pasa a tener una importancia vital; dado que se va a utilizar como recurso que proporciona el refuerzo necesario a todas aquellas palabras que se cantan. Por lo tanto, la importancia de la palabra en paralelo a la de la música ya es notoria y se tenderá cada vez más a la inteligibilidad de los textos, de ahí que la armonía, tienda a esclarecerse y a desarrollarse hasta configurar un recurso expresivo de tonalidad que dará lugar a juegos compositivos musicales de tensión y distensión; recurso, por otra parte, de marcada importancia en el periodo estético barroco.

Estas mismas ideas van a ser reflejadas en otras publicaciones teóricas pertenecientes al citado grupo, a través de los estudios de Giulio Caccini en su trabajo "*Le nuove musiche*" ("Las nuevas músicas"), fechado en 1602, y a través del mismo Bardi en su "*Discorso sopra la musica anticae'l cantar bene*" ("Discurso sobre la música antigua y el cantar bien"), correspondiente a la fecha, ya más antigua, de 1580-85.

Zich (1931); Wagner (1974); Thomasseau (1989) y Carluccio (2010); por su parte, apoyan la teoría de que los humanistas de este momento van a profundizar mucho más, pues quisieron mostrar al público la fuerza de aquellos textos a través de una música que pretendía acompañar aparte de teatro, los llamados *Trionfi* o comitivas triunfales espectaculares con las que se pretendía glorificar a la persona de los gobernantes, utilizando recursos ya tan barrocos como carros con mensajes presentados en *Tableau Vivant* que muestran escenas de carácter alegórico a todos aquellos que los ven, y son capaces de aprehender visualmente de las virtudes de quienes les gobiernan. También, la nueva concepción musical teatral afectará a las *Sacre Rappresentazioni* que vienen ya difundiéndose y practicándose desde épocas anteriores y que van a centrarse en la historia sagrada y a ser precedente directo de otros géneros tan desarrollados en el periodo barroco como el Oratorio. Así pues, estas representaciones sacras, adscritas en el medievo al entorno del edificio eclesiástico, a medida que avanzan los siglos, ya en el Renacimiento y en el Barroco, se van a ir separando paulatinamente de tal entorno para conquistar los ámbitos más seculares, es decir: plazas, palacios privados, jardines e incluso ya, en épocas avanzadas, teatros; teniendo en cuenta los argumentos de los autores Kaisergruber (1977); Michel (1982); De los Reyes Peña, Falque Rey y Bolaños Donoso (1992).

Así pues, el recurso de las historias heroicas y mitológicas, empieza a consolidarse en este momento en forma de drama pastoral, donde habita toda una plantilla de personajes que componen la historia y que interviene en ella en mayor o menor grado de protagonismo, todo ello respaldado por la actividad de los coros que, en su función narradora (tal y como ocurría en Grecia y en Roma), completa la parte del *Historicus* o narrador, utilizado como recurso de enlace y avance de la historia de la trama representada. Así mismo, la música solía ser sustentada en el canto, que a su vez, se apoyaba en un estilo

de declamación libre. También se sustentaba la música en un sencillo bajo cifrado que apoyaba y acompañaba las melodías cantadas, pues la concepción de un conjunto orquestal conformado por varios instrumentos que incluso, proporcionarán un carácter expresivo a la historia representada; no va a aparecer ya hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVII. Mas la reconquista del mundo clásico, no va a apartar de sí a aquel género musical que venía ya desarrollándose en la Italia del Renacimiento: el Madrigal, que va a ser precursor de la ópera y que pretenderá mostrar los recursos clásicos cromáticos y enarmónicos, empleados polifónicamente y situados dentro de la nueva concepción estilística que en los primeros siglos del Barroco, va a llegar a complicar de manera notable esa áurea serenidad renacentista. Es por ello, que historiadores de la ópera como Orrey (1993); Pahlen (1995) o Reverter (2008); coinciden en el hecho de realizar una relevante alusión a la falta de consideración sufrida por estas primeras fases operísticas florentinas, pues son muchos estudiosos los que hablan del nacimiento de la ópera como tal en la Venecia de 1637, concretamente, una vez abierto lo que se consideraría el primer teatro de ópera de carácter público, el *San Cassiano*, sin haber valorado la gran aportación de la *Camerata Bardi*; siendo esta institución la que apuesta por la creación de un texto teatral, que va a interpretarse cantado en su totalidad y, así mismo, sujeto a una acción dramática, que, pese a la posible ingenuidad de su tramas o la monotonía del estilo recitativo en su afán de recuperar un glorioso pasado grecolatino; no deja de sentar absolutamente las bases de un arte que, a lo largo de los siglos, se desarrollará no sólo como fenómeno estético, sino como moda que marcará profundamente los esquemas sociales de diferentes etapas de la humanidad. Hecho que corroboran igualmente las obras de Allen (1989); Rubio Jiménez (1994); Ribot, (2006) y Dieterich, (2007).

Para llevar a la práctica esta nueva concepción musical-teatral, la *Camerata* decide poner sus teorías a prueba dentro de los festejos que se programan para las nupcias del Gran Duque de Toscana, Fernando I Medici (1549-1609) con Cristina de Lorena (1565-1636) en 1589. Así pues, la *Camerata* aportará a las celebraciones un *intermedio* en el que se alude a la Armonía de las Esferas (y por consiguiente, a las virtudes de la nueva consorte del Gran Duque), junto con cinco *intermedi* más, que se basarán en historias de carácter mitológico. La letra sería aportada por el poeta Rinuccini y la música, por parte de los otros miembros

activos de la institución. Fruto de estos trabajos de experimentación, queda definido el género operístico como espectáculo, además, de carácter profano, pese a que en el terreno religioso, se experimentara también el teatro cantado (sirva como ejemplo la significativa “*Rappresentazione di Anima et di Corpo*” (“Representación del alma y del cuerpo”) de Emilio da Cavalieri; que podría contemplarse como el primer oratorio de la historia de la música y cuyos personajes van a ser alegorías que representarán aspectos filosóficos y morales de la vida del ser humano, como el mundo o el alma). Así pues, en este contexto estético, el poeta Rinuccini y el músico Peri estrenan en el *Palazzo Corsi*, en la fecha de 1594 y ante toda la aristocracia de la ciudad, la ópera *Dafne (favola pastorale)* (“Dafne, fábula pastoril”). Debido al gran éxito cosechado, se conduce a estos mismos eruditos a componer la tragedia *Euridice*, que se representaría en el *Palazzo Pitti*, en 1600.

En esta etapa temprana donde nace la ópera, compositores y poetas consideran como prioridad esencial, el uso que de la palabra se haga en la representación, pues esta va a dar lugar al discurrir del ritmo y así, se creará la base estructural perfecta para colocar los sonidos. Así puede observarse un punto de vista enraizado en los presupuestos platónicos de carácter racionalista por parte de los creadores, de lo que se deduce una clarísima voluntad de imitación de la forma del canto utilizada en la tragedia griega, siendo ésta considerada la manifestación teatral más noble de la Antigüedad Clásica y el respaldo perfecto para situar los argumentos de las historias que iban a ser narradas. Aún así, pese a ser conocidas estas composiciones, en muchos casos con el nombre de tragedia, generalmente, las temáticas recogidas en estas óperas no resultan ser privativas del género trágico, puesto que la clara intención de imitación de la estética clásica en esta época versa sobre la forma de canto y del discurrir del texto y, por supuesto, sobre la voluntad de crear todo ése universo solemne y propicio para desarrollar retóricas tramas que se basan en los asuntos de carácter mitológico. Así pues, teóricos como Sánchez Agesta (1955); Orrey (1993); Snowman (2012); manejan la hipótesis de que los propios componentes de la institución florentina debían tomar en consideración la adaptación al teatro cantado de la nueva sonoridad de la lengua italiana del momento, bien distinta del griego inicial y, aunque precedente directo, también distinta al antiguo latín. Aparte, se consideraría que el canto, se vería notablemente enriquecido por el uso de la polifonía y que se utilizaría como recurso esencial a la hora de incidir directamente en la psicología y sentimientos del oyente.

Pero antes del nacimiento de la polifonía, el canto había sido estrictamente monódico; esto es, a una sola voz, cosa que no llegaba a convencer a los nuevos creadores, pues hubiera supuesto un paso atrás en los recientes progresos artísticos y musicales. Aún así, se plantearon una serie de problemas desde el punto de vista dramático, pues no resultaba demasiado verosímil ni natural el hecho del monólogo o del diálogo cantado; mas el canto sí se consideró el elemento ideal para la expresión de aquellos personajes que representan a deidades o a héroes, los cuales, desde esta época, siempre iban a ocupar los argumentos y situaciones de las composiciones operísticas.

La idea que se tiene del canto ya desde este momento de inicio es la de un recurso estético auditivo de carácter solemne, fuera de toda mediocridad o cotidianidad.

El canto marca la capacidad, la individuación artística, lo bello de la sonoridad vocal que la palabra meramente hablada no permite en tanta magnitud, pues no todos los seres humanos están capacitados para sacar partido de todos estos recursos tan atractivos al público por pertenecer a un orden casi legendario, fuera de lo común y perfecto para la comunicación de ideas profundas y sobrenaturales; cuestión en la que profundizan Gómez (1997); Leal Bonmati (2001); García Barrientos (2007) y Reverter (2008); pues proporcionan en sus teorías la importante idea de que el género operístico es el soporte perfecto para desarrollar lo virtuoso y lo fantástico que, apoyado por elaboradas y solemnes escenografías y efectos visuales, romperán con lo aristotélico, pues no existirá una concepción real en la escena en lo referido a la unidad de acción, de tiempo y de espacio; asuntos que, en etapas futuras de la historia de la ópera, acabarían por dar vida al género *Buffo*, mucho más adaptado a lo común, lo colectivo, lo real y lo natural de la misma vida.

Es importante referir que el inicio y desarrollo de la ópera como estilo, iba a conducir a la recreación del modelo de edificio teatral estrictamente clásico, más bien de corte romano. Concretamente, pervive el experimento llevado a cabo por el arquitecto Andrea di Pietro della Gondola, más conocido por el nombre de Andrea Palladio (1508-1580), que en el año de su muerte, recreó fielmente en la ciudad véneta de *Vincenza* (exactamente como en el terreno musical llevara a cabo la *Camerata*), una edificación teatral que cuenta con todos los recursos morfológicos y estéticos de un teatro a la usanza característica de la antigua Roma. Este edificio recibe el nombre de *Teatro Olimpico* y es el primero de la Edad

Moderna destinado únicamente a las artes escénicas, en ser techado y cerrado. Encargado a Palladio para la puesta en escena de obras genuinamente clásicas, se diseña a la romana contando con una alta *cavea* rematada en columnario con estatuas, un foso de orquesta semicircular y una *scaena* cerrada por un solemne *Frons Scaenae* o decorado a la romana, donde se abre un arco triunfal en honor a Hércules junto a otras puertas adinteladas de carácter secundario, simétricamente dispuestas, que conducen a una escenografía consistente en cinco calles donde se levantan edificaciones clásicas practicables de carácter fijo, diseñadas y ejecutadas por el arquitecto y teórico sobre la Antigüedad Romana, Vincenzo Scamozzi (1548-1616). Pese al logro de perfección de experimentos de pautas netamente clásicas como el del *Teatro Olimpico*, estos no llegaron a cristalizar, por lo que a principios del siglo XVII, se comenzaría a desarrollar la conocida morfología de edificio teatral *alla italiana* propia de espacio escénico netamente barroco que llegará a tomarse como referencia en todos los países de Europa; idea que proporcionan los estudios de Gómez (1997); Bianconi (1986); Fernández Muñoz (1989) y Davis (2002).

4.1.2.- Recursos estructurales de la ópera en sus inicios.

Haciendo referencia a los recursos estructurales de las primeras óperas, se ha de tener en cuenta que las arias se definen como canciones en solitario, cuyo carácter viene dado por medio del texto que las define, además, los eruditos de la *Camerata* llegan a la conclusión de que cuanto más individualidad de ritmo y tono exista en la melodía que acompaña a la voz, mayor carácter solista se conferirá al fragmento.

Más adelante, Giulio Caccini, especificará que en las *arie*, el poema se escribirá y se recitará cantado en estrofas y que es con la primera estrofa, con la que va a ser presentada la música correspondiente a esa aria, a lo que el cantante responderá con las estrofas restantes enriqueciendo su interpretación por medio de la variación del ritmo y el embellecimiento improvisado de la melodía de las mismas. Aquellas estrofas cuyo tiempo se sujete a los ritmos propios del baile y corresponda a un carácter de mayor ligereza, recibiría el nombre de *canzonetta* o *scherzo*, mientras que aquellas arias de carácter más serio, según Caccini, estarían dentro de la tradición de las *arie da cantar versi* o arias para

cantar versos, en las que el compositor variará una sola melodía junto con su fondo armónico en diferentes estrofas escritas. El ritmo proporcionado a la interpretación cantada, se confiere a la misma siguiendo la pauta natural de la misma secuencia que se utiliza cuando se habla, además su ralentización o aceleración vendría dada por el estado de ánimo que muestra el personaje que interpreta el discurso, ya sea mostrando indecisión, o mostrando entusiasmo, o quizás dentro de una pauta de narración calmada o en conversación con otro de los personajes que intervienen en la trama; asunto considerado de manera común por Bianconi (1986); Bukzofe (1986) y García Melero (1995).

Si se atiende a las características de los rangos de extensión vocal en esta temprana etapa de la ópera, se podrá comprobar que no son muy extensos y que los pasajes discurren con cierta monotonía, pero la variedad de duración de las notas resulta ser muy abundante si se considera que el canto se adscribe enteramente a la cualidad natural del discurso, ya que todo está enfocado a la búsqueda de un estilo melódico que pudiera mostrar la claridad en la dicción y la flexibilidad en el dramatismo. Así mismo, abundantes secciones de la melodía pueden aparecer repetidas con textos diferentes y aparecen también intervenciones exclusivas para coros que presentan el carácter rítmico y melódico de las arias. Artaud (1969); Marchese y Forradellas (1986); Vila (1997) y Macy (2008); apoyan dicha idea, dentro de su profundización en la materia.

4.2.- El fenómeno monteverdiano. Gran desarrollo comercial de los teatros públicos.

4.2.1.- La evolución estructural y estética de la ópera.

Por su parte, Claudio Monteverdi, natural de la ciudad de Cremona, destacó como compositor de óperas y por ser el compositor que marcaría la máxima pauta de evolución estilística en su época en lo que se refiere al planteamiento del teatro cantado, pues presenta en este momento en sus obras, características mucho más elaboradas y complejas que lo experimentado hasta entonces. En la fecha de 1607, Monteverdi es llamado a la ciudad de

Mantua con el fin de realizar la presentación de la fábula que marcará un antes y un después en la historia de la música: *La favola d'Orfeo* (La fábula de Orfeo), para deleite de la *Accademia degli Invaghiti* y bajo el patrocinio del Duque de Mantua, Vincenzo I Gonzaga (1562-1612). El encargado de los textos sería el poeta Alessandro Striggio. Este amplio despliegue de medios podría verse como un cierto intento de competición con Florencia, dadas las rivalidades político-artísticas que existían entre los dos centros cortesanos.

De los *intermedi* que se venían componiendo en Florencia, Monteverdi toma recursos modélicos para su Orfeo. Estos recursos se basan en la llamativa y espectacular escenografía, el tema mitológico del libreto utilizado, el uso de las alegorías y la utilización de los coros. Aparte, no va a dejar de lado aspectos compositivos utilizados en etapas anteriores como el estilo recitativo o los madrigales de cinco partes. Monteverdi también llevará su obra operística al ámbito de los teatros públicos de Venecia, la cual, rivalizaba también en riqueza política y artística con otras ciudades y al igual que Mantua, se interesa por los *intermedi*, que representa en sus teatros por medio de altos patrocinios privados en varios locales de la ciudad simultáneamente, que, a su vez; compiten entre sí por la más sofisticada y espectacular puesta en escena. Mas la ópera no sólo es un medio de deleite estético, sino un potente vehículo de mensajes políticos que contribuyen a crear una visión mítica de la República de Venecia, dando a entender su gran boato y esplendor. Así pues, siguiendo la moda de la temática mitológica y heroica que, por otra parte, contribuye de manera considerable a la espectacularidad de los efectos escénicos, se cultivan las grandes posibilidades de Monteverdi para centrarse en el ámbito de la demanda pública en el terreno de la ópera. Nacen así *Il ritorno d'Ulisse in patria* (El regreso de Ulises a su patria) de 1640 con libretto de Giacomo Badoaro (1602-1654) y *L'incoronazione di Poppea* (La coronación de Popea) de 1643, con libretto de Giovanni Francesco Busenello (1598-1659).

En este sentido, las respectivas consideraciones de los historiadores Orrey (1993); Bukzofer (1986); Batta (1999) y Fischer-Lichte (2004); concuerdan en la idea de que de Monteverdi era bien conocida su amplia capacidad dramática y musical, así como su gran experiencia adquirida en el ámbito de la composición de madrigales de carácter polifónico.

A través de Striggio, integrante de la *Camerata*; estuvo en contacto directo con todas las pautas y aportaciones de ésta y las supo dotar de personalidad artística y grandiosa teatralidad musical, dado que él ya había cumplido la etapa de asimilación del nuevo estilo monódico. Así pues, con su música conquistará una etapa de extraordinaria naturalidad, sabiendo graduar perfectamente la acción argumental de sus óperas entre el carácter bucólico o gentil y aquel donde se muestra un desgarrador *pathos*. Así mismo, se hace notable en la evolución de la música operística experimentada por Monteverdi, su versatilidad instrumental y su manera de componer a gran escala, de ahí que la utilización de la plantilla orquestal, fuera bastante extensa y con ella, como si de obras pictóricas se tratase, proporcionaba amplias gamas de muy diferentes colores dentro de las situaciones que acaecían en sus dramas. También se hace notable la gran importancia que concede a la música de carácter danzable, la cual introducirá con mucha frecuencia. De esta manera, bebe de aquellas fuentes que le proporcionan sus contemporáneos y tiene en cuenta sus estilos, mas él introduce los *ritornelli* o estribillos, con los que proporciona un marcado valor e interés a las arias *a solo* y que, además, permite la colocación del texto un modo mucho más flexible. Además, utiliza de manera muy hábil todas aquellas inflexiones vocales que permiten al cantante demostrar los momentos más significativos en lo que se refiere a la transmisión de los correspondientes recursos interpretativos. Ya más adelante, la ópera de Monteverdi va a evolucionar acogiendo un estilo que resultará mucho más melódico y que evocará en cierto modo el aspecto popular en las arias, tal como se aprecia en la relación de su música con las características armónicas y rítmicas de los cancioneros de la época, que tanto contrastarían con la introducción de pasajes más solemnes y dramáticos. Así mismo, resulta esencial hacer referencia al desarrollo de un aspecto que resulta muy sensual en sus obras, como la escritura de doble y triple tiempo, tal y como se muestra en su octavo libro de Madrigales. Así, las melodías claramente estructuradas, van a ir ocupando de manera progresiva el lugar del recitativo, lo que reafirmaba la posición de la música como tal. Por ello, en la estructura de la ópera monteverdiana, van a ocupar un espacio esencial los *lamenti*, lo cuales consisten en canciones de amor desesperado dentro de una estructura rítmica de tres compases sobre un bajo *ostinato* como fondo, donde excepcionalmente y en calidad de narrador, puede darse la intervención de un pequeño grupo de cantores que acompañan el canto principal. Mayormente común es el desarrollo

del *lamento* interpretado en solitario con la finalidad de causar un mayor impacto dramático en la escena. Las arias, en este caso van a reservarse a aquellos personajes de carácter noble. Son de una duración más que prudente, por lo que, generalmente aparecerá precedida de alguna entrada poética que va en relación directa con su contenido y que cumple con la finalidad de proporcionar una idea concreta sobre la acción y sobre el personaje. Por otra parte, el rango vocal con el que Monteverdi pone a prueba a sus cantantes suele ser bastante extenso. Los roles de ópera monteverdianos tienen un carácter virtuoso basado en la fuerza y agilidad de la voz.

Así pues, en esta época donde se produce la consolidación de la ópera como espectáculo, no se especifican con precisión, como más adelante hicieran los compositores de ópera, cuales tenían que ser los requisitos de las voces que se asignarían a los personajes, por lo cual, se presenta una ambivalencia en las voces seleccionadas para este tipo de óperas en las que el mismo papel, puede ser cantado por un tenor o por un barítono o, en su caso, por una soprano y una contralto.

Por su parte, teóricos como Bianconi (1986); Pleasants (1989); Pahlen (1995) o Strohm (1997); refuerzan la idea de que en el terreno de la interpretación melódica vocal, existen anotaciones de los compositores para que los cantantes pongan en práctica complejos sistemas de embellecimiento de las melodías cantadas. Así pues, estas ornamentaciones son ideadas por los mismos autores de la música y muy claramente, pueden observarse en las obras del primer barroco, pasajes de vertiginosa ornamentación cantados a base de complejísimos compases de semicorcheas que alternan y contrastan con serenos y amplios monólogos o diálogos. Así mismo, la plantilla orquestal no sólo se limitará al acompañamiento de los cantantes solistas y de los coros, sino que mostrará de manera explícita la oportuna descripción de caracteres de todos los ambientes y personajes que se presentan en sus óperas. Recurso que servirá para potenciar de una manera más que notable, los efectos utilizados para la puesta en escena y que proporcionarán un adelanto en la evolución de la estructura propia de la ópera barroca.

Monteverdi, plantea sus óperas de manera más o menos similar, abriendo las obras en primer lugar con solemnes intervenciones orquestales a modo de *tocata*, que servirían para

realizar una introducción al carácter de las mismas. En segundo lugar, suele colocar un prólogo a la obra. En estos prólogos, intervienen una serie de personajes que siempre suelen ser alegóricos (*Musica, Fortuna, Virtù, Amore, L'umana fragilità, Tempo*) y suelen aludir al aspecto moralizante y ético de la acción que va a tener lugar a lo largo de toda la ópera. En este sentido, la acción suele desarrollarse en actos que suelen variar en extensión y en número, pues simplificará la compleja estructura de prólogo y cinco actos presentada en *Orfeo* a la de Prólogo y tres actos, presentadas en obras como *Ulisse* o *Poppea*. Una vez concluido el prólogo, empiezan a desarrollarse los correspondientes argumentos que, paulatinamente, a medida que transcurren los actos, exponen de menos a más la complejidad hasta que los conflictos que surgen y que son mostrados durante todo el transcurso de la obra, se resuelven inesperadamente. De nuevo se observa otro recurso escénico muy utilizado en la estructura de la ópera barroca, que tiene sus orígenes en el teatro grecolatino y que consistiría en la introducción en escena de una o varias deidades que se presentan ante el público sentados en una máquina voladora que entra desde fuera del escenario para resolver el conflicto del protagonista y así dar lugar al conocido recurso del *lieto fine* o final feliz. También, este recurso se simplifica y se presenta con la llegada del héroe en el último momento o, sencillamente, bajo la apariencia de una situación, que cambia en el momento final para favorecer coherente y positivamente al personaje afectado. Así pues, en cuanto a los personajes, se observa una clarísima evolución en su psicología, pues estos héroes, dioses o emperadores van a tener un carácter solemne, pero, igualmente van a mostrar un modo de ser más humano que divino y además, van a presentar ante el público todo lo que de emotivo tiene el ser humano, para abandonar la el tipo de personaje hierático y estereotipado que se presentaba en los primeros intentos operísticos. Con la presencia de personajes nobles o heroicos revestidos de mayor solemnidad y encanto, suele contrastar la inclusión de personajes cómicos e intrigantes que van a ser interpretados muy frecuentemente por hombres con atuendos femeninos; ideas reforzadas de manera unánime por las contribuciones de los autores Bukzofér (1986); González Requena (1989); Edtegui (2001) y Gimeno (2008).

Según dichas ideas, entre los citados estudiosos actuales de la música escénica de la época, resulta muy importante referir que en este nuevo contexto operístico, cuyas bases

asienta de modo tan consistente Claudio Monteverdi; los espectáculos de ópera no se van a centrar en tanta medida en aquellos orígenes clásicos de las obras, tal y como podía comprobarse en épocas precedentes, sino que van a resultar mucho más importantes aspectos formales como la verosimilitud o el sólo hecho de investigar si la ópera tendría que adaptarse en mucho mayor grado al recurso del *recitar cantando* tal y como era propio del teatro hablado. Mas aún así, se van a terminar por aceptar las pequeñas pinceladas de irracionalidad que se producían en las representaciones de las obras como algo que, finalmente era inevitable; pues para proporcionar mayor cantidad de tiempo a los cambios de escenografía había que recurrir a la introducción de música o de algún otro recurso que resultara, en muchas ocasiones, ilógico para el argumento presentado. En Venecia, primer gran centro de importancia de los centros operísticos públicos; a mitad del siglo XVII, los recursos musicales utilizados por los compositores se van a ver forzosamente mermados, pues las exigencias del aspecto comercial en los teatros de ópera, no dan ya cabida a la utilización de grandes coros ni a un despliegue orquestal considerable, como se podía observar en los elementos potenciados por otras Cortes italianas. Ahora estos recursos, se ven reducidos en tales ámbitos al uso de una muy extensa orquesta de cuerda a la que se suma un pequeño grupo que realiza la base del bajo continuo (clavicémbalo, viola da gamba y tiorba en su formación más común).

El estudioso y teórico actual de la ópera Parker (1998. Pgs 60-62), hace referencia en su contenido al hecho de que a mediados del Siglo XVII, el teórico jesuita Giovanni Domenico Ottonelli (1584-1670), en su tratado "*Della cristiana moderazione del teatro*" ("De la cristiana moderación del teatro"), va a proponer una clasificación de los espectáculos en tres modalidades: aquellos que se representan en los entornos cortesanos o privados, ya sean seculares o eclesiásticos; aquellos que se adscriben al ámbito ciudadano o académico y, por último, los que llevan a cabo los integrantes de una compañía a cuyo frente se encuentra uno de sus propios miembros y que son contratados en cualquier ambiente, por ejemplo, todas aquellas compañías que tuvieran carácter itinerante, acogidas por el mecenazgo y por las instituciones por medio de un contrato que variaba según las necesidades y el tiempo. De este modo, Ottonelli incluye la ópera veneciana de carácter público en la tercera de las modalidades, aunque, dicha ópera se hallara adscrita a un ambiente de carácter abiertamente comercial, también llevaría un gran componente de la

segunda modalidad comentada. Así pues, estas compañías resultarán claves a la hora de difundir el repertorio operístico y su morfología por toda Italia y, así mismo, en el aspecto del establecimiento de un estilo de carácter nacional, pues las mismas resultaban ser el podio perfecto desde el que lanzar a la fama a los muchos compositores, que por medio de ellas, daban a conocer su trabajo en los diferentes lugares. Es el caso del compositor Antonio Cesti (1623-1669) que efectúa su trabajo no sólo como compositor de cantatas y óperas para teatros de Venecia, Innsbruck y Viena, sino también como cantante y organista. Así, por su parte, los estudiosos Talbot (1984); Strohm (1997); Pavis (1998) y Casares Rodicio y Torrente (2001); apoyan y profundizan en el fenómeno de la difusión de los logros e innovaciones operísticas del momento.

4.3.- La ópera como recurso apropiado para el ceremonial de Corte y su correspondiente intención propagandística.

4.3.1.- Intercambios estéticos y musicales entre diferentes centros cortesanos.

De Cesti es bien conocida la ópera “*Il pomo d’oro*” (“La manzana de oro”), compuesta en 1666 con motivo de la ceremonia nupcial del Emperador Leopoldo VI (1640-1705) y la Infanta de España, Margarita Teresa de Austria (1651-1673), con el requerimiento de una formación orquestal de alta escala que acompañaba la estructura de veinticuatro escenas muy bien diferenciadas entre sí. Su estreno tiene lugar ante la Corte Imperial en un teatro al aire libre construido para el evento y vuelve a estar presente la estructura operística propia del ámbito cortesano de raíz florentina: un prólogo al que suceden cinco actos.

Su puesta en escena no va a tener precedentes por su altísimo lujo y suntuosidad, de esmerada maquinaria y cuidados efectos escénicos como naufragios o derrumbamientos de edificios. El montaje se debe al arquitecto escenógrafo Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707) y está pensado para integrar todos aquellos elementos que definen la fiesta cortesana. En ella intervienen un total de cuarenta y siete personajes. Aquellos que toman parte en el prólogo, representan las alegorías de *la Gloria Austriaca* y de las tierras que componían los

dominios del Imperio Habsburgo (*Italia, Spagna, Boemia, America, Sardinia*), así como las partes en las que intervienen el omnipotente dios *Amore e Imeneo*, dios del Matrimonio. Durante los cinco actos intervienen los Dioses Olímpicos, los Semidioses, los Genios, las Gracias y los Héroeos.

Esta ópera alude al juicio de belleza de las tres diosas que tuvo que emitir el príncipe troyano Paris, premiando con la manzana de oro de la discordia a Venus, para disgusto de Palas y Juno, sus contrincantes. Así, por venganza de las diosas vencidas, se siembra el caos hasta que Júpiter, padre de los dioses, decide poner fin al conflicto, volverse al público y dar en premio la manzana de oro a la Emperatriz consorte. Así pues, se trata una ópera que vuelve a ser programada dos años mas tarde en ocasión del decimo séptimo cumpleaños de la Emperatriz, causando un enorme impacto en el resto de las cortes europeas e instituyéndose como modelo de fiesta cortesana por excelencia. No en vano y debido al estrecho contacto entre las diversas líneas reinantes de la Casa de Austria; en la corte de Madrid, a principios de 1700, una vez rota la sucesión y la unidad familiar, siguen produciéndose importantes aspectos continuadores de las tradiciones propias de la Casa de Austria con marcados paralelismos que se producen entre la Corte de Viena y la de Madrid. Como resulta evidente, va a existir un gran componente de influencia española en la Corte de Viena, empezando por la propia persona de la Infanta- Emperatriz consorte Margarita Teresa, que actuará como foco de transmisión del ceremonial borgoñón- castellano al ámbito austriaco; así como por la introducción que se hace en el teatro imperial austríaco de comedias, músicas y danzas que vienen directamente desde España. Por lo tanto, se comprueba que en ambas cortes, en el siglo XVII y en el inicio del XVIII, existe un ceremonial que se asemeja bastante.

Se tiene, además, el conocimiento de que tanto la dinastía Habsburgo como la dinastía borbónica, han utilizado este modo ceremonial con las explícitas manifestaciones que ello requiere, dentro de los esquemas y estructuras de la fiesta y del teatro, con el fin de dar a entender un notable prestigio político de su propia dinastía. Esta teoría se halla sólidamente reforzada y profundizada por la historiadora Sommer-Mathis en Casares Rodicio y Torrente (2001. Pgs 293-298) Así pues; según Sommer Mathis, era costumbre del Emperador

Habsburgo, mandar a la Corte de Madrid una serie de textos y de música que ya hubieran sido estrenados en Viena. En el caso de los textos, se enviaban escritos en italiano, su lengua original y traducidos al castellano; mas no constan dentro de los repertorios representados en la Corte de Madrid. Así pues, “*Il pomo d’oro*”, en castellano, “*La manzana de oro*”, constituye el único texto representado. Esta ópera-fiesta de Corte, marca el paso del siglo XVII al XVIII y, concretamente, marca una muy importante pauta en cuanto a la introducción de la ópera italiana en la Corte Madrileña en los primeros años de 1700, pues la compañía de “*Los Truffaldines*”, que se va a establecer en Madrid bajo los auspicios de Felipe V, lleva a cabo en Marzo de 1703 en el Real Coliseo del Buen Retiro, una reposición de la famosa ópera cortesana vienesa de Cesti, en este caso, bajo el título “*El pomo de oro, para la mas hermosa*” en ocasión de la onomástica de la entonces Reina María Luisa Gabriela de Saboya y del Rey Luis XIV de Francia. Resulta en este caso muy significativo que la obra termine igual que en la Corte de Viena, con un homenaje a los monarcas, lo cual, puede contener dentro de sí el mensaje de la irrefragable fuerza política de los Borbones en su lucha contra los Habsburgo por la sucesión. Existe, además, una segunda pauta de contacto con la Corte vienesa en la España de 1703, dado que un segundo título efectuado por “*Los Truffaldines*” en el Teatro de la Corte de Madrid es “*La guerra y la paz entre los elementos*”, cuyo tema es el mismo que el del ballet ecuestre representado en Viena a fines del siglo XVII, “*La Contessa dell’Aria e dell’Acqua*” (La Condesa del Aire y del Agua), y que hace también, alusión al tema de la lucha entre los elementos; argumento, por otra parte que integra la tradición festiva cortesana europea y que también hace referencia a la guerra de sucesión.

[BNM. Papeles de Barbieri. Legajo 14605. Compendios de *Il pomo d’oro* y *La guerra y la paz entre los elementos*].

En este tránsito del siglo XVII al XVIII, la ópera, tal como va a comprobarse en Italia como foco emisor; tiene toda la capacidad de adaptarse a ya muy diferentes ámbitos sociales y políticos, lo cual, proporciona una idea de la excelente popularidad que alcanza en todas las ciudades; puesto que, cuando una obra de repertorio es llevada de un ámbito a otro, antes tiene que ser oportunamente revisada con el fin de adaptar la representación al ámbito local donde se vaya a acudir. De hecho, los prólogos de las mismas, como ya se ha comentado, de carácter moralizante o laudatorio, se adaptan y se cambian o sustituyen en función de la fama que se conozca acerca de los gustos del nuevo público. Así pues, se

observan en este sentido, cambios o simplificaciones de la estructura de la obra, de cinco a tres actos, o incluso al contrario.

4.3.2.- Cuestionamiento de la ópera italiana en Francia. La búsqueda de una ópera estrictamente francesa.

El solo hecho de la adaptación o cambio de las obras a nuevos contextos locales, proporciona una idea de la gran consistencia que el género operístico adquiere no sólo a escala italiana, sino a escala continental, ya que se produce una poderosa expansión no sólo hacia el norte de Europa; sino también hacia Alemania, hacia Polonia y hacia Rusia, constituyendo una pauta predominante la actividad de compositores italianos, o, al menos, formados en Italia. Por su parte, la llegada de la ópera italiana a Francia no produjo un efecto demasiado importante, pues la Corte de Versalles y sus instituciones, se preocuparon por la existencia de una cultura de carácter estrictamente nacional, ya que desde los inicios, Luis XIV siempre tuvo muy claro que estos *intermedi*, tenían el formato perfecto para poder expandir mensajes políticos de carácter absolutista, pues no sólo constituye un medio para entretener, sino, además; una poderosa herramienta de control de toda una Corte, de medio de presentación ante monarquías extranjeras y de que su propio gobierno es emblema de modernidad y de perfección. Dicha idea, se halla apoyada y planteada con un carácter muy general, por especialistas como Ingarden (1931); Hogwood (1988); Hazard (1991) y Kleinertz (1994).

En este sentido, el mencionado teórico Parker (1998. Pgs.63-68) plantea de manera muy completa la incidencia de la ópera italiana y de sus propios recursos, elementos y teorías dentro de otros territorios; de ahí que llame la atención la teoría transmitida referente a la Francia del momento, en la que se realizan feroces críticas a la ópera italiana, puesto que, según los franceses, en ella se utilizan libretos de tan larga duración como si de una obra de teatro recitado se tratase, lo cual, provoca serias dificultades a la hora de su adaptación a la música. Por otra parte, se criticó mucho la poesía utilizada; para el gusto francés, excesivamente retórica y pretenciosa, pues la acción en la ópera italiana discurre entre interminables recitativos. Seguidamente, se desaprueba el uso de las voces de los *castrati*

para los papeles principales del reparto, puesto que se considera como un recurso excesivamente amanerado y poco natural. Así pues, es también necesario considerar que las posibles incursiones de la ópera italiana en el ámbito francés se producen con una marcada adaptación de los medios de producción de la misma (escenografía y vestuario), a los específicos gustos versallescós; es decir, con la introducción de los *Ballet* y la búsqueda de los efectos especiales escénicos más cautivadores e impactantes, pues siempre se tuvo la necesidad en el teatro francés de la superación de todos aquellos elementos presentados por los italianos y del triunfo de la poesía y la lengua autóctona ante una potente influencia externa. En este sentido, los espectáculos teatrales en Francia van a tomar como referencia los torneos (de origen renacentista) y los *Ballet de Cour*, (Ballet de Corte), estructurados por medio de la alternancia de entradas espectaculares de los correspondientes personajes que intervinieran en la trama y danzas de los *Corps de ballet*, (Cuerpos de Ballet).

La acción tenía lugar en escenarios de grandiosas dimensiones con decoraciones espectaculares y llamativos vestuarios. Era muy común en estas acciones teatrales la existencia de un hilo argumental que conectaba todas las partes del espectáculo. Más adelante, se incluirá en estos espectáculos el teatro hablado, de lo que surge la llamada *Comedie-ballet* surgida de la creación del dramaturgo Jean-Baptiste Poquelin –Molière– (1622-1673) y del compositor de origen italiano Jean-Baptiste Lully (1632-1687) cuya estructura versaba en un prólogo mas una sucesión de actos donde se producía la mezcla de la comedia recitada con una serie de fragmentos cantados y danzados que tenían lugar en los mismos actos, formando parte de ellos, o en los entreactos, como intermedio de entretenimiento. El espectáculo se cerraba con un final de carácter apoteósico. En este sentido, resulta de vital importancia hacer referencia a la irrefrenable y poderosa influencia estética que produjo Francia sobre el ámbito operístico italiano; siempre en lo referente a escenografía, pero sobre todo, en lo correspondiente a la elegancia y suntuosidad del vestuario; hecho contemplado y contrastado por teóricos como Rudè (1987); González Requena (1989); Allen (1989); Gómez (1997) o Nieva (2000).

Por su parte, Inglaterra mantiene costumbres musicales muy familiarizadas con el estilo italiano, tanto en lo vocal como en lo instrumental; mas los músicos franceses y su estilo,

son en la sociedad inglesa muy bien considerados, por lo que la ópera barroca inglesa va a experimentar una especie de fusión de caracteres que, mezclados a su vez con los recursos nacionales, van a dar lugar a la *masque* (mascarada); donde la estructura del espectáculo era mucho más parecida a la estructura presentada por Francia. Así mismo ocurre con la música, pues las oberturas se escriben a la francesa, con alternancia de movimientos graves y solemnes con movimientos de carácter más vivaz. En este sentido, los estudios de Ogg (1987); Grout (1993); Macy (2008) y Comellas (2010); coinciden en la opinión de la popularización de las danzas y las canciones de tipo francés, las cuales alternan y coexisten con las italianizantes arias, de carácter notablemente más dramático y, como motor de la acción; con un estilo recitativo basado en instrumentos de bajo continuo, presentando éste unas características de diálogo y monólogo que se adscribieron enteramente a la grandiosa tradición inglesa de la declamación teatral.

4.3.3.- La literatura en la ópera. Textos escritos para ser cantados. El desarrollo musical de la aria.

Una vez entrado el Siglo XVIII, los literatos comprueban que la ópera italiana hace gala de recursos que resultan excesivos; por ejemplo, la explícita complejidad de las tramas, que llegaban a resultar incomprensibles (hasta la segunda mitad de siglo no van a tomar un hilo más accesible, diáfano y ordenado); la incursión en los actos de momentos cómicos incoherentes, así como un uso desmedido de recursos escénicos de carácter mágico, dado que cualquier ocasión se consideraba oportuna para mostrar efectos llamativos en la escena. Así pues, va a comprobarse en este momento, que existen intentos por parte de los autores de una renovación de la literatura operística, siendo Apostolo Zeno (1668-1750) el libretista que, de algún modo, lidera esta voluntad de perfeccionamiento. Así mismo, Zeno sigue las pautas estructurales de los poetas y dramaturgos franceses Pierre Corneille (1606-1684) y Jean Racine (1639-1699), y estructura sus dramas en cinco actos (sobre todo, aquellos pertenecientes a su primera etapa). Así, los argumentos de las óperas van a centrarse mucho más en los periodos históricos de la Antigüedad que en las enrevesadas tramas mitológicas. En este sentido, esta nueva generación de dramaturgos, adquiere un carácter mucho más ecuánime para fijar las características de los hilos argumentales de las obras. Por su parte,

los repartos suelen quedar asignados a un máximo de siete personajes. Las tramas operísticas se centran igualmente, en los bellos y armoniosos ambientes de la Arcadia, donde lo idílico aporta mucha más simpleza que una trama de carácter épico. En este caso, al no haber situaciones de conflicto en el libreto, se fomenta un carácter mucho más poético e intimista y se aprecia una progresiva inclinación a separar el recitativo del aria. Por otra parte, a Zeno no interesaba especialmente la adaptación de sus poemas a la música, pues el concepto musical de la ópera, para él quedaba relegado a un segundo plano con respecto a la importancia que adquiriría el texto según la opinión de Weinrich (1968); Talbot (1984); Pavis (1998) o Tcharos (2011).

Una vez que empieza a producirse el potente fenómeno metastasiano en Europa, éste causa en las temáticas y estructuras de las óperas dramáticas, una complejísima red de conexiones de ideas entre compositores y libretistas; pues a Metastasio sí preocupó el hecho de trabajar en la aplicación de la concepción dramática de sus obras a la música y esto le llevó a una más fructífera y directa relación con numerosos compositores, intérpretes y mecenas de importancia. Así, Casares Rodicio y Torrente (2001); Cármena y Millán (2002); Martín (2007) y otros muchos estudiosos; dejan en sus teorías la transmisión de una idea que resulta clave: cómo las características de los libretos, determinaron la estructura operística de toda una época, de ahí, que el elemento esencial en la ópera de este momento sea la *aria* (traducida literalmente como “aire”), que se va a conformar por medio de dos estrofas. En estas estrofas se expresa cantando la situación emocional de los personajes y aquí se juega siempre con el recurso de los sentimientos paradójicos, lo cual, lleva de nuevo a la repetición de la primera de las dos estrofas desde su encabezamiento; lo que constituiría el importante *da capo* o “repetición desde el encabezamiento de la aria”; recurso muy característico de las arias tripartitas que se vienen produciendo desde mediados del Siglo XVII hasta mediados del XVIII y a las que Metastasio con sus versos supo sacar tanto partido.

En estas *arie da capo* se producen repeticiones de la primera estrofa, donde los cantantes hacen alarde de técnica vocal e incluso de improvisación, efectuando complejísimos ornamentos musicales y variaciones en la base armónico-musical ya planteada por el

compositor. Las *arie da capo* correspondientes a las etapas finales del Siglo XVII, introducen un tema en su encabezamiento y en él, la voz expone brevemente su motivo principal en una frase que es repetida por el acompañamiento a modo de eco y luego, ya vuelve a ser retomada por el canto hasta su primera cadencia.

Ya en pleno XVIII, se considera la capacidad de expresión de una o varias emociones que siempre ayudan a la distinción de los personajes de la ópera y a su caracterización dentro de ésta. Además, la aria cuenta con el objetivo de expresar de manera intensa y clara las emociones de las palabras y las correspondientes situaciones, pues en esta época, la emoción sentimental, está sujeta a estados insólitos de agitación interior, donde entran en juego sentimientos provocados por causas externas que van a mantener una determinada tensión emocional. Dicha situación de tensión, finalmente vendrá resuelta por otro factor externo que cambiará los acontecimientos. Marcello (1993); Orrey (1993); Vázquez Medel (2000) y los autores Profeti y Stiffoni, en Casares Rodicio y Torrente (2001); coinciden en la idea del estereotipo utilizado en el barroco como recurso expresivo. Así mismo, los estudiosos coinciden en que muchas arias de este periodo no sólo están directamente relacionadas con emociones; sino también, con aspectos conceptuales o imágenes que conducen a sonidos cargados de sensaciones, por ejemplo, un descenso de una deidad desde la gloria o la característica tormenta que lleva al público a relacionar este recurso con una emoción específica. En este sentido, el musicólogo John Walter Hill, plantea un esquema de estructuración del aria característica del período pleno barroco:

“Exordium: el primer ritornello, la introducción y comienzo de una melodía cuyo propósito e intención se muestran para preparar al oyente y atraer su atención.

Narratio: el primer periodo vocal, que contiene, un informe, un relato en el que se sugieren el significado y la naturaleza de la oración.

Propositio: el segundo ritornello, que contiene brevemente el significado y propósito del discurso musical, y un segundo periodo vocal, que contiene una propuesta variada.

Confutatio: parte –B- del aria, que contiene todo lo que va en contra de la proposición.

Confirmatio: la repetición de la parte –A- da capo, que constituye la consolidación inequívoca de la propuesta.

Peroratio: el ritornello final, que es el final o conclusión de nuestra oración musical y debe, sobre todo, ser especialmente conmovedora”.

Hill (2008. Pgs. 409-411).

4.4.- La aria solista para lucimiento del intérprete.

4.4.1.- Categorías y características.

Pueden, así mismo, observarse en la estructura operística barroca, el establecimiento tipológico de una serie de arias, cuyos diversos caracteres llegan a constituir todo un esquema formal tradicional operístico clave para esta época. Aluden a tal tipología los teóricos Talbot (1984); Hogwood (1988); Harnoncourt (2006); Macy (2008) y Verschaeve (2012); mas es Hill (2008. Pgs. 415-416) aquel que desarrolla la citada teoría de la tipología de arias, de forma más completa, íntegra y detallada. Así pues, según Hill, podrían situarse en primer lugar las arias de carácter cantable (*aria cantabile*), interpretadas en *tempo* de carácter sobrio o comedido y, en ocasiones lento. De ritmo sosegado y muy sujeta a situaciones de carácter emotivo o amoroso. Normalmente escritas en tono mayor.

Seguiría la llamada *aria di bravura* perfecta para el lucimiento de las posibilidades vocales de los cantantes. Siempre concebida a *tempo* rápido y a través de vertiginosos recursos vocales como la coloratura, complejos saltos de intervalos, trinos, apoyaturas y cadencias de final de estrofa. Se adscribe a expresiones de alegría, de triunfo o de furia. Si el aria expresa este último sentimiento será llamada *aria di furore* y suelen reservarse para los finales de segundo acto. Si, en cambio, el personaje expresa abiertamente su voluntad de vencer en la batalla y una trompeta dialoga con él en flamante duelo, el tipo de aria sería conocido por el nombre de *aria di guerra*.

Propia de este periodo es el aria de carácter *parlante* cuya música se adhiere al texto de forma silábica, normalmente en un *tempo* ágil. Suele en ella el compositor jugar con el recurso de la síncopa y el contratiempo, lo cual confiere a la pieza una gran potencia rítmica. Suele relacionarse con expresiones de confusión, locura o despecho.

Por su parte, el *aria patetica* expresa lamento, melancolía y aflicción. Se halla dentro de las pautas de la tonalidad menor, en un *tempo* generalmente lento para conceder un efecto de gravedad emotiva a la interpretación. En ella, suele potenciarse la sensación de profunda consternación del personaje mediante el uso de disonancias y otros recursos como las escalas cromáticas descendentes.

Existen también en esta época las *arie di mezzo carattere* o arias de medio carácter, donde se fusionan o alternan características o elementos de todos los tipos citados, ideal para exponer varios sentimientos al mismo tiempo.

Las *arie di baule* (arias de baúl o de maleta), toman muchísima importancia en este momento, pues los cantantes llevaban siempre consigo en sus equipajes arias que habían preparado para otras óperas anteriormente y con las que habían tenido éxito. Así, ellos las pretenden introducir o añadir en la música de la nueva producción operística que fueran a afrontar, por lo tanto, al viajar las partituras con ellos hacia el lugar donde iba a tener lugar la nueva representación, adquiere tan original nomenclatura. De este modo, si un cantante decidía agregarla en una nueva ópera, el aria debía ser ligeramente transformada por medio de la composición de otro texto con el fin de ajustarla de la manera más adecuada posible al argumento nuevo. En muchas ocasiones, ni siquiera resultaba necesario, ya que el mismo texto anterior podía resultar válido en la otra acción. Así mismo, a veces eran también adaptadas musicalmente a las posibilidades de los cantantes, bien para buscar una mayor complejidad que les proporcionara un mayor lucimiento de sus cualidades o bien para simplificar la composición y facilitar su trabajo. Por otra parte, existen otros tipos de aria asignadas a aquellos personajes de menor importancia en las obras como el *aria di sonno* o de sueño, cuya tradición viene desde etapas muy tempranas de la ópera y que se sitúa,

aportando cierto sentido de melancolía y serenidad, en escenas donde un personaje intenta que otro se adormezca.

Brunelli (1954); Cañas (1992); Amorós y Díez Borque (1999); Boid y Carreras (2000) y López de José (2006); coinciden en el hecho de centrar su atención sobre la fuerza e incidencia en multitud de lugares contemporáneamente, del fenómeno metastasiano. Así mismo, coinciden también en el hecho de que Pietro Metastasio es el influenciador por excelencia, con carácter determinante, de la estructura operística barroca en toda Europa; por ello, estos autores hacen referencia a cómo Metastasio sugirió la ubicación de estas *arie da capo* en la parte final de cada escena, rasgo que lo diferencia del *modus operandi* de Apostolo Zeno. Así mismo, sugieren cómo Metastasio advierte que una vez desarrollada y expuesta la situación argumental dramática de los personajes en los recitativos, la aria es perfecta para que todo lo expresado anteriormente, no solo culminase ante el público; sino que diese al cantante la pauta musical para su salida de la escena. Además, constituía el medio de expresión más adecuado para mostrar los sentimientos “de lucha interna”, donde el personaje se debate en cumplir con su deber moral, o cumplir con su corazón; recurso que se repite de manera muy notable en las situaciones de conflicto de sus obras. Así pues, teniendo en cuenta que la aria acaba con una complejísima *cadenza* de lucimiento, o bien diseñada por el compositor, o bien improvisada por los cantantes; Metastasio trata de sacar el máximo partido a los sonidos proporcionados por las vocales abiertas, de lo que se deduce que esta idea permite al cantante extraer de sí mismo un uso más fácil de su técnica, que favorecería una más brillante calidad vocal para el final de los números. Así pues, se ha de tener en cuenta, que los versos ideados por este dramaturgo muestran abiertamente ese sentido melódico que facilita la unión de la palabra con la música, así como el uso de un lenguaje de carácter noble y delicado que proporciona al resultado final el refinamiento tan buscado por la estética operística settecentesca. No en vano, sus libretos eran los más representados del siglo XVIII, lo que entró en perfecta concordancia con la actividad que la nueva generación napolitana de compositores estaba llevando a cabo. La obra literaria operística que Metastasio desarrollará en Viena como poeta del Emperador Carlos VI es insistentemente seguida y demandada por los compositores de todo el continente, tal como lo fue aquella que desarrollara en Italia.

4.5.- El acompañamiento musical.

4.5.1.-Orquesta e instrumentos.

Teóricos como Bukzofe (1986); Hogwood (1988); Strohm 1997); Batta (1999) o Harnoncourt (2006); coinciden en el argumento de que también Venecia siguió consolidándose con fuerza como gran centro operístico, teniendo siempre en cuenta el carácter de sus teatros, situados lejos de los ámbitos cortesanos y destinados, como en un principio se había ya instituido, al ocio público. En este sentido, el Teatro di San Giovanni Crisostomo (conocido en la actualidad como Teatro Malibran), es el teatro veneciano por excelencia en el Siglo XVIII. Fue inaugurado durante el carnaval de 1678 y durante toda la primera mitad de siglo acogió un gran número de representaciones operísticas. Mas es la ciudad de Nápoles, la que se va a convertir en el centro de formación más adecuado y la que va a servir como alternativa a los importantes centros de la Toscana y de Venecia. Así, ya desde el principio de esta época, Nápoles llega a constituir un foco nacional e internacional de creación de ópera italiana, así como de formación de cantantes y músicos que se educaban en sus cuatro centros: el Conservatorio di Santa Maria di Loreto, el de Sant'Onofrio in Capuana, el Della Pietà di Turchini y el Dei Poveri di Gesù Cristo. Así, pese a la prolífica actividad operística en la ciudad partenopea, la ópera no va a cambiar mucho durante su etapa de gestación en este centro artístico. Por otra parte, en esta ciudad ya estaba muy arraigada la costumbre de colocar intermedios y escenas cómicas en las estructuras de las óperas dramáticas.

Puede apreciarse la actividad del compositor palermitano Alessandro Scarlatti (1660-1725) como referente y guía de la citada generación napolitana que tanto éxito alcanza en la primera mitad del Siglo XVIII. Scarlatti va a proponer una considerable simplificación en lo referente a la orquesta utilizada, que, en muchas ocasiones, aparte de las cuerdas y el bajo continuo incluía oboes, fagot, trompas, trompetas y timbales en su plantilla. Se observa, de este modo, en la orquesta de muchas obras vocales barrocas; una característica

reducción de la plantilla instrumental, ya que esta quedaría relegada a un grupo formado exclusivamente por cuerdas y bajo continuo, siempre bajo las pautas del contrapunto. Pese a esto, se extrae mucho partido de elementos como los timbales (*timpani*), tocados con baquetas de madera o marfil sin cabeza de fieltro, de sonido esbelto, ligero y claro; y las trompetas (las cuales, en esta época, son naturales, conformadas por un solo tubo de metal y sin ningún tipo de llaves o pistones, sino, solo huecos para articular los sonidos con el aire), por lo que unos y otros siempre van colocados juntos en la estructura orquestal ya que los primeros marcan o acentúan los acordes proporcionados por las segundas. Los citados autores coinciden en que estos instrumentos, que en la ópera ilustran de manera muy significativa las escenas llamadas *di trionfo*; son además los característicos de ocasiones festivas de la época y se integrarán como elementos adicionales en los conjuntos de oboes y violines. Por su parte, también las trompas van a jugar un importante papel en la orquesta operística barroca. Hasta el momento, había constituido un emblemático elemento de caza, mas es introducido en las orquestas hacia 1700, como recurso que acentúa melodías de carácter cantable.

El director de orquesta especializado en repertorio barroco, así como prestigioso teórico y especialista en la materia Harnoncourt (2006. Pgs 169-205), lleva a cabo la consideración de que en esta época, la orquesta cumple la específica función de constituir un elemento delicadamente equilibrado y conjuntado, no sólo en cuanto a las características sonoras y tímbricas de todos aquellos instrumentos que la conforman, sino también, en cuanto al volumen ofrecido por los mismos. Así mismo, el autor considera que, normalmente, la base de partida estaba conformada por cuatro o cinco voces de instrumento (cuerdas), lo cual conformaría el conjunto del *tutti*, siempre estructuradas según caracteres de timbre; a la que se le irían añadiendo o retirando elementos hasta descubrir el equilibrio justo que se quisiera obtener. A este conjunto, se añaden los instrumentos de viento, que nunca van a gozar de partes específicas o propias en el conjunto del *tutti*, ya que en la mayoría de ocasiones, hasta bien entrada la mitad del Siglo XVIII, se limitaban a doblar los instrumentos de cuerda, de lo que se produciría el tan buscado cotejo de características sonoras, no sólo dentro de cuerdas o vientos, sino, entre un grupo y otro, así pues, se debe

tener en cuenta la fusión del oboe con el violín, como elemento clave característico del conjunto instrumental barroco.

Por su parte, autores como Mancini, 1964; Talbot, 1984; Marcello, 1993 o Reverter, 2008; concuerdan en que de esta refinada mezcla de elementos y con el fin de lograr un contraste que pudiera permitir el juego con los diferentes timbres sonoros de los instrumentos; se escriben más adelante solos instrumentales, que añaden potencia dramática a las arias, a las sinfonías, a las oberturas y a las intervenciones orquestales en el melodrama, logrando así incluso, representar con los mismos instrumentos, la psicología de los personajes a los que acompañan. Así pues, estas características específicas de los instrumentos barrocos se recuperan en la actualidad por medio de complejísimo sistemas de fabricación y restauración, según técnicas, afinación y materiales utilizados en este periodo histórico, por lo que muestran una muy marcada especificidad que les diferencia en muy gran medida de los instrumentos configurados para una orquesta o técnica moderna; pues lo primero que evoluciona es el volumen del propio instrumento, siendo los de épocas posteriores bastante más intensos en su volumen sonoro. Además, los instrumentos más modernos no contemplan la idea de fusión de registros sonoros entre diferentes timbres, siendo la unión de contrabajo y violonchelo la que pervive y se disuelve en el siglo XIX, siglo que ya desde sus principios muestra una nueva concepción en cuanto a la sonoridad de la orquesta, pues ante todo, se busca reforzar o potenciar los sonidos.

Harnoncourt hace una especial mención al *clavicembalo* (llamado clavecín en castellano), que constituyó entonces (y en la actualidad, cuando se interpreta el repertorio barroco o clásico), el instrumento base por excelencia de la orquesta, y resulta ser el elemento ideal para dar empaque y completar armónicamente al bajo continuo, que recibió mucho más cuidado y atención en este periodo. Es, además, el instrumento desde donde se dirigía al resto de la orquesta en las óperas y va a proporcionar a la música, una serie de facetas de notable brillantez y de riquísima sonoridad, pues además ofrece la posibilidad de ser un instrumento acompañante y a la vez, poder defender partes solistas. Ya en el siglo XVII, como regla general, su manual se componía de cuatro octavas y ya entrado el XVIII, la técnica se desarrolla y la extensión del manual es aumentada a cinco octavas. Aparte, con

el fin de poder trabajar fácilmente los distintos registros que poseía, se añade al instrumento un segundo teclado. Por su parte, su caja de resonancia, que muestra la forma del ala de un pájaro; se apoya sobre patas y siempre ha constituido una gran tradición el hecho de presentarla artísticamente tratada, como era propio de la costumbre estética del barroco. Teóricos como Michel (1982); Bukzofer (1986); Boid y Carreras (2000); Arnaiz (2003); así como el mismo Harnoncourt (2006), pretenden expresar cómo se presta una atención especial al embellecimiento superficial y externo de los instrumentos, no sólo para hacerlos gratos al oído, sino también a la vista, si se piensa que en esta etapa la captación de los sentidos resulta ser un elemento esencial.

Por su parte, el, también compositor barroco y digno representante de la escuela napolitana Leonardo Vinci (1690-1730), contribuye considerablemente a la consolidación de la estructura operística metastasiana, con creaciones donde el movimiento musical tiende a simplificarse a favor de la potenciación de los movimientos interpretativos vocales donde vuelve a destacar la unión absoluta del carácter literario y el musical, lo que marca una evolución en el estilo, asimilada y propaganda por una gran mayoría de autores italianos desde este momento hasta casi la entrada del siglo XIX. En este sentido, le van a seguir los alemanes formados en Italia Johann Adolph Hasse (1699-1783), cuyo estilo italiano se apreciará considerablemente en la Corte española y el inmortal Händel que, por otra parte, exporta el esquema napolitano de ópera a tierras inglesas, por lo que allí enriquecerá de madurez y potente expresividad psicológica a los personajes de sus óperas; hecho contemplado en las teorías de Villers (1953); Hogwood (1988); Grout (1993) y Williams (2010). Así mismo, los autores expresan la importancia del recurso correspondiente al tratamiento de la disonancia, pues se la trata en este momento de un modo más libre y espontáneo, siempre bajo el respaldo del bajo continuo, lo cual, proporciona una idea de la libertad melódica característica de este estilo; de este modo, se podía sacar mucho más partido interpretativo de los correspondientes medios técnicos. Así, gracias al uso del continuo, se aprecia por vez primera una atracción o complemento entre la melodía llevada a cabo por el bajo y la melodía primera o superior, efectuada por la voz del *sopranus* o *soprano*, lo que constituye uno de los pilares esenciales del predominante estilo musical monódico de plena época barroca. Así pues, la voz del bajo continuo representa el apoyo

armónico y la voz melódica superior, es la que depende de este apoyo y sobre la que se produce la variación e improvisación, para embellecimiento de las piezas.

4.5.2.- Recursos estéticos generales y concepción musical de los personajes en el reparto.

Según los presupuestos de estudiosos actuales como Bukzofe (1986) o Hogwood (1988); existe en la ópera seria de esta época una generalizada preocupación por parte de los autores por estandarizar el espectáculo, pues todos los elementos que la componen, son pensados para poder intercambiarse, dado que existía la posibilidad de que una obra albergara arias y hasta actos enteros aportados por diferentes compositores o, incluso, por los alumnos de estos. Así mismo, arias de un determinado compositor podían tomarse prestadas en óperas de otros o, incluso el mismo libreto, podía ser aprovechado por varios compositores, ya que, cada vez más raramente en esta época se crean libretos de argumento nuevo, dado que existen una serie de temas que resultan ser los más demandados por mecenas, músicos y público.

Característico elemento del estandarizado esquema comercial de la ópera seria de la primera mitad del XVIII, es la estructura; fijada generalmente en tres actos, en los cuales se desarrolla una complejísima acción articulada por personajes de alto rango y por otros de menor escala, pese a que todos se revisten de nobleza. Estos se caracterizan por utilizar un lenguaje siempre de carácter excelso y eminente. Normalmente, existe siempre la figura de un gobernante que se halla consternado ante el dilema de obedecer a su honor y a su deber o a sus deseos. Normalmente, las tramas de la ópera seria se conciben de un modo arduamente comprensible, ya que la acción se torna excesivamente enrevesada hasta que alcanza su cota de resolución. Muy característico de estas tramas de ópera es el recurso barroco del disfraz o enmascaramiento bajo otro nombre, de alguno de los personajes de más importancia para conseguir alcanzar sus objetivos, revelando ellos mismos al final de la obra su verdadera identidad. De esta manera, en ellas se establecen repartos donde intervienen de cinco a siete personajes, entre los cuales destacan siempre el *primo uomo* y la *prima donna* (primer hombre y primera mujer del reparto), que llevarían el peso

protagonista, siempre interpretados por dos voces de soprano, una voz de mezzosoprano y otra de soprano o una voz de contralto y otra de soprano. Así mismo, en la concepción de los personajes más secundarios por parte de los compositores, suele entrar también la elección de sopranos, mezzos y altos. Tenores y bajos generalmente, se reservan para los personajes de último nivel, como los confidentes, acompañantes o mensajeros de los protagonistas.

La voz de tenor, se halla en pleno siglo XVIII totalmente relegada a segundo y último plano en lo que a la ópera se refiere, destacando muchísimo más en importancia, dentro de los repartos de música sacra y oratorio. Igualmente, un siglo antes sí destacó el tenor mucho más en las partes protagonistas de las tramas. Pese a esto, llama considerablemente la atención el hecho de que sea precisamente Francia, la que en pleno XVIII excluye al arte *castrato* de los escenarios operísticos, no asignándole ninguna clase de intervención; siempre a favor de voces puras de tenor o de barítono para los personajes protagonistas de héroes y deidades.

Por su parte, las voces de barítono o de bajo en la plenitud de la ópera barroca italiana; se manifiestan en roles secundarios o incluso, de último orden, pues se hallan en importancia, bastante por debajo de las otras vocalidades preponderantes. Suelen dar vida en los repartos a figuras patriarcales, reyes, magos, villanos, militares y confidentes. Pueden, así mismo, adquirir un cariz de impartidor de justicia o de deidad, en muchos casos, afrontando su rol desde fuera del escenario, con el fin de crear una intervención de carácter mágica o celestial. Strohm (1997); Batta (1999) y Snowman (2012), por otra parte, definden que ya más cerca de la mitad de siglo, las voces de tenor y bajo adquieren mucha más importancia en sus intervenciones, afrontando del orden de tres a cuatro arias cada uno, aunque no van a intervenir como protagonistas absolutos hasta muy entrada la segunda mitad del XVIII.

Parker (1998) y Alier (2000), sugieren que en este tipo de óperas no suelen intervenir los personajes de carácter cómico. Como ya se ha comentado, es la escuela operística napolitana, aquella que intercala en las óperas serias los correspondientes intermedios en

los que toman parte estos personajes que, normalmente suelen ser miembros de la servidumbre: criados y criadas de baja cuna que añaden a la pieza un toque de lo más desenfadado.

Tal como se viene produciendo en Italia desde los orígenes de la ópera con el *stile recitativo*, se desarrolla en esta época de plenitud el *recitativo secco* en diálogos cantados por los personajes y situados entre las arias, de tal forma que van a permitir conferir una elevadísima fluidez a la acción. El discurrir de estos recitativos por medio del canto de los personajes, se apoya musicalmente en los acordes del grupo de bajo continuo, en el que interviene de forma imprescindible el clavicémbalo, apoyado a su vez, por un violonchelo. A éstos se une en muchas ocasiones una tiorba, instrumento de cuerda pulsada que cuenta con un mástil de grandes dimensiones. Aporta al recitativo un sonido intimista, grave y aterciopelado, embellecido por medio de complejas figuraciones que pueden ser escritas o, igualmente improvisadas. De la misma manera que las arias, suelen intercalarse entre los recitativos los llamados *ariosi*, que son arias muy cortas concebidas para acompañamiento orquestal o sólo para bajo continuo, y que suelen tener la función de introducir un recitativo de manera más solemne o majestuosa, de ahí que pueda ser frecuente encontrar el *arioso* a principio de acto o de una nueva escena. Así mismo tienen mucha importancia los *duetti*, que normalmente suelen ser de amor o de desdén y que suelen estar reservados a las voces protagonistas. Llegando la mitad de siglo, suelen estar situados a mitad o final de acto y suelen tener exactamente el mismo esquema que una aria *da capo*: exposición vocal de una primera estrofa; segunda estrofa de contraste y repetición de la primera con melodía ornamentada vocalmente. En casos muy excepcionales se encuentra el *trio*.

Hogwood (1988); Batta (1999); Harnoncourt (2006) y Hill (2008), opinan que la melodía operística barroca se caracteriza por ser enormemente rica en intervalos y grados cromáticos y que en su configuración, cada vez más, se muestra una marcada separación entre las partes pertenecientes al conjunto coral y las partes escritas para las voces solistas. De hecho en esta etapa operística se observan poquísimos movimientos corales en las estructuras, pues sólo se reducen estos a dos o tres números que tienen lugar al principio y al final de la ópera, normalmente como coros de triunfo que, en la mayor parte de casos,

son interpretados por los mismos personajes solistas, por lo que no suele tener lugar la participación una formación de carácter independiente, contratada ex profeso para efectuar los coros.

Si se atiende a lo promulgado por autores como Leclerc (1946); Mancini (1964); Beijer (1972) o, más recientemente, Verschaeve (2012); puede llegarse a la idea de que, en lo referente a la puesta en escena, una misma escenografía y también un mismo vestuario, están, en muchos casos, concebidos para poder ser reaprovechados de una producción a otra y, de este modo, economizar en medios. En numerosas ocasiones, estas decoraciones van a constituir modelos para otros escenógrafos y su morfología en esta época va a ser siempre muy homogénea. Los cambios de escena van a producirse muy generalmente cuando el último cantante ha defendido ya su aria y sale fuera del escenario. Así pues, ya que la escenografía se adscribe totalmente al recurso retórico del barroco; existen en las óperas otros cambios de escenografía que no coinciden con el final de aria o de escena y que se crean para sorprender súbitamente al espectador. Por ello, en este momento, puede apreciarse que la ópera se ha estabilizado como un producto no sólo ceremonial, laudatorio o conductor de ideas generalmente monárquicas y políticas; sino, también como un producto comercial en el sentido más estricto.

4.6.- El arte “Castrato”.

Los empresarios de ópera en las últimas décadas del Siglo XVII trataban de encontrar para sus repartos las voces femeninas, lo que contrasta con el Siglo XVIII, que muestra una mayor atracción en este aspecto hacia las voces de los sopranos, mezzosopranos y contraltos masculinos. La voz del *castrato* se alza como protagonista absoluta en este periodo, ya que se comercializa con el aspecto asombroso, sobrenatural, seductor, fascinante y misterioso de sus voces.

Se trata de cantantes que, desde muy temprana edad, mostraron magníficas cualidades para el canto. De voz penetrante, rica en armónicos, con fácil disposición para la agilidad y

una extensión que se localiza entre dos y tres octavas y media, solían ser educados en los principales conservatorios de Nápoles, Roma o Venecia y solían ser muy requeridos en las plantillas musicales de las iglesias para asistir la ceremonias religiosas, ya desde la Contrarreforma, mucho más suntuosas y solemnes.

Con el fin de conservar o inmortalizar estas virtuosas voces agudas infantiles, se procedía a la castración del niño que pretendía básicamente amputar la glándula productora de testosterona y así, impedir su normal desarrollo corporal, que implicaba un cambio de etapa en la voz, donde esas cualidades originales se perderían en pro del desarrollo de las cuerdas vocales, en continuo alargamiento y engrosamiento a medida que pasa el periodo de la adolescencia, lo que provocaría el sonido natural grave o agudo característico masculino. Así pues, se pretende la fusión de la facilidad, dulzura y delicadeza tímbrica de la voz de niño con la potencia, agilidad y capacidad respiratoria del cuerpo de hombre.

Centran su atención en el tema de los cantantes castrados, los estudiosos Barbier (1989); Thommasseau (1989); Orrey (1994) y Parker (1998); y, gracias a sus acordes aportaciones, puede tenerse la idea concreta de ciertos hechos históricos; concretamente el significativo dato relativo a la castración de menores que, por ley, podía realizarse hasta los ocho años de edad, constituyendo una causa de delito el hecho de llevar a cabo esta operación fuera de los periodos establecidos, pues era realmente grande el riesgo de muerte que corrían los menores al someterse a ella, bien por una práctica defectuosa al administrarles fuertes dosis de narcótico o de opio al anestesiarlos, o bien al ser presionada la arteria carótida para provocar su estado de inconsciencia y llevar a cabo la castración. Así mismo, muchas familias que vivían en condiciones de necesidad y que observaron que algún componente de su prole mostraba especiales aptitudes para el canto, deciden correr este riesgo y llevar a cabo la mutilación del menor, pues de este modo, tenía probabilidades de encontrar un protector que se preocupara de sus estudios para así poder alcanzar fama y reconocimiento y proporcionar una digna calidad de vida a la familia. Igualmente los autores contrastan el significativo hecho que se produce hacia finales del siglo XVI, y en el que por medio de la bula papal *Cum pro nostri temporalis munere*, el Pontífice Sixto V (1521-1590), se ocupa de la reestructuración de la plantilla cantoral de la Basílica Vaticana. Así, este pontífice mostró

un especial empeño por la inclusión de estos cantantes mutilados para ocupar las correspondientes plazas en sustitución de las poco duraderas voces infantiles, pronto malogradas en la pubertad; así como aquellas de los cantores falsetistas, cuyas voces resultaban ser muy delicadas al correr siempre el riesgo que una enfermedad o una desafortunada técnica de canto implicaba. Seguidamente, hacia 1668, Giulio Rospigliosi, Papa Clemente IX (1600-1669); decreta, so pena de severo castigo, que ninguna mujer debe aprender música deliberadamente con la finalidad de ser contratada como cantante, orden que se adscribe solo a territorios pontificios y que no tiene cabida en el resto de Italia y de Europa.

En grado de importancia, junto a los más ilustres *castrati* de la época, se hallan las cantantes femeninas, que también gozaron de brillantes carreras durante los siglos XVII y XVIII pues, según la consideración del momento, una voz femenina es mucho más bella que la voz del mejor castrato. Esta idea, sugiere que el predominio de los *castrati* en la escena operística no es simplemente atribuible a la prohibición de las mujeres o a una prevalente actitud de misoginia. La preponderancia de los cantantes castrados tiene mucho más que ver, en este sentido con el hecho de la facilidad con la que un niño recién operado, puede ser iniciado en el entrenamiento y consolidación de la técnica vocal, mientras que una niña, para esto, debía esperar hasta el final de su pubertad, cuando el cambio en su voz está ya completamente gestado, de este modo, la carrera de un *castrato*, podía iniciarse aproximadamente diez años antes.

Otros autores como De la Cierva (1997); Hill (2008) o Macy (2008); coinciden de pleno en que es el Reino de Nápoles el que, en pleno Siglo XVIII, se convierte en un centro en potencia de formación de cantantes castrados, con tal magnitud de importancia, que llega a hacer sombra a toda la parte oeste, pues los cuatro mencionados conservatorios de la ciudad, de instituciones de caridad para huérfanos, se transformaron en auténticas factorías de cantantes, donde ambiciosos profesores de canto y ávidos jóvenes, competían furiosamente entre sí para llegar a conquistar el glorioso terreno del escenario operístico. Dichos centros podían realizar pruebas de aptitud a los menores. En ellas se comprobaba su talento vocal y musical, así, de este modo podía, igualmente, comprobarse si eran aptos

como para sugerir su castración; realizada usualmente en lugares de carácter clandestino. Además, existen sólidas razones para dudar de si este proceso era llevado a cabo tomando precauciones y responsabilidad. Una vez realizado el proceso y cicatrizada su herida, el alumno entraba en el conservatorio y sólo a aquellos jóvenes más dotados se concedió una esmerada educación musical de carácter general.

Una vez extendida desde Nápoles al resto de Italia la fiebre de la obtención de cantantes castrados, surgirán, además, otros centros de formación de los mismos que van a destacar por su vida teatral, incluyendo entre ellos Milán, Florencia y muy especialmente, Venecia. Así pues, desde Italia, estos jóvenes cantantes son contratados por personas nobles y por empresarios teatrales, gozando de unos elevadísimos honorarios, para cantar en las más predominantes cortes y casas de ópera, caso de Austria, Alemania, Inglaterra, España, Portugal, Rusia y Dinamarca. Por su parte, los estudiosos Corvisier (1991); Grout (1993); Barbier (1994); Orlandis (2002) y Medina (2002), consideran significativo el hecho de que a finales del Siglo XVIII y principios del XIX, se produzca un acentuado declive en la demanda de la voz del *castrato*, pues tal hecho estuvo, sin duda, propiciado por el cambio de estilo en el gusto operístico y por un más avanzado talante social. Así pues, son reemplazados por la nueva preferencia de tesituras como la de tenor, barítono o, incluso, las de las mismas sopranos, mezzos y altos mujeres en la defensa de roles masculinos, conocidos con el nombre de papeles de ópera *en travesti*. Ya a mitad del siglo XIX y, sobre todo, tras la unificación de Italia en 1861, la práctica de la castración se ilegalizó, así como su contratación por parte de la Iglesia.

Barbier (1994); Reverter (2008) y Ferrer Serra (2008) sugieren en sus respectivas obras el hecho de que los personajes preferidos para asignar a los cantantes castrados en la ópera, solían ser protagonistas heroicos del periodo clásico, deidades, personas nobles, reyes y emperadores romanos. Con mucha frecuencia se utilizó la voz del *castrato* para encabezar el reparto de la producción. También a ellos se les asignaban personajes secundarios (como el de villano o creador del conflicto) e incluso de último orden (con la defensa de una sola aria mas los correspondientes conjuntos). Del mismo modo, eran requeridos para papeles femeninos, de primero o segundo orden, sobre todo, a la hora de interpretar dramas sacros,

adscritos al terreno del oratorio, dado que las voces femeninas en esta época, se ven limitadas en este género por la prohibición vaticana. Así mismo, a los compositores de pleno Siglo XVIII dedicados a escribir ópera seria, entusiasmaba la idea de sacar todo el partido posible de los ingentes potenciales técnicos de sus cantantes, ya fueran *castrati* o de otro tipo de voz; de ahí que, antes de afrontar una nueva producción, se reflexionara tanto sobre a quien confiar los papeles que iban a formar parte del reparto de la misma. En ello, centran su atención los autores González Vázquez (2004); Macy (2008) y Verschaeve (2012); mostrando así argumentos análogos; por lo que puede considerarse que las voces femeninas de soprano, también ofrecían grandes posibilidades en la interpretación, ya que su voz, centrada sobre todo en las cavidades resonadoras de la cabeza, podía ofrecer magníficos resultados en los registros agudos y sobreagudos, lo que contribuiría a la magnificencia de la música así como al predominio en las partes protagonistas de la ópera barroca, de voces como la de soprano ligera, que se caracteriza por su facilidad para el agudo, por su brillo y por su ligereza y facilidad extrema para los complejos pasajes de agilidad. También, constituye el tipo vocal ideal para la representación de personajes heroicos femeninos pertenecientes al mundo antiguo, personajes de reinas, princesas y principales deidades olímpicas femeninas. Suele ser la víctima del conflicto y suele ser el primer *castrato* del reparto, aquel que salva o resuelve su situación. Idóneas para las arias de *lamento*, *di mezzo carattere* y de *bravura*, junto al protagonista masculino, es la que suele contar con mayor número de arias (de ocho a diez) para su lucimiento escénico y vocal. Por su parte y dentro de la misma finalidad, se halla la voz de la soprano lírico-ligera, de mayor amplitud en su resonancia, por lo que presenta un timbre algo más contundente. Se halla vocalmente más dotada de fuerza expresiva dramática. Así mismo, es también muy apta para afrontar arduos pasajes de agilidad en personajes cuyo carácter no varía de los mencionados anteriormente. Así mismo, la soprano de carácter más lírico tiene cabida en la ópera barroca, pues suele poseer un timbre de carácter más cálido y aterciopelado que las anteriores y defiende con solvencia los pasajes de ornamentación y agilidad. Normalmente se la colocó en un orden de carácter mucho más secundario, pues suele tomar parte activa en la trama como asistente, confidente y apoyo o incluso rival en el amor de la soprano principal por el personaje masculino protagonista.



7.- Medallón con retrato de Claudio Monteverdi firmado por el desconocido grabador Barberis. Se trata de una pieza perteneciente a la Associazione Amici della Raccolta Bertarelli de Milán.



8.- Diseño de escenografía de Lodovico Ottavio Burnacini para “Il Pomo d’Oro” de Antonio Cesti. Jardín de Venus.



9.- Diseño de escenografía de Lodovico Ottavio Burnacini para “Il Pomo d’Oro” de Antonio Cesti. Puerto.



10.- Diseño de escenografía de Lodovico Ottavio Burnacini para “Il Pomo d’Oro” de Antonio Cesti. Boca del Averno.



11.- Diseño de escenografía de Lodovico Ottavio Burnacini para “Il Pomo d’Oro” de Antonio Cesti. Campo de Marte.



12.- Retrato del Castrato Carlo Scalzi (Cca. 1700-1738 -?-) vestido para la escena, por el pintor y grabador francés Charles Joseph Flipart (1721-1797). Puede apreciarse de manera muy notable su estrecha relación con Venecia en el uso de colores cálidos e intensos. También estuvo este pintor muy relacionado con España, al encontrarse al servicio de Fernando VI y Bárbara de Braganza.

CAPÍTULO V:

ESTÉTICA DE LA PUESTA EN ESCENA OPERÍSTICA.

5.1.- La estética de la escena: el valor de la solemne retórica. La antigua tradición española.

5.1.1.- El desarrollo y tratamiento artístico de lo visual.

En la capital del Reino Español, durante la primera mitad del siglo XVIII, son muy abundantes las producciones de ópera y de zarzuela; asociadas ambas tanto a los Reales Sitios y a teatros públicos de mayor rango, como a los sectores más populares. Más adelante, y, conforme a las pautas reformatorias establecidas en el reinado de Carlos III por el Conde de Aranda, estas producciones van a continuar; pero focalizando considerablemente su interés, en las pautas mostradas por la tragedia francesa, así como en los modelos de una estética ya de corte neoclásico, que, progresivamente, iba alejándose de la espectacular retórica y artificiosidad de las etapas anteriores.

Resulta incuestionable que, durante los reinados de Felipe V y Fernando VI, los teatros palaciegos que la Corte española protegió celosamente, fomentaban y producían óperas que dejaban ver un abundante despliegue de medios en lo referido a la puesta en escena, toda cargada de recursos retóricos visuales que daban lugar por una serie de horas a la creación de un mundo celestial, ilusorio. Un mundo escénico de trampantojos y de recursos que, anclados en los sucesos de los argumentos de las piezas, podían resultar de lo más fascinante, ingenioso e incluso inverosímil. Así pues, se puede comprobar cómo la puesta en escena genuinamente cortesana de la España de primera mitad del XVIII, es

continuadora de una muy antigua y significativa tradición, que sustenta sus inicios en la estética de los decorados teatrales de base planteados por Vitrubio, y retomados en pleno Renacimiento por Sebastiano Serlio (1475-1554), cuyo esquema aparente se compone de tres escenas: la de comedia, la de tragedia y la de fábula de carácter bucólico-pastoril.

Los autores Leclerc (1946); Fernández Muñoz (1989); García Melero (1994); Huerta Calvo (2003) y López de José (2006); coinciden al exponer sus contenidos, en la idea de que en España resultó ser clave la arraigada actividad desarrollada en el siglo XVII por escenógrafos cortesanos, entre los cuales, destaca Cosme Lotti (1580-1651), ingeniero, pintor y escenógrafo procedente de la Corte de Florencia. Lotti se ocupó del diseño de monumentales fuentes de carácter ornamental para jardines. Su presencia es reclamada en España en 1626 por Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares (1587-1645), el cual le requiere como maestro diseñador de jardines así como de complejos sistemas hidráulicos ornamentales para los mismos. En la Corte de Felipe IV desempeñará el cargo de escenógrafo y de director artístico de las representaciones llevadas a cabo en Palacio, donde produce uno de los más relevantes dramas cortesanos; en este caso cantado, producido y escenificado en el llamado “Salón de las Comedias”, dentro del Alcázar de los Austrias: “*La selva sin amor*”, compuesta por el boloñés Alessandro Piccinini (1566-1638) y poetizada con los versos de Félix Lope de Vega (1562-1635). Característica propia de Cosme Lotti era la formidable complejidad de los artificios escenográficos, así como la utilización del mayor número posible de tramoyas, de manera que lo visual, relegaba el texto y la música inevitablemente a un segundo rango en cuanto a importancia.

Como Lotti, el artista Dionisio Mantuano (1622-1683) requerido en Madrid por Gaspar de Haro, Marqués del Carpio y de Eliche (1629-1687); conquista también el ámbito español como arquitecto, ingeniero, pintor y escenógrafo. Mantuano instaura en la Corte su original especialización en la recreación de la perspectiva y de los trampantojos de arquitectura fingida a través de la técnica del llamado *sotto in sù* (desde abajo hacia arriba) que mediante técnicas de carácter ilusionista, hacen de una superficie mural totalmente plana, todo un nuevo terreno de arquitecturas y espacios que aparentemente son reales, quedando así los mismos ficticiamente ampliados por profundísimos techos cupulados, galerías,

muros articulados por falsos elementos estructurales decorativos y falsas puertas y ventanas.

También, el artista Francisco Rizi (1614-1685) sienta las bases de esta gran tradición escenográfica cortesana en España. Este artista dedicado a la decoración pictórica, dejó patente un acusado y enérgico sentido dinámico y teatral de sus figuras. Rizi se decantó por la expresividad gestual de los personajes representados, así como por un enorme interés por la invención de nuevos temas y figuras. Desde la fecha de 1649, desarrolló su actividad como colaborador en la producción de escenografía cortesana, y posteriormente, su labor como director artístico en este terreno.

De este modo y sobre tan consolidada tradición, va a fundamentarse la estética de una puesta en escena cortesana dieciochesca que, en buena parte de su producción, será creada y canalizada por el prolífico y polifacético Carlo Broschi “Farinelli”, por medio de vistosos recursos que experimentarán un acusado declive desde la llegada al trono de Carlos III; fecha en la que el artista abandonará España y la estética neoclásica, de carácter mucho más académico y severo, se apoderará de los escenarios; presupuesto que apoya el citado Leclerc (1946) junto a otros autores como Mancini (1964); Fernández Muñoz (1989) o Amorós y Díez Borque (1999).

En contraposición a la producción cortesana, aquella correspondiente al ámbito de los teatros públicos resultó ser bien distinta, pues estos espacios escénicos, en la mayoría de las ocasiones, no estuvieron al corriente de las posibilidades y adelantos que venían produciéndose en lo referente al gran despliegue de medios técnicos y de recursos estéticos de los teatros de rango. También, la falta de recursos económicos y un cierto anclaje en tradiciones que ya quedaban obsoletas situaron a sus puestas en escena dentro de cierta precariedad, teniendo en cuenta que ya desde el siglo anterior, se viene adoptando la costumbre del impulso y favorecimiento de los recursos visuales en perjuicio, incluso de la propia música y de su correspondiente texto. En este sentido, resulta significativo el hecho de señalar que las comedias sencillas se enmarcaban en escenografías que resultaban ser un tanto discretas, pues, según su esquema formal básico, no se disponía más que de una plataforma con el fin de marcar la separación del espacio escénico, de aquel del público.

Así, esta plataforma o tablado quedaba cerrada en su fondo por un telón de foro, el cual quedaría, a su vez, flanqueado en sus laterales por otra serie de bastidores o cortinas, formando así calles o *quintas* y provocando un efecto de profundidad en el espacio, que ayudaba a la aparición y desaparición de personajes en la escena. Autores como Allen (1989); Kleinertz (1994); Torrión (1998); Batta (1999) o Carreras (2000); coinciden en la idea acerca del planteamiento de este marco, en el que la escenografía resultaba muy sumaria o esquemática; pues delante de este fondo, de marcado carácter neutro, se situaba algún objeto de apoyo que pudiera sugerir al público el lugar o circunstancia donde acontecían la escenas, de ahí que el citado fondo neutro simplificara otra característica y tradicional escenografía renacentista italiana llamada “de retablo circunstancial”, la cual, en muchos casos constaba de una fachada discreta, aunque artísticamente tratada que se erigía como única e inmutable sobre la plataforma de escenario, en la que, básicamente, se abrían tres puertas. Ante estas puertas, eran colocados los elementos de apoyo escenográfico para sugerencia de la circunstancia o de lugar de la escena. De las mencionadas puertas, la central se abría como la principal, más alta y ancha que las laterales, para la impronta o primera entrada de los personajes y para las entradas y salidas en las escenas más importantes del drama. Esta puerta principal, estaba flanqueada por dos puertas laterales que sirvieron de entrada y salida a los personajes más secundarios y a todos los personajes, para que, de un modo más enérgico o práctico, quedara enfatizada la fluidez en la sucesión del drama; de modo que la central, siempre adquiriría un carácter más solemne y ceremonioso. En muchos casos, estas puertas estaban cubiertas por cortinajes o podían estar aforadas por bastidores que representaban diferentes motivos o paisajes con el fin de apoyar la sugerencia de espacio y, así mismo, con la finalidad de introducir pequeños cambios y, de este modo, llamar en mayor medida la atención del público. Así, Inglaterra es quien aprovecha verdaderamente este modelo escenográfico renacentista, concretamente en el tipo de espacio teatral Isabelino, donde, además de puertas en el retablo circunstancial, se incluyeron galerías practicables y ventanales para aparición de los personajes; recursos de los que William Shakespeare (1564-1616) sacó verdadero partido para sus obras. Así pues, en contraposición a lo expuesto anteriormente y en época posterior, destaca la gestación y casi obsesión en Europa por la compleja producción espectacular, que exige dificultosas condiciones en lo referente a los recursos escénicos como transformaciones de unos

personajes en otros, de personas en objetos y viceversa, mutaciones escénicas en las que, en cuestión de pocos minutos, un espacio se transforma radicalmente en otro, personajes que comparecen en la escena o la abandonan por medio de vuelos en carros, nubes u otras máquinas, representación de desfiles o cortejos y posible inclusión de comparsas de figuración o cuerpos de ballet. Aparte de todos estos recursos, los efectos de truenos, de mar en calma o en tempestad, de incendios, de derrumbamientos y de caídas de murallas y torres, dependieron directamente del equipo de ingeniería escénica que, junto con el de pintura materializaban las complejas concepciones e ideas de los escenógrafos.

5.1.2.- Las antiguas y nuevas aportaciones escenográficas.

Los historiadores Orrey (1994); Pahlen (1995); Parker (1998); Torrione (2000) y Casares Rodicio y Torrente (2001); coinciden igualmente en el hecho de que, junto a lo expuesto anteriormente y al mismo tiempo; se advierte la importancia de la invención, diseño y utilización de la maquinaria escénica en esta época, para fomentar una novísima concepción de la escena, ya que, gracias a todos estos recursos existía la posibilidad de materializar físicamente en ella, una serie de posibilidades que, anteriormente el público sólo pudo imaginar, pues gracias a ello, se rompen toda clase de restricciones y condiciones a la hora de dar vida a todo lo que la imaginación era capaz de aportar, de ello que, a lo largo del siglo XVIII, los teatros -especialmente todos aquellos cuyos medios se ven favorecidos por una mejor protección económica-, conozcan un auge, progreso y perfeccionamiento de todos los recursos técnicos que intervienen en la producción de sus espectáculos. Evidentemente, estas condiciones de mejora paulatina en los recursos efectistas no se producían en todos los teatros de manera equitativa, dada la enorme diferencia de rango y nivel existente en estos espacios y, lógicamente, dadas las diversas condiciones de protección y patrocinio de los mismos. En el caso de Madrid, al igual que en el de muchas otras capitales de corte de la Europa plenamente barroca, destaca en la estética escénica la grandiosa influencia de la familia Galli Bibiena; cuyo nombre está tomado de la localidad toscana de nacimiento de su patriarca, el artista Giovanni Maria Galli (1625-1665), iniciador de toda una saga de originales escenógrafos que van a marcar

un antes y un después en lo referente a concepción y diseño del espacio escénico. En este aspecto, las obras escenográficas de la saga Bibiena se caracterizan por la creación de solemnes espacios de vasto ornato y por la monumentalidad de las proporciones utilizadas, así como por una especial preferencia por el gran efecto que un buen estudio de perspectiva puede causar sobre un escenario.

En la dinastía, destacan especialmente los descendientes Ferdinando Galli Bibiena (1657-1743) y Giuseppe Galli Bibiena (1696-1757), que son los creadores del llamado *trompe a l'oeil* o trampantojo, para dar lugar a la creación de ilusiones ópticas y que, sólo a través del trazado pictórico es capaz de proporcionar fiables sensaciones volumétricas. Así pues, las líneas de dirección para visualización de sus escenarios no se dirigen hacia el fondo, sino hacia los laterales, de manera que la arquitectura representada fuese vista no frontalmente, sino en ángulo, para causar un efecto más auténtico; hecho que consideran en profundidad autores como Muñoz Morillejo (1923); Kleinertz (1994) o Huerta Calvo (2003). Así mismo, la disposición escénica trabajada desde etapas muy anteriores y consistente en bastidores dispuestos por medio de *strade* (calles) o quintas paralelas cerradas por un telón de foro, de tanta tradición; se perfecciona hasta tal punto que estas quintas se cortan, se pintan y se tratan artísticamente, una por una, para representar de la forma más real posible el espacio y profundidad deseados. De este modo dichas quintas consisten en paneles artísticamente tratados que llegan a cambiarse girándose, como si se tratara de las páginas de un libro o, mediante acanaladuras en las tablas del escenario, haciendo correr los paneles mediante un elaborado sistema de poleas. En este sentido y como recurso de decoración y cerramiento lateral de la escena, también fue utilizado un curioso elemento: los llamados *trigoni versatiles* o *periaktoi*, cuya utilización tiene su origen en los escenarios de la antigüedad clásica, y cuya poderosa tradición de uso, se abre camino con éxito hasta la escena renacentista y barroca. Dicho elemento, de tanto éxito en el teatro grecolatino, consiste en una serie de prismas de base triangular que, dispuestos sobre un perno central sustentado sobre una base y, a su vez, situados verticalmente a cada lado de la escena; sirvieron como paneles de decoración, ya que, por cada una de sus caras, los módulos podían embellecerse de forma que, girándolos sobre sí mismos gracias al citado perno, se producía un rápido y eficaz cambio de escena con el fin de que la obra

representada no perdiera su fluidez. En muchos casos, esta maquinaria también estaba provista de nichos practicables desde donde poder realizar una llamativa entrada a escena.

Toda esta decoración que puede ser mutada a voluntad por los maestros maquinistas, llega a alcanzar su cénit en la ópera barroca y además, se complementará con una amplia gama de efectos de maquinaria consistentes, básicamente en sistemas de trampillas en el suelo articuladas por ascensores para irrumpir en la escena desde la tierra, así como poleas y una serie de cables o sogas que penden desde lo alto y que sostienen complejas plataforma en forma de nube o de carro celestial para los descensos divinos y otros efectos de vuelo. Así mismo, la escena también podía cambiarse gracias a paneles o telones que caían desde la techumbre del escenario, o incluso, con telones emergentes desde el suelo del escenario a través de contrapesos conocidos con el nombre de *saracinesche*, que también contribuyeron a proporcionar extraordinaria fluidez a la unidad del drama. Así mismo, los autores Voltes Pou (1996); Torrione (1998); Carreras (2000); Torrione (2000); Dalai (2006); Williams (2010) y Verschaeve (2012); coinciden en su punto de vista acerca de la morfología interna de los escenarios en esta época y, gracias a estas teorías, puede hablarse también de una serie de bambalinas altas de cerramiento, que se tendían en el techo del escenario de una galería de bastidores laterales a la otra con el fin de proporcionar el efecto de celaje. Estos bastidores laterales, se mueven o modifican gracias a la intervención de un torno central, cuya manipulación provoca el levantamiento de las bambalinas y el retroceso o avance de los bastidores sobre sí mismos, a lo que se van a unir, ya en plenitud del siglo XVIII, toda suerte de anexos escenográficos practicables consistentes en plataformas, módulos de falso edificio, pasarelas, balaustradas, trofeos, obeliscos, triunfos, fontanas, setos, árboles, parterres, surtidores y estanques que funcionaban realmente en las escenas de jardín, motivos escultóricos y columnatas; donde se juega con las dimensiones, los efectos ópticos de lejanía, la perspectiva y el truco. Así mismo, también es muy relevante el exitoso recurso de la escala de tamaño de los motivos decorativos creados que, según la importancia o magnificencia de la celebración y, según las dimensiones de los escenarios podía ser simple y recogida o monumental y ampulosa.

La luz teatral constituye en la puesta en escena operística del momento otro de los recursos más importantes. En general, tanto en teatros cortesanos como en teatros de menor

rango se utilizan los mismos materiales que en el ámbito doméstico: candiles de aceite, así como velas y hachas de todos los tamaños. De este modo, se trabaja en esta época por conseguir adaptar al terreno teatral y escénico todo el aparato lumínico cotidiano, de manera que pudiera observarse desde cierta lejanía todo aquello que tuviera lugar en el escenario. En él, las mechas de todos aquellos materiales de luz como las velas y las gruesas hachas eran impregnadas en resina con el cometido de evitar que los movimientos de los bastidores pudieran provocar el apagado de los mismos; hecho contrastado por Carreras López (1996); Carreras (2000); Cotarelo y Mori (2001); Dalai, (2006) y Carluccio (2010); que coinciden igualmente en la teoría de que, sobre todo se ha buscado en esta época la máxima seguridad para el espacio, dado que todo el aparato escénico que rodeaba los sistemas de iluminación era altamente inflamable y por ello, grandes recipientes con agua se hallaban estratégicamente colocados en las traseras del escenario, controlados por personas que actuaban inmediatamente si alguno de los bastidores o telones se prendía. Por ello, dado que la cantidad de sebo o de cera consumidos era muy elevada, dependiendo de la magnitud del decorado o del escenario, era preciso también tener en cuenta los abundantes materiales de repuesto que habían de utilizarse durante las representaciones de ópera y, durante las horas que se dedicaban a los periodos de pruebas o ensayos, sin contar con la iluminación destinada a la sala de coliseo y a todas las dependencias del edificio. En lo referente a este aspecto, los autores De la Granja (1982); Esteban Carrera (1993); García Melero (1994) y Díez Borque (1998); consideran necesario centrar la atención en la iluminación de la sala de público durante las representaciones, puesto que; según estos especialistas, hasta mediados del siglo XIX, éste no quedó completamente a oscuras durante las mismas. Por ello, se tiene la constancia de que el público asistente, al pertenecer a un entorno cortesano, elitista y principalmente de alto rango, se hallaba completamente al corriente de las modas estéticas y literarias predominantes en otros importantes centros como Italia o Francia. Aparte y debido a esto, al ser las raíces borbónicas de los soberanos españoles francesas y, secundariamente, italianas e, igualmente, siendo una corte que se hallaba en contacto directo con Viena a través de Farinelli, la circulación de los libretos de las óperas entre los mismos cortesanos y el conocimiento de dos o más lenguas habladas y escritas, facilitaba el entendimiento y seguimiento de la acción. Pero si vuelve a considerarse el aspecto lumínico de la representación, se conoce la heterogénea utilización

de soportes para disponer un gran número de velas, de los cuales, los más importantes eran aquellos colocados disimuladamente para dar luz a cada una de las quintas o calles laterales sin ser vistos por el público. Con esto se perseguía hacer de la escena el lugar de esplendor y foco principal de atención de los espectadores, donde, está, sin duda, presente la tradición iniciada por el ingeniero y matemático alemán Joseph Fürtttenbach (1591-1667) en la primera mitad del siglo XVII, en tan importantes marcos como el Teatro Olimpico de Vincenza. Así pues, Fürtttenbach crea un tipo de punto reflector de la luz por medio de la introducción de una bujía dentro de un cajón metálico abierto por uno de sus frentes con el fin de concentrar mayor número de luz en determinados puntos, siempre acorde a la estructura de la perspectiva de la decoración.

Muñoz Morillejo (1923); Murano y Povoledo (1970); Plaza Orellana (2007) y Carluccio (2010); consideran y reflexionan sobre la efectividad de esta antigua técnica; al mismo tiempo que los citados autores concuerdan en la importancia dentro de la iluminación del teatro cortesano, de la tradición de Nicola Sabbatini (1574-1654), que se establece en el siglo anterior y que responde sin duda, no sólo a una necesidad de carácter estético, sino también a cierta intención o intensidad dramática que pretende secundar los matices argumentales que se estén desarrollando en la acción correspondiente. Sobre todo, ambas tradiciones tuvieron en cuenta la iluminación frontal, a través de candilejas de proscenio, que se instalaban en el mismo formando una perfecta hilera y bien podían ser quinqués de aceite o velas de un considerable grosor, cubiertas en su trasera por un parapeto semicircular que sigue la forma cilíndrica de la vela y que trata de no iluminar al público, sino al escenario. Junto con las candilejas de suelo, estaban presentes los candelabros que pendían del techo del escenario, los cuales en etapas más tempranas fueron muy simples y posteriormente, se convirtieron en complejas arañas de cristal que trataban de dar la mayor luz alta posible a la embocadura, todo ello con el específico fin de iluminar frontalmente la escenografía y a los cantantes y comparsas que realizaran su entrada. Así mismo, estas arañas eran colocadas hacia los laterales de la escena, dejando su centro despejado con el fin de no entorpecer el hecho de que los espectadores pudieran observar plenamente el descenso de bambalinas en las mutaciones, así como de otras maquinarias de cielo. Siempre se pensó en estas arañas de embocadura como elementos que prestaran elegancia pero, a la vez, funcionalidad, ya que para ellas estaba destinado específicamente un tipo de vela más reducida, pero a la vez más

voluminosa, con la finalidad de que no se torcieran ni gotearan en exceso, lo cual podía provocar la incomodidad de cantantes, músicos de foso e incluso espectadores. Por otra parte, la iluminación lateral, aportó volumetría y lucimiento de los detalles más recónditos o más alejados del público. Para ello, las luminarias eran colocadas en disposición vertical dentro de sus respectivos soportes tras los bastidores, con lo cual, se facilitaba una visión completa de la decoración pictórica representada. Así pues, ya se tenía la clara intención de ejercer un marcado control sobre la iluminación de la zona de escenario, puesto que tanto Fürtttenbach como Sabatini, se ocuparon de investigar la posibilidad de modificar la intensidad de la misma. Posteriormente, a medida que avanzaba el siglo las velas iban siendo sustituidas por la presencia de combustibles más puros y más duraderos.

Beijer (1972); Bajini (1989); Batta (1999); Blanning (2002) y Dalai (2006) consideran que, como la iluminación; otros efectos teatrales para imitación de fenómenos de la naturaleza, de gran tradición en Europa y en el teatro español desde épocas anteriores, se hacen presentes en la ópera por medio de diversos efectos, entre los que destacan las llamadas *máquinas de viento*, de varios tamaños. Dichas máquinas, consisten en una estructura o caballete de base compuesto por dos soportes paralelos, que sustentan entre sí un tambor giratorio dentado, cubierto, a su vez por una banda muy tensa de algodón, de carácter más económico, o, en su caso, de seda, que proporcionaba un efecto de mucha mejor calidad. Así, al hacer girar el tambor a través de una manivela, se crea una particular imitación del sonido del viento, según la intensidad deseada.

Existen, además, entre estos efectos el de lluvia, llevado a la práctica por medio de una máquina llamada *aspa de lluvia* consistente en dos prismas cuadrangulares de madera que convergen en el centro creando así una forma de aspa o cruz. Estas aspás están repletas en su interior de arena o pequeños restos de piedra y quedan sustentadas por la misma estructura anteriormente citada, pudiendo ser manipulada por medio de manivela. De esta manera, se crea un efecto de lluvia de manera prolongada y sin interrupción.

Por su parte, los efectos de tormenta adquieren protagonismo sobre todo en las escenas de terremotos y descensos divinos. En este caso la *chapa de tormenta* es el instrumento apropiado a tal efecto. Así, En él, un bastidor, sostiene una plancha de latón que pende de la

parte alta de éste, atada mediante un consistente cableado. Cimbreado la plancha se consigue el poderoso efecto tonante. Así pues, si se deseaba conseguir un efecto más potente de estallido de truenos, entraba en juego la llamada *cabría del trueno*, consistente en una soga de la que penden una serie de chapas metálicas dispuestas unas sobre otras, de manera que, al sacudir la soga, cada una de ellas golpea de manera progresiva sobre las siguientes. Del mismo modo, podía ser soltada del techo del escenario, provocando un estrepitoso y aterrador efecto de sonido. En este sentido, sirve también la *matraca de truenos*, apropiada, sobre todo para las escenas de batalla. También existente en varios tamaños y formada por una serie de lengüetas que, percutidas sobre una rueda dentada accionada por medio de manivela, proporcionó un fastuoso resultado. Así mismo, dentro de lo referente a efectos de sonido, también la propia orquesta situada dentro del foso podía tener la posibilidad de producirlos. Instrumentos orquestales de viento como las trompetas que, en muchos casos, constituyeron el elemento identificatorio de aquellos personajes que representaban a dioses; e instrumentos de percusión como los *timpani* o timbales de la orquesta y, muy ocasionalmente, platillos o carillones de campanas, también producían efectos sugerentes en escenas que mostraban desfiles militares o, incluso, la glorificación de alguno de los personajes del drama o, también, como corresponde al gusto estético de moda en la época, para evocar ambientes de carácter exótico como las Indias o China.

Historiadores del teatro como Napoli Signorelli (1813); Prota Giurleo (1962); Ribera y Bergós (1985); Ribera y Bergós (1987) y Oliva y Torres Monreal (1999), convergen en la idea de la consideración de otro elemento escénico que resultó ser esencial en la escena de la época. Se trata de una maquinaria inventada en el pasado, que nunca dejó de caer en desuso, incluso hasta la conquista de épocas muy posteriores. Conocida por el nombre de *olas de mar*, es un recurso ideado, proyectado y difundido por el arquitecto y escenógrafo renacentista Nicola Sabbatini (1574-1654), personalidad clave en la creación de conceptos base en lo referente al tratamiento efectista escénico. Dicha maquinaria recrea en el escenario el mar, bien bravío o bien en calma. Se trata de un artefacto instalado de un extremo a otro de la anchura del escenario y de frente al público, normalmente colocado más cerca del foro que de la embocadura del mismo. Así pues consta de una estructura donde se colocan de manera horizontal tres o más cilindros ondulados sobre sí mismos

(como fustes de columnas de orden salomónico tumbados), emplazados a distinto nivel de altura de manera con los que, se crea una elevación de la línea de horizonte. Dichos cilindros, pueden hacerse girar sobre sí mismos en la misma dirección por medio de manivelas, de modo que produce un contundente efecto de oleaje marino en profundo movimiento. En relación a este último aspecto, se crea en pleno siglo XVIII un mecanismo que se acciona, no desde los laterales del escenario, sino desde el foso o parte baja del mismo, consistente en un riel o surco de carácter ondulado, que permite acoplar un navío, de manera que el mismo describe un verosímil movimiento que, incluso a veces podía ser manipulado desde una plataforma que pudiera elevarse y descender, proporcionando así un interesante efecto de flotación; efecto contrastado también en los contenidos de los autores Nieva (2000); Plaza Orellana (2007) o Norwich (2013).

5.1.3.- La evolución de la puesta en escena. La tendencia a una sencilla estética clasicista.

Constituye el referente absoluto de la cultura y de la estética de la época a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, editada en Francia entre 1751 y 1772 bajo la dirección del filósofo Denis Diderot (1713-1784) y del matemático Jean Le Rond D'Alembert (1717-1783). Así pues, ya, desde 1747, se estaba gestando el proyecto de esta obra que, sintetiza de manera práctica, todos aquellos conocimientos referentes a las ciencias, las artes y los oficios. Kleinertz (1994); Huerta Calvo (2003); Huertas Vázquez (2005) y López de José (2006); consideran que dicho proyecto, alcanzó de pleno al reino español, y una de las cuestiones que llegó a influenciar fue la cuestión escénica, ya que, precisamente, el carácter pedagógico y profundamente pragmático de la Enciclopedia, condicionó el mundo de la maquinaria teatral, muy desconocido hasta el momento por el público, al tratarse de técnicas diseñadas, practicadas y transmitidas confidencialmente de padres a hijos con el fin de no desvelar a los espectadores el ilusorio y fantasioso mundo que se creaba en un lugar tan altamente considerado como el escenario.

De este modo, la maquinaria teatral, alcanza un notable perfeccionamiento e innovación técnica, logrando el aumento de realismo en todos aquellos efectos auditivos y visuales practicados. En este contexto, todos aquellos escenógrafos y equipos de pintores que eran contratados en los diferentes teatros para desarrollar su actividad artística, debían cumplir con un contrato que era firmado con carácter anual, en el que el artista junto a su equipo se comprometía a realizar un número mínimo de telones y decoraciones nuevas. Aparte de esto, se comprometía a mantener y conservar en buen estado todas aquellas escenografías que ya había creado y que formaban parte del archivo del teatro.

Ya, a finales del XVIII, esta obligación contractual va perdiendo fuerza y los teatros tienden a economizar en medios recuperando y restaurando antiguas decoraciones que ya no se usaban o que se encontraran en mal estado, de manera que se daba lugar al rompimiento de la creación exclusiva para una determinada obra en favor de la ambivalencia de un mismo decorado que se utilizó o sirvió para obras muy distintas de aquellas para las que fue concebida; de hecho en pleno apogeo operístico de los teatros públicos y de los teatros de Corte, los diarios de Madrid muestran y albergan artículos en los que se elogian las simplificaciones, adelantos y desarrollo de la perspectiva en las decoraciones escénicas (llegada la segunda mitad de siglo los artículos valorarán muy marcadamente el correcto uso de la misma en los telones). Incluso llegan a criticarse hechos como el ruido de la maquinaria, el cual afecta plenamente a la música que se está interpretando, por lo que muchos compositores, deciden escribir música que tuvo por objetivo acompañar las mutaciones escénicas para así, lograr un mayor disimulo de todo el incómodo rumor provocado por los elementos de maquinaria.

De la misma manera, llega a criticarse duramente el riesgo o peligro de caída que supone para cantantes y actores la utilización de escotillones, máquinas de vuelo y descenso o las grúas. Igualmente, se critica el exceso de iluminación de los conjuntos de tramoya. También, con el fin de representar truenos o visiones infernales, se utilizó la pólvora de artificio.

[AVM. Secretaría, legajo 3-135-12. Documentos relativos a la actividad teatral en 1706].

Los especialistas Fernández Muñoz (1989); García Melero (1994); García Melero (1995) y Casares Rodicio y Torrente (2001); analizan y refieren también la existencia de luminarias sujetas a máquinas en movimiento; por lo tanto, proporcionan una idea de riesgo mucho más acusado. Este recurso, posiblemente contribuyó en gran medida a producir un aspecto de fantasía en un espacio, ya de por sí, lleno de magia y belleza, mas se suponía verdaderamente inseguro para el edificio y para todo aquel que contemplara o trabajara en la representación, pues era, desgraciadamente, muy común, el trágico hecho de los formidables incendios de espacios escénicos.

Resulta significativo el hecho del reto escénico de la materialización casi de lo imposible, por lo que unos y otros teatros llegaron a competir, dado que siempre se buscó en la estética escénica dieciochesca la dignidad y la seriedad en el planteamiento estructural de estas ideas. Seguidamente, puede observarse con claridad una segunda etapa en el desarrollo estético de la puesta en escena operística y esta empieza a desarrollarse una vez que en la Villa y Corte de Madrid, se lleva a la práctica la reforma del Conde de Aranda. Ya pasada la mitad de siglo, existen otra serie de preocupaciones en lo referente a los recursos escénicos, pues ya caen en desuso las ampulosas y artificiosas puestas en escena, en favor de la clasicidad de la nueva corriente artística y estética que se va imponiendo en Europa. Así pues, autores como Rubio (1994); Stiffoni (2001) o Máximo Leza (2001); coinciden en la reflexión de que, en el caso de España; esta corriente neoclásica del arte que se apropia del teatro, se ve complementada por la introducción en la escena española de aquellos dramas clásicos que se representan y que tanto éxito va a adquirir en Francia. De este modo, con Aranda se va a introducir el llamado “telón de boca”, en muchos casos, ya artísticamente tratado y que reafirmará aún más la barrera de separación entre escena y espectadores, pues antes se daba uso a grandes cortinajes. También en este momento, se proporciona al suelo del escenario, un cierto declive de pendiente, que provoca una mejor visión de conjunto de todos los actantes. Así mismo, un último período en esta evolución escénica, se produce a partir de la década de los setenta u ochenta, pues se opta por el carácter ilusionista procedente de la tradición italiana que se abre paso y se sitúa frente al cierto rigor estilístico que proporcionó el clasicismo.

5.2.- Actividad estética operística en El Coliseo de Los Caños del Peral y en el Real Coliseo del Buen Retiro.

5.2.1.- La aportación de los Truffaldines.

Si se centra ahora la atención en la etapa correspondiente a los primeros años de reinado de Felipe V, destacó la acogida que da el monarca a la primera compañía italiana de ópera en Madrid, la compañía “De los Truffaldines”; cuyo principal centro de interpretación iba a ser el Teatro de los Caños del Peral, teatro que no va a estar en activo mucho tiempo, ya que, a partir de 1711, dada la ruptura y separación experimentada por la compañía, el local se queda sin actividad hasta 1716, cuando vuelve a reunificarse otra vez la compañía, que pide de nuevo al Ayuntamiento de Madrid, que se les entregue el local. Así pues, Felipe V, ordena que el teatro sea cedido a la compañía, sin tener que afrontar gastos de arrendamiento. La compañía ocupó un teatro que halló en las mismas condiciones en las que dejó y así, se produjo una segunda etapa de ocupación que tuvo una duración de siete años, por lo que, a partir de 1723, vuelve a haber una disolución de la compañía y un consiguiente abandono del teatro, lo que dio lugar a un estado permanente de deterioro. Seguidamente, llegada la década de los treinta, el monarca ordena demoler el edificio que había y ordena levantar uno nuevo y de mayores dimensiones: el Coliseo de los Caños del Peral, de lo que se encargaría el Marqués de Scotti. El nuevo coliseo quedó inaugurado en febrero de 1738 con “*Il Demetrio*”, con textos de Pietro Metastasio y música de Johann Adolph Hasse.

A través de las obras de Carreras López (1996); Amorós y Díez Borque (1999); Casares Rodicio y Torrente (2001) y Cotarelo y Mori (2001); resulta interesante comprobar cómo el teatro de Los Truffaldines, contaba con numerosos elementos escenográficos en propiedad, junto con las correspondientes tramoyas y otros elementos de maquinaria. No en vano, en la fecha de 1722, los Truffaldines llevaron a cabo la producción y puesta en escena en el citado local, de “*L’interesse schernito dal proprio inganno*” (“El interés escarnecido por el propio engaño”). Es un título editado en Madrid por los propios componentes de la compañía. La pieza estaba dedicada a la reina Isabel y su acción se desarrolla en un ambiente pastoril, ya que se documenta como *capriccio boscareccio* o “capricho de

bosque”, aludiendo al principal escenario y argumento. El primer espacio representado es un lugar campestre de Pisa, con vista del castillo de Egeste a las orillas del Arno, lo que se muta en la cámara de Egeste, en un bosque, un jardín, un patio y, finalmente, en el Templo de Himeneo

[L'interesse schernito dal proprio inganno: capriccio boscareccio da rappresentarisi nel nuovo Teatro de Comici Italiani, dedicato alla S.R.C.M. d'Isabella Farnese Regina delle Spagne / posto in musica dal signor Gioacchino Landi. BP. Libretto. 1065801. VII/ 7656].

Ha de tenerse en cuenta de que se trata de una sencilla pieza para cantores de líneas muy simples, ya que su principal cometido a desarrollar era el de actor, mas se incluyen en ella coros de pescadores y de cazadores, probablemente representados por los mismos miembros del reparto. Se trata, además, de una obra compuesta por el italiano Gioacchino Landi, del que, apenas existen noticias y del que se desconoce su cronología. Así mismo, Bretón y Chueca (1986); Carreras (2000) y Cármena y Millán (2002), coinciden en la consideración de que esta compañía no gozaba de presupuestos muy elevados, por lo que se halla muy lejos de los grandes espectáculos, muchas veces, de cifras astronómicas, que se desarrollaron en el ámbito de la corte.

Destaca igualmente la producción en Los Caños del Peral, de “*Ottone in Villa*” (“Otón en Villa”) en 1723, con música del mismo Gioacchino Landi y textos del napolitano Sebastiano Biancardi (mas conocido por el pseudónimo de Domenico Lalli) (1679-1741). Este tema sólo fue anteriormente musicado por Antonio Vivaldi para su estreno en la ciudad véneta de Vincenza, en 1713. En esta ocasión, “*Ottone in Villa*” está dedicada a la persona de Felipe V. En este caso, los Truffaldines muestran un especial interés por hacer saber que se trata de un drama cuyo tema en Italia tiene mucho éxito, tema del que el autor, también es destacado como personaje significativo. En diciembre de 1728 llega a representarse en Valencia con ocasión de la celebración del cumpleaños del rey, con el título “*El Emperador Otón en un real sitio cerca de Roma*”. Aquí, se trata, sin duda de una versión española de la obra original, con música del compositor Francesco Corradini (1700-1769). Siguiendo, pues, la misma tónica que el título anteriormente citado, se trata de una obra de pequeño formato, con un reparto de personajes aún más reducido en número que el

del título anterior. La obra sustenta su argumento en una serie de ardides y entresijos de carácter amoroso y el conflicto entre el deber y el amor. Su escenografía resulta menos vistosa que en la obra anterior y sólo muestra cuatro escenas de jardines y bosques:

La primera representa un jardín delicioso que se muta en un espacio campestre con vista de palacio. La tercera mutación corresponde a un bosquecillo de colinas y la escena final, a un solitario paseo de avenidas frondosas.

Como puede comprobarse, los efectos escénicos llevados a cabo en la producción anterior, como pudiera ser la aparición del Arno y el recreo arquitectónico del Templo de Himeneo, aquí se muestran ausentes, por lo que la compañía de los Truffaldines, debía simpatizar con el público con otros recursos que no fueran aquellos de las espectaculares escenografías, sino que constituyeran la novedad de la introducción en Madrid de la música italiana expuesta en obras cantadas en su totalidad, lo cual, no era muy conocido, siendo mucho más popular el hecho de observar acciones que alternaban canto y texto hablado.

[“Ottone in Villa. Damma posto in musica dal Signor Gioacchino Landi”. BP. Libretto. 1001223003. T/11398].

En cuanto a la representación del drama metastasiano “*Il Demetrio*” (1738) puede apreciarse el inicio de una segunda etapa marcada por un repertorio operístico italiano de mucha mejor calidad, y por una puesta en escena de mayor esplendor, pues, como se apreciaba anteriormente, en esta segunda etapa de la compañía, la misma se halla bajo los auspicios reales, lo que le proporcionó la capacidad de ofrecer una mejor trabajada puesta en escena basada en recursos de más alta calidad:

La acción se desarrolla en Seleucia y se especifica en ella la presencia de comparsas, pero no de coros. Así pues, la primera escena representa un gabinete que se muta en un magnífico espacio con trono y vista en perspectiva de la marina. La tercera mutación del primer acto consiste en un jardín interior en el palacio real. Seguidamente, el segundo acto se abre en una galería que se muta en una cámara real. El tercer acto muestra el pórtico del palacio a las orillas del mar que da paso a la segunda escena donde se muestran los

apartamentos terrenos del mismo. La escena final de la ópera, muestra un gran templo dedicado al Sol, con representación del mismo, ara y trono en un lateral.

[“Il Demetrio: Opera drammatica del signor abbate Pietro Metastasio da rappresentarsi nel regio teatro del Buon Ritiro, festeggiandosi il gloriosissimo giorno natalizio di sua maestà cattolica il re nostro signore don Ferdinando VI, anno MDCCLI. BNM. Libretto. 1104571234 .T/ 24354.]

La escenografía estuvo diseñada por el boloñés Giacomo Pavia (1655-1740) y el vestuario, por el milanés Rocco Cauffman, del que tampoco se tiene noticias de su cronología. Como puede apreciarse y, pese a tratarse de una dedicatoria llevada a cabo por la compañía a la persona del mismo monarca, no existe una escena final de *Licenza*, seguramente por contar con medios que, aunque evolucionados, son aún modestos como para llevar a cabo un gran despliegue de apoteosis final. Así pues, tanto en Los Caños del Peral como dentro del ámbito de la corte, en el Real Coliseo del Buen Retiro y como escenógrafo de óperas serias de Pietro Metastasio en esta etapa destaca Pavia.

De su producción para Los Caños del Peral, destaca la ópera metastasiana “*Il Demofonte*”, de 1738, donde el escenógrafo boloñés sitúa las escenas del drama en lo que va a ser el esquema escénico metastasiano más común, donde se muestra la sucesión de espacios progresivos para la acción, propio de una ópera seria barroca: un jardín real, un puerto de mar con vistas de naves, un gabinete real, una galería, un atrio ante el templo con ara (característico de las escenas de sacrificio injusto de personajes), una prisión y como glorificación y apoteosis de un final alegre, la escenografía de una gran sala regia

[“Il Demofonte. Drama in Musica/ trad. De italiano en español por Don Joseph Poma”. BNM. Libretto. 1000614972. T/ 7313].

Torrione (2000); Casares Rodicio y Torrente (2001) y Tcharos (2011), se muestran muy acordes en la idea de que la acogida de esta compañía fue significativa para la puesta en escena así como su notoria relación con los mensajes políticos de poder y ostentación propagados desde ella, ya que la ópera italiana en este concreto momento, se vincula a los

festejos por el cumpleaños del futuro rey Carlos III de Borbón y Parma, siendo éste, además, el primer hijo de Felipe V y de Isabel de Farnesio.

5.2.2.- La venida del castrato Farinelli y sus decisivos tributos a la estética operística en los reinados de Felipe V y Fernando VI.

El estudio de la figura de Farinelli Patrick Barbier (1989. Pgs. 1-40), explica cuán notable para el escenario operístico cortesano español, resultó la llegada del castrato. Nacido en la ciudad de Andria, en la región italiana de la Apulia. Se instruye en el arte del canto con el prolífico compositor y destacado maestro de dicho arte Nicola Porpora, y desde las primeras etapas de formación, se hace muy afamado en el sur de Italia. Su prolífica y brillante carrera le lleva a cantar para Carlos VI en la corte de Viena en 1725, en 1726 se presenta en las temporadas operísticas de Venecia y de Milán. En 1734 visita Londres y debuta en el Lincoln's Inn Fields Theatre con el "Artaserse" compuesto por su hermano Riccardo Broschi (1698-1756). Es en esta etapa cuando, a través del embajador español en Londres, la reina Isabel de Farnesio tiene la voluntad de contactar con él y el motivo de esta llamada no es otro que curar a Felipe V de España de una profunda depresión que sufría desde hace varios años. En su camino hacia España pasa por Francia y se exhibe en el palacio de Versalles ante el rey Luis XV (1710-1774). Una vez que llega a España, lo hace al palacio de La Granja de San Ildefonso en pleno verano, donde es recibido por la reina. Farinelli sólo pretendía quedarse unos meses hasta haber cumplido con su cometido, mas terminó por instalarse en España durante veinticinco años. Al comprobar que la salud mental del monarca mejoraba sensiblemente teniendo cerca la persona del castrato, la reina le insta a que permanezca en la corte y es recompensado con valiosos premios, honores y poder que él sabe utilizar adecuadamente, pues es muy conocida la personalidad de Farinelli, no sólo como auténtico virtuoso de la ópera, sino como persona de exquisito gusto estético, extremadamente inteligente, modesta, discreta y comedida.

Con el fin de que Farinelli desarrollara su actividad como maestro de festejos y director artístico de todos aquellos eventos que fuesen celebrados en la corte, se lleva a cabo la

edificación del nuevo teatro cortesano en el espacio que ocupaba el Salón llamado “del Buen Retiro”. Por ello, los monarcas, que desde que se incendió el Alcázar de los Austrias en la navidad de 1734, habitaban en el Palacio del Buen Retiro; encargan a su arquitecto y decorador Giacomo Bonavia (1700-1760), la rehabilitación del antiguo coliseo, mandado construir en este lugar por Felipe IV (1605-1665). Bonavia estaba, igualmente, encargado de la producción de archivo de escenografías y decoraciones para este teatro, cuyas evoluciones fueron notablemente seguidas y elogiadas tanto por importantes personalidades del arte y la cultura, como por los viajeros extranjeros, que describían cuán espacioso era el lugar, y destacaban su comunicación por la parte trasera con el resto de jardines; argumentos recogidos en las obras de autores como Arias de Cossío (1991); Amorós y Díez Borque (1999); Arnaiz (2003) o Avrial y Flores (2008); los cuales coinciden en la teoría de una situación estratégica de los jardines, instalados justo detrás del escenario, lo que permitía por medio de una compuerta, la inclusión de los mismos jardines de palacio en la escenografía, todo ello articulado a través de los pertinentes efectos y trucos escénicos, de modo, que desde la platea se tenía una visión altamente profunda, casi infinita de un escenario que, según se decía en la época, no tenía nada que envidiar a los teatros cortesanos o públicos de otras importantes cortes europeas.

Carlo Broschi “Farinelli”, a partir de la fecha en la que, por orden de Fernando VI, se encarga de la gestión del teatro real, la ópera en España se expone a una etapa de esplendor de tal magnitud que, ni siquiera los aficionados al género podían pensar como posible. Esto se produce porque Farinelli aplicó a las representaciones de ópera como requisitos estéticos indispensables el lujo y la magnificencia característicos del gusto italiano y francés.

Así pues, se tiene también la constancia de que algunas de las representaciones se llevaban a cabo en el llamado Salón de Los Reinos del Palacio Real del Buen Retiro y para ello, se habilitaba un escenario, cubriendo en primer lugar los pavimentos y paredes con ricas alfombras, tapices, espejos y tablas decoradas. Del mismo modo, para Farinelli era indispensable la riqueza de vestuario, mobiliario auxiliar utilizado y utensilios para comparsas de figuración, compuestas por un gran número de integrantes. Se mostraron ejércitos de caballería, animales, carros triunfales y máquinas de guerra, armas e insignias, desfiles militares y fuegos de artificio, que eran mostrados como colofón del espectáculo

fuera de la escena. Para poder custodiar todos los elementos necesarios para las representaciones de ópera, se asignaron a Farinelli tres grandes atarazanas

[AGP. Sección administrativa. Legajo 668. Documentos relativos a la actividad teatral en el Coliseo del Buen Retiro].

Ya planteada esta evolución en lo referente a las características de la puesta en escena a lo largo del siglo, resulta esencial el planteamiento base del espectáculo cortesano en la época correspondiente al reinado de Felipe V, pese a que este periodo queda cegado por la notoriedad y acierto con los que se realizaron las producciones operísticas en tiempos del reinado de Fernando VI, donde Farinelli y Metastasio tuvieron tanto campo de actuación como canales de influencia directa, de todas las novedades estéticas y musicales que llegaron desde Italia, pues, muy fundamentado estaba el interés de la Corte española por la producción de espectáculos que le confirieran un aura de celebridad y honra frente a otras cortes europeas, de ello que entraran a formar parte en la Corte de Madrid los mejores compositores, escenógrafos y cantantes del momento. La ópera Italiana en el Buen Retiro comienza durante la temporada de clausura del Teatro de los Caños del Peral. Así pues, la ópera seria italiana en el Real Coliseo del Buen Retiro, fue bien fomentada y estimulada por la Reina Isabel de Farnesio y su consejero Annibale Scotti; hechos considerados y contrastados por Brunelli (1954); Barbier (1989); Broschi (1991); Medina (2002) y Merino Peral (2005).

En el Real Coliseo y en la fecha de 1738, destaca el estreno de "*Alessandro nell'Indie*" ("Alejandro en las Indias"), con música de Francesco Corselli y texto de Metastasio, representada con ocasión del matrimonio real en Nápoles de Carlos de Borbón con María Amalia de Sajonia. La música de Corselli está perdida, mas se tiene la constancia de que Metastasio revisó el libreto a petición de su amigo Farinelli. El éxito absoluto de esta ópera parece ser reacción y consecuencia al fructífero "*Demetrio*" de Los Caños del Peral. La elaborada y abundante puesta en escena marca ya el inicio de la época de esplendor operístico que terminará culminándose en el reinado de Fernando VI:

La apertura de telón muestra un campo de batalla a orillas del río Idaspe, en la India. Se observan tiendas militares y carros deteriorados. Soldados dispersos, armas, insignias y

otras muchas sobras del ejército del vencido rey Poro. Se oye estrépito de armas y al alzar del telón se observan soldados que huyen. La escena se transforma en un recinto de palmeras y cipreses en el palacio de Cleofide con un pequeño templo dedicado a Baco, en el medio. Más adelante la escena se muta en el gran pabellón de Alejandro cerca del Idaspe, desde donde puede verse el palacio de Cleofide en la otra orilla del río. En esta misma escena, al tiempo que se toca una breve sinfonía, se observa el discurrir de diversas barcas que vienen por el río, de las que descienden numerosos indianos portando diversos presentes. De la barca principal, se ve descender a Cleofide, que es recibida por Alejandro.

El acto segundo se inicia en el interior de un gabinete real, que se muta en una vistosa escena de campamento militar con antiguas ruinas y alojamientos preparados por Cleofide para el ejército de griegos. Al otro lado del río se ve el campo de Alejandro dispuesto en buen orden, con elefantes, torres, carros cubiertos y máquinas de guerra. En la apertura de la escena, se oye una sinfonía de instrumentos militares, a cuyo son, pasa por un puente una parte de los soldados griegos y, cerca de ellos, Alejandro con Timagenes. Viene Cleofide a recibirlos. Habiendo entrado Cleofide, se ven salir impetuosamente de los laterales de la escena cercana al río, a los indianos, que asaltan a los macedonios. El rey Poro asalta a Alejandro. Gandartes, con secuaces corre hacia el medio del puente para impedir la entrada del ejército griego. Algunos van destruyendo el puente, que se ve vacilar y caer en una de sus partes. Los macedonios asustados huyen, mientras que Gandartes permanece triunfal con sus compañeros encima de las ruinas. La escena se muta en los apartamentos reales de Cleofide.

El acto tercero se abre con una escena de pórticos que conducen al jardín real. Más adelante, se produce la mutación al interior del Templo de Baco, magníficamente iluminado y revestido de riquísimos tapices, tras los cuales, muy cerca de la orquesta, irán Poro y Gandartes, de modo que permanezcan ocultos a todos los personajes del drama y a la vista para todos los espectadores de la sala. En medio del templo, vasto y ornamentado altar de sacrificio que después, a una señal de Cleofide, se enciende. Dos grandísimas puertas en perspectiva que se abrirán a la llegada de Alejandro y que descubrirán parte del palacio y de la ciudad, iluminada en la lejanía. Precedidos del cortejo de bacantes, que entran cantando y danzando en el templo, y seguidos por guardias, pueblo y sacerdotes con antorchas

encendidas en la mano, entran Cleofide, que se coloca a la derecha del ara; Alejandro, Erissena y Timagenes a la izquierda.

[“Alexandro en las Indias : dramma en musica / de Pedro Metastasio ; traducido del idioma italiano al castellano para representarse en el nuevo Real Theatro del Buen-Retiro en ocasion de solemnizar la imperial villa de Madrid el glorioso dia del nacimiento de Phelipe V Rey de España, &c...; puesta en musica por D. Francisco Corselli”. BP. Libretto. 1079747. I/G/295].

Pietro Metastasio y Johann Adolph Hasse se convierten en los referentes más importantes en el repertorio de ópera cortesano. Al estreno de “*Alessandro*” en el Buen Retiro sigue el de “*Siroe, re di Persia*” (“Siroe, rey de Persia”) en 1739, con música de Hasse y texto de Metastasio, y más tarde, “*Farnace*” con música de Corselli y texto de Metastasio. En el mismo año, en Los Caños del Peral, tiene lugar la representación de “*La clemenza di Tito*” (“La clemencia de Tito”), con texto de Metastasio y una cuestionada autoría musical de Hasse. Según Carreras López (1996), Cotarelo y Mori (2001) y Casares Rodicio y Torrente (2001), tras esto, la compañía se traslada finalmente a la Corte.

Especialmente importante en la temporada operística de 1739/40, fue la producción de la ópera “*Farnace, re di Ponto*” (“Farnaces, rey de Ponto”). La producción contratada en 1739, resultó ser bastante superior a la de 1738, entre otras cosas, por haber invitado al castrato Gaetano Majorano, más conocido por el artístico nombre de “Caffarelli” o “Caffariello” (1710-1783); para formar parte del reparto. Caffarelli venía para la ocasión desde Londres, y se encontraba en el punto más álgido de su carrera. Por ello, en este momento se cuidó especialmente la plantilla vocal de la compañía, que había aumentado hasta siete voces solistas, todas ellas de insuperable técnica, color, calidad y reputación. Así pues, la obra, cuya fuente original está en el dramaturgo Antonio Maria Lucchini (1690-1730), fue restablecida por Corselli para esta ocasión; tema, por otra parte, que no resultaba ajeno a la plantilla solista, cuyos miembros, habían tenido la oportunidad de cantar los mismos versos en Nápoles o Bologna, incluso ellos mismos se conocían entre sí y, en otras ocasiones, habían compartido escenario.

Talbot (1984); Strohm (1997); Sommer-Mathis en Casares Rodicio y Torrente (2001) y Tcharos (2011); consideran que el libretto de “*Farnace, re di Ponto*” gozó de notable éxito, antes que en Madrid, en Roma, en el Teatro Alibert, donde se produjo el estreno en 1724, con música de Leonardo Vinci. En este caso, para la producción del “*Farnace*” de Corselli en Madrid, se utilizó como base el libreto original del estreno de Roma. Su libretista, Lucchini, escribió en gran medida para compositores del grado de Antonio Lotti (1667-1740) y Antonio Vivaldi. Su “*Farnace*” resulta especialmente significativo, por representar el compendio o esquema del *dramma per música* por excelencia; heroico, histórico y clasicista del siglo XVIII.

En el primer acto, se muestra la orilla del río Eusino, con frondosa selva que ensombrece toda la escena. Salen a escena los secuaces que, truncando la selva, la reducen a un abierto campo, con el mar en el fondo y, en él, la armada naval de Berenice y, en otra parte, la ciudad de Eraclea con puente de acceso a la misma. Las naves anclan y desembarca en la orilla el ejército. Más tarde y, desde rico navío, desembarca Berenice y Gilades con numeroso séquito. Sigue a esto el asalto de la ciudad, que es atacada desde el puente. Salen los asediados y empujan hacia el campo a los asaltantes que, persiguen a los asaltados hasta la ciudad. En esto, del bosque sale Farnace con su ejército. La escena se muta en un lugar sagrado de mausoleos, donde puede verse en medio de los cuales, la gran pirámide que sirve de sepulcro de los reyes de Ponto. Seguidamente, la escena primera del acto segundo muestra un espacioso lugar de arquitecturas que pertenece al palacio. La escena vuelve a mutarse en el lugar de sepulcros sagrados y, más adelante, en los gabinetes reales. Por su parte, el tercer acto, se abre con una espaciosa plaza de Eraclea, adornada con trofeos y otros aparatos de victoria. Asisten a los protagonistas los ejércitos victoriosos. Mas tarde, comparece Tamiri con séquito que porta preciosos presentes, junto con Pompeo, que también aparece acompañado por su séquito. La escena se muta en las estancias de palacio que dan a los jardines, donde Farnace es asaltado por el ejército hasta la entrada de Tamiri, que lo impide. Finalmente, la escena se muta en los grandes pabellones reales, donde puede verse a Berenice sentada en un sitial con escalones. Aparece Farnace encadenado entre la guardia. Más tarde, aparecen Gilades y Selinda con numeroso ejército armado, que vienen a quitar las cadenas a Farnace.

[“Farnace: dramma en musica, traducido al idioma castellano de orden de su Magestad por Don Geronymo Val, su secretario, y del Gobierno de Castilla, para representarse en el Real Teatro del Buen-Retiro, en ocasion de solemnizar Madrid las gloriosas bodas de Felipe de Borbon, Infante de España con Luisa primera Princesa de Francia... / puesta en musica por Don Francisco Corselli... y Antonio Vivaldi ; libreto de Antonio María Lucchini ; y la invencion de las scenas se dirigió por don Jacome Bonavia...”. BP. Libretto. 1037199. IX/8923.

En BNM: “Farnace. Damma in musica” editado por Antonio Sanz en 1739. Libretto. 1001195137. T/22943].

En una primera etapa, fue la reina Isabel la encargada de contactar con tan ilustres personalidades de la cultura del momento, dado su gran conocimiento de la obra de Metastasio y de las cautivadoras voces de sopranos tan importantes como Faustina Bordoni (esposa del compositor Hasse) o incluso como la del mismo castrato “Caffariello”. En este sentido, Thommasseau (1989); Strohm (1997); Torrión (1998) y Profeti, en Casares Rodicio y Torrente (2001); atienden a la reflexión de que los portentosos y elevados presupuestos que implicaban las producciones de este tipo llegaron a coincidir con severos momentos de crisis económica en España y en muchas partes de Europa, lo que obligó a tomar medidas de restricción a las Cortes en cuanto a sus actividades lúdicas, de ahí, que se llegara a producir una etapa de moratoria en las actividades, en torno a los años cuarenta, que obliga a la suspensión de la apertura de un teatro de ópera de carácter estable, por lo cual, se trunca el desarrollo teatral de la Corte en favor de la celebración de eventos mucho menos significativos y ampulosos en los Reales Sitios. Aún así, siempre existió por parte del monarca, la voluntad de disponer de una plantilla de cantantes italianos para su disfrute, ya que, de todas formas, estaban obligados a participar en estos pequeños eventos antes mencionados, interpretando piezas de mucha menor escala como las serenatas y las óperas cortas de verano.

Así, estas obras de menor embergadura, eran llevadas a cabo en los Reales Sitios del Pardo, La Granja de San Ildefonso y Aranjuez. Desde finales de la década de los treinta hasta los últimos años de la década siguiente, en el Coliseo del Buen Retiro, tuvo lugar excepcionalmente la celebración de dos serenatas escénicas:

“*La gara dei Numi*” (La competición de los Dioses”) y “*Lea, Imperatrice della Cina*” (Lea, Emperatriz de la China), ambas con motivo de la celebración de la onomástica del Rey.

Igualmente; a la mencionada etapa, pertenece la última producción de ópera seria en el Reinado de Felipe V, fechada en el mes de Diciembre de 1744 con motivo de la boda de la Infanta María Teresa Antonia Rafaela de Borbón (1726-1746) con el Delfín de Francia Luis Fernando de Borbón (1729-1765): la metastasiana “*Achille in Sciro*” (“Aquiles en Esciro”) con música de Francesco Corselli, en cuyo reparto figura el celeberrimo bajo veneciano de las óperas de Haendel, Antonio Montagnana (1730-1750). Para su puesta en escena se requirió la presencia de comparsas que representaron guardias reales, pajes de Licomedes, guerreros, nobles, marinos de Ulises, bacantes, damiselas, pajes de Deidamia, pajes de Teagene y guardias del templo.

La ópera se abre en el acto primero, con la presentación del exterior de un magnífico templo dedicado a Baco, al que se accede por dos espaciosas escalinatas. El templo se halla flanqueado por pórticos columnados que forman una fastuosa plaza. En la lejanía se aprecia, al lateral derecho, el sagrado bosque de Baco y al izquierdo, la marina de Sciro, en la que, más tarde anclarán algunas naves. La segunda mutación, presenta los apartamentos privados de Deidamia y la tercera, un delicioso retiro en el palacio de Licomedes. Seguidamente, el segundo acto, se inicia en un solemne espacio de logias adornadas de estatuas que representan los trabajos o pruebas de Hércules, y este lugar, se muta en una gran sala iluminada por la noche con una gran mesa en el centro y consolas alrededor. En esta sala se ven logias ocupadas por músicos y personajes expectantes. Por último, el acto tercero representa los pórticos de palacio que dan al mar con naves que se hallan no muy lejanas a la orilla. Esta escena se muta en el palacio, lo cual indica el final del tercer acto.

En cuanto a la escena de *Licenza* o apoteosis final, muestra una densa gloria de nubes que descienden desde lo alto ocultando el palacio, para después mostrar el templo de la Gloria. En esta escena final, se producen las intervenciones de tres personajes alegóricos: la Gloria, el Amor y el Tiempo, acompañados por su séquito de seguidores. Se tiene constancia de la presencia de coros de bacantes y cantores en esta ópera

[“Achille in Sciro : opera drammatica / di Pietro Metastasio da rappresentarsi nel Regio Teatro del Bon-Ritiro per festeggiare i gloriosi sponsali della Reale Infanta di Spagna Maria Teresa con il Delfino di Francia ; musica del maestro Francesco Corselli”. BP. Libretto. 1079710. XIV/2097.

En BNM: “Achille in Sciro/ Opera drammatica di Pietro Metastasio” 1744. Libretto. 1103693556. T/24070].

5.2.3.- Madrid y los Reales Sitios como centros operísticos de referencia.

Constituye un elemento propio de la ópera cortesana, la dependencia de la selección y contratación de piezas de repertorio, músicos, cantantes y compositores, así como de las relaciones dinásticas o diplomáticas establecidas en una misma o en diferentes cortes. Una vez alcanzada la etapa correspondiente al Reinado de Fernando VI, se presenta un periodo que contrasta mucho con el anterior, pues gracias a la acción de Farinelli como director artístico de la Corte, las actividades culturales cortesanas van a ser intensamente retomadas, especialmente en lo correspondiente a la temporada operística del teatro del Buen Retiro, que ya se encontraba oficialmente bajo el mando de Farinelli y que entre principios de los cincuenta y principios de los sesenta albergó los estrenos y representaciones de óperas (sin incluir entre ellas las serenatas y las fiestas teatrales). En este sentido, los Reales Sitios (Palacio de Buen Retiro una vez incendiado el Alcázar, Palacio de El Pardo, Palacio de Aranjuez, Palacio de La Granja de San Ildefonso y Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial), constituyen lugares perfectos para llevar a efecto todo el ceremonial cortesano de carácter festivo. Esto se producía ya con la Casa de Austria, pero son los Borbones, y, especialmente Fernando VI y la reina Doña Bárbara, quienes saben cómo sacar el partido perfecto a estos lugares.

Fernández Muñoz (1989); García Melero (1995); Delgado Barrado (2001) y Marín Tovar (2012); coinciden de pleno en sus respectivas obras, en la preponderancia absoluta de Aranjuez, como Real Sitio de mayor esplendor en este reinado, pues Farinelli supo fusionar las delicias que ofrecía la naturaleza del lugar, con el deleite para los sentidos que aseguraban las fiestas cortesanas. Así pues, el Real Sitio de Aranjuez, se presenta como un

enclave ideal para la práctica de actividades lúdicas como las estancias de recreo para los reyes y la corte, la caza, la pesca y, la, tan cuidada en la época, jardinería, dadas las circulaciones en el ámbito europeo, de teorías sobre tratamiento y embellecimiento de la misma, así como en lo referente al paisajismo.

El Real Sitio de Aranjuez, había experimentado una serie de remodelaciones y adelantos, ya desde la época de Felipe II (1527-1598), que se ocupó de ampliar el terreno y distribuir oportunamente los recursos palaciegos. Ya en época de Felipe III (1578-1621) y en los primeros años de reinado de Felipe IV, el Real Sitio acogió representaciones teatrales al aire libre, sobre todo, en el espacio ajardinado, llamado “De la Isla”, por no existir allí un edificio permanente destinado y habilitado para tal finalidad, hecho que fue remediado en etapa de Felipe IV, con la construcción en el citado jardín, de un edificio teatral de madera bajo las pautas del arquitecto Giulio Cesare Fontana (1580-1627), hijo del afamado Domenico Fontana (1543-1607). También Fontana utilizó el recurso de la voluntad de combinación del escenario construido por él, con el mismo Jardín de la Isla, pues Aranjuez resultaba ideal para las fiestas teatrales al aire libre. Ya, en época de los Borbones, se tiene el conocimiento de que Felipe V se decantó siempre por el Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, mas la Reina Isabel, siempre mostró una notoria preferencia por Aranjuez, de lo que se producen las inversiones correspondientes en el lugar; pues al arquitecto Bonavia, se le encomiendan obras para palacio, y es tal su éxito, que su actividad laboral se prolonga hasta el reinado de Fernando VI. Así pues, acontece la aprobación del Plan General de Aranjuez, lo que supone una modificación para el Real Sitio de carácter sustancial y así, llega a transformarse en toda una ciudad cortesana.

Fernando VI y Bárbara de Braganza, supieron sacar de Aranjuez mucho partido en lo que se refiere a las posibilidades de diversión y ocio que el lugar ofrecía, pues de muchos países de Europa eran bien conocidas las maravillas que allí se gestaron, sobre todo en los meses de Mayo y Junio, que es cuando la real pareja se establecía allí. Así, la ópera en Aranjuez alcanzó igualmente su importancia gracias al empeño de Farinelli, que supo sacar partido de jornadas tan señaladas como el 30 de Mayo, fecha donde se celebró la onomástica del Rey. Entre los años de 1748 a 1758, fueron estrenadas tanto en el Buen

Retiro como en Aranjuez, quince óperas, seis serenatas y diecisiete intermedios; como aportan las teorías de Mancini (1964); Macy (2008) y Marín Tovar (2012).

Por otra parte, Strohm (1997); Torrione (1998) y Stiffoni en Casares Rodicio y Torrente (2001), consideran cómo en la capital, se presenta este momento una frenética actividad de búsqueda y contratación de cantantes y músicos con el fin de volver a poner en escena títulos que se hubieran representado en etapas anteriores y así recuperarlos, como es el caso de la Ópera “*Demofonte*”, con música de Baldassarre Galuppi (1706-1785) y texto de Metastasio. Así pues, la dirección artística llevada a cabo por Farinelli se caracterizaba por su practicidad, eficiencia y gran competencia, pues diseñó sus planes de manera que hubiera la posibilidad de instituir en programación dos títulos a la vez para poder ser representados en días sucesivos. Seguidamente, los citados autores consideran que en un primer periodo de esplendor, ya bajo la dirección de Farinelli; se cuenta para escribir la música con compositores de gran renombre procedentes de Italia y afincados en la Corte de Madrid, caso de Francesco Corselli; Francesco Corradini, Giovanni Battista Mele, Niccolò Conforto (1718-1793), el mencionado Baldassarre Galuppi y Nicola Jommelli (1714-1774). De esta manera, recurre Farinelli a la solución del llamado *Pasticcio*, muy de moda y muy practicada entre los compositores del siglo XVIII; el cual consiste en la creación de una ópera compuesta de partes y piezas sueltas correspondientes a varios compositores, de manera que incluso las arias que se incluyen y que forman parte de muchas de las óperas de éstos, pueden ser adaptadas y tomadas como préstamo de otros autores a los que ni siquiera conocieron personalmente, o bien, cambiar su texto original por otro texto según convenga a la acción dramática.

5.2.4.- Influencia directa de Pietro Metastasio en la puesta en escena operística cortesana española.

En lo referente a la puesta en escena, es necesario señalar que la influencia de Pietro Trapassi “Metastasio” en la Corte de Madrid, resultó verdaderamente decisiva, pues es en este momento, cuando él se hallaba desempeñando su labor como poeta cesáreo en Viena, se produce la coincidencia de la etapa de trabajo de Farinelli en Madrid, al que le une una

estrecha amistad. Resulta necesario recordar que para la ópera de corte en España no sólo son vitales las referencias estéticas italiana, francesa y austríaca; sino que países como Portugal, precisamente fruto del vínculo establecido con España por el casamiento de Fernando VI con la reina Doña Bárbara de Braganza, supone otro de los pilares esenciales de influencia e intercambio de material musical, así como grandes posibilidades para músicos y cantantes que en la Corte de Lisboa no gozaron de mucha actividad laboral; teoría defendida por los autores Pomeau (1988); Sommer Mathis en Casares Rodicio y Torrente (2001) y Williams (2010).

De tan consolidada relación y del tráfico de intercambios estéticos con Lisboa, en 1751 surge en Madrid la gestión de la ópera "*Il re pastore*" ("El rey pastor"), vigésimo tercer drama metastasiano, el cual, en el primero de sus actos presenta la escenografía de una amena y arcadiana naturaleza:

Se trata de un delicioso campo regado por el río Bostreno, donde comparecen las greyes de los pastores junto a un ancho y rústico puente. Delante del mismo, se levantan cabañas pastoriles y en la lejanía se aprecia una vista de la ciudad de Sión. El segundo acto, en cambio, muestra el grande y rico pabellón de Alejandro Magno en su campamento de la ciudad de Sidón, que se alza entre ruinas de edificios antiguos invadidos por las plantas del bosque. Al fondo se dispone la guardia griega y repartidos por varias partes, de dispone la guardia de Alejandro. El acto tercero muestra el interior de una deliciosa gruta formada caprichosa y artísticamente por la misma naturaleza, que la reviste de plantas y arbustos. Una catarata de agua se abre paso oblicuamente a través de las piedras y, ora se ve, ora se pierde. En la lejanía se descubren amenas colinas y más cerca, se ve alguna tienda militar, para que se comprenda que la gruta se halla en las cercanías del campamento de Alejandro. De la escena VI a la VII de este tercer acto, Metastasio introduce una mutación de escena. Se trata de la escena final de la ópera, donde el espacio se transforma en un lugar vecino al gran pórtico del célebre templo de Hércules Tirio, de donde sale Alejandro precedido por un séquito formado por sus militares y por los nobles de Sidón, al son de una solemne marcha. Más adelante, surge Aminta el pastor (al que Alejandro devolvió el trono de Sidón) rodeado de un séquito de pastores, de los cuales, dos portan sendos bacines con el manto real y con el cetro, que devuelven a Alejandro depositándolo ambos elementos a sus pies

[“Il re pastore : dramma per musica / del Sig. Abb. Pietro Metastasio romano, poeta cesareo rappresentato nell'Imperial Corte da Cavalieri e Dame l'anno MDCCLI all'eccellentissima Signora, la Signora D. Laura Chigi Boncompagni Ludovisi Principessa di Piombino, Duchessa di Sora etc.; música é del Signore Giuseppe Bono”. BP. Libretto. 1079746. X/221].

Los bocetos del escenógrafo de la Corte de Viena, Giovanni Maria Quaglio (1700-1765) fueron dados a conocer a Farinelli por parte de Metastasio pues es de vital importancia también su influencia estética en la escenografía española dado que, conjuntamente con Metastasio, Quaglio realiza los diseños de acuerdo a la impronta de los personajes en escena, es decir, en relación a las entradas y salidas de éstos para mayor impresión del público. Igualmente, los diseños son concebidos de acuerdo a sus posiciones en el espacio y de acuerdo con una unidad de tiempo en la que no se rompa la línea de continuidad dramática, pues lo que se pretende es formar un “todo” unitario: acción-personajes-estética, según la opinión de Pomeau (1988); Profeti en Casares Rodicio y Torrente (2001) y Plaza Orellana (2007).

En la etapa correspondiente a Fernando VI, destaca la gran aportación del escenógrafo modenés Francesco Battaglioli (1725-1726), pintor italiano llamado a la corte de para sustituir al anterior pintor y escenógrafo de las óperas del Buen Retiro y de Aranjuez, el modenés Antonio Joli (1700-1777), y para ocuparse de plasmar las vistas y paisajes que se apreciaban desde los palacios reales de Madrid y de Aranjuez. En su estancia española, Battaglioli es requerido por Farinelli para encargarse de las puestas en escena de melodramas de Metastasio. Así pues, es importante apreciar que, mientras Joli se recreó para la puesta en escena en paisajes y en la teatralidad de las arquitecturas clásicas en ruina, Battaglioli lo hizo en la ampulosidad y el lujo escénico, basado en extraordinarios espacios donde el artista desarrolla una clara tendencia a la monumentalización. De esto, se deduce que sus estructuras escénicas están, sin duda, pensadas para acoger grandes masas de comparsas y cantantes. Dichas estructuras se recrean en la teatralidad de la arquitectura barroca gracias al uso del orden salomónico gigante, la superposición de galerías de arcos y al empleo de tribunas organizadas en torno a escaleras imperiales de doble tiro que confluyen en las citadas balconadas. Battaglioli se recreó en la profundidad de la escena a

través de la fuerza de la perspectiva y en la estética noble que, ya de por sí, brindan las mismas estructuras arquitectónicas. Dichas estructuras se decoraron como correspondía a la moda pictórica del momento, con programas figurativos dedicados a lo mitológico y a lo alegórico, donde se trata irrevocablemente de captar un movimiento fugaz en los personajes representados, teniéndose además en cuenta que se trata de mensajes jeroglíficos alusivos a las reales personas y que una buena parte de las puestas en escena del momento se centran dentro de la moraleja o mensaje final, siempre centrado en la virtud y buen hacer de los protagonistas del drama, que reflejan obligatoriamente la figura de los gobernantes.

De Battaglioli destaca el magnífico decorado de la Ópera metastasiana “*Armida placata*” (“Armida aplacada”), con música del compositor Giovanni Battista Mele (1701-1752) y representada en 1750 en el Real Coliseo del Buen Retiro. Así pues, en esta ocasión, el libretto de “*Armida placata*” estuvo a cargo del dramaturgo milanés Giovanni Antonio Miglavacca (1718-1795), el cual, falto de protectores pertenecientes a la clase política y diplomática del momento, decidió entrar en contacto con Metastasio mudándose así a la capital austríaca para hacerse discípulo suyo.

Barbier (1984); Ribera y Bergós (1985); Barbier (1989); Broschi (1991), Rubio Jiménez (1994) y Casares Rodicio y Torrente (2001) contemplan cómo entre 1748 y 1752, se tiene noticias de Miglavacca como secretario, copista y colaborador de Metastasio. Así pues, es en esta franja temporal cuando Miglavacca entra en contacto con la élite intelectual perteneciente al círculo más íntimo del poeta cesáreo; acercándose así a las más altas personalidades del mundo operístico vienés. Miglavacca, bien integrado en el tejido social y artístico de la Viena imperial, debuta como libretista en 1750 con la “*Armida*” creada para el Teatro del Buen Retiro de Madrid en ocasión del Matrimonio Real de la Infanta María Antonia Fernanda de Borbón (1729-1785) con el Príncipe heredero del Reino de Cerdeña, Vittorio Amedeo III; Duque de Saboya (1726-1796). Por esta causa, Carlo Broschi requería a Trapassi para afrontar este trabajo, mas este último temía una posible ofensa de la Casa Imperial por el hecho de una ya casi excesiva colaboración con una Corte extranjera. Por ello, el alumno gozó de un encargo muy bien remunerado y conseguido a través de su maestro que, sobre todo en esta ocasión, supervisó severamente todo el operativo poético planteado por el discípulo para esta pieza; y en mayor medida, teniendo en cuenta que

Migliavacca parecía no tener ningún tipo de reparo a la hora de configurar ciertas partes del libretto según los criterios de su propia voluntad; hecho que provocaba numerosos sinsabores y ofensas en la persona de su maestro.

Destaca sobre toda la puesta en escena, la apoteosis final recomendada por Metastasio como colofón de carácter laudatorio para la Real Pareja. Así pues, Trapassi plantea la irrupción en escena del palacio de Apolo, o bien, del triunfo del sol, por lo que Farinelli opta por gestionar una escena que acontece en un magnífico templo clásico, cuyas columnas son de piezas multicolores de cristal, elementos que encargó mucho tiempo antes a la Real Fábrica de La Granja. De dicho templo emerge un espectacular sol, también configurado a través de piezas de cristal, e iluminado por doscientas lámparas de araña de muy diversos tamaños; todo ello enmarcado en una estructura de columnas ornamentada por ocho fuentes. Delante de las columnas se alzaban esferas giratorias transparentes, lunas y numerosas jaulas con aves canoras

[“Armida placata. Ópera Dramática. Madrid. Francisco Mojados, impresor. 1750”. BNM. Libretto. 1103687459. T/23797].

La elaboración del gran sol presentó numerosos problemas, dado que, para lograr un buen resultado, hubo que proceder a infinidad de repeticiones, pues siempre que se extraía de los moldes, se fragmentaba en pedazos, por lo que se intentó realizarlo en vidrio soplado, mas ocurría lo mismo, así pues, finalmente se optó por el cristal labrado hasta que se logró dejar incólume (Broschi, 1991. Pgs.16-18).

Farinelli pensó en habilitar una amplia carreta que contenía un soporte sustentado en una estructura de muelles que permitieron, pese a un lento viaje, una correcta conservación de todas las piezas. Este elemento, más adelante volverá a ser utilizado por Farinelli para la apoteosis final de la metastasiana “*Semiramide riconosciuta*” (“Semíramis reconocida”).

En el año 1752, destaca la producción de “*Didone abbandonata*” (“Dido abandonada”), escrita por Metastasio y musicada por Baldassarre Galuppi para ser estrenada en el Real Coliseo del Buen Retiro. Así pues, Metastasio sugiere a Farinelli un primer acto espectacular en un vasto atrio en el palacio de la reina Didone, destinado a las audiencias

públicas con el trono a un lado y al fondo, una perspectiva de la ciudad de Cartago. Tras una mutación, un atrio y en la mutación final del acto primero, el templo de Neptuno con la estatua o simulacro del mismo. En el segundo acto, la acción se desarrolla en los apartamentos reales de Didone. La mutación muestra una segunda escena de atrio regio y un último cambio de decorado sitúa al espectador en un gabinete con sillas. Así pues, el acto tercero se abre con el clásico decorado del puerto de mar con naves para la despedida de Eneas que se muta en una segunda escena situada en un bosque de árboles entre la ciudad y el puerto. Una tercera escena representa el palacio con una perspectiva de la ciudad de Cartago, que después deberá incendiarse y, por último, la escena final del acto, vuelve a representar el templo de Neptuno

[“La Didone abbandonata. Dramma per Musica” Publ. Napoli 1753 per Domenico Lanciano, impr. BNM. Libretto. 1001192471. T/7988].

Pietro Metastasio advirtió un notable auge de producción operística cortesana en Madrid en contraposición a la situación de la Corte de Viena, menos favorable, pues además; allí se había introducido un sentido comercial en el Teatro de la Corte que no favoreció nada la producción operística, mientras que en Madrid, aquello que primaba gracias a Farinelli, fue el mantenimiento de los antiguos grados y jerarquías de la Corte, cuya importancia se consideraba y se reconocía; primando siempre la idea de favorecer el boato y ceremonial cortesano. En este aspecto, España ofrecía una continuidad con la que otras grandes capitales cortesanas como Viena ya no contaban. De este modo, resulta especialmente significativo en las representaciones operísticas cortesanas españolas, la importancia de la escena final aislada e independiente del resto de la obra. La ya comentada *Licenza* protagonizada por personajes de carácter alegórico que representan las virtudes de los soberanos, se reserva el momento cúlmen en lo referente a espectacularidad, aparatosidad y lujo; siendo éste uno de los aspectos donde, de una manera más señalada, va a notarse en la Corte de Madrid la mano de Pietro Metastasio, el cual, por medio de una compleja correspondencia mantenida con Farinelli, aconseja a éste ofreciendo varias posibilidades sobre la representación de un mismo tema, tal como contemplan Carreras López (1996); Carreras (2000); Cármena y Millán (2002) y Cepeda Gómez y Capel Martínez (2006) en sus respectivas obras.

Por su parte, la citada “*Semiramide riconosciuta*” (“Semíramis reconocida”), se pone en escena en el Real Coliseo del Buen Retiro en el año de 1753 para festejo del cumpleaños de Fernando VI. En ella también consta la existencia de comparsas y coros para representar a cortesanos, pueblo, nobles, guardia real de Semiramide, pajes asirios, pajes batrianos, egipcios e indianos. La música corresponde al compositor Niccolò Jommeli, y las diferentes escenografías y mutaciones de escena, estuvieron diseñadas por el ya mencionado Antonio Jolli, que en el primero de los actos hace mostrar un espectacular pórtico del palacio real a las orillas del Eúfrates con dos tronos a la derecha y otros tres a la izquierda. En el medio, una estatua del dios caldeo Belo. Al fondo, un gran puente practicable con estatuas. Se pueden ver las naves que circulan por el río y, en la lejanía, campamento militar. La escena se cambia en los jardines colgantes de Babilonia. A continuación, el acto segundo se abre con una sala iluminada, pues la escena discurre en la noche. En esta sala deben situarse varias consolas que soportan recipientes transparentes y, en el medio, una gran mesa con varios asientos. La escena se muta en los apartamentos de palacio. Seguidamente, el acto tercero comienza por una escena de campo. Un ameno lugar a las orillas del Eúfrates con naves que deben incendiarse. Cerca se sitúan los muros de palacio con sus cancelos abiertos. La escena se torna de nuevo en los gabinetes reales y más adelante, la mutación muestra un vasto anfiteatro con cancelos cerrados en un lado y el sitio del trono en la otra parte. La escena de *licenza* como apoteosis laudatoria final, representa el referido templo de Apolo, aunque Metastasio remarcó la preferencia por la irrupción en escena de la figura de la diosa Isis, mucho menos conocida y mucho más original que Apolo, mas, finalmente respetó la decisión tomada por el castrato de destacar el personaje de Apolo. Más adelante, llegando a la *licenza* o escena apoteósica final, se mostró el triunfo del dios Neptuno junto a su corte de seres del mar y con éste, una mutación: la tramoya de las ruinas de Cartago, rápidamente se transformaba en el luminoso palacio del dios; hecho que pone de manifiesto la amplia gama de soluciones escénicas que ya, en su etapa de Viena, Metastasio había experimentado

[“Opere drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio...: volume primo”.

BP. 1079734. IV/5183. En BNM: “La Semiramide riconosciuta. Drama per Musica”.

Publ. Napoli 1751: per gli Eredi di Mosca. Libretto. 1001193104. T/7962].

No en vano se encargó a Metastasio “*L’isola desabitata*” (“La isla deshabitada”), estrenada en 1753 en el espacio escénico correspondiente al Real Sitio de Aranjuez. En este caso, Nicola Antonio Porpora, prolífico compositor y formador de Carlo Farinelli desde sus inicios fue el compositor elegido por el *castrato* para ponerla en música, mas sus numerosos compromisos y estrenos no le permitieron poder realizar esta actividad para la corte de Madrid. Así pues, a través de Pietro Metastasio, Farinelli contactó con Giuseppe Bono (1711-1788), italiano de importante fama por su actividad como compositor de la corte imperial de Viena. Debido a ello y a que Metastasio cumplía con su cargo en la misma institución, la corte de Madrid, debió realizar a la Emperatriz María Teresa de Austria (1717-1780) una petición formal de permiso que, finalmente dio su efecto favorable. En este caso, el argumento no está exento de cierto exotismo y aventura, recursos muy atractivos en el momento para cualquier espectador, ya que la acción se sitúa en una isla desierta de cualquier parte del mundo. Igual que en “*Il re pastore*” de 1751, en seguida pueden reconocerse los presupuestos estéticos de la *Accademia della Arcadia*, con la que Metastasio estuvo muy relacionado. Así pues, la puesta en escena sugiere un *locus amoenus* donde está presente el mar además de una suntuosa arquitectura de carácter natural formada por grutas y peñascos, así como por toda suerte de flores, arbustos y árboles extraños jamás vistos. En el lado derecho aparece un escollo en el que se puede leer una inscripción no terminada en caracteres europeos, según especifica el autor al indicar el escenario. Así pues, esta ópera tuvo la particularidad de presentar un decorado único para la acción, de manera que el autor rompe ese esquema cíclico de las escenas a favor de una voluntad simplificadora tanto argumental como escenográfica, según las teorías de los autores Allen (1989); Arias de Cossìo (1991); Kleinertz (1994) y Amorós y Díez Borque (1999).

Posteriormente, surge la ópera “*La Nitteti*” compuesta con ocasión del cumpleaños de Fernando VI, en 1756. Su puesta en escena desarrollada en Egipto y En ella se aprecia el paralelismo de un argumento serio a otro, dado que aquí sí presenta su esquema típico de la ópera seria italiana, donde el ciclo seriado de lugares donde transcurre el drama tiene reconocibles similitudes con otras óperas serias tanto suyas como de otros autores:

El acto primero comienza en un ameno y umbroso jardín a las orillas del Nilo. Más adelante se muestra un vasto atrio adornado para la coronación del nuevo rey de Egipto con gran arco triunfal en perspectiva y sitial y trono al lado derecho donde se colocarán los ministros, que portan insignias reales junto a galerías y tribunas para músicos y comparsas. A lo lejos de la escena, se sitúa la armada egipcia triunfal. En el acto segundo se muestra un corredor de habitaciones regias de palacio junto con el gran puerto de la ciudad de Canopo lleno de naves y repleto de marinos. Finalmente, el acto tercero muestra un apartamento con vistas de logias que conducen a los jardines reales; una antigua y oscura torre cerrado en varias de sus partes por deterioradas cancelas que dejan ver a través de ellas una vasta escalinata practicable, también en ruinas y para la escena de apoteosis final, el palacio real de la ciudad de Canopo, de noche, ricamente adornado con ampulosa escalinata en perspectiva iluminada para festejar la llegada del nuevo rey. Aparte de personajes protagonistas de rango noble, se aprecia la presencia de comparsas que representan a los sacerdotes y ministros, nobles egipcios, guardia real, soldados egipcios y etíopes, marinos, pajes, músicos y pueblo.

[“La Nitteti : dramma per musica / del sig. abb. Pietro Metastasio... rappresentato nel Reggio Teatro del Buon Ritiro festeggiandosi il gloriosissimo giorno natalizio di sua Maesta cattolica Ferdinando VI Re delle Spagne per comando di S.M. la Regina in quest'anno MDCCLVI ; celebre poeta abbate Pietro Metastasio ; composizione della musica maestro Niccolò Conforto”. BP. Libretto.1079733. IX/7953 (1).

En BNM: “La Nitteti [Texto impreso] : dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro del Buon-Ritiro festeggiandosi il ... giorno natalizio de ... il Re ... Ferdinando VI per comando di ... la Regina nostra Signora in quest' anno MDCCLVI = La Niteti : drama para musica de representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro festejandose el... dia natalicio de... el Rey.. D. Fernando VI, por orden de... la Reyna Nuestra Señora, en este año de MDCCLVI”. Libretto. 1001171031. T/11607].

Metastasio remarca especialmente a Farinelli que las escenas de *Licenza* no tienen por que hallarse adscritas sólo y exclusivamente a las grandes ocasiones de onomásticas, nacimientos o casamientos reales, sino que deben ser creadas con el fin de que sirvan para cualquier día del año, ya que, para honrar a las personas de los soberanos, cualquiera de los

días resultaría apropiado, como consideran los autores Sommer-Mathis, Profeti y Stiffoni en Casares Rodicio y Torrente (2001). Así mismo, resulta muy relevante señalar cómo siempre va a estar presente en la estética de la puesta en escena, este gran tráfico de influencias y de soluciones artísticas intercambiadas desde una punta a otra de Europa por dos grandes cortes que, a su vez, se relacionan personal y diplomáticamente con otros importante centros, creando así un crisol de arte de donde surgen grandiosas posibilidades estéticas con las que cuidar el terreno de la escena operística. Dentro de estas pautas, y al igual que sucede con el drama *“Achille in Sciro”* (1744), *“Adriano in Siria”* (“Adriano en Siria”) de 1757, pasa a formar parte del programa de títulos operísticos para el Buen Retiro y, se conoce que, muy anteriormente, en la década de los 30, ambos dramas de Metastasio, habían sido representados en la corte de Viena, por lo que una vez mas, pudo producirse una sugerencia o transmisión de ideas vienesas al director artístico de Madrid. *“Adriano in Siria”* es puesta en música para el Buen Retiro por Nicola Conforto, entonces, maestro de la orquesta de cámara del rey. Así mismo, se presenta el libreto al director de escena conveniente y debidamente abreviado sin, por ello, perjudicar la nobleza del evento, en el que intervienen numerosas comparsas de caballeros, pajes romanos de Sabina, guardia de Adriano y secuaces de Osroa y Farnaspe.

La escenografía estaba llevada a cabo por Battaglioli y se presenta en primer lugar, como una gran plaza en Antioquía magníficamente adornada de trofeos militares con insignias y trofeos de los bárbaros vencidos. A un lateral, se coloca el trono imperial y puede verse un puente sobre el río Oronte, que divide la ciudad. La segunda mutación representa los apartamentos del palacio imperial destinados a Emirena y la tercera, un atrio en el palacio con vista interrumpida de una parte del mismo, que después en la noche debe incendiarse. Seguidamente, el acto segundo se abre con una galería de los apartamentos de Adriano y su segunda mutación corresponde a un retiro delicioso por el que se pasa al espacio destinado a las jaulas de fieras. Por último, el acto tercero presenta dos escenas finales que representan respectivamente una cámara con sillas que después se muta en un magnífico lugar del palacio, con escalinatas que conectan con las orillas del Oronte y vistas de campos y jardines.

[“Adriano in Siria, rappresentata nel di 23 7bre di quest'anno 1757 /musica di Nicolas Conforto”.BP. Libretto. 1132582. DIG/MUSS/MSS/303_B.

En BNM: “Adriano in Siria.Dramma per Musica . Publ. Napoli 1754 perDomenico Lanciano impr”. Libretto 1001192373. T/7986].

5.2.5.- La gran vestimenta escénica como complemento de la decoración. El declive de la gran ópera cortesana.

Haciendo ahora referencia al vestuario utilizado en la ópera barroca, puede comprobarse que ya desde el siglo XVII, su concepción y creación viene centrándose en dos aspectos clave y determinantes como son la opulencia y el buen gusto. Si la puesta en escena con sus trucos, decoraciones monumentales y sus complejas maquinarias, hacen todo lo posible por acercarse a lo maravilloso y cautivador, no menos resultó el vestuario, en el que nunca se dejó de cuidar en este aspecto. Así pues, el vestuario de escena tuvo una marcadísima afinidad estética con el vestuario de Corte. En este tipo de dramas italianos, especialmente, los personajes mitológicos, necesitaron un estudio de vestuario de carácter específico, ya que había que mostrarlos al público con sus accesorios o atributos más representativos, de modo que, a una primera vista del espectador, resultaran identificables.

Según el especialista, dramaturgo y director de escena con criterios historicistas Michel Verschaeve (2012. Pgs. 221-226), En la confección de este tipo de atuendo escénico, también la imaginación resultó ser un componente esencial, pues todos sus elementos eran mezclados con aspectos de la moda de la época, de modo que, el resultado fuera exótico, irreal, elegante, mágico y extraño. En este sentido el vestuario se hallaba, como sucedía con la escenografía, solemnizado, es decir, sustentado en complejísimos y amplios miriñaques de mimbres o metal que enaltecían la presencia de los protagonistas. En cambio, brazos y manos quedaban a merced de una mayor libertad de movimientos, si se tiene en cuenta que la gestualidad y su respectivo componente simbólico en la operística de la época, resulta constituir un elemento clave. Así pues, los materiales y colores del vestuario no resultaban azarosamente escogidos. Se conoce que, según el gusto francés, dependía su elección de la edad y características humanas del personaje a representar. Por su parte, las divinidades

podían estar representadas por uno o muchos colores: el púrpura para Júpiter (dado que la púrpura se asocia a la Realeza), el virginal velo blanco de Juno, el celeste o azul para el manto de Diana y el manto verde de Neptuno. En este sentido, desde el siglo anterior, esta situación no se estabilizó fácilmente, dado que se conocían ciertas reticencias de los creadores de vestuario, sobre todo, pertenecientes al potente ámbito de influencia de Francia, a la hora de mezclar aspectos estéticos modernos con aquellos relativos a la Antigüedad Clásica, pues temían que pudiera resultar frívolo o ridículo. En cambio, no sucede así en pleno siglo XVIII, donde la retórica del vestido se orienta a ensalzar la individualidad, impronta y grandeza de cada personaje. Así mismo, para Verschaeve, destaca de manera notable, la concreta y marcada influencia en el ámbito teatral cortesano europeo de la época, del diseñador de vestuario operístico Louis Renè Boquet (1717-1814). Esta figura se sitúa esplendorosamente en la escena cortesana parisina, creando el vestuario de óperas de Jean Phillippe Rameau (1683-1764) como *Les Indes galantes* (1735), *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour* (1747), *Pygmalion* (1748), *Les Naïes* (1749), *Zoroastre* (1749) y *Les Paladins* (1760). Gracias a su larga vida, Boquet pudo presenciar la evolución del vestuario escénico en Europa.

Mientras que en el período correspondiente a Felipe V, la música era considerada como un elemento más de todos los muchos que servían para ornamentar con carácter efímero la, ya de por sí, compleja decoración palaciega, en la etapa de Fernando VI el cargo de compositor adquiere una notabilísima relevancia, pues no sólo en este momento los cantantes son aquellos que alcanzan la fama; sino que el músico también se da a conocer por medio de sus propios méritos, pues los monarcas asisten a las representaciones cada vez más asiduamente y se escucha y admira un mismo espectáculo operístico más de dos veces en una misma semana, dado que a esto hay que añadir que los mismos compositores de estas obras, agregan nuevas arias a las mismas para que los cantantes puedan estrenarlas en las reposiciones y así enriquecer de manera considerable los dramas, pues el interés por la música del espectáculo crece más que nunca, pese a las lujosas escenografías creadas para estas ocasiones, aspecto que en la etapa de Felipe V resultaba mucho más sólido que el propio contenido musical.

Una vez terminada la etapa de Fernando VI y da comienzo la de Carlos III se produce el gran decaimiento de la ópera cortesana, siendo la nómina de teatros públicos en Madrid en este momento la que va a gozar de mayor actividad. Además, la concepción de puesta en escena operística gestionada por Farinelli durante tanto tiempo, no termina de encontrar su sitio en este nuevo ámbito, pues es la *ópera buffa*, de temática jocosa o cómica, también de sólida tradición italiana, la que se abre paso además, intercalando partes recitadas entre los recitativos y las arias, dando así lugar al género de la *tonadilla escénica*, de carácter marcadamente desenfadado y mucho más cerca de lo demandado por un público que desea, ante todo, poder entender en su totalidad el espectáculo y poder imbuirse en la acción del mismo. Por ello, pasa el Teatro de los Caños del Peral, a ser el teatro público que incluye en su programación ópera italiana, siendo de vital importancia la alternancia de ésta con obras pertenecientes al género español, pues la obtención de rentabilidad económica es el objetivo más relevante. Así pues, Arias de Cossío (1991); Casares Rodicio y Torrente (2001); Cármena y Millán (2002) y Huerta Calvo (2003); desarrollan la teoría común acerca de que en esta nueva etapa, va a medirse minuciosamente el presupuesto y los gastos para llevar a cabo las puestas en escena, siempre teniendo en cuenta los beneficios que ya están en haber. Aparte de esto, los autores coinciden en el creciente provecho del recurso del Ballet, pues éste va a convertirse en un elemento esencial en las temporadas. Así mismo y ya más a final de siglo, los autores consideran un marcado declive en la selección de obras buffas para favorecer de nuevo a la ópera seria relacionada con celebraciones de aniversarios u onomásticos regios. Mas adelante, ya que la ópera seria resultaba mucho más alta de precio para poner en escena que la ópera bufa y, además, los cantantes demandaron unos honorarios cada vez más altos, vuelve la ópera bufa a apoderarse del repertorio. Igualmente, resulta necesario hacer referencia a las marcadas diferencias de calidad entre cantantes de ópera seria y aquellos de buffa, según la opinión de los citados historiadores.



13.- Diseño de escena para espectáculo de patronato regio, por Giuseppe Galli Bibiena.



14.- Diseño de escena para espectáculo de patronato regio, por Giuseppe Galli Bibiena. En ambos diseños, puede observarse el especial cuidado por parte del diseñador a la hora de proporcionar la idea de monumentalidad con su “Scena per angolo”.



15.- Lámina presente en el documento “Fiestas Reales” de Carlo Broschi Farinelli, donde se contempla al cantante presentando un informe de actividades ante los reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza.



16.- Diseño para la escena de *Licenza* de la ópera *Armida placata*, por Francesco Battaglioli; pintor reclamado por Fernando VI y experto en realizar *vedute* o vistas de palacios reales, fantasías arquitectónicas y diseños escenográficos para teatro. Se hace notoria su sólida formación veneciana a través de los potentes y cálidos colores utilizados, así como una fuerte influencia de lo aportado por los escenógrafos de moda en el momento; concretamente, la saga Bibiena, de la cual toma la idea de magnificencia en el orden arquitectónico gigante así como una excelente y armoniosa conjunción de sus correspondientes elementos estructurales y ornamentales.



17.- Escena V del Acto I de la Ópera *Didone abbandonata*, por Francesco Battaglioli.



18 y 19- Láminas presentes en el documento “Fiestas Reales” de Carlo Broschi Farinelli, donde se contempla la representación de una de las escenas de *Armida placata*, así como uno de los talleres de escenografía supervisados por él mismo.



20 y 21.- Láminas presentes en el documento “Fiestas Reales” de Carlo Broschi Farinelli, donde puede contemplarse la pintura de una decoración en el taller de escenografía, así como al celeberrimo *castrato* dirigiendo escénicamente al reparto.



22.- Diseño francés de vestuario para ópera, por Louis René Boquet. Sus trabajos, basados en la moda cotidiana y regia de la época, suponen un aporte crucial a la estética de la ópera barroca, pues contribuyen a fortalecer en Europa toda una estética estándar u oficial para la ópera del siglo XVIII.

CAPÍTULO VI:

SIMBOLOGÍA DE LOS RECURSOS ESCÉNCOS.

6.1.- El edificio teatral y su jerarquía. La sacralización del espacio escénico: el espacio de materialización del melodrama.

6.1.1.- Estructura de los edificios teatrales. Búsqueda de la funcionalidad y jerarquización del público.

Resultaron, en el siglo XVIII, determinantes, los cambios que se produjeron, ya desde los inicios de la centuria, en los escenarios de ópera. Tan complejas y diversas maquinarias, sin duda alguna, pretendían ofrecer una explícita idea de facilidad o, si se quiere, de naturalidad de los recursos escénicos utilizados. De este modo, si se tiene en cuenta la extensa trayectoria que sufrieron los edificios teatrales en la época, donde lo mismos se vieron afectados por toda suerte de incendios, remodelaciones y reconstrucciones; se puede comprobar cómo existe, siempre de manera progresiva, una permanente voluntad de modernización y funcionalidad de las salas de espectáculos.

Es importante resaltar, que dichas salas, como era el caso del Buen Retiro en Palacio, o Los Caños del Peral, se basan en los modelos italianos cuyo origen, puede encontrarse a finales del Seicento, donde tiene lugar una fusión entre la característica sala cortesana, de perfil rectangular, bastante alargada, y la clásica *cavea* de los teatros grecolatinos, de planta semicircular. Así, se percibe que dicha fusión, constituye un punto de partida del característico modelo “a la italiana”, desde donde se llega a la peculiar planta “en herradura”, la cual, no tiene otro cometido que funcionalizar el espacio sacando el máximo partido a las posibilidades de visibilidad de la escena que podía brindar el mismo; cuestión

en la que convergen teorías como las de los autores Prota Giurleo (1962); Pleasants (1989); Profeti (2001) o Arnaiz (2003). Igualmente, los citados autores coinciden en que normalmente, en el modelo más clásico, se superponen dos galerías de palcos, los cuales, suelen estar divididos entre sí por tabiques bajos para delimitar su propio espacio. Seguidamente, a estas dos galerías, se superpone una tercera concebida a la manera de logia. Esto es, albergada bajo un soportal articulado por una esbelta fila de arcadas. Así pues, este es el modelo más extendido por Europa, que en un principio se concebía para sencillas obras de teatro en prosa, mas, en la plenitud de esta esplendorosa época, debían destinarse a albergar el “*Dramma in musica*” de tan complejas y amplias dimensiones.

Autores como el ya citado Prota Giurleo (1960); Ribera i Bergós (1985); Fernández Muñoz (1989) o Ribot (2006); dejan ver en sus consideraciones la idea de que, debido a este hecho, resultó en primer lugar necesaria la modificación de las dimensiones de los escenarios, que cada vez se hallaban mejor equipados, pues, como corresponde a las modas de cualquier índole; modelos, ideas y tipos morfológicos de salas teatrales iban circulando por toda Europa, donde, sin cesar, los modelos italianos eran repetidos y versionados, evidentemente, al propio gusto local donde la idea fuera recibida.

Es Nápoles la ciudad que mejor ilustra el nuevo tipo funcional de arquitectura teatral. Concretamente, en 1724, el arquitecto Domenico Antonio Vaccaro (1678-1745), proyecta una nueva sala de teatro: el *Teatro Nuovo Sopra Montecalvario*, considerada la primera sala napolitana y, quizás, de ámbito continental, diseñada con todos aquellos criterios que, en el momento, eran considerados como modernos y funcionales. Aún así, no se trataba de un gran teatro, pues, más bien mostraba proporciones reducidas, mas, en cuanto a capacidad, no tenía nada que envidiar a otros teatros partenopeos como el llamado *Teatro dei Fiorentini* o el conocido *Teatro di San Bartolomeo*.

Parece ser que, del modo en el cual, las galerías de palcos estaban distribuidas, se podía apreciar una mejor y más cercana vista de la escena que desde los palcos centrales, que quedaban en un lugar más alejado. Dada la perfección de criterio mostrada al diseñar Vaccaro la planta, ésta fue tomada como modelo, no sólo por su concepción óptica, sino

por su diseño acústico. Ambos recursos resultaron ser excelentes. Dada esta situación, la planta del *Montecalvario* sirvió también como referencia para otras salas que se intentaron reformar o, incluso reedificar, como era el caso del teatro perteneciente a la ciudad italiana de Imola.

Este teatro napolitano, referente por su morfología, al tratarse de un nuevo edificio de proporciones modestas; no resultaba idóneo para afrontar la complejidad y el desarrollo que implicaba una temporada operística de calidad. Igualmente, la situación de los teatros napolitanos resultaba ser en el momento bastante desfavorable, pues muchos de ellos no respondían a sus cometidos por estar convertidos en polvorines, almacenes de armas o incluso prostíbulos. Así pues, pese a su gran aportación, no era digno de la importante ciudad que iba a constituir Nápoles en esta época, pues al tratarse de una capital de Reino, debía poseer el espacio que mejor reflejara la época borbónica y esplendorosa de la ciudad. De esta época destaca, ante todo, el lujo y el fasto que rodeaba a las nuevas arquitecturas, de ahí, que un nuevo teatro digno de una gran capital, se presentara como una indispensable necesidad.

Se conoce que, antes de que la Corte de Nápoles comenzara a diseñar el nuevo *Teatro di San Carlo* (el cual permanece activo en la actualidad como teatro de Ópera), arquitectos y diseñadores estudiaron y analizaron la morfología y características de otros teatros principales pertenecientes a otras ciudades italianas mas, siempre resultó clave para ellos el diseño de Vaccaro para *Nuovo Sopra Montecalvario*. Seguidamente, se pasó a analizar in situ el mencionado y antiguo espacio, que ya tenía definida la planta llamada “a ferro di cavallo” (en herradura de caballo) o “a racchetta” (en forma de raqueta), lo cual, como se apreciaría más tarde al efectuar el alzado; acentuaba y remarcaba notablemente la magnificencia de la sala. Prota Giurleo (1960); así como Orrey (1993); Parker (1998) y Casares Rodicio y Torrente (2001); estiman en sus obras que ya el nuevo *San Carlo*, se concibió para ser protegido de los frecuentes incendios y otros posibles accidentes, al haber edificado sus principales partes estructurales en piedra. Su escenario pretendía ser de grandes dimensiones y bajo el mismo, se hallaba un sótano llamado “*Sottopalco*” que servía como espacio de almacenaje. Al fondo del escenario, se abría una compuerta por

donde se podía tener desde la sala una vista del mar. Igualmente el nuevo Teatro de Corte del Buen Retiro en Madrid, utilizó el mismo recurso, ofreciendo la posibilidad de mostrar una bella perspectiva real de los jardines que se hallaban en la trasera del mismo.

Al contrario de lo que se pensó en el Buen Retiro (dar utilidad escénica a los jardines exteriores), en el *San Carlo* de Nápoles no se había pensado en la posible utilización de los espacios colindantes posteriores para dar lugar a profundísimas escenografías de campamentos, combates y otros efectos. Así pues, el emplazamiento del *San Carlo* respecto al complejo del Palacio Real de Nápoles, vuelve ardua la creación de tales efectos visuales de profundidad y de apreciación del propio mar. El *Teatro di San Carlo* constituyó la sede operística y estética ideal para las altísimas concepciones de la Corte Borbónica, pues respondió, perfectamente como lugar elegante, funcional e idóneo acústica y visualmente. Por otra parte, se halla en el fondo la concepción de un espacio teatral por medio de dos partes muy bien definidas y separadas: la sala destinada a acoger al público y el propio escenario. Autores como Villiers (1953); Tovar Martín (1999); Torrione (2000) y Verschaeve (2012); estiman que la propia sala de público adquiere un simbolismo relativo al desarrollo y progreso social, que, a su vez, determina su propia importancia; mientras que el escenario, simboliza la materialización de toda una magia que, cualquier espectador, fuera del estrato que fuera, que acudiera al teatro, no debía observar con sus propios ojos, pues podía desencantarse de los efectos escénicos que, durante un período muy significativo, fueron más importantes que la propia música que emergía de las cabezas de los compositores, pues triunfaba sin fin la evolución de este espacio que podría contener un simbolismo de carácter casi “sagrado”. Sin duda, el escenario es el símbolo de gloria, de fama y de individuación de todos aquellos que triunfan en sus tablas, así como de un poder retórico que se apodera sin piedad de los absortos espectadores (los cuales asisten a una materialización del cielo en la tierra, por medio del ensamblaje de lo concreto con lo abstracto, si se tiene en cuenta que el juego o contraste de elementos contrarios, forma parte esencial del lenguaje artístico o concepción estética del barroco).

La materialización del melodrama, donde toman parte los efectos más sorprendentes y extravagantes, provocan cierta idea de “irrealidad” de carácter poético. Así mismo, se

produce una imprecisión en el tiempo y en los lugares donde acontece la acción dramática, dado que, en muchos casos, dicho lugares son espacios que se presuponen en la Antigüedad Clásica, pero que, realmente sólo son espacios poéticos o imaginarios. Además, todos los efectos que embellecen estas simbólicas puestas en escena, se suceden a lo largo de la interpretación del drama de una manera muy fluida, pues siempre, lo primero es tener cautivado el mayor tiempo posible al espectador, de lo que se deduce que, en este sentido, mucho más favorable sería la representación a los ojos del mismo, cuanto más efectos, la puesta en escena presentara, según las ideas transmitidas por las obras de los autores Talbot (1984); Boves Naves (1997); Strohm (1997) y Snowman (2012).

Si se tiene en cuenta el edificio del Teatro de Los Caños del Peral, como lugar donde se instituye oficialmente la ópera italiana en Madrid; dicha construcción, al principio consistía en un barracón, o gran casetón cerrado, elemento morfológico, que se sitúa frente a la concepción estructural tan clásica en España, presentada por el Corral de Comedias. Dado que este espacio se reedifica en su totalidad, esto despierta la gran curiosidad de los habitantes de la Villa y Corte de Madrid, especialmente la de un actor y literato coetáneo italiano que se halla al tanto de lo que ocurre en la Capital de España: Luigi Riccoboni (1674-1753). Riccoboni informa de la construcción de un nuevo teatro en Madrid, de carácter monumental y magnífico, levantado al gusto de los teatros de Italia mas, conservando, sin embargo, algunas de sus partes, dentro de la estética de las formas antiguas. Además el actor, indica que el San Carlo de Nápoles, fue inaugurado aproximadamente en la misma época, por lo que una vez más, puede observarse ese tráfico o intercambio de ideas de un país a otro, especialmente, si se trata de otra capital donde se alberga también una Corte Borbónica. Parece ser que Caños del Peral tenía un carácter más bien modesto, pues mostraba una común fábrica de mampostería y ladrillo. Así mismo, la sala se componía de cuatro galerías.

[AVM. Secretaría, legajo 3-134-28. Documentos relativos al arrendamiento del lavadero de los Caños del Peral en 1705, cesión a los Trufaldines en 1708 y sucesivas gestiones con los italianos en los años siguientes. Recogidos en Fuentes XI].

Napoli-Signorelli (1813); Prota Giurleo (1960) y Fernández Muñoz (1989); sopesan la teoría de que, tan pronto como se adecentó el Real Coliseo del Buen Retiro, Caños del Peral dejó de tener tanto uso, siendo necesarias a lo largo del siglo, una serie de remodelaciones y reformas hasta que, en un estado casi ruinoso, es derruido a principios del siglo posterior. Así mismo, no se tiene la total constancia de que Farinelli pudiera haber influido de manera decisiva en las obras del Buen Retiro. Lo que sí puede afirmarse, es que, dada la moda de la preocupación por los apuntes tomados por viajeros extranjeros en las diferentes capitales europeas, teniendo éstos carácter descriptivo; todos ellos hicieron buena referencia de la considerable anchura y profundidad del escenario Real. De ello, destaca especialmente la apreciación del Barón francés y embajador en España Jean François de Bourgoing (1748-1811), que afirma admirar un espacio, lujosa y elegantemente decorado, con un escenario perfectamente equipado de medios y adelantos técnicos para llevar a cabo las más impactantes representaciones; cuestión de la que Farinelli supo sacar un verdadero partido.

Para su arquitecto, el artista Giacomo Bonavia, supone el alcance del punto más álgido de su carrera, además, se conoce la amistad del arquitecto con el castrato Farinelli así como su vinculación con la Real Academia de Bellas Artes San Fernando por ser miembro del Colegio de Académicos de la misma, aparte de ocupar los cargos de Director Principal de Obras y de Conserje del Real Sitio de Aranjuez. Así mismo, destaca también su actividad como pintor, pues resulta notoria su intervención en la decoración de las “quadraturas” en los techos del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso y del Real Sitio de Aranjuez. Igualmente, a él se debieron los planos de Caños del Peral (construido por el arquitecto Virgilio Rabaglio, del que se desconoce la exacta cronología y para el que Bonavia constituía un absoluto referente artístico), así como los planos del Real Coliseo del Sitio de Aranjuez, destinado a las Serenatas líricas representadas, de mucho menor formato y duración que una ópera. Por ello, debido al desarrollo del citado arquitecto como personalidad clave para entender el arte de la Corte y, teniendo en cuenta que se ocupó de las decoraciones interiores ya citadas; no es extraño que Bonavia influyera de pleno sobre las escenografías del ámbito cortesano del teatro y de las fiestas, pues, sin duda, la recreación en la estructura arquitectónica del momento, era materializada en ellas.

Bonavia, y según la amplia información que sobre él se especifica en el documento informativo de Farinelli “Fiestas Reales”; también ocupó el cargo de Tramoyista del Real Teatro, pues:

“Sujeto de conocida conciencia y habilidad, tiene a su cargo la custodia y limpieza del Coliseo, atendiendo con particular desempeño las noches de función, al manejo de mutaciones, y después cuida y examina prolijamente de que en el coliseo no quede luz alguna, ni gente de ninguna clase que pueda ser sospechosa.

Igualmente, está a su cargo la dirección de todos los trabajos y trabajadores que se emplean en el coliseo, y el señalamiento de jornal a cada uno bien que ha sido esto siempre con la noticia y beneplácito mio”. “Es asimismo el cargo de Bonavera la compra de la madera, clavazones, lienzos, cuerdas, herrajes y demás géneros que se necesitan para las obras de su inspección, y de su particular cuidado y obligación, recoger de los mercaderes a quienes compra los efectos, los recibos de los pagamentos que les hace, con expresión de las cantidades, y precios, para que en todo tiempo pueda justificarse, y tenga por este medio el debido resguardo la Real Hazienda; y es advertencia que ninguna de estas compras las hà hecho, ni hace, ni tampoco ha despedido, ni despide, ni recibe trabajador alguno sin expresa noticia mía, y cierta ciencia de la precisión que haya para ello.

Está igualmente a su cuidado, el Teatro del Real Sitio de Aranjuez y quanto en él se necesita hacer, todo, bajo de las mismas prevenciones que yo le hago, consecuente con las que tengo de S. M.

No tiene este tramoyista facultad de adelantar a los trabajadores el salario que ganan, y cuando considera que alguno, por su aplicación, merece aumento, me lo presenta, para que yo, si lo tuviere por conveniente, lo apruebe”.

(Broschi, 1991. Pgs. 197-199).

Las obras de Rubio Jiménez (1994); Pomeau (1988) y Nieva (2000), transmiten la idea de que resulta evidente, que las reminiscencias del simbolismo y del *modus operandi* italiano en la Corte Española, no sólo están lo suficientemente consolidadas a través de la persona de Farinelli, sino también, a través de todos aquellos artistas italianos que, antes y

después de la llegada del *castrato*, trabajaban en la Corte, caso de Bonavia o del mismo escenógrafo Battaglioli, pues, sin duda; todos ellos, al proceder del principal foco italiano de influencia, conocen de primera mano el funcionamiento y la morfología de un tipo muy específico de edificio y de recursos teatrales que, al fin y al cabo y como sucede en otras muchas Cortes europeas; son reiterados y recreados según una moda fuertemente instituida, pues los mismos artistas vernáculos son los que se ocuparon no sólo de su creación y de todo lo referente a su uso y funciones, sino de una estética que se transmitió con una fuerza sorprendente y que superó fronteras.

Sin duda y, como se muestra en el documento anteriormente citado, se hace notoria toda esa inmensa revelación ideológica de esta época, en la que se puede perfectamente comprobar, el orden extremo y perfecta distribución que se realiza de toda la cultura del teatro; entendida no sólo como medio de entretenimiento cortesano que se hallara expuesto a pecar de frívolo; sino como algo simbólico para poder lanzar a Reales Personas un mensaje virtuoso y laudatorio basado en la legalidad, regulación y corrección en lo referente a la manipulación de todos aquellos elementos que se hallaban disponibles, pues desde la virtud del buen hacer, según el pensamiento simbólico de la época, se rinde un culto más puro a la virtud de un Monarca que es observado trascendentalmente. El simbolismo relativo a los espectáculos, cuenta con su particular forma de mostrarse en cada uno de los dos reinados: por una parte y, haciendo referencia a los espectáculos cortesanos desarrollados en época de Felipe V, en primer lugar, existe una consciencia de presentación. Esta idea, planteada por autores como Ogg (1987); Medina (2002) o Martín Tovar (2012); habla en este caso, de la pertinente presentación de la nueva Dinastía de Los Borbones, la cual busca, también a través de sus espectáculos, ser identificada y dejar su propia impronta frente a la opinión del pueblo o de otras Cortes, siempre teniendo en cuenta la unión familiar de la Corona Francesa y de la Española, entendiendo que todo fundamento, reposa en la excelsa persona de Luis XIV como Soberano protector y benefactor de la Dinastía, cuyo símbolo está representado por las Flores de Lis.

A partir de aquí, empieza a desplegarse una bien trabajada propaganda y, evidentemente, uno de los medios más consistentes y adecuados para desarrollar tal actividad es el teatro;

al igual que, fuera de él son las festividades triunfales y de diversión en las ciudades españolas, donde se levantan arcos triunfales y monumentales túmulos funerarios en el caso de los entierros, que dejan ver con mucha claridad una iconografía destinada al conocimiento de los nuevos gobernantes. De esta manera, el arte desempeña una doble función didáctica y pedagógica sobre lo que significa el absolutismo y la palabra del Rey. Seguidamente y en segundo lugar, se propicia lo necesario para favorecer una estructura marcadamente jerarquizada, pues no sólo los artistas implicados cuentan con una jerarquía interna, sino además, los mismos espectadores, según rango y cercanía a la persona principal, se ordenan sistemáticamente para formar parte de los espectáculos populares o cortesanos. Aparte, resulta muy significativa la continuidad establecida en lo referente a las fiestas, pues se pretende que cada uno conozca sin tener lugar a dudas, cuando y cómo debe efectuar su participación.

Por su parte, en la etapa correspondiente a Fernando VI, no hay sino una reafirmación, mucho más marcada y consolidada, de todos los postulados y presupuestos anteriores; pues se consolida y se afirma el poder de los Borbones a través de una publicidad mediática de toda esa idea de lealtad tan demandada por la monarquía, sobre todo, en un periodo tan complejo como este, ya que el acceso al reinado de este monarca estuvo marcado por diferentes intentos de confabulación y complot llevados a cabo por la misma Reina Madre, Isabel de Farnesio. Autores como Artaud (1969); Strohm (1997); Barbier (1994) y Sommer Mathis en Casares Rodicio y Torrente (2001); reflexionan en sus respectivas obras sobre la ópera; que en ese preciso momento histórico, el operístico es el medio ideal para ofrecer un retrato jeroglífico y simbólico del monarca, pues a través de todo lo expuesto en el drama y de la exaltación de la virtud y la heroicidad en el mismo; se fortalece la mencionada imagen con una aura de trascendencia ideal, que garantiza la continuidad, prosperidad y evolución de su reino.

En el Siglo XVIII, predomina en España y en Europa el escenario operístico “a la italiana”, es decir, aquel cuya perspectiva y puntos de fuga se llegan a manipular para crear una ilusión óptica de profundidad, si se tiene en cuenta que bambalinas y, sobre todo, bastidores laterales, van disminuyendo de tamaño a medida que se acercan al cerramiento

final de foro. En este punto, resulta esencial citar a los autores Murano y Povoledo (1970); Oliva y Torres Monreal (1999); Nieva (2000) y Morales y Quiles García (2010); los cuales hacen especial hincapié en la importancia y dominio absoluto de los recursos ópticos, tratados de tal manera que todo aquel espectador de importancia que se situara frente al escenario, apreciara sin ningún tipo de reserva, este tratamiento artístico y, a la vez, mágico de la profundidad. De modo que todos aquellos que se sentaban en los laterales, no tenían tan buena apreciación de este recurso que contribuye a proporcionar otra mágica posibilidad en la estética de aquel espacio ritualizado o sagrado que suponía la escena. De esto se deduce que lo más evidente es que la persona de mayor rango en toda la jerarquía, en este caso, el monarca; era aquel que de verdad tenía que deleitarse con este iluso y efímero juego escénico de profundidades, pues, de hecho, el sitio que ocupa en el teatro es aquel desde donde dicha ilusión, mejor puede ser contemplada y disfrutada, dado que este lugar, permite a los ojos Reales este gran privilegio.

El pintor y tratadista Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco (1655-1726), desarrolla entre 1715 y 1724, su importante tratado de pintura “El museo Pictórico y Escala Óptica”, el cual consta de cuatro tomos donde contempla “la teoría de la pintura”, “la práctica de la pintura”, “el Parnaso Español pintoresco y laureado” y “los índices y tablas”. En esta obra, se recoge todo lo relativo a las prácticas teatrales y, según puede comprobarse, el escenario durante las etapas correspondientes a Felipe V, era diseñado, en su mayor parte, según la perspectiva frontal y simétrica, mientras que en la escena correspondiente al período de Fernando VI; se juega con la oblicuidad de la escena, esto es, situando el punto de fuga fuera de alguno de los márgenes laterales, rompiendo así la tan marcada simetría característica italiana, para crear otra serie de referencias de interés en la visibilidad, y conceder así a las decoraciones otra serie de ilusiones ópticas.

Resulta, además, evidente, que la llamada “*scena per angolo*” o “escena en ángulo”, aportada a principios del Siglo XVIII por el escenógrafo Ferdinando Bibiena, obtiene su merecido triunfo en las sedes Cortesanas más importantes del momento, pues él es el primero en desarrollar ese fastuoso interés por la oblicuidad, que permite sacar mucho partido de la visibilidad del público. Esto se produce porque se representan monumentales

espacios de arquitectura, cuyos puntos perspectivos de referencia, no van a cuadrar ya con aquellos ejes del escenario ni con los del espacio de los espectadores. Así pues, ahora la perspectiva muestra dos puntos de fuga como plantean en sus estudios sobre la escenografía de la época los autores Villiers (1953); Prota Giurleo (1962); Ribera i Bergós (1987); Torrión (1998) y Stiffoni en Casares Rodicio y Torrente (2001). Tal y como pretendía la perspectiva oblicua, el orden degradado de los bastidores laterales se aprecia por parte del público de manera mucho más suavizada que si se tratara de perspectiva simétrica frontal. En la oblicua, al no coincidir con los ejes de la escena ni de la sala de espectadores, se produce una rotura de la sensación de continuidad entre el público y la escena, así como una rotura del hieratismo solemne de la misma, en pos de una cierta sensación de movimiento o gracilidad del espacio representado. No sólo el punto de referencia del espectador quedaría modificado, sino que los mismos artistas, podrían desarrollar en mayor medida su ámbito de actuación en la parte frontal de la escena y en el fondo de la misma, ya que esta nueva posibilidad oblicua, invita a un mejor aprovechamiento del fondo y, por consiguiente, de la profundidad del mismo que tanto cautivó el gusto del público en esta época.

Zich (1931); Aguilar Piñal (1974); Allen (1989); Arias de Cossío (1991) y Voltes Pou (1996) sopesan la idea de que, de esta manera, la escena ofrece un simbolismo mucho más poderoso o más estéticamente profundo que lo planteado en aportaciones simétricas más antiguas, ya que aparece representada, esa concepción de lo grandioso, lo monumental y, si se quiere, de lo megalómano, tan en consonancia con la espectacularidad y, por consiguiente, con la individuación y sacralización de la figura del Rey que, al fin y al cabo, es el máximo responsable de esa grandiosidad y es el que hace posible que toda la Corte se deleite y se compare con otras, por medio de este significativo ceremonial.

Desde sus inicios, la ópera resulta ser un espectáculo vivo. Al menos, esta es la forma en que la *Camerata Fiorentina* en la primera mitad del Siglo XVII la concibió, es decir; un completo espectáculo formado por aspectos estéticos clave, que se desenvuelve directamente ante los ojos de un espectador que viene buscando el sentido de lo noble, de la retórica, de la grandeza y, en suma, de lo espectacular. El espectador acude a la sala a ser

convencido y sorprendido por lo grato, lo solemne y lo bello, pero, además; acude a ella asumiendo el riesgo del directo, ya que la representación no puede corregirse ni pararse durante su propio transcurso, pues, según el ideario barroco, aparte de la fluidez de la acción y la unidad dramática, se busca la recreación de los sentidos en cada una de las partes que compone la obra. Debido a esta concepción y, según transmiten historiadores de la música como Hogwood (1988); Orrey (1991) o Hill (2008); si se tiene en cuenta que la ópera funciona como una gran máquina compuesta de muy diversos engranajes; se sabe que cada uno de ellos por separado no puede o no debe fallar, dado que la duración de los *dramma in musica*, suele ser extensa y, a los ojos de toda una jerarquía de artistas y otra de espectadores, esa línea unitaria jamás tiene que interrumpirse.

6.1.2.- El público y la captación de los mensajes.

Normalmente, el espectáculo posee dentro de sí una gran cantidad de elementos que no son otros que su propio lenguaje, su propio protocolo y las propias características que hacen que las personas lo conozcan y hablen de él. Así pues, considerando que el espectáculo y su lenguaje corren paralelamente, se cae en la cuenta de que el mismo, por una parte y su lenguaje, por otra, constituyen complejísimos sistemas de información que debe ser fácilmente procesada por los espectadores, de ahí que la ópera, al igual que el teatro de prosa, representa el triunfo de la forma viva y oral o, considerándolo de un modo más directo, el triunfo del “cara a cara”; supuestamente, todo ello situado dentro de unos mismos ejes de carácter espacio-temporal, dentro de un mismo contexto o situación. La ópera, igual que el teatro, resulta ser un medio abierto, arriesgado, voluble y espontáneo que, en esta época, estuvo siempre abierta a lo improvisado. De hecho, se conoce que muchos cantantes repentizan una serie de complicados adornos en las repeticiones de las arias *da-capo* ante los ojos del público, de modo totalmente aventurado; de ahí que ya están expuestos a responder a estímulos inesperados de cualquier índole, pues de todos es sabido que el miedo escénico o el imprevisto, son los peores obstáculos que pueden condicionar a todo aquel que interviene en un espectáculo. En este caso, también el espectador resulta ser imprevisible en esta comunicación “cara a cara”, pues, es evidente que nunca se conoce cual puede llegar a ser la reacción de los asistentes, a los cuales llegan tantos mensajes de

información, en el caso de la ópera. Así pues, el público actuaría en el lugar del interlocutor y el interlocutor tiene siempre la capacidad de participar con su propia respuesta. Por otra parte, resulta interesante tener en cuenta el papel del público cortesano del siglo XVIII, que se halla muy coartado, pues sólo se ocupa de aplaudir; siempre que la majestad presente sea el primero de los personajes clave en realizar esta actividad, en mayor o menor medida sin muchas más posibilidades. Todo ello se encuentra perfectamente encajado en fórmulas de protocolo o etiqueta. En el ámbito popular en cambio, debió resultar ser bien distinto, considerando el ambiente jovial, alegre y, en muchos casos, informal o poco protocolario; que llenaba el ámbito de los corrales a pié de calle.

La ópera resulta constituir, por lo tanto, un ámbito vivo de actuación, donde los instrumentos esenciales y necesarios por excelencia son las personas: desde el primero de los músicos pasando por la jerarquía del reparto de cantantes, los coros y la última de las comparsas. Ellos ofrecen absolutamente todos los materiales que tienen junto a su espíritu y su sentimiento, que son, por otra parte, medios adecuados y perfectos para mayor gloria de las Reales Personas a las que vaya dedicado el acto. Monarcas y nobles presencian una producción de trabajo grupal o colectivo, que es esencia del espectáculo, mas en esta colectividad, interviene inexorablemente la individuación de los protagonistas, que enseñan literalmente su buen saber hacer, por lo tanto, la creación en el caso de los cantantes solistas, adquiriría un carácter marcadamente individual. Seguidamente, así como la producción espectacular, también el cuerpo de espectadores resulta constituir un colectivo, por lo tanto, existen dentro de una sala destinada a representaciones de ópera, infinidad de tipos diferentes de percepción. En este caso, refiriendo también el ámbito donde se produce el hilo comunicativo; evidentemente, los espectáculos llevan consigo el requisito de ser producidos en un espacio y un tiempo que han sido, de un modo u otro, convenidos por ambas partes: la parte productora y la clientela consumidora, de lo que se justifica una marcada pauta social que afecta de pleno a su esencia. De ahí que en el espacio y tiempo donde se produce la ópera están presentes los dos roles más importantes: los actantes, que conectan con el público desde la escena pudiendo, al mismo tiempo desarrollar muy diferentes actividades (canto o danza por ejemplo) y el espectador. Estos dos roles son la manifestación clave del espectáculo que, además queda consagrado a lo eterno si asiste a él

la presencia de una persona que se presupone como divina; según lo juzgado por los autores Michel (1982); Tovar Martín (1999); Vázquez de Prada (2000); Merino Peral (2005) y Williams (2010).

La representación de ópera se produce a partir de estos dos componentes que se bastan para dar lugar al propio hecho teatral, mas si se piensa en las otras personas que intervienen directamente en el teatro pero que no son percibidas por el público (maquinistas, operarios, tramoyistas) se diría que no existen dentro del acto teatral en sí, es decir; de lo estrictamente representado ante los ojos del público. Pese a que intervengan plenamente en la puesta en escena, dentro de la pura acción teatral entendida como lo que únicamente visualiza el público, ellos no se presencian. No se materializan ante el espectador, por lo tanto, se estaría hablando de varios grados de importancia dentro de todo aquello que ocurre detrás de un escenario, oculto a la concepción general. Por una parte, se hallan los roles del espectáculo externos a la actuación en escena, donde entran en juego tanto el director artístico de la misma, como el escenógrafo. El primero se ocupa de diseñar toda aquella composición de apariciones e improntas de los personajes, movimientos y actitudes de los mismos y sus acompañantes, junto con las correspondientes posiciones en escena. En suma, él compone o da lugar a una versión propia de la obra, donde queda perfectamente reflejado el drama a través de muchos mensajes. El segundo, por su parte, se ocupa de “vestir” o decorar solemnemente la escena, por lo tanto, es diseñador de la ornamentación del espacio escénico y portador de la idea de esta ornamentación, que debe quedar en perfecta consonancia con el trabajo retórico del director artístico.

Por otra parte, se hallan los propios creadores del drama. En este caso, el compositor y el libretista, que no intervienen ni en la actuación ni en el espectáculo. Es la obra de cada uno de ellos la que se filtra a través de los anteriores y a través de los cantantes y músicos. Los personajes que intervienen en la ópera, son la parte esencial, en este caso, de la actuación, pues a través de ello, se narra y se especifica la línea argumental. El reparto principal está constituido por una serie de personajes solistas que narran en primera persona y, en conjunto, toda la situación, donde existe una exposición de la trama seguida de un conflicto que se resuelve con un desenlace favorable. Así pues, se presenta la sinopsis perfectamente

explicada pese a la gran complejidad y enrevesamiento que caracterizan al drama barroco. Boves Naves (1997); Vázquez Medel (2000); Reverter (2008) y Snowman (2012), transmiten el colectivo pensamiento basado en la idea de que el drama tiene muy claro un objetivo: poder cautivar los sentimientos del público. Si se tiene en cuenta que el lenguaje estético barroco del arte con todas sus concepciones, impregna la rama teatral; todo partícipe quedará, a su vez, impregnado en la “doctrina de los afectos” o de la conmoción del alma, donde se basa la idea de la belleza, de lo efímero y ligero de lo temporal, así como el sistema de contrastes de elementos opuestos por el que se da lugar al aura de total atracción que caracteriza espectáculo operístico dieciochesco.

6.2.- Los espectáculos de carácter civil o religioso en los ámbitos urbanos. La manifestación de recursos escénicos en plazas y calles.

6.2.1.- La puesta en escena festiva y el glorioso escenario de la vía pública.

En paralelo a la ópera de Corte, se producen, de cara a la vida pública, aquellos espectáculos que no son necesariamente de índole teatral; a los que resulta verdaderamente importante hacer una referencia por constituir, así mismo, una manera de entretenimiento en el más amplio sentido de la palabra. Evidente, se trata de una serie de festejos y divertimentos que no son privativos exclusivamente del estamento noble o de la Casa Real, sino que se abren toda la escala social con el fin de que se haga partícipe de la glorificación de sus soberanos al mismo tiempo que ellos, facilitan y garantizan a su pueblo una amplia gama de diversiones. En ellas se implican los tres estamentos al completo, puesto que, también, por parte de la Corona, este modo de actuar a favor del entretenimiento del pueblo, constituye, así mismo, un poderoso medio propagandístico.

Las mencionadas actividades públicas, aparte de las que se centran en la celebración de aspectos alusivos a la vida y muerte del soberano; consisten también en todos aquellos festejos pertenecientes a la iglesia local, muy respaldados por la Corona, donde se incluyen grandes ceremonias de liturgia y canonizaciones de santos relacionados con el mismo

entorno de celebración. Se contemplan también los juegos de carácter público para disfrute totalmente popular como los toros y cañas, los repartos de comida y bebida en grandes banquetes, los espectáculos de fuegos de artificio y las famosas mascaradas.

En este sentido, una vez que se conoce la fecha de la fiesta, que puede ser eventual, o responder a un ciclo ritual temporal; el primer paso es hacer saber a la ciudadanía sobre los días señalados para desarrollarla. Del mismo modo, se establecen una serie de reglas de actuación y de comportamiento, donde se hace un llamamiento al público para que exista una participación y una implicación por parte de la gente, dado que se trataba de festejos muy costosos. También, se suele encargar a grabadores y a escritores la narración, tanto escrita, para ser leída, como visual de todo aquello que en esa fiesta tiene lugar, con el fin de dejar una constancia o testimonio de lo que allí se ha celebrado. Así pues, al igual que ocurre dentro del espacio escénico, que alberga en sesión continua el triunfo de lo bello y de lo glorioso a través de lo efímero; la ciudad es el soporte externo perfecto para ser transformada, durante unos días, en un verdadero prodigio o idilio que nada tiene que ver con la dureza o monotonía de la realidad diaria según lo examinado por los historiadores Mancini (1964); Bajini (1989); Torrione (1998); Torrione (2000) y Tarabra (2007).

Por ello, calles, plazas y edificios en general, son transmutados en su aspecto. Pretenden constituir la escenografía perfecta para ese gran espectáculo público que es la fiesta y que estalla a los ojos de los participantes como si de un gran cambio de decorado se tratara. Así, si es la misma Comitiva Real la que va a realizar un desfile o una entrada triunfal, ésta se siente honrada por esa trasmutación idílica de la ciudad, como lo hiciera en el teatro ante los fastuosos alardes que los escenógrafos llevaban a cabo en sus decoraciones. En este sentido y por su condición esencial de comitiva, destaca una importante fiesta en este momento histórico español, ligada a la devoción católica de todos los integrantes de la sociedad. Se trata del Corpus Christi. Además, se debe considerar que, dado que su recorrido arranca en la catedral, igualmente está emergiendo del lugar donde se sitúan los edificios civiles más importantes y representativos de la ciudad. Una vez que la gran procesión ha realizado el recorrido por calles y plazas, vuelve a hacer su entrada en el templo por la parte opuesta. En este caso, también los edificios quedan atrezzados a través de elementos barrocos de decoración, bien adquiriendo la forma de un suplemento

arquitectónico, bien a través de piezas escultóricas adicionales o de paneles pictóricos. Y es que, como es de suponer, en las ciudades españolas, de índole principal o de orden más secundario; siempre predomina la presencia de todos aquellos lenguajes artísticos anteriores al barroco. El gótico, por ejemplo, como estilo por excelencia triunfante en España y presente en casi todos sus lugares, especialmente en la parte mediterránea. Igualmente sucede con el otro gran lenguaje estético español: el Renacimiento. En el caso de España, este lenguaje estético se versiona directamente del lenguaje italiano en una serie de motivos que aparecen, sobre todo en arquitectura la cual, en el caso más evidente del sur, se halla artísticamente tratada, no sólo en sus elementos estructurales, sino en su decoración pétreo, la cual se trabaja como si de plata se tratara.

A todo ello se superpone por unos instantes la magia fugaz y vanidosa del tercer estilo estético por excelencia español: el Barroco. En este caso, si se tiene presente la compleja y efectista maquinaria albergada en los escenarios para sorprender con la representación de lo sobrenatural en los elaborados montajes operísticos, también la ciudad se vale de una serie de medios móviles o máquinas, para llevar a cabo la misma actividad. Teatro y ciudad; ciudad y teatro resultan ser elementos absolutamente complementarios entre sí, pues resulta evidente que ambos espacios toman en préstamo todos los elementos estéticos adicionales posibles. En este sentido, destacan los arcos triunfales, túmulos funerarios y, sobre todo, las carrozas de triunfo, pensadas para llevar a cabo considerables recorridos y concebidas espectacularmente para soportar en ellas espléndidas escenas pictóricas vivientes o *Tableau Vivant*; donde se representan las grandes alegorías y donde numerosos actores, músicos y figurantes hacen también su aparición. Los autores Muñoz Morillejo (1923); De los Reyes y Falque y Bolaños (1992); Diz Gómez (1999); Leal Bonmati (2001) y Fernández Cortés (2007); concuerdan en la opinión de que de todos estos elementos, puede ser deducido el ingente vocabulario simbólico que se ciñe también a estas celebraciones públicas extra-teatrales. Para que el mensaje de la fiesta llegue perfectamente a los participantes, los relieves o pinturas murales, son el medio perfecto de transmisión, pues el programa iconográfico que presentan, se centra siempre dentro de aspectos alegóricos de alabanza y varía en función de la celebración que se esté llevando a cabo.

En la base de esta concepción estética y alegórica de la fiesta como gran jeroglífico público y laudatorio, se halla la obra del estudioso perteneciente a la etapa renacentista italiana Cesare Ripa (1555-1622). En dicha obra destaca *Iconologia ovvero Descrittione dell'imagini universali* llevada a cabo en Roma en la fecha de 1553; se trata del libro de emblemas morales y alegóricos más importante e influyente en su tiempo, el cual, tiene por objeto servir a poetas, escultores y pintores para la representación concreta de las virtudes, los vicios, los sentimientos y las pasiones humanas junto con todos sus atributos representativos dentro de un orden alfabético. Así pues, este trabajo perdura a través del tiempo como punto de referencia base a la hora de proporcionar una forma concreta a estas complejas y simbólicas imágenes. En este sentido, el mensaje que se pretende transmitir, así como su representación, son dos recursos que, a través del tiempo han sido muy bien diversificados. Mas es lícito pensar que la simbología de la representación, constituye el código ideal para enfatizar a través de lo visual, todo aquello que viene determinado por el texto y que pretende conquistar a los interlocutores; según la valoración de autores como Leclerc (1946); Molas (1993); Kleinertz (1994) o Plaza Orellana (2007).

6.3.- Simbología de la representación.

6.3.1.- Vías y elementos de comunicación con el público.

Tanto en el caso concreto de la ópera con las acotaciones de sus textos, como en el caso de las descripciones sobre los festejos de la ciudad (donde, no obstante, también estuvieron presentes las correspondientes inscripciones relacionadas con el evento, su organización y sentido), pese a la gran importancia de las palabras plasmadas en ambos casos; éstas no resultan del todo suficientes si se desea incurrir en una representación visual, por ello, el aspecto puramente visual es el complemento que verdaderamente hace que el mensaje escrito cale en profundidad en los receptores, por lo que se producirá de esta manera una buscada ilustración del espectador a través de un análisis visual de lo representado, donde han entrado en juego una serie de prioridades o normas que hacen que todos esos signos escénicos transmisores, guarden el orden oportuno para lograr el efecto que se desea, por lo

tanto, todos aquellos elementos que formen y den lugar a una representación, se ven condicionados por una serie de signos escénicos que intensifican y enfatizan todo lo referente al mensaje dramático.

Resulta esencial la consideración de que, de un mismo aspecto pueden surgir multitud de maneras de representación, ya que, sea teatral o no, la puesta en escena siempre viene determinada por la concretización ideas que se plasman en los textos. De ello que, la ópera, al igual que el del teatro hablado, cuente con la eficacia de sustentarse en un texto escrito, mas cuenta, igualmente con la virtualidad de lo auditivo. No sólo es un texto que puede ser perfectamente representado, sino que, además, también va a contar con la posibilidad de ser reforzado en su expresión por la música, que es el medio más perfecto de conmover al auditorio. Por lo tanto, texto y música en un binomio perfecto van a constituir el gran sistema condicionante de todos aquellos signos y símbolos que van a ser mostrados en el contexto de la representación. Una representación con enormes posibilidades comunicativas e informativas donde se gesta esta compleja escala de signos que van integrándose paulatinamente en el desarrollo del espectáculo. En base a ello De la Granja (1982); Bretón y Chueca (1986) y Vázquez Medel (2000); reflexionan en sus estudios que, si se tiene en consideración la apreciación o modo de recibir la obra de cada espectador; dicho texto, en este caso cantado, cuenta ya con un determinado sentido que en cada recepción de cada persona oyente, se estructura dentro de una cierta coherencia. De ahí que cada integrante del auditorio tenga la posibilidad de destacar de los signos apreciados en este contexto, unos frente a otros.

Así mismo, una vez que se aprecia el trabajo del reparto de cantantes en escena, en números solistas o bien en números de conjunto; dentro del propio discurrir de la obra cantada van a poder apreciarse una serie de recursos significativos del lenguaje como la enfatización de unos pasajes que contrasta con la atenuación que se hace de otros y todo esto va a basarse en el ritmo de pronunciación de las palabras, totalmente supeditado a la música; en los tonos (roles y pasajes escritos sobre registro agudo o sobre registro grave); en el grado de energía o vigor interpretativo y en la propia graduación de la intención a la hora de cantar frases y párrafos, que es el recurso que, al fin y al cabo, proporciona el

interés al oído del público y lo que ayuda a proporcionar toda la gama de intensidad a la palabra escrita.

Todos aquellos objetos que se integran en el escenario y que forman parte de la puesta en escena están, sin duda, destinados a crear un entorno o atmósfera muy precisa que ya, en sí mismo, cuenta con un significado propio. En el supuesto caso de que se produjera una alzada de telón y de que los personajes principales no hubieran hecho su entrada en escena, ya la misma decoración en sí está dando al espectador una serie de numerosas pautas de información que le sitúan en el contexto de la obra y que le hablan de cómo puede ser ésta. Aparte, el entorno creado por los efectos de la luz, (según se haya graduado con más claridad o con más sentido de opacidad), altera, así mismo, el significado de una determinada decoración. Seguramente un ambiente más claro con música desenfadada es propio de una serie de escenas más cómicas y un ambiente más opaco acompañado de música de carácter más solemne, resulta más apropiado para otro tipo de escena propia del drama; reflexión realizada en sus obras por autores como Ingarden (1931); Janko (1984); Eco (1989) y Hill (2008). Así pues, los mismos reflexionan el hecho de que cuando se produce la entrada de un cantante de reparto principal en escena, se está produciendo la impronta de dicho personaje, es decir; se está produciendo el momento en el que el público tiene por primera vez la visión de un personaje de la trama, que sin haber mediado palabra y como ocurre con el entorno decorativo que le rodea, está ya proporcionando una interesante información acerca de qué papel puede jugar en la obra y bajo qué forma. Así mismo, la figura mostrada o su vestuario o maquillaje, son elementos que constituyen el código visual de signos ya de carácter simbolista, puesto que el mensaje que se quiere transmitir con dicha impronta ante los ojos del público, se emite a través de objetos que representan aspectos simbólicos. Tales objetos no son otros elementos que los atributos propios o representativos de dicha figura.

6.4.- El amplio código gestual como complemento esencial del canto y de la estética escénica.

6.4.1.- La intensidad dramática de la interpretación.

Realmente esencial, resulta en la ópera del siglo XVIII la intervención del gesto. La retórica gestual, que resulta ser complemento vital para el teatro cantado en esta época, pues contribuye, sin duda alguna, al refuerzo y al respaldo de los significados de todas aquellas palabras cantadas; de lo que puede deducirse que el arte del canto escénico en este siglo no está solamente basado en el buen trabajo de la voz y de sus enormes posibilidades. Según la profundísima reflexión del autor Verschaeve (2012. Pgs.150-187); el gesto no sólo se limita a determinar concretamente los afectos, sino que influye enormemente sobre el material vocal, ya que proporciona a éste último un determinado color y una cierta graduación de intensidad, considerando que se da lugar a un incremento del sistema consonántico permitiendo una más explícita comunicación de las palabras. Así mismo, el binomio gesto-canto refuerza la veracidad de un texto y aumenta la expresividad del mismo. Por su parte, la música proporciona al intérprete la posibilidad de transformar su actitud corporal en función del efecto deseado. Un cantante de la época que destaque al menos tres palabras del texto que está cantando, marca las correspondientes cesuras entre las mismas revelando ciertos gestos de manera explícita que caracterizan los elementos a los cuales se refieren esas palabras. De esta manera, si, como ejemplo, en escena fueran mencionados una serie de sentimientos profundos, son dichos sentimientos los que dan lugar al gesto apropiado que les caracteriza, garantizando así la veracidad de la emoción. Así pues, para obtener una mejor proyección de la expresión, el gesto debe preceder al canto, de lo que surge una evidente gracilidad o elegancia. Por ello, resulta relevante hacer referencia a la gran tradición que el gesto teatral ha tenido a lo largo de todos los tiempos, pues ya, desde Grecia y Roma, el tono y el gesto estuvieron naturalmente unidos a la declamación, lo que demuestra una tradición que cuenta en el ámbito europeo con una muy sólida y bien instituida base que marcará las correspondientes pautas dentro de este campo artístico teatral.

En la ópera del siglo XVIII, también en este aspecto Francia resulta ser un sólido referente, pues resulta muy notoria la importancia que en dicho país se le daba a la retórica gestual en la ópera, lo que se basa en una gran tradición de aprendizaje que la alta sociedad francesa se dedica a fomentar y a instituir rigurosamente en la educación de sus hijos, que no es otra cosa que la retórica como materia esencial que asegura un perfecto orden entre el espíritu y el cuerpo. Para un cantante serán las herramientas perfectas para alcanzar la grandeza, seducción y seguridad que su personaje debe mostrar y poseer. También, dentro de los elementos de la retórica gestual de la ópera barroca, destaca especialmente la actitud del rostro, sobre todo, el ademán de los ojos y la posición de la cabeza, lo que puede constituir con seguridad, el motivo retórico corporal clave en el que se refuerza o apoya la totalidad de los demás gestos que acompañan al canto; pues el análisis de la gestualidad barroca, aporta una serie de aspectos al cantante que van a resultar clave para la puesta en escena, de lo que puede advertirse que tal preparación da lugar a una bien basada coreografía que adorna, como si de un elemento del mismo decorado o del vestuario se tratase; la acción que se argumenta ante la mirada de los espectadores. Sin duda alguna, el trabajo del gesto para la escena, confiere a la línea del cantor un cierto poder emocional, dado que la relación complementaria entre el gesto y la voz, contribuye a equilibrar el cuerpo, siempre predominando la importancia de la utilización de un muy extenso rango vocal que se halla abierto a todas las posibilidades técnicas y expresivas posibles, pues también esa misma expresión trabajada por medio de la voz; se gradúa en base a una intensidad que va ligada a la descripción de las emociones.

El *dramma in musica*, de una manera más pronunciada que en el teatro, proporciona al artista la posibilidad de graduar la intensidad y precisión de su actuación. A través del gesto, se efectúa una perfecta relación entre el espíritu o esencia del rol que está representando y la propia representación teatral. En cambio, ocurre que una tan marcada estructura gestual, buscada en pos de reforzar la expresión y el mensaje del texto; no permite la opción de buscar cierta naturalidad a la hora de trabajar el papel en escena, por lo cual, una vez más se comprueban los presupuestos del espíritu del lenguaje barroco referentes a lo no-natural y a lo forzado, con el fin de encontrar la belleza suprema de las

formas. A su vez, la palabra cantada aporta al gesto la necesaria intensidad tonal, que varía a través de la acción de la obra y a través de la atmósfera que se esté produciendo dentro de cada una de las diferentes escenas del drama; puesto que dicha palabra cantada se basa en los pensamientos que expresa cada personaje del reparto.

El número de gestos diferentes entre sí que se podían ver en una ópera de la época, dependía, principalmente, de la extensión del libreto y de la música, así como del ritmo que se haya elegido para esta última; gestión que depende de la concepción musical realizada por la persona que tiene a su cargo la dirección del conjunto orquestal. Sin embargo, el drama, es mostrado en una secuencia ordenada de escenas, entre las cuales, aquellas que tengan por objeto mostrar una acción de ternura, así como una de gran movimiento, exige una mayor cantidad de gestos que no sólo están exclusivamente destinados a explicitar los afectos del alma, pues, en ocasiones no significan nada y sirven solamente para conferir un cierto dinamismo y actividad al conjunto. Así mismo, el movimiento suele tener su raíz en el enfoque de la mirada, la cual es el primer recurso de elocuencia que utiliza el intérprete. En este aspecto, cada personaje de ópera sería, adapta la intensidad de su mirada a cada contenido del discurso que tendrá lugar, con la debida preparación para poderse adaptar a cada una de las situaciones que vengan determinadas por la acción dramática.

Igualmente, el citado autor especialista en puesta en escena de ópera barroca; sostiene en su análisis una bien ordenada teoría (Pgs. 166-173), la cual, consiste en que para expresar las palabras del drama, la retórica gestual se estructura en base a tres movimientos: en primer lugar, se describe un movimiento de salida basado en un impulso. El segundo corresponde propiamente al gesto que quiera describirse y un tercero, constituye una prolongación dinámica del pensamiento, lo cual, se halla conectado con el interior más profundo del artista, que basa su energía en la vivencia del personaje que está interpretando, confiriendo así a su mensaje una trascendente dimensión. Igualmente, se concede, una gran importancia en la época a la elegancia y flexibilidad con que la gestualidad sea resuelta sobre el escenario, puesto que sólo así, lo físico conectará directamente con la intención. La falta de flexibilidad podía provocar una mecanización sin sentido de los movimientos,

donde los sentimientos no entran en juego, por lo tanto, podía parecer que el cuerpo no respondiera a una serie de emociones internas, sino sólo a una simple información proporcionada por el director de escena. Seguidamente, es importante hacer referencia al fenómeno de la asimetría de los cuerpos, tan relevante en la escena del momento; pues, igual que un movimiento se basa en las emociones internas de la vivencia que experimenta cada personaje, la asimetría es aquel fenómeno del lenguaje barroco que rompe con el orden de la clasicidad y que debe ser expresado por el cuerpo de todo artista. Así pues, los cantantes en escena debían evitar todo atisbo de simetría, siempre buscando la facilidad de movimiento, así se favorecerían una serie de posturas contrastadas que permiten a los personajes exponer la graduación de sus movimientos. En este sentido, se observa en el teatro barroco cantado, la voluntad de cambiar frecuentemente los puntos de apoyo del cuerpo, pues el depósito del peso del mismo de un pié a otro, constituye un movimiento de gran amplitud que debía también ser estilizado, elaborado y detallado. Así mismo, en el momento de afrontar los recitativos, se buscaba más que nunca la progresión de la acción, si se tiene en cuenta que el propio recitativo de por sí, es el recurso perfecto de evolución de la misma. Así, gracias a él, la acción dramática adquiere continuación y dinamicidad el argumento. Igualmente, el gesto en el recitativo estuvo pensado para hacer progresar la acción, por lo tanto, había una mayor y más rápida sucesión de recursos gestuales que en los números de conjunto o en las mismas arias, donde sin duda, la voz predomina sobre el movimiento físico. Así pues, en ellas la frecuencia de posiciones resultó ser más limitada.

6.4.2.- La pintura como fuente de inspiración.

El citado autor sostiene que cuando un solista de ópera desarrollaba su monólogo cantado en la escena, siempre anunciaba con su intención aquello que iba a decir (Pgs. 190-198). Este sentido de expectación ante lo inesperado que caracteriza a la escena barroca, era enfatizado por medio del acompañamiento en escena del personaje solista por otro personaje o personajes que actuaban como interlocutores y permanecían cerca de él o de ellos en cómplice silencio adoptando una apostura física de carácter expectante. Este último recurso de composición visual tiene mucho que ver con la pintura de la época. El noble arte de la pintura, constituye el medio ideal de inspiración de la retórica gestual barroca, pues

son muchos los artistas y directores de escena que toman como referencia las obras pictóricas, ya que ofrecen un amplio ideario de intensos y elegantes movimientos que servían perfectamente para el escenario de ópera. Así pues, vuelve a mostrarse el sentido barroco del complemento de dos sectores distintos del arte. De la misma manera, la pintura del momento inspira directamente el recurso de la composición escénica, lo cual, resulta determinante a la hora de configurar el emplazamiento de los personajes dentro de un marco espacial; aspecto que, por otra parte, resultaba de muchísimo interés visual y era especialmente delicado para todo aquel que debiera realizar esta actividad; ya que la disposición estética de una escena, se halla directamente relacionada con la toma de consciencia de un determinado comportamiento en un determinado espacio. Dicho espacio queda delimitado por la escenografía, por lo tanto, también la arquitectura, en este caso la arquitectura representada en la escena, constituye un medio de influencia para los personajes dado que, el gesto en los espacios monumentales, como puede comprobarse en las escenas pictóricas, realiza así mismo un complemento ornamental de dichos espacios. El espacio monumental ennoblece a todas las personas que se muestran en él y los gestos elegantes de éstas, contribuyen, a su vez, a ennoblecer y engalanar dicho espacio.

En este sentido, según las pautas del teatro cantado del siglo XVIII, los tipos de gestos que se incluyen en la puesta en escena operística barroca pueden comprobarse y analizarse en base a tres categorías de carácter principal: en primer lugar, aparece el gesto indicativo. Dicho gesto se ocupa principalmente del designio de un objeto o de un individuo. Además, este gesto contribuye a concretizar un discurso en el espacio escénico y a esclarecer el modo en que dicho objeto o individuo es percibido por el cantante mismo. Así mismo, este gesto también sirve para indicar la clase de espacio simulado donde el personaje se halla y además, delimita los puntos concretos en el mismo, sirviendo éstos como puntos de referencia dentro del juego de la acción. En síntesis, el gesto indicativo va a designar factores como los números, la cantidad, los lugares y las personas. Este gesto viene acompañado de un rostro donde los ojos están bastante abiertos indicando sorpresa, las cejas se levantan y la cabeza no se inclina.

En segundo lugar, según el citado autor; se halla el gesto imitativo, el cual se basa en la indicación de objetos o de personajes, en este caso, conocidos por una serie de signos pintorescos que los identifican. Este gesto resulta más propio de las partes más cómicas, pues se presta a bromear o a caricaturizar y a lo largo de todo el siglo, se ha llevado hasta el exceso. En un principio, el gesto imitativo no se contentó con describir el objeto.

Por último, Verschaeve considera que se halla el llamado gesto afectivo, donde se traducen principalmente los profundos sentimientos del alma, de modo que aquellos que lo perciben, reciben concretamente la idea del sentimiento que se esté experimentando. De este modo, lo pasional llega hasta el espectador, sobrepasando la distancia que hay entre él y la escena. Este gesto amplía significativamente la energía de los personajes y compensa cualquier pérdida, ocurrida durante el transcurso de la representación; de intensidad y energía en la expresión.

Seguidamente, el autor aclara que, en esta época, existe en el teatro cantado una costumbre que proviene de Francia y que, protocolariamente, tiene mucho peso en los ámbitos cortesanos. Se trata de la prohibición en escena de dar la espalda al Rey y al público; pues está presente la idea de que ellos son las personas, en cierto modo, “protectoras” o “impulsoras” de la representación. Además, se trata y de una profunda cuestión de respeto hacia el espectador, pues aquellos que actúan, deben darse sin ningún tipo de restricción a su público; por lo tanto, el rostro del actante, debía ser perfectamente visto y volverse en la mayor parte de veces al público. Debido a una práctica intensa de este protocolo, los cantantes y actores se acostumbraron a moverse fácilmente hacia adelante y hacia atrás. Por otra parte, si uno de los personajes debía tomar asiento en la escena, debía hacerlo sentándose próximo el borde de la silla y no dando jamás el perfil al público, puesto que algo tan relevante como la expresión proporcionada por el rostro de los actores jamás debía perderse. Así mismo, el magnífico juego gestual de los brazos, también resulta sumamente importante, pues, junto con las manos son los elementos esenciales de la retórica gestual barroca; de ahí que debiera evitarse ante todo, la rigidez de los mismos, pues la elegancia y el ritmo debían ser perfectamente captados. Estos gestos con los brazos, son principalmente aquellos que contribuían a proporcionar, no sólo al personaje, sino

también al espacio, esa aura de nobleza y de majestad antes comentada, pues resultó ser el movimiento que más ornamentaba a los personajes y que fue igual de difícil de adquirir que la correcta y bien encauzada inflexión de la voz. Aspecto este último, sobre el que los cantantes italianos versaban más considerablemente su preocupación.

Es, sobre todo, durante los recitativos, de mayor dinamicidad; donde los brazos describen una serie de movimientos realizados en círculo, sacando el mayor partido posible de la articulación del codo y del antebrazo. La base de la espalda, debía estar erguida. Así pues, el autor asegura que si los brazos, en este aspecto, juegan un importante papel; las manos se sitúan en una posición sobresaliente, dado que ellas complementan y colman toda la retórica y sus funciones (Pgs.182-184). Por su parte, las manos pueden incluso considerarse los elementos de decoración de todos los movimientos, pues, precisamente, una de sus principales funciones es sacar partido a las inmensas posibilidades de movimientos que los cinco dedos pueden ofrecer. Una vez más, se puede comprobar la importancia de la *decoratio* u *ornatus* como virtud suprema de la elocución en el teatro, si se piensa como recurso de atracción, que llama enormemente la atención de los espectadores.

Teniendo en cuenta que el discurso integra la música, la palabra y el ornamento de índole sonora y corporal; se obtiene como resultado un inmenso mundo retórico lleno de mensajes y significados. Pero, con el fin de no inducir al intérprete a desconcentrarse dentro de tan compleja coreografía, la época barroca en sus tratados de retórica gestual, no contempla mas que un determinado número de las posturas más bellas a realizar con los dedos. También en este sentido se consideran mucho las grandes obras de arte de la pintura de la época, donde las posiciones de las manos de los personajes representados, inspiran directamente al actor-cantante. Sirvieron para preguntar, para prometer, para despedir a otro personaje, para amenazar y suplicar, para asustar, interrogar y negar, para expresar alegría y tristeza, invocar a los dioses, expresar duda y confesar y para indicar tamaños, números y tiempos de carácter rítmico.

Verschaeve, en lo referente a los pies considera que en el transcurso de un aria o de un recitativo, los mismos debían apoyarse firmemente sobre el suelo, con el fin de que la vibración de la voz, no sólo se sintiera en la parte de la garganta o de la cabeza, sino en todo el cuerpo entero (Pg. 187). Así pues, los pies, constituyen el símbolo de las raíces mismas de la expresión vocal y gestual; pues las otras partes del cuerpo que entran en juego durante la actuación, no experimentan la evolución correcta sin esta “toma de tierra” que aporta al intérprete la base de seguridad, la firmeza y la confianza necesarias. Así mismo, las fuentes de la época aseguran que los gestos llegan a ser más fáciles cuando el cuerpo se halla inclinado, mas, en este punto, la situación de los pies no debe ser simétrica ni situarse sobre la misma línea; no deben estar cerrados ni dispuestos uno contra otro. Tampoco deben estar muy abiertos ni separados. Debían moverse con ligereza y elegancia, pues, aparte de hallar un buen apoyo para el conjunto general, también deben contribuir, según la concepción estética de la época; a proporcionar la debida interpretación y transmisión de los sentimientos externos como si de los brazos, las manos, la misma frente o la mirada, se tratara. Dado que el juego de piernas y pies sirve de apoyo a todo el amplio repertorio de inflexiones corporales; también acompaña el trabajo gestual de los miembros superiores, por lo que el artista actúa y se expresa con el cuerpo entero, como corresponde a la idea del “todo unitario” propia del lenguaje artístico formal característico de esta época.

Tal como puede comprobarse, el arte en este campo, cuenta con una función implicativa y no meramente explicativa. Es así como verdaderamente el arte conserva su esencia absoluta, pues trata, sin duda, de implicar o hacer partícipe de su hecho, no sólo física, sino emocionalmente, a un público que busca experimentar cosas o, al menos, aunque por unas horas, vivir otra vida e introducirse en una historia que, aunque ficticia, por ese tiempo se torna real a través de su materialización en escena. Por ello la ópera barroca busca esencialmente la correcta combinación de tales elementos así como su propio equilibrio interno, pues, al ser un espectáculo, reúne en sí todo lo necesario que, correctamente proporcionado. Así pues, la grandiosa música de esta etapa que hace de sustento a estos textos dramáticos y poéticos; crea el soporte perfecto para explicar todo aquello que, en condiciones normales no sería posible especificar con palabras. Al fin y al cabo, el pleno estilo barroco está rodeado de un aura especial donde se produce un doble juego del arte:

aquel de las expectativas cumplidas combinado con el de las expectativas frustradas; teoría que defienden autores como Thomasseau (1989); Boves Naves (1997) y Vázquez Medel (2000) y que sirven de refuerzo a todos los argumentos analizados y teorizados por el especialista Verschaeve.

6.5.- El soporte escenográfico y su simbología.

6.5.1.- El marco estético de un drama. El ámbito de trascendencia y ennoblecimiento de los personajes.

Seguidamente, y haciendo referencia al campo de la simbología de las decoraciones operísticas en los ámbitos cortesanos, en primer lugar se debe tener presente la condición de espectáculo absolutamente aristocrático y de alta escala. También cuenta con tintes señoriales y preclaros, por lo tanto, la concepción del espacio escénico lleva consigo intrínseco el sentido de la monumentalidad y, en muchas ocasiones, de lo megalómano, puesto que la escenificación de la gran arquitectura para enmarcar a los personajes, hace que estos se vean igualmente ennoblecidos en ese marco incomparable que tiene por objeto, igual que el canto, impresionar al público. Así pues, la escenografía está destinada a engrandecer al personaje y a proporcionarle cierto grado de importancia. En contraposición, la escenografía busca empequeñecer a un espectador que debe permanecer atónito ante su nobleza. En muchos casos, la escenografía de la ópera barroca, de raíces estéticas eminentemente italianas, puede ser propensa a proporcionar una idea de lejanía o, incluso de frialdad. Otras decoraciones, en cambio, transmiten más naturalidad, calidez y cercanía, pese a seguir adscrita a una escala ciertamente considerable. Mas lo espectacular, sin duda, supera cualquier prejuicio y es lo que desde el principio busca el público.

Weinrich (1968); Michel (1982); Pahlen (1995) y Williams (2010), tienen en cuenta la idea de que en numerosas ocasiones, son tan abundantes los signos que se comunican, que la misma situación desborda a los asistentes y se materializa la idea de lo sublime. Según esta idea estética, algo llega a ser tan completo y bello que, lejos de producir placer para los

sentidos, lo que provoca es una cierta angustia para el alma, que quiere llegar a asimilar toda esa ingente cantidad de información; por ello, la psiquis se da cuenta de que, en tan breve espacio de visualización y de tiempo como pueda ser la duración de una determinada escena, no tiene la posibilidad de digerir o absorber tal dosis de belleza. Aquí los signos no aparecen solos. Por el contrario, están entrelazados y se trata de “atrapar” a los espectadores en esta compleja red de carácter retórico.

Según el análisis desarrollado por Boves Naves (1997. Pgs. 121-165) aquí es donde, verdaderamente entra en juego la capacidad de la semiótica, que no es otra que relacionar, impulsar y referir el significante a un significado. Así pues, puede advertirse que, en tan complejo espectáculo, varios significantes diferentes pueden hacer referencia a un mismo significado, pues la clave de todo signo es la capacidad que tenga de enviar o proyectar la información. Por lo tanto, el significante, tiene que tener un soporte de carácter material, pues es muy propio de la concepción estética del sur de Europa el asimilar aquello que puede verse, oírse y tocarse; por lo tanto, materializar lo abstracto de una manera significativa para que exista y tome forma concreta. Ello se debe a que la sociedad del momento igual que otras de tan diferentes momentos históricos; está construida según una sólida estructura de signos que, desde que se nace, existen en la mente de sus integrantes, por lo tanto, se le asigna un significado a un significante determinado y se da lugar al, anteriormente mencionado, sistema o estructura de signos.

El emisor, en este caso, evidentemente condicionado; produce un determinado significado. Una *Intentio Auctoris*. Así, la información proporcionada, se transforma en conocimiento y este a su vez, en sabiduría. Más adelante se llega a la *Intentio Operis* que se basa fundamentalmente en aquello que, de verdad, ha llegado al público procedente de la representación que ha presenciado. En último lugar, fruto del concepto anterior, se situaría la *Intentio Lectoris* que se basa, sobre todo, en la capacidad interpretativa y significativa del espectador que “lee” y asimila la información, ya que; siendo receptor de la propuesta, tiene la capacidad de deducirla desde propio su horizonte comprensivo e interpretativo.

La escenografía imprime al drama musical una dimensión de carácter trascendente y, por medio de los colores y de los contrastes que presenta, permite al artista el hecho de colocar su personaje en un marco muy bien definido. Además, se cuenta con una admirable ventaja en esta época sobre todos los demás espectáculos, que consiste en proporcionar con todo lujo de detalles el lugar determinado de la acción atrayendo así los sentidos del espectador y transportándolos por medio de la ilusión, al mismo Egipto o a Grecia. A Troya, a Roma, a las Indias o al Olimpo.

Como se ha podido comprobar, los autores especialistas en escenografía de la época Mancini (1964); Larthomas (1972); Kleinertz (1994); Nieva (2000); Sommer-Mathis en Casares Rodicio y Torrente (2001); Martín (2007); Carluccio (2010) y Verschaeve (2012); coinciden en sus respectivos análisis en el hecho de que existen muchas posibilidades combinatorias de las escenografías operísticas barrocas; de ahí que se muestre una determinada evolución ambiental de la representación donde se tejen varios motivos dramáticos que finalmente, tras un desarrollo repleto de obstáculos, terminan resolviéndose. En función a este recurso y dependiendo del ritmo de la acción, tanto entre el primer acto como en el tercero pueden producirse mayor número de cambios o mutaciones escénicas en favor de una idea de fluidez de la acción. Esta acción discurre en un ciclo de lugares, cuya aparición o mención pueden resultar muy comunes en el extensísimo repertorio de óperas barrocas. Normalmente se observa un solemne o vasto emplazamiento de arquitecturas nobles donde destaca el elemento del trono, que muy frecuentemente, aparece elevado sobre un sitial, pues es el elemento que simboliza la causa o el origen del conflicto que va a desarrollarse. Así mismo, el citado lugar mostrado alude a una presentación. Una alzada de telón que, por ser la primera, va a ser muy espectacular por constituir la primera sorpresa para el público. Todas las escenografías del ciclo juegan en esta época dentro del mismo grado de espectacularidad. En este sentido, resulta muy común la escena de jardín, que es idónea para la celebración de festines o para enmarcar encuentros amorosos de carácter furtivo. Igualmente, como *locus amoenus* aporta la fascinación por la naturaleza y la recreación de los protagonistas por los elementos que la componen, especialmente por las plantas y las aves y, más concretamente aún, por la tórtola, que gime por hallarse separada de su compañera y por el ruiseñor, que es símbolo del alegre canto de la primavera y del

amor. Puede comprobarse también como fenómeno común en las óperas del siglo XVIII, que los compositores crean las llamadas *arie da usignolo* o “arias de ruiseñor” como género concreto donde el cantante luce sus posibilidades técnicas, a menudo, retándose con la flauta para sugerir la imitación del canto de esta bucólica ave.

El bosque, por su parte, es un escenario más complejo y misterioso. A menudo es ameno y aparece adornado de frescas grutas. Así, es propenso a acoger escenas mitológicas o bucólicas así como escenas de caza o de duelo. Igualmente puede mostrarse como entorno turbio de abandono o escondite de los personajes virtuosos. Puede incluso aparecer salpicado de motivos que aluden a antiguas ruinas de monumentos. Esta escena porta consigo un mensaje de congoja del alma que, a menudo pide a los ríos y a los céfiros la comparecencia de la persona amada o de la justicia perdida.

Se observa también con cierta constancia la presencia de una playa o un puerto de mar donde se observan naves ancladas. La primera alude al alma perdida del, o de los protagonistas, mientras que la segunda alude a esa recuperación o a esa felicidad del encuentro después de la pérdida. Alude también a la esperanza de la resolución de los conflictos.

El campo de batalla muestra ceremoniosos desfiles militares y luchas llevadas a cabo a través de complejas coreografías, e incluso acrobacias. Normalmente, aparecen en él una serie de imponentes máquinas de guerra y tiendas de los guerreros. Simboliza el poder y la gloria de Marte, que siempre actúa para fama o desgracia del protagonista. Ésta se halla directamente conectada con la clásica escena de prisión, de carácter oscuro, melancólico e intimista. En ella se puede ver como los castigos recaen injustamente sobre el personaje o los personajes principales. Simboliza el caos del alma que conduce directamente a la muerte (ya que siempre existe un amago de suicidio por parte del personaje prisionero). Mas este suceso es remediado por un mensajero que aparece en el último momento, en forma de amigo o confidente del afectado, y que no sólo impide su muerte, sino que le libera de la prisión para desarrollar el acto justo sobre sus enemigos, que antes le había sido negado. Esta escena resulta ser muy similar en cierto modo a la de templo.

El templo o, en su caso, el atrio del templo donde siempre suele haber un altar con llamas encendidas, es símbolo de la guía de la luz divina y se halla en consonancia con el acto de sacrificio o la elección del protagonista, en conflicto interno, entre lo que le dicta su deber y lo que, a su vez, le dicta su corazón. De ahí que los *ministri* (como frecuentemente se llama en la literatura operística barroca a los sacerdotes u oficiantes del templo) representen esa autoridad inquebrantable de la razón frente al sentimiento. Así mismo, es el lugar indicado para llevar el principal conflicto hasta el límite casi de la muerte. Este conflicto será resuelto inesperadamente y en cuestión de minutos por el personaje o la situación llamada *Deus ex machina*, pues, a punto de ser sacrificado el héroe, aparece el dios al que está dedicado el sacrificio y dicta su liberación o, en su caso, se oye la voz divina que dicta sentencia a favor del atribulado protagonista. Simboliza la resolución del drama y el logro final de la justicia y la felicidad.

El caso de la representación del palacio regio o sala del trono resulta verdaderamente significativo por constituir el espacio idóneo para desarrollar el *finale* de la ópera. Este espacio, se asemeja mucho al de la primera escena pero tiene un sentido mucho más conclusivo y resolutivo. Igualmente se halla revestido de lujo, suntuosidad y solemnidad pero en mayor medida, si cabe, que en los espacios anteriores. Es el emplazamiento perfecto para la ceremonia de coronación final o para llevar a buen término las posibles dificultades que se presentaban para los protagonistas en el argumento, por lo que actúa como escenario armonizador, donde los aspectos negativos se convierten en positivos y donde el caos que ensombreció las vidas de los protagonistas, llega a transformarse en armonía. Así mismo, el palacio o sala de trono son escenarios representativos de la potestad y magnificencia del poder Real, que queda simbólicamente reafirmado y consagrado.

Por último, se ubicaría la llamada escena de *Licenza* o de apoteosis final, de carácter laudatorio y reverencial para la Real Persona a la que va dedicada la ópera. Dicha escena final, suele tener lugar en determinados emplazamientos suntuosos que materializan la gloria de los dioses olímpicos, bien la celestial mansión, el palacio de Apolo, el palacio de

Neptuno, el trono de Júpiter o el Parnaso, donde habitan felizmente las musas y de donde nace la afortunada inspiración de las artes. Así pues, con esta escena se aporta una idea de la trascendencia infinita de las virtudes que adornan a la Real Persona, objeto del homenaje rendido al final de la representación; ofrecido también a través de las personificaciones de las mismas deidades (en este caso Júpiter, que representa al Rey como padre supremo) o de las alegorías y virtudes que se relacionan con el homenajeado monarca o príncipe.

6.5.2.- Ceremonias, mitos y ritos en la escena operística.

En último lugar, lo expuesto por autores como Brook (1973); Marchese y Forradellas (1986); Watzlawick y Krieg (1991); Cobban (1989) y Stiffoni en Casares Rodicio y Torrente (2001); lleva a la reflexión de que resulta sumamente necesario referir la constante presencia del mito y del rito en la ópera barroca y en todas las ramas artísticas y estéticas de este fascinante y noble lenguaje. Así pues, mito y rito están directamente relacionados con la idea de celebración, siendo ésta una de las pautas escénicas principales. Mas esta idea teatral, se basa en una celebración de carácter civil que tiene que ver con la realeza. También puede ser religiosa en cuanto a lo que se refiere a las deidades, por supuesto, haciendo notar en el escenario la presencia de rituales paganizados que sólo quedan dentro del escenario y se alejan del espiritualmente correcto y fuertemente instituido catolicismo imperante en la España del momento. Al tratarse de una escenificación teatral, existe en ella otro tipo de significado que va asociado con el mito y con el rito. Ya que el rito es un mito actuado o dramatizado, con un significado muy específico, puede considerarse la idea de que todo ritual, presupone casi siempre un mito que es su razón de ser y su fundamento. Así, sin duda, en la ópera barroca, aparte de la clásica característica de la *coincidentia oppositorum* o coincidencia de los aspectos opuestos; el mito puede entenderse como un relato que cuenta con componentes religiosos de carácter pagano, mas también, con componentes psicológicos y filosóficos, puesto que, en cierto modo, estas historias siempre llevan dentro de sí un mensaje de enseñanza o moraleja que, como medio propagandístico de virtudes y de buenos propósitos, se dirige hacia la mente del espectador para que sea reflexionado y asimilado.

Por su parte, los autores Blanning (2002); Arnaiz (2003); Ceserani (2004) y Vázquez Medel (2012); transmiten la consideración de que resulta a su vez muy común en el mito clásico, donde la estética del siglo XVIII se recrea; el hecho de la superstición, la cual, puede ser utilizada por el poder para manipulación de las masas (en aquel momento, la religión católica se pone al mismo nivel que el mito). En esta dirección, va a llegar un momento en que el valor del mito tanto sagrado como profano, queda completamente despreciado; pues la Ilustración asegura que sólo la razón es aquella virtud que tiene el grado y la potestad de salvar la mente del hombre. Esto conduce a la imposición futura del positivismo o racionalismo llevado a su último extremo, que constituirá una de las principales corrientes del siglo XIX y descalificará tanto el mito como la religión. En contraposición a esta idea se hallará el movimiento romántico, que refuta el positivismo. La ópera y el teatro acogen el mito como componente de carácter esencial, pues durante una larga etapa temporal, son los fundamentos del gusto del espectador, el cual, se ve reflejado en todo aquel ideario de narraciones y símbolos que aparecen ante sus ojos. Precisamente, el lenguaje barroco y el lenguaje romántico se hallan estrechamente conectados, puesto que en ellos predomina el sentido dionisiaco (*Pathos*), frente al apolíneo (*Logos*).



23.- Tabla de signos de expresión para las manos perteneciente a la obra *Chirologia*, fechada en 1644 y desarrollada por el tratadista británico John Bulwer (1606-1656); antecedente básico a lo que en pleno Settecento constituirá el amplio código gestual utilizado en la Ópera.



24.- Arco de Triunfo erigido para la entrada de Felipe V en Madrid. 1701.

CAPÍTULO VII:

TIPOLOGÍA DE LAS PUESTAS EN ESCENA CORTESANAS.

7.1.- La esmerada actividad de Farinelli en la Corte de Madrid.

7.1.1.- Maestro de festejos y director de escena.

Si por algo se caracteriza la actividad de Carlo Broschi “Farinelli” en la Corte española como creador de magníficos espectáculos de ópera, es por el uso correcto, comedido, regulado, inteligente y racionalmente gestionado de todos aquellos recursos que la Casa Real destinaba a la puesta en escena operística. Por ello y, rindiendo cuenta del funcionamiento de este departamento de arte y festejos dirigido por el cantante en la Corte de Fernando VI; a través del documento reeditado en 1991 y llevado a cabo por el mismo Farinelli; puede comprobarse cómo la vida artística y teatral de la Corte se desarrolla de una manera intensa. En primer lugar, en la información de este documento, puede comprobarse el régimen de dietas y cometidos de todos aquellos artistas invitados a participar en las óperas de la Corte (Pgs.57- 81). Así pues y teniendo en cuenta todos los elementos, tanto materiales como humanos, con los que contaba el afamado *castrato* para desarrollar su actividad; cuando una serie de “virtuosos”, tal y como llama Farinelli a los artistas contratados; son requeridos en la Corte española, dentro de un presupuesto muy definido; se les proporcionaba una vivienda, equipada por ricos muebles, previa advertencia de que éstos no serían renovados ni aumentados en número antes de tres años. En este caso, si la vivienda no resulta ser del agrado del artista invitado, se le proporcionaría un dinero

por el que podría llevar a cabo un alquiler de otra nueva casa. En este aspecto, tal cantidad de dinero estaría gestionada por el mismo artista invitado y tendría él mismo que pagar de propia cuenta un posible aumento del alquiler, si fuera de su agrado permanecer en Madrid más tiempo del que se le había requerido. También correría a su cargo la mudanza de una a otra residencia. Así mismo, el Real Teatro, le asistiría y obsequiaría con almuerzos y cenas que correrían a cargo de la institución (en otros teatros se llevaba a cabo este obsequio durante sólo un par de días). Esta misma dieta, podía ser entregada al artista en forma de dinero, pues en alguna ocasión, esto había sido solicitado por alguno de ellos.

Las viviendas de los artistas se hallaban concebidas de modo que pudieran vivir separados con el fin de preservar su intimidad. Así mismo, se hace entrega a los cantantes de un dinero a en concepto de “pequeño vestuario”, por lo que el Real Teatro sólo se haría responsable de suministrarles el vestido que apareciera en la ópera y concedería a cada artista el trabajo de un sastre que se adaptase al gusto de los mismos. Al mismo tiempo, cada cantante tenía que contemplar los honorarios que se le suministraban por servir en el Real Teatro de la Corte, lo cual quedaba reflejado en un contrato y era suministrado al artista por medio de tres plazos de pago, de los cuales, el último de los pagos era efectuado cuando éste había cumplido totalmente con su trabajo. De la misma manera, el teatro tenía a bien entregar a cada uno de ellos una vajilla de plata durante su tiempo de estancia en Madrid. Estas costosas vajillas, eran recuperadas por el tesorero del Teatro mediante un recibo, una vez que los artistas abandonaban la Corte.

La noche en que una ópera fuera representada en el Buen Retiro, se disponía un refrigerio para los artistas, junto con algunos remedios y reconstituyentes para ser utilizados en el caso de que algún cantante se viera en apuros. Si el artista debía trasladarse a trabajar al Real Sitio de Aranjuez, se le proporcionaba un medio de transporte para el viaje, pues la estancia allí podía durar varios días. Farinelli dispuso para los artistas una serie de tiempos y recursos bien definidos para que pudiesen asistir a misa y a desarrollar alguna visita.

En lo referente a los ensayos y pruebas de las óperas, los compositores debían ensayar con los solistas los recitativos y corregirles, si era necesario. Cuando tenían lugar los ensayos de las arias, debían estar presentes algunos de los integrantes de la Real Cámara

(dos violines primeros, dos segundos, dos violas, dos oboes, dos trompas y el grupo de bajo continuo), con la finalidad de desarrollar un eficiente trabajo en equipo y evitar perder el tiempo en conversaciones irrelevantes. En este caso, el compositor tenía libertad de aumentar la plantilla con otros instrumentos, si fuese necesario, para poder desarrollar la música dentro de una armonía más completa. Una vez que el maestro compositor hubo observado que todo funcionaba de manera justa y adecuada, podía pasar a efectuar un ensayo, en esta ocasión, con toda la orquesta al completo, ya en el mismo teatro. Más adelante y antes del estreno o representación de una ópera, se estipularon de dos a tres ensayos con toda la orquesta, junto con tres o cuatro días de descanso para los artistas.

Resulta verdaderamente significativo para el estudio de la música escénica de esta época, la presencia en esta orquesta del aragonés José de Nebra y Blasco (1702-1768), donde se ocupaba de tocar el clavicembalo. Nebra es, sin duda, el compositor español que marca con su arte la plenitud estética nacional del siglo XVIII. Se trata de una personalidad de sólida formación, que contribuyó a enriquecer prolíficamente el panorama musical español del momento con una buena cantidad de obras escritas para la escena (Óperas, zarzuelas, con partes cantadas y partes recitadas y autos sacramentales), así como más de ciento setenta obras sacras y litúrgicas. Entre sus más importantes obras escénicas destacan títulos como *“Venus y Adonis”* (1729), *“Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria”* (1737); *“Viento es la dicha de Amor”* (1743); *“Vendado es Amor, no es ciego”* (1744); *“Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad. Iphigenia en Tracia”* (1747). Como autor escénico, Nebra trabajó en muy gran medida para el ámbito de los teatros públicos de Madrid ya desde comienzos de la década de 1720 y supo perfectamente impregnarse del modo de hacer italiano, trabajando con maestría tanto recitativos como arias *da-capo* y realizando la correspondiente adaptación de la lengua española al esquema italiano; pues conoció perfectamente la tradición creadora musical española, mas supo no dejar de considerar todo aquel trabajo estético que se estaba llevando a cabo en otros centros cortesanos europeos. Verdaderamente, su carrera profesional estuvo marcada, aparte de por su grandiosa fama como compositor, por el dominio absoluto de los instrumentos de teclado. Nebra no viajó nunca fuera de España pero permaneció continuamente en contacto directo con compositores y artistas italianos afincados en la Corte.

En el Real Coliseo del Buen Retiro, si relevante es la descripción del trabajo de la orquesta y de los solistas, igualmente considerable resulta la labor del copista, el cual debía tener listas todas las partes para solistas y orquesta, de las cuales, los monarcas poseían siempre los originales, mientras, todo lo demás, se hallaba propagado en copias que se guardaban en una habitación del mismo teatro, destinada a hacer las veces de archivo musical. El mismo copista debía estar al cuidado de la colección de copias. Así mismo, era relevante el trabajo del traductor, que convierte la lengua italiana en castellana. Igualmente, estaba encargado de la impresión y encuadernación de todas aquellas óperas y serenatas. (Broschi, 1991. Pgs.70-73).

Resulta un elemento a destacar, la gran importancia que se le dio en esta etapa a la salvaguarda y custodia del propio espacio del teatro, el cual estaba muy altamente considerado, pues noche y día contaba con la presencia de media docena de soldados mas un sargento de la Guardia de Inválidos. Su cometido era estar al cuidado del espacio. Que ningún objeto del amplio y rico inventario de bienes se extraviase y, sobre todo, cuidar de que no aconteciera ningún incendio a causa de un descuido. Así mismo y contando con la gran afluencia de público que frecuentaba el teatro, la guardia debía velar por la seguridad de los asistentes y porque no se produjera ningún tipo de incidente entre los mismos que dejara en entredicho aspectos tan valorados como la compostura y el respeto. Los días de ensayo y de representación, el número de soldados se aumentaba (Pgs. 75-81).

Así mismo, Farinelli instaba a la intendencia de la Corte a reutilizar y aprovechar los decorados que ya existían, dado que estaban completos, puesto que, al mismo tiempo que puede volver a resultar muy esplendoroso, permite un considerable ahorro a las arcas de la Corte, dando una nueva oportunidad a recursos escénicos de mucha calidad que no habían sido en demasía utilizados. Así pues, se debía informar al pintor y al tramoyista para que eligieran las correspondientes mutaciones que mejor pudieran adaptarse al argumento dramático de la nueva obra operística. Así mismo, Farinelli hace referencia a los escenógrafos del Buen Retiro desde 1747, concretamente a Giacomo Pavia, encargado de la representación de *La clemenza di Tito*. Una vez fallecido éste, se hace llamar a Antonio Jolli, que se marcha a su país natal en 1754. Así pues, pasa a ocupar el cargo Battaglioli, además, justo en el momento de que Farinelli llevara a cabo este valiosísimo testimonio.

Así, Farinelli especifica las obligaciones de los pintores, las cuales consisten en diseñar las escenografías y mutaciones junto con su ejecución, siempre supervisada y consensuada con él mismo y el tramoyista (Pgs.211-214).

Ya que el hecho de afrontar las diferentes obras constituye una verdadera responsabilidad, los pintores indicaron a Farinelli el número de personas que necesitaban para su taller, así como el género para llevar a cabo las pinturas, aspecto del que el mismo tramoyista debía encargarse. Seguidamente, Farinelli deja también constancia de la participación de un conjunto coral compuesto por ocho cantores masculinos de la Real Capilla, que debían intervenir en el Real Coliseo desempeñando la función de coro en las óperas. De ello obtenían una pequeña gratificación y tenían, además, la obligación de presenciar los ensayos, en los cuales, no iban a ser remunerados. Así mismo, para facilitar su asistencia a las pruebas, se les proporcionaba un medio de transporte. Este grupo vocal estaba formado por ocho voces: tres tiples, dos contraltos, dos tenores y un bajo. (Pg.181).

Como puede comprobarse, el concepto de puesta en escena en el siglo XVIII, resulta ser muy específico, pues la misma, no deja de ser una composición, mas no de carácter musical (pese a que este último concepto venga estrechamente ligado a la misma); sino de carácter estético, de todos aquellos elementos que iban a aparecer en el escenario. Para ello, la puesta en escena va a ayudarse de la dramaturgia, que consiste en la creación de una estructura de escenificación del drama, para concederle a este el grado de espectáculo teatral. De hecho, la dramaturgia tiene por objeto la función de proporcionar al texto y a los artistas una característica conjunta de recursos coherentes entre sí, por lo que dicha estructura se aplica en la puesta en escena para propiciar el diseño visual de toda aquella línea y pauta argumental desarrollada por el texto. Mas no sólo los artistas que se muestran en escena están sujetos a un determinado código dramático, pues tanto el director de escena, como el escenógrafo y el iluminador, deben tener la suya propia, de modo que, en un espectáculo tan complejamente desarrollado como la ópera, todas ellas deben confluir en un resultado unitario común, en pos de una misma línea estética del espectáculo. Así pues, los estudiosos Brook (1973); Allen (1989); Boves Naves (1987); Davis (2002) y Aparicio (2003); consideran de manera común que, en el caso de la ópera, la dramaturgia musical, hace todo lo posible por responder de una manera fiel y coherente al texto dramático.

7.1.2.- Italia en España y en el resto de Europa.

Como se ha podido comprobar, el siglo XVIII es el gran campo de acción de la ópera italiana, que se expande poderosamente por toda Europa y que desbanca estéticamente a relevantes potencias, como es el caso de Alemania, mucho más retardataria a la hora de experimentar por vez primera esta clase de espectáculos dentro de la etapa histórico-estética denominada Barroco. Francia, por su parte, en los inicios de este experimento, despreciará lo italiano y creará un tipo muy específico de ópera mezclada con ballet. Todo ello estuvo respaldado por la figura musical clave del momento en este país: el compositor Jean-Baptiste Lully. Pero cuando el XVIII alcanza su plenitud, este espectáculo italiano había sobrepasado tanto las fronteras de otros territorios, que había llegado a instituirse como manifestación clave de la cultura europea. Sirva como ejemplo el lejano y enorme Imperio del este, del que la zarina Ekaterina Alekséyevna o Catalina “La Grande” (1729-1796), estaba a la cabeza y del que se preocupó por modernizar y culturizar profundamente, instituyendo, entre otros elementos, la ópera italiana en su teatro nacional por constituir el espectáculo por excelencia de moda en todas las grandes cortes europeas. Así pues, y según la opinión de especialistas como Bukzofer (1986); Eco (1989); Alier (2000) y Faure (2002); este aspecto implicaba que se fuera produciendo una centralidad estética de carácter continental, que iba a manifestarse no sólo mediante la complejísima red de teatros de ópera italiana constituida en esta época, sino, además, en la manera común de componer y de teorizar este espectáculo en cualquiera de las partes del continente. La mencionada red, extendida de una punta a otra, incluía también esa particularidad tan individualmente definida del caso de Francia, que proporcionó un gran número de recursos de influencia propia, tanto musicales como estéticos a la ópera italiana, de tan sólida esencia.

Si se atiende, en la actualidad, al contenido textual de los libretos de ópera correspondientes a los siglos XVII y XVIII, la percepción de dichos contenidos puede resultar ser bastante crítica, ya que, por regla general, se encuentra que las historias presentadas pueden resultar anodinas, demasiado complicadas e incluso absurdas. Así pues,

las escenas de *Licenza* (en los extraños e insólitos casos actuales en que una escena de *Licenza* se represente), se perciben como inútiles y sin sentido. Este es también el caso de las óperas barrocas que cuentan con una escena de prólogo. Por ello, se percibe su lenguaje como demasiado llamativo, con un grandilocuente vocabulario que no es bien comprendido por el público y con ciertas situaciones expuestas en el argumento, que pueden incluso rozar el ridículo. Mas, atendiendo al pensamiento transmitido por autores como Ingarden (1931); Rudè (1987); Pleasants (1989) y Medina (2002); resulta muy oportuno considerar que la ópera barroca, tiene que ser comprendida en su esencia, y ésta consiste en sorprender continuamente al público por medio de la introducción en escena, no sólo de trucos y efectos, sino también de situaciones argumentales que tratan en todo momento de captar la atención de los espectadores. Pero, ya de por sí, la ópera que se representa en la España del *Settecento*, muestra sobre la escena una serie de personajes muy ricos y complejos. Si se tiene la capacidad de apreciar la profunda esencia de estas obras, se puede advertir que cada personaje constituye no sólo un gran enriquecimiento para el hilo argumental, sino el inicio de la muestra de un determinado estudio psicológico que la música del compositor, desarrolla de una manera altamente descriptiva, del alma y características internas de dichos personajes. Por lo tanto, se vuelve a comprobar cómo de nuevo, todos los elementos entran en juego en función de crear una obra de arte total.

La complejidad de la acción, resulta ser un recurso retórico más que intenta cautivar e intrigar al espectador, que se halla a la espera de poder conocer el desenlace del mismo. Seguramente, y como sugieren especialistas como Brunelli (1954) o Blanning (2002); existe un hecho en la ópera del siglo XVIII, que sí puede ser en la actualidad muy críticamente analizado. Este hecho consiste en el gran estereotipo y falta de heterogeneidad de las líneas presentadas en los argumentos, los cuales siempre muestran ciclos de evolución y concepciones de personajes y de conflictos muy semejantes entre sí. Aparte de este aspecto, se halla el agravante del establecimiento o institución prototípica en la época, de una serie de temas argumentales determinados y muy definidos (caso de los temas metastasianos), que son puestos en música en innumerables ocasiones por gran cantidad de compositores en entornos geográficos muy diversos. Por lo tanto, la acción ya se conoce y se sabe como va a desarrollarse y a finalizar. En este sentido, la escuela que se crea a partir

de Metastasio es tan grande que su impronta es la más difundida por el continente en esta época.

Según el parecer de autores como Batta (1999); Nieva (2000) o Illari en Casares Rodicio y Torrente (2001); fue sobre todo en el siglo XX, cuando más se devaluó la ópera dieciochesca, pues se valoró mucho más un canon clásico y romántico de la música que rechazaba la ópera de corte por el aludido prejuicio de complejidad, así como por lo foráneo de su esencia y creación (teniendo en cuenta que se desarrollarán consistentemente las estructuras o versiones propias nacionales en binomio con la música y, por consiguiente, también dentro de la ópera). Igualmente, la ópera del XVIII se vio como un espectáculo en demasía asociado a las líneas dinásticas y, por lo tanto, apartado de otros sectores del público, cuando lo que se pretendía, por otra parte, en países del continente como Italia, Inglaterra, Alemania o Austria y en épocas más avanzadas, era que la ópera llegara mucho más al público de a pié. Así mismo, considerando la actitud de países de gran tradición teatral autóctona, como es el caso de Inglaterra y España; a principios del XVIII, se producía en estos ámbitos una cierta reticencia hacia aquello que era visto como una tradición extranjera que, a toda costa, se adueñaba, no sólo del propio territorio, sino de la propia manera de llevar a cabo las tradiciones nacionales. Pero este último prejuicio va a experimentar un cambio de punto de vista, pues se advierte que, efectivamente, estas tradiciones foráneas italianas, traen consigo una serie de mejoras y adementamientos de carácter técnico y musical, que sirven para modernizar los ámbitos propios donde estas actividades se desarrollaban desde hace mucho tiempo.

Se conoce también que, los estudiosos del siglo XVIII profundizan en la literatura y en la historia, mas también en la mitología, que en este momento casi es apreciada como un objeto comercial y estético de lujo, pues además, llega a constituirse en un programa iconográfico cotidiano con el que las clases altas, a través del arte palaciego y doméstico, están sólidamente familiarizadas. De esta situación se deduce que los dramaturgos y libretistas de la época, son perfectos conocedores de la mitología y de la historia centrada en el período de la Antigüedad Clásica, dado que, para ellos constituye la base de su trabajo que, al ser tan amplia, jamás dejan de faltar ideas y material para poder basar la construcción de sus hilos argumentales. Así mismo, con estos temas, libretistas y

dramaturgos tienen también la facilidad de poder jugar con metáforas y otra serie de figuras retóricas con las que provocar la reflexión del público. Razonamiento sugerido por las consideraciones de autores como Tovar Martín (1999) o Ribot (2006).

En el capítulo anterior, se ha hecho referencia a la gran influencia de la pintura de la época, sobre todo, en la retórica gestual y corporal utilizada en la escena operística. Así mismo, esta gran influencia la llevan en sí los libretistas, ya que, a través de la contemplación de una determinada escena pictórica, ellos vieron “materializadas” delante de sus ojos a todas aquellas figuras que, más adelante, iban a tomar parte dentro de las tramas que desarrollarían. Así mismo, estos autores literarios iban a recrearse en las numerosas posibilidades de espacio, de contrastes, de efectos de luz, de acción y de movimiento que les ofrecía la pintura; por lo que de esta manera, también hallaron los recursos de una consistente construcción poética. Así, son los italianos los que tienen el predominio de recursos para el desarrollo de puestas en escena operísticas, entre otros motivos, por estar en continuo contacto con los elementos e ideas que les ofrecen de un modo directo las obras de arte, dado que este último fenómeno, es el componente más destacado de su profunda esencia. En relación con esta idea, puede considerarse que la lírica constituye una cristalización de una serie de formas expresivas de carácter muy diverso, mas deja ver en sí misma, una multitud de fases donde tiene lugar el desarrollo de una creatividad muy determinada. Así pues, cada persona que interviene de una manera u otra en el espectáculo, aporta su propia moción de creatividad, es decir, su propia capacidad creativa, con la finalidad de perfilar una serie de contenidos y formas, y de llegar a un resultado final. Se contribuye, de esta manera, a la puesta en valor de las representaciones. De esta última consideración, teniendo en cuenta la esencia del fenómeno de la ópera; se deduce que el trabajo del compositor y del libretista constituye la base definida del espectáculo. Una base, sobre la cual, se sustentan una serie de fases posteriores que siguen una secuencia lógica y que definen la estructura del producto final. La puesta en escena operística constituye un claro ejemplo de interpretación creativa, puesto que, ocasiones puede ser más elogiado o tomado como punto de referencia el trabajo del director artístico, que el trabajo del compositor, como ocurre en el caso concreto de Farinelli, el cual, sobrepasa las barreras del tiempo y su fama como maestro de festejos y director de escena

debida a su periodo español, vence a la de cualquier compositor que trabajara conjuntamente con él.

En la ópera como rama de las artes del espectáculo vivo, sin embargo, la creatividad aparece como un sistema de entrada de información bastante relevante, desde que se producen las fases técnicas donde tiene lugar la preparación del espectáculo, hasta llegar al correspondiente diseño de dramaturgia, escenografía y vestuario, donde se realiza el enfoque concreto y cuya producción técnica surge normalmente como fruto de las correspondientes innovaciones de carácter creativo en el sentido del proceso y en el resultado que ofrece visualmente el producto.

Así pues, en opinión de los autores Michel (1982); Boves Naves (1997); Reverter (2008) y Carluccio (2010); en el interior cada escenario europeo, existió y existe un mundo interno de transmisión directa de una amplia gama de conocimientos técnicos; pues el correspondiente aprendizaje en este campo y los usos y dominio de la maquinaria de escena, fueron, en efecto, recursos transmitidos casi iniciáticamente, siempre dentro de un carácter secreto y privativo de aquel mundo oculto que se desarrollaba dentro de un espacio que se halla simbólicamente consagrado en un sentido trascendente y al que no es fácil acceder, más que, exclusivamente, para todos aquellos que hacen posible que cada noche de representación, se produzca la exhibición del milagro del arte. Estos recursos técnicos, además, son elementos que se transmiten de un teatro a otro y de un país a otro; lógicamente, sin salir de ese mundo secreto y propio, con el fin de crear y constituir una cierta unidad y un sólido intercambio de posibilidades, de cuya variedad transmitida, surge, por supuesto, el enriquecimiento de las puestas en escena de los espectáculos.

Por otra parte, la fascinante calidad del sólido sistema teatral, debe su capacidad a la oportuna combinación de tecnología y estética, pues en la base de los componentes de la imaginación y del espíritu artístico aplicado a ésta última, se sitúan elementos determinantes; en tanto la posible elaboración de soluciones técnicas como en el diseño o estudio creativo del aspecto externo de la sala teatral y de su equipamiento. Así pues, difundidos en todo el continente, los teatros en forma de raqueta o herradura de caballo, denominados teóricamente “a la italiana” (con diversas galerías de palcos ordenados en

torno a la forma oval de una platea), constituyen uno de los elementos monumentales más valiosos del patrimonio humano. Son sacralizados como templos del arte y albergan dentro de sí, una concepción muy italiana que consiste en el ensamblaje de una serie de componentes formales y estéticos de base como son la artesanía, la decoración, la invención o creación de un programa iconográfico o estético relacionado con el mundo teatral y, por último, la capacidad de creación e instalación de un adecuado equipamiento técnico.

Si se tiene en cuenta el estrecho vínculo del espectáculo operístico con las instituciones cortesanas como recurso de carácter exclusivo, complejo y culto; se aprecia una cierta tendencia, experimentada sobre todo en las etapas finales del siglo XVIII; de apertura de ámbito de este espectáculo hacia los sectores más populares.

Resulta, así mismo relevante, el hecho de considerar que la ópera contiene dentro de sí todos aquellos elementos que pueden resultar más atractivos para el público corriente; un público, que en la época tratada, no cuenta con la facilidad o la capacidad de recrearse en la música continua o cotidianamente. Al menos, un sector popular muy amplio de la época no cuenta con esta posibilidad. En este sentido, lo grandilocuente y vistoso de este espectáculo se complementa con el recreo en los sentimientos y en la dramatización de las dinámicas. Así pues, teniendo en cuenta este último aspecto, se halla la percepción de la puesta en escena operística del sector popular setecentescos, el cual, se halla fuertemente motivado por la atracción de los elementos teatrales hasta tal punto de que se presentan en las ciudades y pueblos de España, las célebres compañías de ópera itinerantes, con producciones denominadas “de viaje” (resultaron ser dichas compañías en un momento dado, muy problemáticas para la red de teatros no cortesanos españoles, como argumentan los estudios de los autores Talbot (1984); Casares Rodicio y Torrente (2001); Huerta Calvo (2003) y Martín (2007).

Evidentemente, estas entidades de discutible garantía, se hallan desprovistas de locales escénicos, por lo que llevaron consigo toda una serie de recursos adaptados a una puesta en escena itinerante, cuyos elementos técnicos y estéticos, posiblemente dejaron mucho que desear. Pero, de este modo, al menos se logró satisfacer la demanda de emociones y

vivencias que pueden captarse desde un escenario. También, la clase burguesa frecuentó los teatros de ópera públicos y los transformó con el tiempo en lugares de socialización y, sobre todo, de encuentros de fundamento mundano. Ya en el ochocientos, la ópera, tanto en España como en otros países de Europa, se transforma en el medio o hábitat de una burguesía que, cada vez en mayor medida, va acumulando adeptos y aficionados a las obras de arte musical, todo ello alentado por una sorprendente evolución del lenguaje operístico y dramaturgico. Debido a ello, a medida que va evolucionando la historia, la pasión por la ópera, ya sea en ámbitos más selectos como en ambientes más populares, nunca jamás ha llegado a desaparecer, pues con cierta rapidez, esta atracción cristaliza finalmente en una especie de musealización del género.

7.1.3.- Los diferentes planos del espacio teatral, los personajes ausentes y la acústica.

Historiadores como Subirà (1945); Rubio Jiménez (1994) o Máximo Leza (2001); defienden respectivamente el pensamiento de que la ópera en el ámbito de los teatros no cortesanos del Madrid dieciochesco contaba con no pocos seguidores, por ello se trató por todos los medios de encontrar la manera de adecuar los teatros y sus decoraciones que, en la mayoría de los casos, se hallaban muy deterioradas. Pero siempre existió una consciencia general de cierto grado de limitación entre el público y este noble arte, de manera que, llegó un momento en que los productores y empresarios de teatro, para ver favorecidos sus negocios no tuvieron más remedio que tomar la determinación de enfatizar (tal cual sucedía en los ámbitos cortesanos) los componentes espectaculares, llegando al punto de crear presupuestos económicos específicos para la producción de eventos operísticos únicos, lo cual, va mucho más allá del puro perfil cultural y artístico. Este aspecto, revela una táctica comercial que se sitúa frente a la capacidad receptora de un amplio sector del público que verdaderamente disfrutó, consumió y admiró este género. Igualmente, dicha táctica puso en entredicho capacidad crítica de los espectadores; pues está presente la voluntad de afianzar la presencia de los seguidores aférrimos y la de atraer a nuevos aficionados por medio de la facilidad de atracción que implica lo sensacional. De este modo, puede comprobarse que, en cualquier medio de representación de este género, lo exagerado, lo desmedido y lo exorbitante siempre fueron cualidades que sirvieron para apagar la curiosidad colectiva. Por

otra parte, los autores Zich (1931) y Strohm (1997); coinciden en la idea de que el espacio escénico estaba ceñido a la tipología denominada “de oposición”, donde la separación entre escena y público, de carácter frontal, quedaba muy definida.

El telón representa la pauta de separación y existen espacios internos detrás de la escenografía, que no se hallan al alcance del público, por lo tanto, en este momento, el escenario es cerrado y no existe ninguna característica que responda a una posible integración de los espectadores en la puesta en escena. Por otra parte, el foso de orquesta refuerza todavía en mayor grado la mencionada separación.

Lógicamente, este sentido o idea “de oposición”, resulta constituir un aspecto mas que relativo, puesto que no responde al propósito de resistencia o antagonismo del público. Responde exactamente a la frontalidad creada entre dos espacios delimitados (sala, escena), donde se produce un intercambio explícito de los diferentes recursos expresivos y simbólicos, pero sin implicar a los espectadores, más que subjetiva o emocionalmente.

El pensamiento de otros autores como García Melero (1997); Carreras (2000) o Efland (2002); se basa en la idea de que exactamente lo contrario, sería un espacio escénico abierto, incorporado o mezclado con el espacio destinado al público, tipo teatro griego. Así pues, mientras que la anterior (prototipo absoluto del siglo XVIII), se prestaba a albergar sin ser vistos, toda suerte de efectos de carácter ilusionista; la escena abierta ofrecía a los asistentes la visión de todo, por lo tanto, el público podría tener, de este modo, un punto de vista mucho más crucial y concreto de la escena y de las posibilidades de los artistas como para convencerle y envolverle. En este sentido, resulta conveniente el hecho de hacer referencia a los grados o planos del espacio teatral que, según García Barrientos (2003. Pgs.37-50); resultan ser primordiales en el análisis de una representación escénica.

En primer lugar, se produce el grado o plano donde se muestra el desarrollo narrativo de los hechos, es decir, el espacio estrictamente argumental, que constituye el lugar concreto (verdadero o ficticio) donde tiene lugar el desarrollo del contenido de la obra. Puede estar representado por cualquier característica que resulte representativa del tema que se está tratando (un elemento espacial, una palabra o un elemento dramático). Este espacio no

constituye el único espacio que aprecia el espectador. Es también el espacio no concreto o solamente mencionado, el que la mente del espectador, da lugar a crear automáticamente en una ficción de espacios imaginarios que se implican o se relacionan con el principal.

En segundo lugar, existe el espacio escénico concreto, como espacio real donde se desarrolla la representación, que es captado de manera plenamente concreta por el público. En él se desarrolla una determinada dramaturgia de la que surge con libertad, el fenómeno de la puesta en escena. Si se produjera el caso de que la parte destinada a público en la sala, fuera elevada a la categoría de espacio de dramatización, también formaría parte del espacio escénico.

Por último, el autor hace alusión al grado espacial dramático, que surge de la relación entre el espacio argumental y del espacio escénico. Se definiría como el espacio donde, a través de las posibilidades reales y concretas disponibles, se representan aquellos emplazamientos imaginarios que pertenecen al hilo por el que se desarrolla la sinopsis de la obra. De esta fusión, depende la visión dramática que tenga el espectador, pues, en este caso, escenografía y dramaturgia se influyen entre sí.

En la ópera barroca (al igual que sucede en el teatro del siglo de oro español), el espacio dramático se concibe o se trabaja desde una concepción muy profunda. Así mismo, los hilos argumentales operísticos de esta época nos dan una idea complementaria que responde a tres categorías de espacios: patentes, latentes y ausentes. La primera categoría, responde al espacio visible, el cual se representa teatralmente un determinado espacio que, a su vez, se convierte en signo, dado que representa un lugar que no es real. Así, el espectador, capta todos los elementos de la escena de una manera simplemente concreta. De ello se deduce que la ópera barroca se fundamenta sobre signos concretos. El decorado es un signo concreto, porque concede al espectador buena parte de la pauta de desarrollo del drama. La futura modernidad dará lugar a la ausencia de un decorado específico y visible para llegar al llamado “decorado verbal”, “corporal”, “gestual” incluso “sonoro”. De esta última apreciación surge la importancia de la luz como elemento vital que da lugar a la perfecta visualización del escenario. También la luz es importante para poder trabajar la creación de una serie de atmósferas determinadas en el teatro. Igualmente, accesorios y

complementos de escena, atrezzo y vestuario son los símbolos que pertenecen o se adscriben exclusivamente al ámbito de ficción del argumento que se está representando. No obstante, y como característica muy propia de la ópera barroca, todos estos signos concretos pueden ofrecer cierta ambivalencia, puesto que se piensan para ser utilizados y aprovechados en más de una representación de ópera.

A continuación, se abriría el espacio de carácter latente, que consiste en el espacio ficticio que sobrepasa las barreras de la escenografía concreta, pues, el espectador, supone que tras el columnado adornado por guirnaldas y estatuas, continúan abriéndose paso las diferentes galerías y estancias de palacio. Quizás el jardín, símbolo de lo nocturno, de lo furtivo y de lo amoroso, se presta con fuerza a pertenecer a esta categoría, puesto que los espectadores sólo perciben una ínfima parte de él. En la mente del espectador, éste jardín se prolonga por medio de una serie de espacios que casi no tienen límites. Por lo tanto, estos lugares, ya imaginarios, arrancan desde que se acaban los decorados de tela y madera y existen gracias a las palabras, a las intenciones de los personajes o a los signos explícitos corporales de estos. Por lo tanto, se trata de un recurso escénico que contribuye a proporcionar a la visualización del argumento, una pincelada de realidad, de verosimilitud o incluso de espontaneidad.

También el espacio latente puede estar sugerido por una serie de sonidos externos que, según puede suponerse, proceden de él y que proporcionan la idea de su concretización en el espacio escénico. Este sería el caso de las máquinas de trueno, de viento, de las fanfarrias militares, de los coros o aclamaciones internas, de las respuestas que desde el escenario se dan a esas aclamaciones y del recurso de la *teitoscopia*, donde un personaje narra al público cualquier suceso que esté aconteciendo en el espacio latente de fuera de la escena. Por ejemplo, si este personaje está ocupando su lugar en una terraza o torre y cuenta al público o a otro personaje interlocutor, aquello que percibe desde ella. Por lo tanto, puede deducirse formalmente, que el espacio latente puede ser exclusivamente advertido por los personajes del drama, mientras que el patente es percibido por el público. Estos espacios no pueden separarse ya que uno constituye la extensión del otro.

En último lugar, el espacio de carácter ausente se presenta con un carácter autónomo, pues se separa de los otros dos espacios anteriores. Está ausente y separado del visible y del continuo. Se relaciona con el tiempo y está desplazado en él. Por ejemplo, la concretización o expresión de un recuerdo, visión, pensamiento, temor o sueño. Sólo se materializa mediante la narración, lo que propicia la libertad de imaginar la situación descrita. Igualmente sucede con los personajes ausentes. Si se piensa en la ópera metastasiana “*La clemenza di Tito*”, el personaje de Léntulo es el principal ejecutor de la conjura que se quiere urdir contra el emperador Tito Vespasiano y, aunque es nombrado por casi todo el resto de los personajes que comentan y explican sus acciones, éste no aparece en ningún momento sobre el escenario, pero, se le ha proporcionado un grado de importancia tal que más bien pareciera haber formado parte concreta del reparto junto con el resto de caracteres que comparecieron concretamente en el hilo de la acción. Por lo tanto, se trata de personajes aludidos, a los que se les concede, por medio de esas alusiones, una cierta relevancia en el argumento.

En cuanto a la distancia física de los espectadores con respecto al espacio escénico, García Barrientos junto a Ceserani (2004) y Verschaeve (2012); aportan la idea de lo altamente conveniente que resulta la consideración del espacio puramente físico, pues el público va a percibir la obra representada, según la localidad que ocupe en el sistema ordenado de la sala. Así, desde estos emplazamientos, en base a una u otra perspectiva, se comprende, en relación a los lugares ficticios donde se desarrolla la obra, hasta qué punto, éstos ejercen una función determinante en los personajes principales del drama. Siempre, la distancia física aportó al espectador, externo a la escena, una claridad de visión de todos los recursos, de manera que tiene la posibilidad de gestionar y relacionar toda aquella información que le llega procedente de la escena.

Teniendo en cuenta, por su parte, el factor acústico de los teatros cortesanos del siglo XVIII; existen una serie de componentes muy variados, que determinan la acústica de los mismos: en primer lugar, su tamaño, pues se sabe que, por regla general, los teatros de Corte europeos suelen no ser desmesurados en cuanto a su grandeza. También determina la acústica la forma en la que ha sido concebido, pues esa “herradura” a la italiana, contribuye a ofrecer, no sólo una mejor visión de los espectáculos, sino también a envolver, por medio

de la característica curva, el foso de la orquesta y el escenario, de modo que se crea un espacio sonoro propicio para dejar reverberar el sonido. Así mismo, influyen de pleno los materiales de construcción y ornamentación de la sala, puesto que, recursos decorativos como el tapizado de tela, no resultaba demasiado conveniente por provocar una cierta absorción de los sonidos, si se tiene en cuenta que la sala está compuesta por la característica superposición de galerías de palcos; por lo que no se contribuiría a una correcta expansión de la voz desde la escena. De esta manera, igualmente, se potencia el uso de la madera, que devuelve el sonido; así como la decoración pictórica frente al uso de escayolas y estucos, que provocan, al igual que las telas de tapizado de pared, la absorción excesiva del sonido. Así pues, a los arquitectos que versaban su ocupación en la construcción de teatros en esta época; preocupaba especialmente el comportamiento del sonido desde la orquesta y desde la escena, que debía percibirse impecable (se buscaba que todas las palabras fuesen entendidas por los espectadores de la manera mas clara posible). Por ello buscaron siempre la obtención de intervalos de tiempos de reverberación cortos, con el fin de sacar el máximo partido posible a las características sonoras vocales e instrumentales. Al fin y al cabo, el teatro resultaría en este sentido mucho más seco de reverberación, justo como sucedía en las representaciones de ópera o de música en general, que se ofrecían en salones, ataviados en su totalidad con materiales decorativos que no siempre favorecían una propagación apropiada del sonido. En este sentido, esta mayor sequedad acústica de los teatros contrasta seriamente con la de las iglesias del momento, concebidas también para interpretar música, en muchas ocasiones de gran formato (oratorios, música de liturgia, cantatas) y en las que materiales como la piedra o el mármol facilitaban, igual que sus altas techumbres, una propagación muy fácil del sonido, así como una duración de la secuencia de reverberación bastante más amplia que la de un teatro; percepción en la que concuerdan historiadores de la música y de la semiótica como Michel (1982); González Requena (1989); Grout (1993); Orrey (1993) o Hill (2008) en sus respectivas obras.

7.2.- Tipología de las puestas en escena en los ámbitos cortesanos españoles de la primera mitad del siglo XVIII y características.

7.2.1.- La relación absoluta entre el libretto y la estética como base de una puesta en escena espectacular.

A través de la ópera, la Corte española logra darse a conocer en Europa como un espacio de prolongación de todo aquel virtuosismo que se lleva a efecto y se propaga desde las más relevantes escuelas operísticas teatrales europeas del momento: la veneciana, pero, sobre todo, la escuela operística napolitana. En este sentido, en España, desde antes de la llegada de Farinelli y hasta que finaliza su etapa, la ópera italiana se cultivará delicada y celosamente.

Si se realiza un análisis del repertorio y de la puesta en escena operística en las Cortes de Felipe V y de Fernando VI, se puede comprobar que se produce un definido esquema de tipologías de las mismas. Las referidas tipologías, responden a temáticas muy propagadas que pueden llegar a ser realmente reiterativas y frecuentes, pues, como ya se ha podido comprobar, no tanto las temáticas, como los hilos argumentales, responden, pese a una forzada búsqueda de la originalidad, a situaciones muy semejantes tanto en sus desarrollos como en sus desenlaces. Debido a ello, en las Cortes de Felipe V y de Fernando VI, puede establecerse una tipología bastante específica y definida de las puestas en escena de ópera. Todos los componentes de esta tipología, tienen en común su carácter apologético o encomiástico para las Reales Personas, así como una exposición, nudo y desenlace feliz o afortunado de los obstáculos. Los modelos escénicos de ópera resultantes en esta tipología son los siguientes:

1.- Puesta en escena de carácter histórico o heroico.

2.-Puesta en escena de porte mitológico o mágico.

3.-Puesta en escena de molde bucólico.

4.- Puesta en escena de talante exótico.

5.- Puesta en escena de género cómico.

1.- Puesta en escena de carácter histórico o heroico.

La primera de las tipologías alude al glorioso pasado grecolatino, asirio, babilónico, índico o egipcio. Así pues, se recrea en la narración del suceso, que siempre está relacionado con la superación de una serie de obstáculos de índole política, a los que se suelen sumar los de índole amorosa. Se trata del planteamiento argumental más estereotipado. La historia y los personajes de la Antigüedad Clásica, se ven “trucados” o “transformados”, es decir; el hilo argumental planteado en estas puestas en escena no suele ser totalmente fiel a la realidad histórica, dado que pretende transmitir una visión idealizada de sus situaciones y de sus personajes. En este sentido, los lugares de donde tiene lugar el desarrollo de la acción, representan normalmente ciudades nobles del mundo antiguo, que, pese a que algunos de ellos son reales (caso de la ciudad de Cartago), en muchos casos resultan tener un carácter imaginario, fantástico o mitológico (por ejemplo, la ciudad de Seleucia, la ciudad de Eraclea, Canopo, el río Eusino, etc...).

Debido a ello, los montajes resultan muy llamativos por recrearse en la grandeza estética de la civilización antigua correspondiente. Pero dicha estética también se representa en cierto modo, bastante adulterada, pues los nobles órdenes clásicos, o las características estructurales y formales propias de los rasgos babilónicos o egipcios; se muestran mezcladas con motivos que corresponden a la apariencia barroca o rococó. De lo que resulta un imaginario fantástico de personajes solemnemente divinizados que se visten con ropas del siglo XVIII en la que también aparecen complementos estéticos antiguos (corazas, fíbulas, cascos con yelmo adornados con enormes penachos de plumas, lo cual contribuye a ennoblecer mucho la imagen del personaje; atributos de los reyes egipcios y babilónicos). Igualmente, estas puestas en escena son idóneas para mostrar la evolución y

glorificación de los héroes, que casi siempre suelen aludir a la persona del Rey de España como materialización de la virtud. En este sentido, teniendo en cuenta que la historia camina siempre en pos de mostrar o narrar los sucesos objetivos y que trata de afirmar neutral y fidedignamente todos aquellos episodios que acontecieron en etapas pasadas, cuando la ópera barroca acoge la temática histórica y heroica, a través del argumento y de la escena, se advierte todo lo contrario. Por ello, la visión planteada en esta tipología se ciñe absolutamente a lo subjetivo y a lo maniqueo, presupuesto por el cual, se valoran las cosas como muy buenas y virtuosas o muy malas o nefastas sin existir un término medio.

Así mismo, la megalomanía escénica de la que hace gala este tipo de escenificación, alude al sentido noble de la historia representada, que debe ir en consonancia directa con el honor y ennoblecimiento de todas aquellas personas privilegiadas que, con el Rey, asisten a la representación. También lo heroico puede aparecer en la ópera bien conectado con lo histórico, dado que ambos géneros ya de por sí, se hallan estrechamente unidos; o bien, puede darse el caso de que lo heroico realice su aparición en solitario, por lo que la puesta en escena se ciñe en torno a la figura de un personaje insigne en el que se materializa la quinta esencia de las características más destacadas e importantes de la civilización de donde él procede. Ya que, en muchas ocasiones, los héroes hacen gala de sus posibilidades sobrenaturales, lo mitológico suele hacerse presente, en numerosas ocasiones, dentro de este tipo de montajes escénicos, con la aparición de una deidad que viene a acompañar, premiar o castigar al héroe principal. En el caso de la ópera, el personaje del héroe puede ser mostrado en un sentido intimista y vulnerable que después abandona en pos de la hazaña que le lleva a vencer y a alcanzar la gloria. Si se analiza estéticamente esta puesta en escena, se comprueba que está muy relacionada con lo anteriormente expuesto, ya que, normalmente, las acciones suelen tener lugar en espacios que aluden a emplazamientos míticos, a Grecia o a Roma. Así mismo, se caracteriza por recrearse en el comentado recurso "*Deus ex machina*" como final inesperado y brusco del conflicto. Sirva como apoyo a lo anteriormente expuesto las ideas promulgadas en las obras de los autores Carreras López (1996); Barbier (1999); Blanning (2002) y Fischer Lichte (2004).

Títulos operísticos cortesanos con puesta en escena histórica o heroica:

- "*Alessandro nell'Indie*", interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1738 con música de Francesco Corselli y libretto de Pietro Metastasio.

- "*La clemenza di Tito*", interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1747 con música de Francesco Corselli (primer acto); Francesco Corradini (segundo acto) y Giovanni Battista Mele (tercer acto) y libretto de Pietro Metastasio.

- "*Artaserse*", interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1749 con música de Giovanni Battista Mele y libretto de Pietro Metastasio.

- "*Nitetti*", interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1756 con música de Nicola Conforto y libretto de Pietro Metastasio.

- "*Adriano in Siria*", interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1757 con música de Nicola Conforto y libretto de Pietro Metastasio.

- "*Semiramide riconosciuta*", interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1757 con música de Niccolò Jommelli y libretto de Pietro Metastasio.

- "*Ottone in Villa*", interpretada en el Coliseo de Los Caños del Peral en 1723 con música de Gioacchino Landi y libretto de Domenico Lalli.

- "*Demetrio*", interpretada en el Coliseo de Los Caños del Peral en 1723 con música de Johann Adolph Hasse y libretto de Pietro Metastasio.

- "*Siroe, Re di Persia*", interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1739, con música de Johann Adolph Hasse y libretto de Pietro Metastasio.

- "*Farnace, Re di Ponto*", interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1739, con música de Francesco Corselli y libretto de Antonio Maria Lucchini.

-“*Achille in Sciro*”, interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1744, con música de Francesco Corselli y libretto de Pietro Metastasio.

-“*Demofonte*”, interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1750, con música de Baldassarre Galuppi y libretto de Pietro Metastasio.

-“*Demetrio*”, interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1723 con música de Niccolò Jommelli y libretto de Pietro Metastasio.

-“*Didone abbandonata*”, interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1752, con música de Baldassarre Galuppi y libretto de Pietro Metastasio.

-“*Siroe, Re di Persia*”, interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1752, con música de Nicola Conforto y libretto de Pietro Metastasio.

2.- Puesta en escena de porte mitológico o mágico.

Por su parte, las puestas en escena de porte mitológico o mágico, llegan a tener en esta época un carácter muy común y, al igual que ocurría con los espectáculos anteriormente referidos; sus temáticas pueden hallarse dentro de este estereotipo barroco tan recurrente para libretistas y compositores del momento. De hecho, dichos montajes suelen ser ideales para el carácter laudatorio de la pieza musical compuesta, dado que en el siglo XVIII, la mitología y la realeza se hallan estrechamente ligadas por identificarse el ámbito de los reyes y el de los nobles con la idealidad y poder de los seres del mundo sobrehumano grecolatino. De ahí que, la Corte española, al igual que la francesa o las italianas, pese a hallarse estrictamente ceñida a la creencia de la religión católica, no deja por ello de recrearse ociosamente y de idealizarse a sí misma como un “Olimpo” materializado en la tierra, donde el buen hacer de lo bello y de lo virtuoso está presente, sobre todo en la persona omnipotente de los monarcas (representados a menudo en las deidades capitolinas de Júpiter y Juno). Este “Olimpo” es el palacio, consagrado a las artes y a la sublimidad. Todas las personas que habitan en él buscan la evasión mitológica en la vida diaria a través de los retratos, a través de la obra de arte pictórica y suntuaria, de los objetos cotidianos

(vajillas, objetos de tocador, decoración de estancias y de mobiliario). Se trata de todo un complejo universo de carácter ficticio, que alberga un vasto y amplio entramado de personajes muy específicos, cuyas historias, relacionadas con lo fantástico y lo sobrenatural, son perfectas para poner en música y desarrollar en escena. Así mismo, al tratarse la mitología de una ciencia muy amplia, ofrece una considerable cantidad de temas y argumentos de donde compositores y libretistas no dejan de tomar referencia en esta época. Así, la elección temática mitológica en la ópera barroca, se ciñe en muchas ocasiones sobre los mismos temas míticos más recurrentes, dejando de lado las historias menos conocidas o menos populares.

Más adelante y a raíz de las historias mitológicas antiguas, surge la recreación en lo mágico, pero ceñido a un mundo mucho más europeo. En esta recreación, van a entrar también en juego una serie de personajes que se van a hacer muy populares durante los siglos XVI, XVII y XVIII: se trata de aquellos pertenecientes al ideario de la gran obra "*Orlando furioso*" creada por Ludovico Ariosto (1474-1533). Esta obra, puede considerarse como la mitología de la Edad Moderna y constituye un verdadero poema épico muy extenso, compuesto por cantos o poemas escritos en octavas. Se halla fechada en 1516 y sus personajes pertenecen al imaginario del ciclo carolingio francés, al ciclo bretón inglés y a los mitos clásicos. Su estructura está basada en el aspecto épico, en el aspecto amoroso y en el laudatorio (pues se enaltece en esta obra a los Señores de la Casa d'Este, Corte de Ferrara en tiempos del Escritor). En un alto grado de relevancia para esta época, al igual que sucede con la obra de Ariosto, se sitúa la producción poética de Torquato Tasso (1544-1595), concretamente, dos de sus poemas épicos por constituir una fuente inagotable de recursos de inspiración para los poetas barrocos: "*Rinaldo*" (1562) y "*La Gerusalemme liberata o Il Goffredo*" (1565).

Lo que diferencia principalmente a Tasso de Ariosto es su voluntad de respetar la verosimilitud de los hechos narrados. Pese a esto, pueden apreciarse numerosos recursos anacrónicos en sus poemas. Así pues, compositores y libretistas barrocos estudian y analizan la amplia gama de personajes que ofrecen estas grandes obras literarias, y advierten que, debido a su enorme popularidad en los ámbitos más cultos, a su nobleza y a la riqueza y belleza de sus historias, constituyen igualmente el manantial perfecto de

inspiración para la música y los argumentos de sus obras. Al igual que ocurre en el aspecto mitológico de la ópera, el aspecto mágico juega un papel esencial en el espectáculo operístico, pues la variedad temática que ofrecen Ariosto y Tasso en sus aportaciones, resultan ser mucho más intrigantes y más nuevas para el público cortesano y popular del momento, de lo que se deduce su gran interés como producto comercial.

Los espectáculos de estas características resultan ser idealmente propicios para mostrar todas las posibilidades técnicas de un escenario, pues en su puesta en escena se producen fastuosas apariciones, ascensos y descensos, tanto de dioses como de seres mágicos que suelen irrumpir desde las bambalinas superiores, volando entre nubes o sobre carros triunfales. Se trata de la puesta en escena más espectacular y convincente, debido a la continua sorpresa visual a la que se somete al público asistente, que se deja cautivar por el sinfín del alarde de trucos teatrales utilizados. Esta puesta en escena se halla muy desarrollada en la ópera francesa, con la que hay intercambios estéticos continuos, dado el refinamiento y solemne delicadeza que caracterizan a la vecina Corte.

Al igual que por el empleo continuo de ilusionismo y virtuosismo técnico efectista en el escenario, esta característica escenificación, suele identificarse por los complejos y numerosos cambios de decorado que hacen pasar al espectador de un espacio de acción a otro, con mucha fluidez y continuidad. Así pues, la estética y arquitectura escenográfica en este caso, se halla dentro de ciertas pautas que aluden, como en el caso anterior, a la monumentalidad y a la grandeza, siempre dentro del esquema de los nobles órdenes clásicos (que se rompen para dejar paso a suntuosas y desbordantes formas) y del tan fantástico y característico orden salomónico, muy relacionado, por otra parte, con la estética barroca española. Estas arquitecturas, a menudo se ven inundadas por nubes, que son el elemento avisador de la venida de un dios o de un ser mitológico relevante. En este aspecto no se puede dejar de referir la presencia en escena de trucos relacionados con animales mitológicos (caballos alados, grifos, hipocampos, dragones, serpientes, esfinges aladas, furias del Averno, etc...). Así mismo, los personajes que participan en estas tramas argumentales son dioses olímpicos, así como magos y hechiceras (caso del conocido personaje barroco de la reina Armida o de la maga Alcina) que cuentan con poderes sobrenaturales y mágicos, los cuales van a mostrar de manera concreta y explícita sobre el

escenario. Igualmente, existen protagonistas de carácter alegórico (sirvan como ejemplo los personajes de “El pomo de oro, para la más hermosa” -1703-: Discordia Honor, Valor, Fortuna, Francia, España, Italia y los ríos Eridano, Sena e Íbero), que reflejan no sólo esa serie de aspectos positivos de eficacia, poder y fuerza, sino también la personificación de reinos o naciones en un sentido de gloria y esplendor de las mismas. Estos personajes siempre se muestran en continua lucha con los vicios y suelen aparecer también de manera secundaria en los argumentos operísticos. Dentro de los prólogos de las óperas alcanzan un mayor protagonismo y constituyen en muchas ocasiones, personajes de primer orden en importancia, dentro de los repartos de las serenatas, al tratarse éstas de óperas bastante más cortas que ofrecen un sentido apologético o conmemorativo. Así mismo, se han tenido en cuenta los conceptos formulados por Strohm (1997); Sommer-Mathis en Casares Rodicio y Torrente (2001); Carluccio (2010) y Verschaeve (2012); donde se sustentan los referidos argumentos.

Títulos operísticos cortesanos con puesta en escena mitológica o mágica:

-“*El pomo de oro, para la mas hermosa*” Interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1703. Versión española y compendio de la ópera homónima musicada en la Corte de Viena por Marco Antonio Cesti y con libretto de Francesco Sbarra.

-“*La gara dei Numi*” Serenata. Interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1739 con música de autor anónimo y libretto de Pietro Metastasio.

-“*Angelica e Medoro*” Interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1748 con música de Giovanni Battista Mele y libretto de Pietro Metastasio.

-“*Polifemo*” Interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1748 con música de Francesco Corselli (primer acto); Francesco Corradini (segundo acto) y Giovanni Battista Melle (tercer acto) y libretto de Paolo Rolli.

-“*El vellocino de oro*” Interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1749 con música de Giovanni Battista Melle y libretto de Pico de la Mirándola.

-“*Armida placata*” Interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1750 con música de Giovanni Battista Melle y libretto de Pietro Metastasio.

-“*El assilo de amor*” Serenata. Interpretada en el Salón de Los Reynos del Palacio Real del Buen Retiro en 1750 con música de Francesco Corselli y libretto de Pietro Metastasio.

-“*El nacimiento de Júpiter*” Serenata. Interpretada en el Cuarto Bajo del Real Palacio de Aranjuez en 1752 con música de Gaetano Latilla y libretto de autor anónimo.

-“*Las modas*” Serenata. Interpretada en el Real Teatro de Aranjuez en 1754 con música de Nicola Conforto y libretto de Pico de la Mirándola.

3.- Puesta en escena de molde bucólico.

La puesta en escena de molde bucólico se recrea en una visión idealizada, virtuosa, deliciosa e irreal de la naturaleza. A menudo, la puesta en escena de carácter bucólico suele complacerse en recrear los bosques, las grutas, los jardines, las montañas, los arroyos, riachuelos y cataratas, los riscos, las cabañas de los pastores y los fieles rebaños de ganado.

Anteriormente, se hizo referencia a la institución romana conocida por el nombre de “*Academia della Arcadia*”, cuya finalidad y principios se basaban en desarrollar y direccionar un exquisito gusto por las amenidades que ofrece la naturaleza, siempre en consonancia con la armonía que ofrecen los órdenes clásicos, puesto que, sus miembros, consideraban este conjunto estético como el binomio perfecto para llevar a cabo toda una recreación literaria de carácter idealista que diera como fruto el hecho de alentar las más nobles y distinguidas inspiraciones. Las reuniones de esta academia tenían lugar en una primera etapa, dentro de los jardines *Orsini*, en el *Squillino* romano. Pronto se trasladan a los jardines *Farnese* en el *Palatino* y de aquí, ya en el siglo XVIII y por iniciativa de uno de sus más ilustres miembros; el Rey Joao V de Portugal (1689-1750 -padre de la reina de España María Bárbara de Braganza-), la institución pasa a reunirse en los periodos estivales en el *Giannicolo*, utilizando así para los inviernos, el llamado *Teatro degli Arcadi* en el *Palazzo Salviati*. También, esta noble y literaria institución romana contó con la presencia

entre sus miembros de ilustres compositores como Scarlatti, Arcangelo Corelli (1653-1713) o Francesco Gasparini (1661-1727). Esta institución propagó la llamada “estética del bucolismo”, donde una serie de historias deliciosas relacionadas con el amor, el sano divertimento, la poesía y la música, se desarrollan en aquellos agradables espacios naturales que, en cierto modo, eran una recreación de los paraísos olímpicos en la tierra o, incluso de manera mucho más profunda, una voluntad de buscar la pureza y el culto a lo natural, tal y como ocurría en la antigüedad romana. Así pues, se desarrolla el escenario perfecto para que, en pleno Settecento, en los teatros de ópera, se desarrollen las puestas en escena de estética bucólica, donde el texto cantado, ilustra o completa a la compleja escenografía que existe de fondo, pues, es al fin y al cabo dicho texto es el principal instrumento de elocuencia frente a al público, el cual, reacciona con gratitud ante los sofisticados y bien estructurados poemas, de muy antigua tradición.

En este sentido, no sólo la *Accademia* crea todo este ideario de personajes que se apoderan del mundo de la ópera. Tasso, por su parte, vuelve a servir como fuente de inspiración con su apasionado drama pastoril en cinco actos “*Aminta*” (1573), estrenado ese mismo año en la Corte de Ferrara y, elevado desde entonces a la nómina de obras teatrales cortesanas de mayor éxito. Los personajes que se prodigan por todas estas obras son pastores y ninfas, bien inspirados directamente en la mitología clásica, o bien, en muchos casos, proyectados por los ingeniosos miembros de la institución arcadiana, los que, dentro de ella, eran conocidos por medio de un pseudónimo de tradición igualmente grecolatina.

Los mencionados pastores (Clori, Filli, Aminta, Fileno, Irene, Tirsi, Silvia, Amarilli, Daliso, Silvio, etc...) son seres totalmente ideales. A menudo son confundidos con las ninfas y otra serie de genios o seres mitológicos. Ellos habitan en la Arcadia, territorio donde la naturaleza nunca es cruel ni despiadada, sino gentil y generosa. Territorio fértil y alegre, donde suenan músicas pastoriles de pífanos, flautas y zanfoñas y donde los amantes son todo el tiempo felices, menos cuando les amenaza cualquier sentimiento de celos, que después siempre termina resolviéndose en un final feliz muy predecible.

Así mismo, estos pastores muestran en el vestir una estética elegante y primorosa. Suelen referirse con amor a sus rebaños de ovejas y aseguran (tal y como se puede observar en los librettos de las óperas bucólicas), que no cambiarían jamás las “rudas” vestimentas pastoriles por un manto real, pues saben que en el trono se esconden los problemas, el engaño y los temores, mientras que su único cuidado como pastores es el de guardar al rebaño y el afecto que les profesen los demás pastores o pastoras.

Todo ello se enmarca en un escenario operístico de corte natural centrado en frescos bosques con riachuelos y jardines. Frecuentemente puede verse que las mismas plantas y flores forman una estructura arquitectónica para conceder a la escena ese sentido de monumentalidad propio de la ópera. Así mismo, aparecen también en escena los elementos nobles y a la vez melancólicos de las ruinas de arquitecturas clásicas, o bien, de temples y otras edificaciones que se conservan flamantes y en estado intacto, lo que concede un aura de nobleza. A menudo, también se veían en estos escenarios altares o aras encendidas dedicadas a las divinidades protectoras de los pastores. Asiduamente, el nombre que recibe este tipo de escenografía es “*Deliziosa*” o “*Ritiro delizioso*”, siempre sugiriendo lo ameno y festivo del lugar, que también aparece articulado por grutas que, a menudo son las viviendas de los seres mitológicos que conviven con los pastores, o bien son espacios placenteros retirados, donde los pastores enamorados dan rienda suelta a sus sentimientos.

La puesta en escena de carácter bucólico refleja un carácter más desenfadado y alegre aunque siempre dentro de un marcado canon de elegancia en general, de ahí que solía presentar en repetidas ocasiones momentos danzables, donde un grupo de pastores y pastoras, amenizan la representación con pequeños ballets, importados directamente de la tradición francesa. Igualmente, en muchas ocasiones, la acción transcurre en regiones de la Arcadia de nombre real o imaginario, o sencillamente, en las proximidades agrestes de un espacio totalmente real; argumento afianzado por las teorías de autores como Azcue Brea (1992); Esteban Cabrera (1993) y Verschaeve (2012).

Títulos operísticos cortesanos con puesta en escena bucólica:

- "*L'interesse schernito dal proprio inganno*" interpretada en el Coliseo de Los Caños del Peral en 1722 con música de Gioacchino Landi y libretto de autor desconocido.

- "*Il re pastore*" interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1756 con música de Antonio Mazzoni y libretto de Pietro Metastasio.

- "*La ninfa smarrita*" ("La ninfa perdida"). Serenata. Interpretada en el Real Teatro de Aranjuez en 1756 con música de Nicola Conforto y libretto de Giuseppe Bononcini.

- "*Irene y Tirsi*" Serenata. Interpretada en el Palacio del Buen Retiro en 1757 con música y libretto de autores desconocidos.

- "*La forza del genio ossia il pastor guerriero*" ("La fuerza del genio, o sea, el pastor guerrero"). Serenata. Interpretada en el Real Teatro de Aranjuez en 1758 con música de Nicola Conforto y libretto de Giuseppe Bononcini.

4.- Puesta en escena de talante exótico.

En su caso, la cuarta de las tipologías hace referencia a la fascinación en todo el continente europeo por la atractiva rareza de los elementos exóticos. En este momento de la historia, se desarrollan una serie de hechos relacionados con las expansiones coloniales hacia territorios no europeos que albergan fabulosas y raras tradiciones que, por parte de un sector muy definido, en Europa llegan a considerarse como objetos de fijación estética muy selectos. Así pues, se establece esa tradición sobre la base de una más que fundamentada relación entre las pautas pasionales y exaltadas barrocas y las posteriores consecuencias sentimentalistas del romanticismo. Ambos movimientos, en este sentido van a correr en paralelo, puesto que, tanto en una época, como después en la otra, el sentido de lo exótico, el gusto por lo singular y por los objetos o pautas de vida peculiares van a establecer un denominador común para tan relevantes movimientos estéticos.

Se aprecia en la Europa del siglo XVIII un obsesivo gusto por lo oriental. La tan arraigada moda de la *Chinoiserie* o “*Chinería*”, fomentada por Francia, termina imponiéndose en otros países, sobre todo en los ámbitos más poderosos a través de objetos, colecciones, pinturas al fresco, decoración suntuaria, el arte del marfil y de la porcelana, etc. También lo turco gozó de mucho éxito y en España, sobre todo, después de tener esa consciencia descubridora de las prósperas Indias y de conservar magníficos vestigios árabes, surge un obsesivo gusto por lo particular e insólito de todas esas tierras que, según se conoce a través de colonizadores y viajeros, son un prodigio de misterio, de riqueza, de naturaleza y de belleza poco común. Sobre esta base estética, se desarrolla la característica puesta en escena tendente al exotismo; a representar lugares extraños que no se conocen más que a través de la fantasía pictórica que ofrecen las decoraciones de los objetos cotidianos y a las narraciones que se transmiten oralmente, por lo tanto, no existe una base totalmente real, puesto que se tiene una visión de carácter sublimado o poético.

De esta idealización de las costumbres extrañas surgen puestas en escena cortesanas, sobre todo, basadas en el mundo chino. El arte chino es el arte exótico cortesano y suntuario por excelencia. Todas las Cortes europeas se jactan de tener una sala, un pabellón o bien, caso de Versalles, Viena y Estocolmo, una colección de objetos chinoscos en sus palacios, de ahí que se logre una recreación en la mágica estética de lo imperial o aristocrático, pero a la vez, de lo dulce y refinado.

La puesta en escena exótica, se caracteriza por situar la acción en lugares muy lejanos, presentando dichos lugares como emplazamientos casi legendarios. En ellas, suelen aparecer los vestigios y motivos estructurales arquitectónicos propios de civilizaciones nada conocidas, en una mezcla de los componentes barrocos con los motivos pertenecientes al lenguaje del arte foráneo que corresponda representar. Es, por ello muy común, la recreación de edificaciones palaciegas idílicas, de jardines donde aparecen ricos pabellones, elefantes, dragones, aves paradisíacas y pavos reales. Así se desarrolla una estética de lo pintoresco, donde el vestuario del siglo XVIII, queda impregnado de vistosos motivos orientales. En estos marcos se desarrollan unas historias de marcado carácter convencional protagonizadas por personajes cortesanos de alto rango. Igualmente, en estas escenas resultaba ser muy común la recreación de lugares desérticos y de islas o territorios

pertenecientes a las Américas, donde llegan barcos de colonizadores que viven apasionadas aventuras en estos destinos. Se trata de la expresión de un temor casi mecánico hacia lo desconocido, pero, a la misma vez, de una irrefrenable atracción y evasión hacia esas lejanas tierras llevada a cabo a través del ceremonial cortesano en una visión ensoñadora e ilusoria. Aspecto que se tiene en cuenta en base a las teorías promulgadas por especialistas como Prota Giurleo (1960); Torrione (2000) o Arnaiz (2003).

Títulos operísticos cortesanos con puesta en escena exótica:

- "*Lea, Imperatrice della Cina*" Interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1741 con música de Francesco Corselli y libretto de autor desconocido.

- "*La festa cinese*" ("La fiesta china"). Serenata representada en el Cuarto Bajo del Real Palacio de Aranjuez en 1751 con música de Nicola Conforto y libretto de Metastasio.

- "*L'eroe cinese*" ("El héroe chino"). Interpretada en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1754 con música de Nicola Conforto y texto de Pietro Metastasio.

- "*L'isola disabitata*" Serenata. Interpretada en el Real Teatro de Aranjuez en 1754 con música de Giuseppe Bono y libretto de Pietro Metastasio.

5.- Puesta en escena de género cómico.

En lo referente al quinto de los modelos en esta tipología de puestas en escena llevadas a cabo en el ámbito cortesano español, puede decirse que la base está en la llamada *Opera buffa* o cómica napolitana, que, en un primer momento se manifiesta en forma de pequeña pieza cómica de distracción y que, a medida que transcurre el siglo, se extiende poderosamente, por toda Italia y por el resto de Europa para, ya en segunda mitad de la centuria; adquirir la forma, estructura, duración y embergadura propias de la gran ópera.

Estos característicos incisivos cómicos toman parte dentro del esquema de la representación operística en forma de intermedio de distracción. Un intermedio (*Intermezzo*) de carácter divertido y desenfadado, que tiene por objeto el absoluto recreo y entretenimiento del público. Así, partiendo de esta base, a medida que avanza el siglo, sobre todo desde su mitad, estas partes cómicas van a terminar por alcanzar el culmen de su propio género. Así pues, normalmente para la interpretación de estos intermedios, la orquesta se veía significativamente reducida a un conjunto instrumental de lo más básico y en lo referente a la escena, a una escenografía de carácter muy simplista que no mostraba más que unos pocos elementos de apoyo (sillas, mesas, bancos), dentro del espacio escénico decorado por una serie de lienzos pintados que solían representar entornos domésticos y exteriores con un carácter bastante real (salones y habitaciones de casas, negocios y boticas, espacios exteriores de los Cafés y calles de ciudades). La acción que se produce en estos intermedios es algo anodina y sólo se centra en situaciones de carácter estrafalario y grotesco. En este sentido, existe una clarísima inspiración en la italiana *Commedia dell'Arte*, donde existe una idea de la improvisación, la imaginación y de una comicidad desbordantes. En este caso, siempre se muestra el esquema de clases como uno de los componentes esenciales de carácter jocoso en este tipo de obras. Según rasgos generales, en sus inicios, las obras teatrales que formaban parte del repertorio de *Commedia dell'Arte* no estuvieron escritas; es decir, no se sustentaron sobre un texto planteado con carácter regular que después fuera aprendido y recitado por el actor, sino que sólo se planteaba el argumento o la acción que iba a ocurrir en la escena, indicando sólo los personajes que iban a entrar y salir de ella junto a unas pocas acotaciones indicadoras de la situación a representar. Este escueto y aventurado planteamiento escénico iba escrito en una serie de folios (normalmente, de siete a doce), conocidos por el nombre de *Canovacci*.

Dichos *Canovacci* permitieron a los actores estar en escena improvisando durante un periodo de tiempo más que considerable ya que, siempre, sobre un mismo tema, se producían infinidad de variaciones. Estas pautas produjeron como resultado una serie de argumentos muy estereotipados donde no cabían ni el aprendizaje de un texto ni los ensayos. Por ello, los actores comediantes del arte, poseían auténticos vademécums con frases hechas adaptadas a cada situación, que se transmitían entre amplias generaciones de

cómicos. En este sentido, el principal motivo de la escena es el *Lazzo*, que consiste en un golpe de efecto cómico.

Estos *lazzi* superaron la barrera del tiempo y se utilizaron con espléndida fluidez y espontaneidad en los intermedios cómicos de las óperas. Por medio de dichos golpes de efecto, se caracterizaban cada uno de los personajes que formaron parte de la nómina fija de este singular género, sobre los cuales, se basaban todas aquellas variantes de carácter que van a aparecer más tarde dentro del ideario lírico cómico del siglo XVIII. Así pues, surge el prototipo de criada divertida, despierta y maliciosa, que sabe llevar al señor hasta su terreno y manipularlo a su antojo. Estas características las refleja el personaje de Colombina, la cual se caracteriza por vestir con un amplio miriñaque y por llevar un delantal que le sirve para guardar toda clase de elementos apropiados para conseguir sus propósitos. Igualmente, existe el personaje del Capitán, de carácter fanfarrón, pero a la vez pusilánime y fácilmente manipulable. Normalmente, este característico personaje, se halla acompañado de otro muy astuto y vivaracho: *Arlecchino* (también llamado *Truffaldino* o *Trepolino*), que siempre hace lo posible para conseguir lo que desea y se vale de atributos cómicos que ridiculizan a su amo. Por su parte, aparece también el Doctor *Brighella*. Personaje cómico asociado a lo médico o lo científico y tradicionalmente ligado a la idea de lo mágico y de la superchería. También puede aparecer ayudado por *Arlecchino* y se caracteriza por protagonizar situaciones ridículas y embarazosas. En este sentido, puede observarse cómo en la ópera italiana, todo este grupo de personajes prototípicos aparecerá con el nombre cambiado; mas el trasfondo cómico y argumental de cada uno de ellos es el mismo desde tiempos muy anteriores.

Así pues, la puesta en escena operística de carácter cómico requería una serie de cantantes que resultaran ser excelentes actores, pues no existía ningún tipo de maquinaria escénica o de decoración que, como en la ópera seria, llenara por sí sola el escenario. La protagonista absoluta en esta escenificación es la acción, que mueve a personajes tendentes hacia el realismo, que hablan en dialectos italianos o españoles y que abandonan la retórica textual para utilizar palabras mucho más vulgares y coloquiales, junto con expresiones pertenecientes a las jergas populares. Así pues, se fomentó para estas representaciones un exagerado uso de la retórica gestual del teatro que, en muchos casos no era más que una

parodia de toda aquella complejidad que caracterizaba la solemne ópera seria. De este modo, los repartos de los intermedios cómicos estaban compuestos por plantillas de cantantes muy reducidas (de dos a tres personajes), que no sólo no daban lugar a ningún alarde de virtuosismo vocal, sino que se recrean en graciosos pulsos rítmicos y melódicos, así como en las imperfecciones a la hora de moverse, de entonar las notas y de pronunciar el texto. En este sentido, la reflexión sobre los datos contenidos en las obras de Pandolfi (1957); Pavis (1998); Fernández Valbuena (2006) y Dieterich (2007); han servido de base para observar y analizar este tipo cómico de puesta en escena.

Intermedios cómicos representados en los teatros cortesanos del Buen Retiro y del Real Sitio de Aranjuez desde 1739 hasta 1747:

-*“Il Barone Cespuglio, ossia il Catapos”* (“El Barón Cespullo, o sea, el Catapos”). Intermedio en dos partes con música de Johann Adolph Hasse. Libretto sin atribución.

-*“La serva padrona”* (“La sirvienta ama”). Intermedio en dos partes con música de Giovanni Battista Pergolesi y libretto de Gennaro Antonio Federico.

-*“La contadina astuta, ossia Livietta e Tracollo”* (“La aldeana astuta, o sea, Livietta y Tracollo”). Intermedio en dos partes con música de Giovanni Battista Pergolesi y libretto de Tommaso Mariani.

-*“L’impresario delle Canarie o Dorina, e poi Nibbio”* (“El empresario de Las Canarias o Dorina, y después Nibio”). Intermedio en dos partes con música de Antonio Lotti y libretto de Pietro Metastasio.

-*“Il Don Tabarano”*. Intermedio en dos partes con música de Johann Adolph Hasse y libretto de Bernardo Saddumene.

“Il Capitano Galoppo” (“El Capitán Galope”). Intermedio en tres partes con música de Johann Adolph Hasse y libretto de Bernardo Saddumene.

-“*Le due dottori*” (“Los dos doctores”). Intermedio en tres partes con música de Johann Adolph Hasse. Libretto sin atribución.

-“*Il tutor e la pupilla*” (“El tutor y la pupila”). Intermedio en dos partes con música de Johann Adolph Hasse. Libretto sin atribución.

-“*La serva scaltra, ossia la moglie a forza*” (“La sirvienta espabilada, o sea, la mujer por fuerza”). Intermedio en dos partes con música de Johann Adolph Hasse. Libretto sin atribución.

Intermedios cómicos representados en los teatros cortesanos del Buen Retiro y del Real Sitio de Aranjuez desde 1747 hasta 1758:

-“*Il cavaliere Bertoldo o D. Perichitta e poi Bertone*” (“El caballero Bertoldo o Doña Periquita y después Bertón”). Intermedio en tres partes con música de Gioacchino Cocchi. Libretto sin atribución.

-“*La burla da vero tra Dalina, e Balbo*” (“La burla de verdad entre Dalina y Balbo). Intermedio en dos partes con música de Gioacchino Cocchi. Libretto sin atribución.

-“*La statua, ossia cada uno a su negozio*”. Intermedio en dos partes con música de Gaetano Latilla. Libretto sin atribución.

-“*Il giocator*” (“El jugador”). Intermedio en dos partes con música de Niccolò Jommelli y libretto de Antonio Salvi.

-“*L’uccellatrice e’ il Don Narciso*” (“La pajarera y el Don Narciso”). Intermedio en dos partes con música de Niccolò Jommelli. Libretto sin atribución.

-“*Il Marchese del Bosco: Tra cuoco e Dulcinea*” (“El Marqués del Bosco: entre cocinero y Dulcinea). Intermedio en dos partes con música de Francesco Corselli. Libretto sin atribución.

-“*Don Trastullo e Arsenia*”. Intermedio en dos partes con música de Niccolò Jommelli.
Libretto sin atribución.

-“*L’ortonella astuta o il Conte Tulipano*” (“La jardinera astuta o el Conde Tulipán”).
Intermedio en dos partes con música de Nicolás Valenti (llamado Albita Cathalano).
Libretto sin atribución.



25.- Retrato colectivo realizado por Jacopo Amigoni, en el que se muestra al *castrato* acompañado por sus mejores y más fieles amigos. De izquierda a derecha se contempla al abate Metastasio, Teresa Castellini (de cronología desconocida), soprano y alumna de Farinelli, el mismo pintor Amigoni y cerrando el grupo, un pequeño húsar que, acompañado de un perro que simboliza la amistad y la fidelidad; sostiene para el pintor la paleta de colores.



26.- Grabado. Retrato de Farinelli hacia 1735, por Joseph Wagner (1706-1780).



27.- Farinelli ostentando la Cruz de la Orden de Calatrava, por Jacopo Amigoni. Retrato perteneciente a la Real Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid. A mediados de siglo, el pintor abandona su Italia natal para acudir bajo las órdenes y protección de Fernando VI. Su estilo se basa en la idealización y elegancia en las formas así como por su alternancia de potentes colores al modo veneciano, alternados con tonalidades muy suaves que contribuyen a conceder gracilidad y elegancia a su obra.

CAPÍTULO VIII

CONCLUSIONES O CONSIDERACIONES FINALES.

8.1.- Los Reales Sitios como foco principal de transmisión de la factoría operística

8.1.1.- La Zarzuela como género propio español y punto de partida para la ópera.

La voluntad de posibles creaciones artísticas y estéticas en lo que se refiere a las fiestas y eventos musicales en la Corte española, siempre tomando como referencia el mundo plástico ideado y creado por Italia; tuvo ya sus explícitos antecedentes durante la primera mitad del siglo XVII. Concretamente, el rey Felipe IV, es quien establece o trata de instituirlos. Mas es la guerra de los Treinta Años y, así mismo; la gravísima crisis económica del momento, la que puso obstáculos y limitaciones a la hora de crear y celebrar estos espectáculos, pues ya en plena etapa de su reinado, es cuando se producía por vez primera un claro intento de adopción o institución del género operístico italiano, junto con su correspondiente estética y estructura musical en la Corte.

En esta precisa y temprana época histórica; lo único que existe en la capital del reino español son referencias habladas o por escrito acerca de la ópera italiana (que ya, desde mucho antes había empezado a gestarse en los principales reinos de aquel país y que, contemporáneamente al reinado de Felipe IV; se desarrolla, ya no sólo como espectáculo cortesano por excelencia, sino, además; como espectáculo que se introduce y establece dentro del esquema social y público; afectando así al campo de lo estrictamente comercial); es decir, no existe ninguna idea concreta acerca de la estructura y características formales

del espectáculo italiano en sí mismo, por no haber viajado a España aún ninguna compañía de ópera italiana que mostrara de manera contundente todo lo que se había desarrollado ya en lo referente al teatro lírico.

Los autores Parker (1998); Batta (1999) y Alier (2000); hacen referencia al significativo hecho de que, en torno a mediados del siglo XVII, se lleva a cabo la prueba o el tanteo de completar los celeberrimos textos de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), con la introducción de pasajes musicales en los mismos “al modo italiano”, iniciándose dicho experimento con la zarzuela “*El jardín de Falerina*” (según la opinión de diferentes autores, compuesta en torno a 1629 ó 1640), basada en la leyenda del encantado lugar delicioso, donde los humanos que lo visitan, quedan transformados en estatuas; hecho que resulta curioso, si se piensa que el mismo Ludovico Ariosto, autor del conocido poema épico *Orlando Furioso*; realizó un alegato a esta misma temática; por lo que puede comprobarse como suceso concreto el hecho de una clara voluntad de comunicación de lo español con lo italiano; ya afectando incluso a los temas elegidos para representar en el teatro. Así pues, “*El jardín de Falerina*” da pie a experimentar el mismo método con otra serie de títulos calderonianos completados con música como “*El golfo de las sirenas*” (1657), “*El laurel de Apolo*” (1658); “*La púrpura de la rosa*” (1660) y “*Celos aún del aire, matan*” (1660). Todas ellas fueron puestas en música por el compositor español Juan Hidalgo (de) Polanco (1614-1685); del cual, se conoce que ocupó una plaza en la Capilla Real como arpista en torno a 1630 y que se estableció en ella como compositor de música teatral.

Por otra parte, para los historiadores Sánchez Agesta (1955); Torrione (2000) y Casares Rodicio y Torrente (2001), Juan Hidalgo representa el nacimiento de la idea operística como espectáculo dentro de las fronteras españolas, mostrando su trabajo siempre asociado a las obras de Calderón. Concretamente, el último de los títulos citados, “*Celos aún del aire, matan*”, fechado ya en la segunda mitad del XVII; refleja una clarísima base operística en los entornos cortesanos españoles. Esta obra, se basa en el mito de Céfalo y Procris; siendo “*La Metamorfosis*” de Ovidio (43 a.C.-17 d. C.), la fuente literaria elegida para desarrollar este espectáculo. Así pues, Hidalgo no sólo asocia su trabajo musical a

Calderón. También lo desarrolla junto a otros dramaturgos españoles del momento como Juan Bautista Diamante (1625-1687); Francisco de Avellaneda (1625?- 1684) o Juan Crisóstomo Vélez de Guevara (1611-1675).

En estas obras, los textos eran cantados, casi en su totalidad, en idioma castellano y la temática de las fuentes utilizadas para los mismos, casi siempre previno del mundo mitológico, recurso que explotó hasta la saciedad la ópera italiana; siendo esta el deseado género que, por otra parte, no terminaba de asentarse plenamente en territorio español pero que, en cambio, sí lo estaba haciendo en los territorios napolitanos pertenecientes a la corona española, donde sí era factible desarrollar con todo lujo de medios este espectáculo, por tratarse de lugares con mucha mayor facilidad económica para propiciar este hecho; el cual, siempre fue apoyado por los virreyes españoles, viéndose ellos mismos y sus propias causas retratados en los versos cantados de las óperas y, por lo tanto; de este modo sí puede tenerse en cuenta el asentamiento del factor de carácter propagandístico del teatro cantado, que podía repercutir de manera muy positiva en todas aquellas personas pertenecientes a las élites de los sistemas de gobierno, constituyendo la música y el teatro desde un principio, un poderoso medio de emisión de mensajes de índole política o laudatoria.

Los historiadores Bianconi (1986); Pleasants (1989); Pahlen (1995) y Strohm (1997), sopesan y analizan la idea de que en España, la llamada “Zarzuela” (nombrada de este modo, por tratarse del real sitio preferido por la Corte para desarrollar esta actividad, junto con la caza); no presentaba el texto cantado en su totalidad, como ocurría en Italia; sino, alternaba fragmentos recitados hablados con los correspondientes fragmentos cantados, lo cual, daba lugar a la presentación de espectáculos que mostraban un carácter mucho menos compacto o intenso que aquel carácter mostrado por el género italiano. Pese a esto, en opinión de los citados especialistas; en España, siempre existió la preocupación por no perder nunca de vista las características del propio teatro nacional en lo referente a contenido; ya que la tradición de España contaba con muy profundas raíces que se trasladaban a la centuria anterior. Pero las características de lo italiano empezaron a fortalecerse a medida que avanzaba el XVII y, ya en la etapa correspondiente a Carlos II; la capital del reino se acostumbró con facilidad a ver y escuchar teatro recitado y cantado.

Concretamente, destaca en este punto, la actividad del compositor arriacense Sebastián Durón (?- 1716); que no sólo destacó en el ámbito del teatro cantado, sino, además, en el terreno correspondiente a la música religiosa; siendo autor de numerosas misas, oficios y motetes, dada su amplia actividad y experiencia como maestro organista en importantes catedrales españolas como Palencia, Burgo de Osma, Cuenca o Sevilla. Así mismo, En 1691, ocupa el cargo de Maestro de la Real Capilla de Carlos II y este cargo, lo mantendrá hasta 1706; año en que se traslada exiliado a Francia, donde trabaja de manera privada para importantes casas nobiliarias y, donde se hallará al servicio de la reina viuda de Carlos II, también exiliada, Mariana de Neoburgo.

Relevantes personalidades del momento; concretamente, el religioso ensayista Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro (1676-1764); implicaron directamente a la persona de Durón en la responsabilidad del declive de la música genuinamente nacional a favor de la adopción de las admiradas técnicas estilísticas foráneas; tanto que, según asegurara Feijoo; si Durón resucitara, ya no conocería la propia música nacional, por haber sido él mismo quien abriera las puertas a las novedosas corrientes italianas; hecho, por otra parte tenido en cuenta por autores como Subirà (1945); Jover Zamora (1987); Vila (1997) o Torrión (1998). Así pues, dichos autores coinciden en sus respectivos planteamientos en que Feijoo sugiere, en contraposición a la figura de Sebastián Durón; que el compositor mallorquín Antonio de Literes (1673-1747), siendo igualmente novedoso y original en su arte; siempre supo mantener las pautas de la música española, sin caer en o ceder radicalmente a las formas del nuevo estilo italianizante. Mas Durón, no sólo contribuyó a enriquecer la música española con los potentes recursos italianos, sino que, además; llegó a adquirir y propagar muchas de las características de la solemne y preciada ópera francesa, género que por otra parte, siempre supo mantenerse firme en sus propias pautas, así como reticente a la potente influencia estilística que también le llegaba del exterior.

8.1.2- Incidencia y reminiscencias operísticas en las principales ciudades españolas.

Según autores los autores Arias de Cossío (1991); Parker (1998) y Alier (2000); no existe ningún tipo de claridad alrededor de la existencia de una depurada ópera italiana en España, antes del XVIII. Mas sí se conoce en el reino español, la presencia en pleno XVII de la escritora Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, Baronesa de Aulnoy (1651-1705). Esta noble resultó ser muy conocida, precisamente, por narrar su viaje a España; donde observaba las zarzuelas y llegaba a confundirlas con óperas. Mas, según se conoce, el peso de la opinión de la Baronesa Aulnoy en sus escritos, cuenta realmente poco; dado el carácter supuesto o falseado de su obra, donde afirma haber presenciado un espectáculo llevado a cabo por cantantes italianos en la corte arzobispal de Toledo.

Como primera conclusión, puede decirse que, ya entrado el siglo XVIII y la nueva dinastía Borbónica con Felipe V a la cabeza; se sabe que el nuevo rey era profundo conocedor de todo lo concerniente a las características y estructuras del rígido repertorio operístico francés. Así mismo, se conoce por las coincidencias de los análisis de todos los autores y estudiosos actuales de la materia; que el nuevo monarca tuvo relación directa con la ópera italiana ya desde los primeros momentos, por sus visitas a los territorios italianos que formaban parte de su reino; lo cual, lo convierte en un ferviente admirador del estilo italiano de ópera que él mismo se encarga de instaurar y establecer en España. Por otra parte, los especialistas Parker (1998); Boid y Carreras (2000) y Alier (2000), encuentran muy valioso el hecho de que a su llegada a Madrid ya entrado el XVIII; los *Truffaldines* presentaran características vocales nada desarrolladas o definidas. Por lo tanto, puede ponerse firmemente en cuestión el hecho de que se tratara verdaderamente de cantantes formados para afrontar el complejo repertorio musical operístico.

Se conoce también que esta compañía destacaba principalmente por afrontar con maestría las partes estrictamente actorales y escénicas. Mas su presencia en la capital del reino, termina por motivar la construcción de lo que sería la primera casa de ópera de la ciudad de Madrid, habiendo establecido ya, hacia la segunda década del siglo, el pertinente arraigo popular que pretendía tener este espectáculo. Pese a esto, tal situación llegó a crear

una cierta controversia, pues a partir de entonces, el estilo italiano estaba ya tan arraigado que la propia zarzuela española se va a ir contagiando o impregnando del todo, hasta tal punto que; aunque otros compositores nacionales hicieran lo imposible por evitarlo; ya no tuvieron más remedio que abandonar las coplas estructuradas por estrofas y estribillos y abandonarse a la famosísima aria *da capo* para lucimiento de los solistas, la cual, pese a estar musicada de forma explícitamente italianizante, se escribiría ya en lengua castellana poética, adoptando ésta, entre otras cosas, los correspondientes italianismos; muy socorridos a la hora de encajar unos versos perfectamente consonantes, que son los que se cantaron e interpretaron en estos textos. Es por ello, por lo que muchos títulos de zarzuela de esta época, especifican ya el dato de “zarzuela a la italiana” u “ópera al estilo italiano”, mas esto terminó por provocar que fueran mucho más del gusto de los espectadores españoles las piezas auténticamente italianas en sí mismas que las propias versiones o imitaciones que de lo italiano se llevaban a cabo. Esto va a dar lugar a un marcado declive de la zarzuela y un elevado ascenso de la ópera en estado puro. Mas, no sólo ésta se propaga por la capital del reino y alrededores; llega a alcanzar de pleno a otras importantes ciudades españolas. Debido a ello, resulta imprescindible destacar el papel que jugó Barcelona en lo concerniente a la institución de la ópera italiana en España.

Los estudios de los autores como Ribera i Bergós (1987); Díez Borque (1998); Alier, (2000) y Casares Rodicio y Torrente (2001); coinciden en la teoría de que Barcelona, había sido el lugar en el que, en el periodo correspondiente a la guerra de Sucesión; había instalado su estancia el contrincante austríaco por el trono de España, Carlos de Habsburgo (hijo del emperador Leopoldo I de Austria y más tarde, él mismo, emperador Carlos VI). Así pues, dada la fidelidad de las cortes catalanas al Archiduque Carlos, se forma en torno a él una especie de “corte”, a imitación del característico séquito que acompañaban y asistían a las reales personas. Dada la privilegiada posición y reconocimiento que en Cataluña se le profesaba, se llegó a reconocer en él al rey (Carlos III), y él mismo; como hiciera el auténtico rey del país en la Corte de Madrid; se ocupó de instalar en Barcelona a una compañía de ópera italiana que procedía de los ámbitos palaciegos de Viena con el fin de solemnizar las celebraciones que tuvieron lugar para su matrimonio con Isabel de Brunswick Wolfenbüttel (1691-1750). Resulta bien notoria la grandiosa tradición operística

arraigada en Austria y versada, igualmente, alrededor de la ópera italiana que, como en España, era la adoptada para los festejos de carácter cortesano.

La citada compañía establecida en Barcelona, contaba con un amplio repertorio operístico cuya música también pertenecía a importantes autores italianos adscritos al círculo vienés, como era Antonio Caldara (1670-1736). En este caso, y para el evento antes mencionado, se puso en escena la serenata de carácter alegórico “*Il più bel nome*” (“El más bello nombre”) de 1708. La temática y la puesta en escena, de carácter simbólico; versaban en torno a la alabanza al nombre de la que iba a ser en el futuro la nueva emperatriz consorte del Sacro Imperio Romano Germánico. La música era del mismo Caldara y el argumento no podía ser más apropiado para las celebraciones que iban a tener lugar y, ya en el caso de dicha formación, sí parece que se trataba de cantantes profesionales; además, la compañía, presentaba producciones de primer nivel, pues contaba, bajo los auspicios del Archiduque; con los más grandes y sublimes bocetos escenográficos diseñados por el consagrado y deseado en toda Europa; Ferdinando Galli Bibiena. Resulta, así pues, notorio que durante muchos años, el lugar de las representaciones operísticas aquí no era un teatro construido a tal fin, sino el salón principal de la *Llotja* o Lonja de Barcelona, el cual, se reservaba sólo y exclusivamente al ámbito privado, por ser uno de los lugares elegidos por la corte del Archiduque, para desarrollar el ceremonial. Pero el sometimiento de Barcelona por la guerra de Sucesión hacia mitad de la segunda década del XVIII; provocó que esta ciudad fuera, paulatinamente, dejando de tener los recursos y elementos necesarios para producir grandes espectáculos líricos de carácter cortesano. Esto llegó a ser sustituido por el amplio repertorio dedicado a la zarzuela al estilo italiano, que se ponía en escena en el llamado Teatro de la Santa Cruz; único local público destinado al efecto, que presentaba la correspondiente autorización. En dicho repertorio, según se tiene la constancia; figuró alguna vez la ópera, mas ofrecida con un carácter muy eventual. Destacaron en este escenario importantes compañías como la de Nicolás Moro o la de Francesco Spanò, que recorrió España en la primera mitad de siglo y, muy especialmente, se centró en la ciudad de Valencia. Así pues, y como contemplan en sus teorías los citados autores; al igual que Barcelona, Valencia destacó como uno de los principales focos de la vida operística italiana en la España del siglo XVIII; pues fue su Capitán General, el italiano Luigi Reggio e

Branciforte, Príncipe de Campofiorito (1677-1757), el que arraigó la costumbre de representar ópera en la ciudad dado que este aristócrata siciliano, gustaba de admirar los espectáculos operísticos producidos para su propio ámbito privado. Para ello, contaba con la colaboración del compositor Francesco Corradini. Así pues, lo que más destaca en este sentido, es que dicho aristócrata no se conformó con reservar el espectáculo operístico a un ámbito, para muchos inaccesible. Por lo tanto, dotó a Valencia con la posibilidad de tener un teatro de carácter público llamado “*La Botiga de la Balda*”.

Por otra parte y como ya se ha comprobado; la esplendorosa etapa correspondiente al reinado de Fernando VI hizo de España uno de los centros operísticos por excelencia en el continente europeo. En este sentido, se puede analizar cómo repercutió toda la actividad operística cortesana y pública que se venía desarrollando en la capital madrileña sobre otros importantes centros y ciudades de España, dado que el nivel de producción de los espectáculos y su correspondiente puesta en escena, alcanzaron las cotas máximas de esplendor. No sólo las llamadas “gacetas” o periódicos, sino, también, los apuntes descriptivos y cuadernos de viaje circularon por todas las ciudades españolas. En todos estos soportes, se narraba el esplendor teatral madrileño y ésta transmisión de informaciones, habían contribuido a que la propia ciudad de Barcelona tratara de imitar la misma pomposidad operística que triunfaba en los escenarios madrileños. Concretamente, el aristócrata y militar Santiago-Miguel de Guzmán-Dávalos, Marqués de la Mina (1690-1767) trabajó por dotar a Cataluña de todos aquellos recursos operísticos que hacían de la Villa y Corte de Madrid, un centro esplendoroso. Este aristócrata, había permanecido en Italia hasta el año de 1749, momento en el cual, se traslada a Barcelona donde ocupó el cargo de Capitán General de Cataluña. Es durante su etapa, cuando se llevan a cabo en la Ciudad Condal las intervenciones urbanísticas más importantes del momento, realizando así una serie de barrios extramuros consistente en manzanas cuadrículadas perfectamente ordenadas y articuladas en base a amplios paseos y plazas públicas. Así mismo, con seguridad puede decirse que el Marqués de la Mina, conocía de primera mano la riquísima actividad operística italiana, así como su proyección y consecuencias en el reino español, por ello, se propuso instaurar y fomentar la producción teatral operística en Cataluña, haciendo de Barcelona su centro principal. Dado que este noble, había llevado a cabo en

Italia una espléndida actividad militar centrada en la victoria de la batalla de Bitonto (1734), la cual, otorgaba el reino de Nápoles a Carlos de Borbón; al ser éste el preferido de la reina Isabel de Farnesio; fue por ello Mina recompensado con tan alto cargo, de manera que, desde su posición, supo hallar perfectamente la manera de llevar continuamente producciones de ópera italiana a Barcelona. En este sentido, Mina no sólo buscó la experiencia estética y el regalo para los sentidos que suponía el hecho de mostrar la ópera ante el gran público. También buscó una serie de funcionalidades útiles en este espectáculo, dado que, según su pretensión; servía para entretener a una ingente escuadra militar de extranjeros que habitaba en la ciudad y que podía causar en ella dificultades y reyerta.

Se conoce que los componentes de aquellas amplias guarniciones militares, no tenían un buen dominio de la lengua, por lo tanto, no tenía mucho sentido el hecho de concentrar las actividades de distracción en el Teatro de la Santa Cruz, que, al poner en escena piezas en buena parte cantadas en castellano, no eran bien entendidas por este público. Así pues, el repertorio operístico cantado en italiano, resultaba mucho más útil; así como la transmisión de la idea de universalidad de la música que allí se interpretaba.

Dentro de la obra de Parker (1998); el historiador de la ópera Roger Alier, (pgs 483-495); se encarga de narrar el hecho de cómo aconteció en el año de 1750 en la ciudad, el paso de la infanta María Antonia Fernanda de Borbón, con el fin de dirigirse hacia la ciudad regia de Turín, en Italia; donde contraería matrimonio con el Príncipe Vittorio Amadeo III de Saboya (1726-1796). Debido al evento, Mina hizo traer a la Ciudad Condal desde Bologna a una compañía italiana de ópera, regentada por el cantante empresario Nicola Settaro (del que se desconoce la cronología), el cual se ocupó de poner en escena ante la infanta el pastiche *“Il maestro di musica”*, con música de Giovanni Battista Pergolesi, Pietro Auletta (1698-1771) y otros compositores. Tras este hecho, se tiene la constancia de que Settaro se estableció con su compañía en el Teatro de la Santa Cruz, dando así lugar a la creación de temporadas operísticas de carácter estable que Mina apoyó incondicionalmente invitando al gran público y a la gran escuadra militar de Barcelona que adquiriese abono en este teatro. De este modo comienza una brillante actividad en la ciudad con puestas en escena de títulos correspondientes a los compositores que en este momento

más brillaban en Europa, caso del citado Pergolesi, dado que su conocidísimo intermezzo cómico "*La serva padrona*" pudo verse en la primera de las temporadas de la Santa Cruz. Mas la vida operística en la Barcelona de pleno siglo XVIII resultó desarrollarse de una manera dificultosa, mas no por el público, el cual era entusiasta de estos espectáculos, sino por la multiplicidad de enemigos con que contaba la producción de espectáculos operísticos (entre los que se hallaba la Iglesia), siendo éstos calificados de dispendio innecesario. Junto a esto, al producirse en Noviembre de 1755 el terremoto de Lisboa, las circunstancias obligaron a la suspensión de la temporada operística debido a la guarda del luto por los caídos, a lo que se unió en el año 58, la enfermedad y muerte de la reina Bárbara de Braganza, lo que volvió a suponer un nuevo cierre de los espectáculos indefinidamente, dado que, justo después, falleció su marido, el rey Fernando VI.

El Teatro de la Santa Cruz no volvió a retomar todas sus actividades operísticas hasta la subida al trono de Carlos III. Es un hecho que este teatro retomó la actividad con esplendor, pues volvió a contar con temporadas estables repletas de títulos de todos aquellos compositores de mayor fama internacional. Además, resultó clave el hecho de que estas temporadas ya no fueran dirigidas a la guarnicionería barcelonesa, sino, predominantemente, al gran público y a toda la escala social, que pujaba fervientemente por obtener una localidad en dicho teatro. Debido a ello, la ciudad de Barcelona destaca en esta época en lo referente a actividad operística frente a otras ciudades españolas, donde dicha actividad era mucho menor.

En 1767 fallecía el Marqués de la Mina, mas no por esto se vio implicada o mermada la actividad operística en este teatro y en la ciudad, puesto que el nuevo ocupante del cargo de General de Cataluña, el aristócrata Ambrosio Funes de Villalpando, Conde de Ricla (1720-1780), no sólo respetó toda la actividad fomentada por el anterior, sino que además la potenció con especial empeño, dando lugar de este modo, a un significativo aumento de la popularidad de la ópera que, ni siquiera cuando el ayuntamiento de la ciudad, por decreto real, se hizo cargo de esta actividad y pretendió suspenderla; tuvo ni la más mínima oportunidad de cesarla debido a la enorme demanda del gran público.

En 1753, Settaro y su compañía abandonaron Barcelona y se dirigieron hacia otras ciudades como El Puerto de Santa María y Santiago de Compostela. Así mismo, consta igualmente la presencia de esta compañía en la ciudad de Oviedo, donde se reafirmó una poderosísima actividad teatral que venía produciéndose ya desde el siglo anterior, concretamente, en el llamado Teatro Fontán, espacio en el que empiezan a incorporarse títulos operísticos. Más adelante, ya en la etapa perteneciente al Conde de Aranda, el gobierno pone un especial interés en culturizar al gran público por medio de los espectáculos líricos, por lo cual, existió en esta época un especial empeño por fomentar la ópera en el terreno de los teatros públicos de la mayoría de las ciudades españolas. Es así como la compañía de Settaro se instala en Galicia en la fecha de 1768, con la finalidad de abrir un teatro propio para representaciones de ópera de manera indefinida.

En primer lugar, la compañía se presentó en Compostela y en segundo lugar, en A Coruña, donde llegó a cumplir su finalidad; sueño que se vio truncado un año más tarde, por necesitarse el solar para ensanches urbanísticos y así, procederse al derribo del edificio teatral que habían fundado. Así pues, la compañía se traslada a Ferrol, ciudad que, gracias al desarrollo de su industria en astilleros, se estaba convirtiendo en un punto de referencia en el norte de España. Allí es donde la compañía tuvo la posibilidad de construir otro espacio escénico, ya en las últimas décadas de siglo. Al mismo tiempo, en A Coruña, vuelve a levantarse otro teatro público, y, de este modo, la compañía de Settaro, pretendía establecer una actividad conjunta entre un local y otro; mas de nuevo existió el obstáculo de que la ciudad de Coruña pretendía regentar el teatro, directamente desde su administración. Esta situación, obliga a la compañía a realizar una serie de giras, por ello, se conoce que Settaro realizó movimientos hacia Bilbao y hacia Pamplona. Por su parte, Bilbao, nunca había experimentado la venida de una compañía comercial de carácter itinerante. Si se tiene en cuenta que, los momentos a los que corresponden estos sucesos, se ciñen a las tres últimas décadas del XVIII; en la ciudad de Bilbao y, seguro que movidos por corrientes y sucesos foráneos; se produjeron una serie de rebeliones que dieron lugar a numerosas tiranteces entre los diferentes grupos sociales; así pues, la ópera no se halló muy bien acogida dado que se hallaba, no sólo apoyada y fomentada por personas ilustradas de alto rango, sino, además, bajo los auspicios del consistorio de la ciudad; lo que supuso que toda la rabia popular, fuera el precio que el espectáculo operístico tenía que pagar, al estar

asociado a las más altas escalas sociales. Más adelante, Settaro fue acusado de sodomita y encarcelado. Además, se le condena a muerte y se le retiran todas sus pertenencias, de modo que, finalmente el empresario tiene el desgraciado fin de morir en prisión. Así pues, fué su yerno, Alfonso Nicolini (de cronología desconocida), el que se ocupó de hacerse cargo de la compañía hasta el final de la última década del XVIII, representando óperas por la zona noroeste de España; concretamente en ciudades como Oporto, Ferrol, A Coruña, etc. Por otra parte, autores como Kleinertz (1994); García Melero (1994); Huerta Calvo (2003) y Plaza Orellana (2007); coinciden en que, no sólo relacionada con territorio español, sino también con Portugal; existió en España otra compañía. Concretamente la del coreógrafo Antonio Ribaltoni (también de cronología desconocida), empresario que se asoció con, el también empresario, Petronio Setti (de cronología desconocida).

Esta compañía trabajó en ciudades como Sevilla, Lisboa (en el llamado Teatro da Rua dos Condes) y en Córdoba, pasada la mitad de siglo. Concretamente, en esta última ciudad; la casa de ópera tuvo que verse obligada a cerrar, pese al apoyo de la clase noble ilustrada local y debido a la fortísima oposición del clero a facilitar esta labor. De este modo, la compañía Ribaltoni-Setti empieza a gozar de gran categoría hacia los años 70, y se conoce que es muy admirada y bien acogida en ciudades como Valencia, constituyendo una institución modelo para otras compañías italianas de ópera que trabajaban e España como Marescalchi, Creus, Formentari, Taveggia y Croce. Normalmente, las compañías itinerantes de ópera italiana, organizaban su actividad de trabajo en torno a un centro estratégico. Sirvan como ejemplo la Compañía Creus, que se ceñía a la zona mediterránea de España; la de Setti y Nicolini en Castilla y León y, finalmente, la de Croce en el norte, siendo su centro de apoyo la ciudad de Zaragoza. Así pues, la compañía de Ribaltoni y Setti, controló, hacia la mitad de siglo, toda Andalucía. Concretamente, mostraron sus producciones en ciudades como Sevilla, Jerez de la Frontera, Córdoba y Málaga. Su centro de apoyo, se encontraba en la ciudad de Cádiz, con el aliciente de que, en este núcleo urbano y sus alrededores, se hallaba una numerosa colonia de italianos. En la zona de Granada destacó la Compañía Marchetti, que centró su actividad en la propia ciudad más que en los núcleos vecinos. Así, igual que la ópera; el ballet hizo su aparición en España, de la mano de la última. También es notoria, la presencia de espectáculos de ballet en Lisboa donde, a finales de siglo, una ley del gobierno prohibió a las mujeres participar en este tipo

de espectáculos que, según la opinión de muchos autores, era bastante frecuente en ésta época en la capital de Portugal. En España, las compañías Settaro-Nicolini y Ribaltoni Setti, contaban con un cuerpo de ballet que hacía su aparición en los intermedios de las óperas.

En este sentido y, en base a lo anteriormente expuesto, es importante tomar, a continuación, en consideración otra importante conclusión en la que concuerdan los especialistas Muñoz Morillejo (1923); Fernández Muñoz (1989); García Melero (1994) y Máximo Leza en Casares Rodicio y Torrente (2001). Se trata del hecho de que el teatro donde se representan los espectáculos; como edificio civil y público de esta época, llega a adquirir la misma importancia en la ciudad que los palacios o las iglesias. De hecho, se trata del edificio que, a través de los siglos, muestra en mayor medida, una serie de transformaciones y desarrollos que harán de él un sólido soporte de la estructura social de las diversas épocas, dado que plateas y palcos, no son más que un espejo de la sociedad a la que refleja fielmente. Por su parte, el espacio del escenario, al constituir el cimiento o la base del desarrollo de la acción, siempre ocupó un lugar muy estable, delimitado por un frente arquitectónico que le separa del público y que marca la individuación, no sólo del espectáculo, sino de todas aquellas personas que toman parte en él. Así mismo, la ópera ya estaba individuada, en el sentido de que lo ideal para este género no era cualquier espacio, sino uno propio y único, construido, ya desde 1600 “*alla italiana*” con el fin de lograr, no sólo una buena visión del escenario desde cualquiera de los puntos de la sala, sino, además, tomar en consideración el imprescindible elemento de la acústica. Ya, a finales de siglo, se cambia el concepto elitista por el concepto de “templo del arte” o edificio destinado a la causa del bien común, como promulgaron las ideas de Diderot y Rousseau.

8.1.3.- La evolución de los recursos operísticos en la Europa del Settecento.

La evolución comienza a gestarse desde su fase mas incipiente con un rígido esquema basado en el estilo recitativo con pasajes melódicos *a solo* intercalados en los diálogos que en el siglo XVIII, tomará la forma de verdadero monólogo cantado por el solista y aderezado con toda suerte de recursos de lucimiento que dará lugar, por el contrario de lo

que sucede en los recitativos; a una detención del hilo argumental de la acción en momentos clave con el fin de provocar la recreación estética, de manera que, incluso ya la misma acción podría pasar a un segundo plano, favoreciendo así los momentos clave para mostrar la expresión arrebatadora de los sentimientos. Así mismo, según las consideraciones e ideas aportadas por los autores Strohm (1997); Torrione (1998); Alier (2000) y Martín (2007); los hilos argumentales van a mostrar una evolución muy marcada, siendo al principio los preferidos, todas aquellas historias centradas en los protagonistas mitológicos y heroicos; cuya esencia, a medida que pasaba el tiempo, fue haciéndose inaccesible, pues tan alta nobleza llegaba, en un determinado momento en el que la ópera se abre a toda la escala social; a no interesar mucho al gran público, que la mayoría del tiempo anterior, se había podido ver privado del disfrute de la experiencia operística y, por ello, no entendía bien las estereotipadas situaciones o personajes. De ahí que hacia la segunda mitad de siglo, en Europa (y su proyección hacia el reino español) se reclame otra serie de historias basadas en personajes y situaciones de carácter mucho más realista, de ahí que, hacia las últimas décadas, la nobleza nunca mirase con buenos ojos las historias que se narrasen peripecias de astutos sirvientes que, aunque sea mínimamente, pudieran estar enfrentados con sus señores; pues, considerando que el siglo se acercaba a su fin, también lo hacía el Antiguo Régimen junto con el clero, la nobleza y, en el caso de Francia para estupor de Europa; la propia realeza.

Gran responsable de esta poderosa corriente de personajes más humanos, adorada por el gran público e incluso, en otras etapas de este siglo, temida o mal vista por los nobles; es en pleno XVIII la influencia del francés Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799); dramaturgo que, ya en la segunda mitad de siglo, se caracterizó por potenciar y recrear en sus obras (que después serían objeto de adaptación por parte de los libretistas de ópera); una atmósfera española donde, destacando de una manera especial, tomó parte la ciudad de Sevilla, pues sus palacios, calles y jardines, sirven a Beaumarchais como ambiente perfecto para desarrollar complejas y animadas tramas que se ciñen a los sentimientos, pasiones y situaciones de personajes estrictamente terrenales y naturales. Mas, teniendo en cuenta los pensamientos transmitidos por autores como el citado Martín (2007); Plaza Orellana (2007) y Morales y Quiles García (2010); según es notorio ya en un periodo mucho más avanzado

de la centuria, no sólo el mencionado dramaturgo francés, sino, un numeroso grupo de compositores y libretistas españoles y extranjeros, centran las acciones de sus obras en los escenarios hispalenses; creando así una importante ligazón entre el género operístico y la ciudad, que, ya desde tiempo atrás, constituyó un centro de sujeción o adherencia para numerosos integrantes de los grupos europeos de alto nivel social, cultural o artístico.

Así mismo, no queda constancia en esta época de la presencia en Sevilla de compositores de renombre, mas resultaba seguro que, pese a no haberla visitado personalmente, no les resultaba muy complicado obtener alguna información o menciones sobre ella; pues desde siempre estuvieron presentes mil y un modos de influencia o transmisión de corrientes como los relatos de viajeros, las obras de arte, la literatura o el comercio, sobre todo, el comercio con América, que ya desde los siglos atrás era la base económica perfecta para sustentar el esplendor de una ciudad que, en pleno XVIII y por un periodo de cinco años, se había convertido en Corte. Por otra parte, el aspecto comercial, potenció la venida al sur de numerosos grupos de extranjeros, lo cual, dio lugar a un más que evidente tránsito de corrientes foráneas que, a su vez, proporcionaban a sus lugares de origen la información oportuna y relativa a todo aquello que en ciudades como Sevilla pudiera gestarse. Por ello, y dado el importantísimo sustrato cultural árabe que siempre impregnó en su lenguaje estético y en su modo de vida a Andalucía; se relaciona este ambiente con la corriente exótica imperante en la época; pues el ámbito correspondiente al sur de España, mezcló siempre el mencionado exotismo con los lenguajes estéticos europeos de referencia; aspecto que se producía en todos los campos pertenecientes a la cultura y que, en todo momento, siempre resultó ser del interés de las corrientes eruditas del momento.

Teniendo en cuenta todo lo considerado anteriormente, puede llegarse a la conclusión de que no sólo existen semejanzas de estilo, tipos de voces y puesta en escena entre la ópera española del siglo XVIII y las de otros países; sino que, a su vez, España proporcionó a la Europa y a la literatura y al arte operístico del momento un gran legado, no sólo sonoro, sino estético; pues fue la capital de España uno de los principales centros de creación de recursos escénicos y de música italiana en Europa; incluso, podría decirse que la capital del reino español durante este momento histórico, producía una cantidad de espectáculos para

sus temporadas que nada tenía que envidiar, ni estética ni musicalmente a otros centros operísticos italianos como Venecia o Nápoles. Así pues, toda la producción española, constituye una proyección o reflejo directo de lo que se lleva a cabo en el foco de actividad principal por parte de los propios autores italianos, que ven en la Corte española una oportunidad de triunfo en todos los campos relacionados con la ópera. Francia, por su parte, también influyó estéticamente en la producción operística española, pues también en Madrid se reflejaron aspectos estéticos de la relevante ópera cortesana francesa.

Resulta relevante la consideración de la estrecha relación con la corte de los Habsburgo en épocas iniciales y su constante intercambio de materiales musicales y escénicos con la Corte de Madrid, por lo tanto, se puede apreciar toda una red monárquica europea en constante contacto con otros centros cortesanos, de modo que sirve tener en consideración el aspecto de la combinación o fusión de todos aquellos aspectos relevantes para el arte, siendo concretamente la ópera, aquel que permite reflejar mejor la unión o asociación de diferentes corrientes estéticas. Es esta la causa de que estilos de arquitectura y edificios teatrales, escenografía, vestuario, repertorio, orquesta y tipos de voces sean prácticamente los mismos en toda Europa y, por lo tanto, en España. En el caso de los cantantes, en numerosas ocasiones éstos no hacen más que viajar desde los teatros de ópera italianos a los teatros cortesanos o públicos de otras capitales europeas sin importar la lejanía, haciendo así gala de todas sus posibilidades y siendo conocidos en varios países casi al mismo tiempo, caso del mismo Farinelli o de los, también apreciados, Caffarelli o Bordoni. En relación a este último aspecto, Francia es la más reticente a lo italiano, por lo tanto, asume para sus producciones operísticas las comunes voces en Europa de soprano, mezzosoprano, tenor, barítono y bajo, suponiendo la máxima particularidad la modalidad correspondiente a la voz de *Haute-Contre* o “alto-contrá”, perteneciente a las tesituras masculinas. Consiste en una particular voz de tenor extremadamente aguda, cuyo sonido muestra una serie de características prácticamente iguales a las de la voz de falsete. Mientras ésta última se efectúa en el llamado “registro de cabeza”, la voz de “alto-contrá” es llevada a cabo en el registro natural de pecho. Así pues, y como reacción de oposición de Francia hacia todo lo que pudiera venir desde Italia, los compositores barrocos franceses escribieron en este complejo registro para los papeles protagonistas masculinos;

presentando así una firme resistencia al arte *castrato*, estando éste en la más alta cima de los demás países, según se vislumbra en las obras de autores como Broschi (1991) o Verschaeve (2012).

En relación a este último aspecto; no existe ninguna semejanza de estilo y característica con lo presentado y aportado por España. Así, la música operística española del siglo XVIII, presentó algunos elementos formales propios como la introducción de motivos que beben de la tradición popular y proporcionando su propia versión de los personajes cómicos en los repartos, directamente venidos del amplio ideario que desarrolló la *Commedia dell'arte* italiana. Esta particularidad se produce, sobre todo, en las zarzuelas; donde además se comprueba la introducción de las castañuelas en el acompañamiento musical, creando así uno de los más originales y genuinos aspectos que más diferenciaba a la música lírica española de la italiana; aunque la intención o trasfondo estilístico de tomar elementos de la música popular para introducirlos en la música lírica culta es el mismo que también llevaba a cabo Italia. De manera general, en el estilo operístico del momento, así como en sus posibilidades y elementos para la interpretación; va a predominar fundamentalmente lo italiano, estableciéndose de este modo en la Europa del siglo XVIII un carácter estético unitario.

Por el contrario, el estilo operístico genuinamente francés se proyectó mucho más en Inglaterra; situación que empezó a producirse a finales de la centuria anterior y que perduró hasta la primera mitad del XVIII, siendo frenada por un triunfo y establecimiento de la ópera italiana en la capital británica, gracias a las numerosas compañías dedicadas sólo y exclusivamente al fomento del espectáculo más de moda en la Europa del momento, donde destacaron en muchas ocasiones los mismos cantantes que en la misma Italia o en España, ya habían realizado una brillante carrera. Por otra parte, resulta evidente que, sobre todo, en los años correspondientes a la primera mitad de la centuria se consideraron mucho en las capitales europeas todos los elementos necesarios para llevar a cabo una sorprendente puesta en escena, al más depurado estilo italiano; pues todos los teatros, y muy especialmente los teatros cortesanos; al llevar a cabo el proyecto de un edificio teatral en cualquiera de dichas capitales, siempre se tomó como referencia el edificio “a la italiana”,

donde, en primer lugar, siempre se contempló el hecho de dotar a los escenarios de los mismos de todos aquellos medios técnicos que permitieran desarrollar ante los ojos del público un verdadero espectáculo; pues cuantos más de estos medios pudiera contener el escenario, tanto más convincente y admisible podría resultar la escena.

También los empresarios que regían los teatros de ópera públicos lucharon por emular a los teatros cortesanos y así acceder a toda la gama de trucos y elementos de ilusionismo con el fin de crear el mayor reclamo a través de la fama que sus escenarios solían crear entre la gente. Así pues, resulta evidente que en la España del momento, ya desde un principio viene asimilándose la tradición italianizante de los medios técnicos escénicos, siendo la etapa de Felipe V un periodo perfecto de adopción de esta tradición, que ya desde muy antiguamente vino desarrollando y depurando Italia. Así mismo, no sólo en pleno XVIII, sino, ya desde el siglo XVI, España iba adoptando trucos y posibilidades escénicas que procedían de la tratadística italiana, pues; como puede comprobarse, la usanza o costumbre de la fijación en Italia, en el reino español se hallaba ya profundamente arraigada. De este modo y, teniendo como referencia toda la sólida actividad teatral de Europa, la Corte española no quiso ser menos, desarrollando en plena centuria un foco de referencia de la cultura teatral y operística que culminó espléndidamente en la etapa donde Farinelli desarrolló su actividad como maestro de festejos. Por lo tanto, se fomentó un uso y aprovechamiento del escenario de modo tal, que incluso parecía que bien pudiera atenderse más a cautivar el sentido de la vista de los espectadores que su propio sentido auditivo, dado que lo que se buscó, ante todo, fue el efecto o impacto causado en el público por la sorpresa que provocaba cada cambio de escena y sus correspondientes elementos; es decir, el hecho de sorprender al espectador con complejísimos cambios de decorado, dando así lugar a tenerle continuamente fascinado. De igual modo, trató, sin duda, de buscarse la consonancia entre el elemento visual y el auditivo; aunque siempre el visual parecía predominar, sobre todo en plena época de Farinelli; donde se desarrollaron y se completaron los elementos técnicos de escena de última creación en Europa, de modo tal, que nada había que envidiar a los más importantes centros italianos del género. Así pues, resulta evidente que en la Corte española, existía una especial preocupación por la correcta elección de las obras que integraban la amplia nómina de títulos de repertorio. No en vano,

como puede comprobarse; las obras musicales que formaron parte de dicha nómina en las etapas de mayor esplendor, correspondían a músicos italianos de notabilísimo renombre, tanto en Europa como en España; como Mele, Corselli, Conforto, Bono, Jommelli o el, en el momento muy famoso; Johann Adolph Hasse.

El público siempre admiró la muestra de posibilidades que ofrecía un escenario; cuestión que era milimétricamente trabajada y que parecía estar respaldada por la música; así como esta, se apoyaba al mismo tiempo en la verosimilitud de la escena. Así pues, se tiene la constancia de que España en el siglo XVIII y, concretamente, Madrid como capital del reino, no hizo más que adoptar y, si cabe, mejorar y completar con los mejores adelantos técnicos, aquel concepto de “obra de arte total” o de “espectáculo completo” que se había creado en Italia y que se había proyectado con la mayor firmeza y uniformidad en el resto del continente; intentando, en el caso de las zarzuelas; crear su propia versión o estilo nacional del género, pero siempre bajo las directrices de la estructura operística italiana de carácter más puro; recurso que se proyectó de forma directa en la capital y, más adelante, en todas las principales ciudades del reino español, a la misma vez que se propagaba de la manera más vigorosa y asentada por toda Europa.

8.2.- El repertorio operístico barroco en la actualidad.

8.2.1.- El sentido arqueológico escénico, la interpretación con criterios históricos y el rescate de obras vocales del repertorio original dieciochesco.

En base a los argumentos planteados anteriormente, se debe contemplar la época actual como un periodo significativo y esplendoroso de recuperación de la ópera barroca italiana, así como de las correspondientes repercusiones o versiones propias, si se quiere; en relación a lo efectuado en los demás países de Europa. Es por ello, por lo que debe centrarse la atención en un hecho clave: la recuperación en la Inglaterra de pleno siglo XX, del modo de cantar de los *castrati* basado, como nueva particularidad, en la construcción y utilización de la técnica del falsete de los registros correspondientes a la voz masculina; hecho que, sin

duda, añadía una mayor fiabilidad o verosimilitud, a la hora de realizar el montaje musical de piezas vocales operísticas, camerísticas o sacras en las que se buscaba la recreación o renacimiento de las voces de los cantantes castrados, por medio de las voces de los contratenores, nombre que se añade oficialmente a la nomenclatura de las voces humanas líricas.

Responsable de este hecho fue el contratenor inglés Alfred Deller (1912-1979), de formación absolutamente autodidacta, que se ocupó del rescate y establecimiento de la base donde se sustenta el repertorio de la actual voz masculina de falsete. Así mismo, Deller ha resultado ser una figura clave en la interpretación de música lírica vocal de los siglos XVI al XVIII, llevada a cabo con criterios basados en el más estricto carácter histórico; de manera que dedicó su formación y tiempo a estudiar la incidencia italiana y francesa en la música barroca inglesa, así como las principales obras correspondientes al repertorio vocal de su país. De este modo, desde la propagación de sus técnicas y conocimientos en los años centrales del siglo XX, va tomando terreno en Europa la preocupación por el resurgimiento del ingente repertorio barroco que se concentra en las capitales del continente, contando así con el estudio de sus propias peculiaridades y características locales. Así pues, nace el rigor del estudio de la música con criterios históricos, llegando incluso a popularizarse de forma muy sólida la construcción y posterior estudio de instrumentos musicales, según las técnicas, materiales y formas que presentaron en época renacentista y barroca. En este sentido, Inglaterra, Francia, Alemania y Austria perfeccionaron desde pleno siglo XX hasta la actualidad materiales y estilos. Por ello, resulta paradójico que Italia, el reino por excelencia de la ópera; no se preocupara hasta bien entrada la penúltima década de siglo; de recuperar o hacer resurgir un repertorio que, en el XVIII había sido la música de Europa.

Por su parte, España, al igual que Italia; no fue consciente del interesante y riquísimo legado vocal dieciochesco que se custodiaba en sus bibliotecas, siendo en los años finales del XX cuando se recupera y se registra la música de Corselli, de Corradini, de Mele, de Nebra y de Durón principalmente; compositores que, por fortuna, siguen siendo recuperados en la actualidad gracias al amplio y espléndido elenco de piezas operísticas conservadas y siempre, dentro de un sólido rigor histórico mostrado tanto en el canto, como

en la interpretación instrumental y en el estilo; tal como viene sucediendo actualmente en las recuperaciones de óperas barrocas italianas, francesas, inglesas o alemanas. Debido a ello y siendo especialmente importante el hecho (cada vez más numeroso) de la recuperación de óperas barrocas italianas; a partir de finales del siglo XX y de la primera década del siglo XXI, se observa la aparición en Europa no sólo de la intención de una interpretación musical basada en las pautas propias del estilo barroco; sino, además; de la intención del rescate de la escena barroca tal y como se llevaba a cabo en la propia época histórica de referencia, utilizando incluso, los elementos y recursos escénicos propios de la época barroca y no atendiendo a los adelantos técnicos actuales; por lo cual, se da lugar a la creación de una visión casi arqueológica del teatro cantado. Para ello, además, a finales del XX; tiene lugar en Europa la actividad de recuperación de numerosos teatros históricos cortesanos, originales del siglo XVIII; los cuales, en casos concretos fueron cerrados y ocultados durante la primera y segunda guerra mundial, y fueron rescatados y restaurados en la actualidad junto a complejos y fascinantes archivos de trucos escénicos y decorados originales de la época. Sirvan como ejemplo los casos concretos del teatro histórico público *Goethe* de la ciudad alemana de Bad Lauchstädt, así como aquellos de los teatros dieciochescos cortesanos de *Drottningholm* en Estocolmo; el teatro del castillo de *Ceský Krumlov* en Checoslovaquia; el teatro del palacio real de Caserta en Italia; *Le petit theatre de la Reyne*, situado en el *Petit Trianon* de Versailles o el teatro del palacio *Schönbrunn* en la capital austríaca. Original de 1770, se halla conservado en España el Real Coliseo de Carlos III en San Lorenzo del Escorial; siendo éste el más antiguo teatro cubierto preservado en el país y el único teatro de Corte en el mismo, que en la actualidad sigue siendo utilizado.

El arquitecto francés Jaime Marquet (1710-1782), se ocupa de proyectar y levantar en la etapa correspondiente a Carlos III de Borbón este teatro, así como aquellos correspondientes a los sitios de Aranjuez y de El Pardo. En cada uno de ellos, se ocupó de adoptar el modelo *Alla italiana*, de carácter estándar en la Europa del momento. Su espacio escénico de planta rectangular, se halla cubierto por soportes para bambalinas, originales del siglo XVIII. Este edificio experimentó una rehabilitación y remodelación en el año 1975, quedando preparado para continuar con normalidad su actividad escénica en 1979.

Dicha remodelación, se realizó con un carácter muy fiel y deferente, mas existen en su interior partes añadidas que no corresponden a la época original como el foso de la orquesta o el módulo de camerinos.

Respecto al caso actual de la operística barroca, puede decirse que existen, se estudian, se investigan y se consideran las pautas historicistas o “arqueológicas” de llevar a cabo actualmente puestas en escena de óperas barrocas. Dicha opción de puesta en escena en la red de teatros de ópera actuales, ha dejado de constituir un misterio en la Europa contemporánea, mas en los casos de España o Italia, no se había producido hasta hace muy poco tiempo, una sólida costumbre o voluntad de proyección purista y, en cierto sentido “auténtica” hacia el público, el cual, según muestran las crónicas actuales; ha reaccionado muy positivamente ante los espectáculos historicistas y ha demandado su presencia en las programaciones de temporada.

Si se parte de la base de que el concepto de “puesta en escena” como se conoce actualmente, concierne al siglo XX y que, en el siglo pasado no se había consolidado el concepto de “director de escena” tan importante actualmente en las producciones de ópera; puede observarse que la producción operística llevada a cabo en la época barroca contaba solo con un maestro de festejos o empresario coordinador, encargado de la compañía y dotado de una imaginación desbordante (sirva como ejemplo el caso concreto de Farinelli en España); el escenógrafo o decorador y el compositor, como principales pilares donde se sustentó la escena operística. Esta idea, permite dilucidar que en la época, el cantante intervenía en la escena obedeciendo tan solo a opiniones directivas de carácter muy determinado y puntual, llevando a cabo el resto de su interpretación según reglas dictadas por las modas y convenciones de la época, o bien, según lo que pudiera sugerirle su propia experiencia, su capacidad creativa, su voluntad o su intuición. Mas, como se ha referido en capítulos anteriores, las posturas físicas de los cantantes se encontraban dentro de una estructura codificada muy rígida, lo cual se hallaba totalmente sujeto a una normativa que el público entendía a través de los gestos, por lo que el público de la época barroca se hallaba dentro de la sólida costumbre del perfecto conocimiento de los afectos y secuencias que se mostraban en los discursos de la representación.

Así pues, en casos muy puntuales, hoy en día se ha buscado la recreación histórica, incluso, pese a que tal recreación se halle albergada en edificios teatrales de muy reciente construcción y cuyo aspecto nada tenga que ver con una curvatura “*alla italiana*” ornamentada por pinturas al fresco, estucos, esculturas y terciopelos. La recreación va mucho más allá de estos aspectos, pues, una vez que se alza la tela, el público queda imaginariamente imbuido del espacio legendario, por lo que “abandona” mentalmente el espacio físico concreto que le rodea. Paralelamente, una gran puesta en escena llevada a cabo según los más fieles criterios de la época, ayudan a crear esta “enajenación” o arrebató del público actual, al que se le abre la puerta de un auténtico goce de carácter estético. Debido a ello, en la contemporaneidad se han conjuntado todos los elementos posibles para recrear del modo más fiel el espectáculo operístico barroco: los bastidores pintados, las bambalinas, el estilo “Trompe a l’oeil” de los decorados que casi presentan una escala de carácter monumental, la magnificencia de un vestuario mixto entre el carácter francés y el italiano, los ballets y, sobre todo, los vistosos efectos que permiten el amplio trucaje escénico así como (en casos muy concretos), la puesta en escena iluminada por el antiguo y ensoñador sistema de velas en soporte.

En los últimos años del presente siglo, destaca en Europa la creación y recuperación historicista de óperas francesas de Jean- Baptiste Lully (“*Persée*” -2004-, “*Le bourgeois gentilhomme*” -2005-, “*Cadmus et Hermione*” -2008-, “*Atys*” -2011-) y de Jean- Philippe Rameau (“*Zoroastre*” -2006-, “*Hippolyte et Aricie*” -2012); junto con la producción escénica del oratorio italiano “*Il Sant’Alessio*” -2008- del compositor Stefano Landi (1587-1639).

8.2.2.- La reciente aportación española: rescate de una partitura y de una puesta en escena.

Muy recientemente, en concreto, a mediados del año 2009; España destacó en la red de teatros de ópera con una espectacular aportación: la recuperación musical y recreación escénica con criterios historicistas de *“La Partenope, ossia la Rosmira fedele”* (La Parténope, o sea, la fiel Rosmira); ópera seria del compositor calabrés Leonardo Vinci (1690-1730) y libretto de Silvio Stampiglia (1664-1725), miembro fundador de la conocida *Accademia della Arcadia* bajo el nombre de *Palemone Licurio*, que pretendió con esta obra operística seria, efectuar una lauda hacia la persona de la virreina de Nápoles, la española María de las Nieves Téllez- Girón y Sandoval, Duquesa de Medinaceli e hija del V Duque de Osuna. De ella se desconoce la fecha de nacimiento, mas se tiene la constancia de que murió en Madrid en junio de 1732. Fue estrenada en 1725 en el Teatro de San Giovanni Crisostomo de Venecia, en la temporada de carnaval y la fuente de donde surge el tema del libretto es *“L’historia della città ed il Regno di Napoli”*, de Giovanni Antonio Summonte (del que se desconoce su fecha de nacimiento y del que se tiene la constancia de su muerte en Nápoles en 1602).

La temática de esta obra versa sobre el mito de fundación de la ciudad de Nápoles. Dicha historia, fué uno de los temas más recurrentes para los compositores del momento, pues no sólo Vinci la pone en música; en primer lugar lo hace en 1699 el compositor Luigi Mancini (1625- de fecha de muerte desconocida). También Domenico Natale Sarro (1679-1744), Vivaldi y Haendel. Mas su argumento no concede lugar a la composición de una puesta en escena de carácter mitológico o alegórico, sino, más bien, obedece a una tipología escénica heroica o histórica. Así pues, dado que resulta bien notorio el magnetismo creado entre el mundo español y la capital partenopea (después de dos siglos de ocupación española), vuelve a producirse este intercambio de influencias estéticas. En este sentido y tratándose de un mensaje laudatorio enmarcado en el mito de nacimiento de la ciudad del

Vesubio, el calificativo “partenopeo/a” se emplea al referirse a cuestiones relativas a Nápoles. Realmente, se trata de un mito que se reparte entre la historia de la sirena Partenope que, abandonada por Ulises, muere en las aguas marinas de algún lugar de la bahía napolitana, y la historia de la soberana helénica que, siguiendo a una paloma, llegó oportunamente a Nápoles para librarla del ataque de los cumanos, devolviendo así al reino la dignidad y la fama que merecía. Existe, así pues, entre los dos personajes, un cierto paralelismo, pues tanto una como otra comparten la virtud de la virginidad y, de este modo, se crea una historia legendaria que sirve de argumento perfecto para un drama en música. De este modo, Stampiglia, aparte de beber de las fuentes mitológicas o legendarias; intercala en el argumento una serie de situaciones relativas a los equívocos, los enmascaramientos, los amoríos y los enredos propios de las convenciones operísticas del momento. También se tiene la constancia de que Bordoni Hasse desempeñó en el estreno el papel de la fiel Rosmira, al igual que la contralto boloñesa Antonia Margherita Merighi (de fecha de nacimiento desconocida y fallecida en 1764), afrontó por vez primera el papel de Partenope.

La recentísima recuperación y producción española de “*La Partenope*” de Vinci ha sido llevada a cabo por el Centro de las Artes Escénicas y de las Músicas Históricas del Ministerio de Cultura, cuya sede, se encuentra en la ciudad española de León. Dicha producción, se llevó conjuntamente a cabo con el Napoli Teatro Festival Italia y su creador estético, el director de escena Gustavo Tambascio (1948) no pretendió dar lugar a una composición museística, mas sí preocupó especialmente a este regista que, tanto el público español como el europeo en general, pudiera recuperar una magnífica obra que pertenece al legado hispano-napolitano, cuando ambas partes constituían históricamente un todo unitario. Por ello se ha dado lugar a toda una recreación visual de lo que, en aquel momento, pudiera ser una representación de ópera seria, fácilmente reproducible en los días actuales gracias a la infinidad de fuentes existentes; por ello y teniendo en cuenta que el espectador actual no tiene por costumbre presenciar este tipo de espectáculos en las redes de teatro, resultaba imprescindible que en España se gestara esta recreación con el fin de volver a cautivar y enriquecer los afectos de los asistentes por medio de la música, el canto y las fidedignas y fastuosas imágenes escénicas.

Llama la atención que, tras realizar este experimento de modo tan concreto y fiel a la realidad escénica de la época, no se haya impulsado en España una mayor promoción operística de otros tantos títulos que componen la amplia nómina de grandes espectáculos del Setecientos; siendo notoria la existencia de una gran cantidad de material sobre el que poder seguir experimentando. Así pues, desde 1980, viene produciéndose la recuperación sonora de estos, pues se han rescatado de los archivos y se han levado hasta los estudios de grabación con el fin de dar a conocer el amplísimo legado barroco español. De este modo, mientras que otros países de Europa han vuelto a producir su propio repertorio de modo historicista en sus escenarios, España no ha vuelto a experimentar este hecho de la puesta en escena fiel a los presupuestos de la época, pues, seguramente, haya podido centrarse la atención en la búsqueda de un repertorio de carácter más comercial o conocido y funcional en el sentido escénico, es decir; al no circular producciones operísticas de gran despliegue de medios, disminuye considerablemente para los centros contratantes el precio de la producción.

Igualmente, en España se había apostado, desde comienzos del siglo XX, por un repertorio decimonónico más reconocido por el gran público, con el fin de llegar a éste y fomentar de un modo más estratégico el espectáculo operístico; lo cual se convirtió en una arraigada tradición que en los últimos años llegó a volverse más europea; pues como ocurre en otras importantes capitales, España introdujo en las nóminas de repertorio para sus teatros de ópera una serie de títulos barrocos, correspondientes al Settecento europeo y a compositores como Purcell, Haendel, Vivaldi, Porpora, Scarlatti y Pergolesi. Igualmente, empezó a investigarse y estudiarse el repertorio lírico barroco español; por ello y muy recientemente se han incluido en las temporadas líricas. Sirvan como ejemplo los casos concretos de la obra de Tomás Torrejón y Velasco (1644-1728): *“La púrpura de la rosa”*, estrenada en 1701 y repuesta en producción por el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1999; de Juan Hidalgo (1614-1685): *“Celos aún del are, matan”*, estrenada en 1660 y repuesta en producción por el Teatro Real de Madrid en 2000, y, muy recientemente en 2014, de José de Nebra *“Viento es la dicha de Amor”*, estrenada en 1743 y repuesta en producción en por el Teatro de la Zarzuela en 2013.

De estos ejemplos, sólo el segundo caso intentó acercarse al criterio historicista en lo que se refiere al vestuario, enmarcado todo en una simple y funcional escenografía arquitectónica. Los demás casos, se han ceñido a criterios de carácter práctico y minimalista y, en ningún caso, nada relacionados con la característica retórica barroca de escenografía y vestuario que podría tener un espectáculo de la época. Debido a estas razones, constituiría un hecho realmente relevante para la vida cultural de las ciudades españolas y sus respectivos teatros de ópera, el hecho de efectuar otros intentos de reposición de títulos barrocos con puestas en escena fieles a la estética original; pues se trata de una rica tradición de elementos locales y foráneos que se ha venido formando desde la propia época y que podría ser restablecida, dado el intenso movimiento actual de la cultura española.

8.2.3.- Conclusiones y otros planteamientos.

Como conclusión final, es necesario considerar la base de las relaciones hispano-italianas en el Setecientos, cuestión que se aprecia en una considerable medida en la etapa correspondiente a los dos primeros Borbones. A partir de la subida al trono de Carlos III, dichas relaciones no sólo no se debilitan, sino que, por el contrario, gracias al terreno del arte y de la cultura, van a resultar firmemente fortalecidas. Si se considera la base de la etapa borbónica, en la que se asienta en primer lugar el reinado de Felipe V, puede apreciarse la promoción de puntos de contacto en el extranjero, lo cual, termina afianzándose todavía más a la llegada de su sucesor; de ahí que, sobre todo los seis primeros decenios del siglo XVIII en España fueron la etapa por excelencia, de consolidación de un indivisible lazo artístico y cultural que unió, prácticamente la manera de pensar, la estética, la filosofía, la literatura, las nobles artes, el teatro y la lírica de dos territorios con los que siempre se mantuvo una firme concepción de unión que continúa produciéndose actualmente.

En este punto, queda concluida esta tesis, que ha tenido por objeto analizar todos los elementos propios de la producción de ópera barroca en una rica y productiva etapa

histórica que resulta ser un testimonio clave para el terreno actual del teatro cantado. Así mismo, se ha considerado esta época por ser aquella en la que existe un absoluto enriquecimiento de las artes y un auténtico triunfo de las relaciones exteriores. Por lo tanto, se da lugar a un arte ecléctico genuinamente europeo que, aparte de proyectarse en la arquitectura, la pintura o la escultura; se refleja en la escena de los teatros dando lugar a una obra de arte total, en la que cada elemento, por ínfimo que sea, resulta tener una altísima categoría de importancia; pues se da lugar a un todo unitario que tiene por objeto crear un mundo de ensueño y envolver a los espectadores en él.

Por ello se pretendió crear y analizar una a una, todas las tipologías de puesta en escena de ópera que se produjeron en España en tan plena etapa de esplendor cultural; de ahí que merecieran especial atención las figuras de Farinelli y de Metastasio, por ser ambos los principales promotores de espectaculares montajes operísticos que situaron al reino español en el nivel de otros reinos tan relevantes como aquellos de los territorios italianos o Francia. Surge así un lenguaje estético común que se posiciona con cierta rapidez en toda Europa y que da lugar a una época de infinitas creaciones que están destinadas al deleite de los sentidos.

Así pues, este trabajo ha querido constituir una base o camino de apertura a otras muchas y futuras vías de investigación en este rico e, inexplicablemente, poco conocido campo de la cultura española que pueden continuar aportando gran cantidad de luz sobre este aspecto tan importante para la historia de España, para la de Europa y, sobre todo, para la historia de la ópera, resultando ésta última un componente esencial de la historia del arte y de la historia social de la modernidad y la contemporaneidad.

En este sentido, pueden proponerse otros nuevos objetivos de carácter específico tales como:

- La consideración del repertorio operístico italiano de moda en los teatros españoles de las etapas finales del siglo XVIII.
- El estudio y análisis de la influencia francesa en la escenografía operística española del citado periodo.

- El estudio y análisis de la evolución en España de las tramas operísticas y sus correspondientes personajes. El proceso hacia la naturalización o humanización de los mismos.
- La indagación sobre la evolución en el reino español del arte en la escenografía. Proyección del lenguaje de las tres nobles artes en la escena.
- La profundización en la evolución o posible simplificación de la maquinaria y técnica escénica.
- La consideración del grado de homogeneidad y de firmeza en la adopción de un mismo lenguaje estético de base italiana en la puesta en escena operística de finales de siglo.
- El análisis del posible triunfo de la estética teatral francesa sobre la italiana, creando en el teatro de ópera una nueva corriente estética.
- La indagación en posibles nuevas tipologías de puesta en escena en la España de dicho periodo.

Los citados objetivos, podrían sustentarse en una serie de preguntas de investigación como las siguientes:

- ¿Se produce un declive de la importancia de las puestas en escena operísticas dentro de los teatros cortesanos?
- ¿Podría hablarse de la consolidación del aprovechamiento de los ámbitos domésticos privados nobiliarios para efectuar y desarrollar puestas en escena operísticas?
- ¿Existe, por el contrario, una mayor proyección y adopción del espectáculo en los ámbitos públicos?
- ¿Se produce en la segunda mitad del siglo XVIII un declive de la utilización de las voces de los *castrati* en los repartos de las composiciones operísticas a favor de las otras voces?
- ¿Se produce un declive de los elementos de la puesta en escena operística a favor de la música, ocupando ésta una posición considerada en mayor medida por el público?
- ¿Se producen cambios o evoluciones en la estructura interna de la ópera?

BIBLIOGRAFÍA:

AGUILAR PIÑAL, F. (1974). *Sevilla y el Teatro en el Siglo XVIII*. Oviedo: Universidad de Oviedo-Cátedra Feijoo.

ALIER, R. (2000). *Guía universal de la ópera*. Volumen I. Barcelona: Editorial Ma non troppo.

ALLEN, J. J. (1989). *La escenografía del Teatro Barroco*. Salamanca: Editorial Publicaciones de la Universidad de Salamanca.

AMORÓS, A. - DÍEZ BORQUE, J.M. (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Editorial Castalia.

ANDERSON M.S. (1964). *Europa en el Siglo XVIII*. Madrid: Editorial Aguilar.

ARIAS DE COSSÍO, A. M. (1991). *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Editorial Mondadori.

ARNAIZ, J. (2003). *El Siglo XVIII: El arte de una época*. Vitoria: Bilbao Bizcaia Kutxa.

ARTAUD, A. (1969). *El teatro y su doble*. La Habana: Instituto del Libro.

AVRIAL Y FLORES, J. M. (2008). *Inicios de la escenografía romántica española*. Madrid: Ministerio de Cultura.

AZCUE BREA L. (1992). *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La escultura y la academia*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

BALLESTEROS Y BERETTA, A. (1929). *Historia de España y su influencia en la historia universal*. Barcelona: Editorial Salvat.

BARBIER, P. (1994). *Farinelli. Le castrat des lumières*. Paris: Editorial Grasset.

BARBIER, P. (1989). *Histoire des castrats*. Paris: Editorial Grasset.

BATTA, A. (1999). *Ópera. Compositores, obras, intérpretes*. Barcelona: Editorial Könnemann.

BAJINI, I. (1989). *Il pomo d'oro alla corte di Filippo V, Re di Spagna*. Bologna: Teresa Cottaneo Editoriale.

BEIJER, A. (1972). *Court Theatres of Drottningholm and Gripsholm*. Nueva York: Editorial Benjamin Blom.

BIANCONI, L. (1986). *Historia de la Música*. Madrid: Editorial Turner Música.

BOID M.- CARRERAS J.J. (2000). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.

BOSCH, A. (2010). *Historia de los Estados Unidos. 1776-1945*. Barcelona: Editorial Crítica.

BOVES NAVES, M. C. (1997). *Teoría del Teatro*. Madrid: Editorial Lecturas.

BROOK, P. (1973). *El espacio vacío*. Barcelona: Editorial de Bolsillo.

BUKZOFER, M.F. (1986). *La Música en la época Barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Editorial Alianza Música.

- BLANNING, T. (2002). *El Siglo XVIII. 1688-1815*. Barcelona: Editorial Crítica.
- BRETÓN, T.- CHUECA, F. (1986). *La ópera nacional*. Madrid: Editorial Música Mundana.
- BROOKS, P. (1973). *El espacio vacío*. Barcelona: Editorial Península.
- BROSCI, C. (1991). *Fiestas Reales*. Madrid: Editorial Turner Libros.
- BRUNELLI, B. (1954). *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. Milano: Editoriale Arnoldo Mondadori.
- CAÑAS, J. (1992). *Didáctica de la expresión dramática*. Barcelona: Editorial Octoedro.
- CARMENA Y MILLÁN, L. (2002). *Crónica de la ópera italiana en Madrid: desde 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- CASARES RODICIO, E. - TORRENTE, A. (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica* (Volumen I). Madrid: Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).
- CARLUCCIO, M. (2010). *Manuale della scenotecnica barocca: le macchine dell'infinito*. Bari: Stilo Editrice.
- CARRERAS, J. J. (2000). *L'Opera di Corte a Madrid (1700-1759)*. Treviso: Anna Laura Bellina (ed.). Crivellari.
- CARRERAS LÓPEZ, J.J. (1996). *Terminare a schiaffoni: la primera compañía de ópera italiana en Madrid (1738-39)*. Artigrama. Nº 12. Pp. 99-121.

CÁVEDA Y NAVA, J. (1867). *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de Manuel Tello.

CEPEDA GÓMEZ, J. – CAPEL MARTÍNEZ R.M. (2006). *El Siglo de las Luces. Política y Sociedad*. Madrid: Editorial Síntesis.

CESERENI, R. (2004). *Introducción a los estudios literarios*. Barcelona: Editorial Crítica.

COBBAN A. (1989). *El siglo XVIII: Europa en la época de la Ilustración*. Madrid: Editorial Alianza.

COMELLAS, J.L. (2010). *Historia sencilla de la música*. Madrid: Editorial Rialp.

CORVISIER, A. (1991). *Historia Moderna*. Barcelona: Editorial Labor.

COTARELO Y MORI, E. (2001). *Historia de la Zarzuela, o sea, el Drama Lírico en España desde su origen, a fines del siglo XIX*. Madrid: Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

COXE W. (1846). *España bajo el Reinado de la Casa de Borbón: desde 1700, en que subió al trono Felipe V, hasta la muerte de Carlos III acaecida en 1788*. Madrid: Establecimiento Topográfico de D.F. de P. Mellado.

DALAI, B. (2006). *ABC della scenotecnica barocca*. Roma: Editoriale Dino Audino.

DAVIS, T. (2002). *Escenógrafos, artes escénicas*. Barcelona: Editorial Océano.

DE LA GRANJA, A. (1982). *Del Teatro en la España Barroca: discurso y escenografía*. Granada: Universidad de Granada.

DE LA IGLESIA GARCÍA, J. (2012). *Historia del pensamiento económico en España. Siglos XVI al XX*. Madrid: Universidad Complutense.

DE LOS REYES PEÑA, M.; FALQUE REY, E. Y BOLAÑOS DONOSO, P. (1992). *Una mascarada joco-seria en la Sevilla de 1742*. Sevilla: Editorial Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

DELGADO BARRADO J.M. – GÓMEZ URDÁÑEZ J.L. (2002). *Ministros de Fernando VI*. Córdoba: Universidad de Córdoba.

DELGADO BARRADO J.M. (2001). *El proyecto político de Carvajal: pensamiento y reforma en tiempos de Fernando VI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

DIETERICH, G. (2007). *Diccionario del Teatro*. Madrid: Alianza Editorial.

DÍEZ BORQUE J.M. (1998). *Historia del Teatro en España (Volumen II)*. Madrid: Editorial Taurus.

DIZ GÓMEZ A. (1999). *Idea y vivencia de Europa en la España del siglo XVIII*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

DOMÈNECH RICO, F. (2007). *Los Truffaldines y el Teatro de Los Caños del Peral*. Madrid: Editorial Fundamentos.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1990). *Sociedad y Estado en el Siglo XVIII español*. Barcelona: Editorial Ariel.

DOMINGUEZ ORTIZ, A. (1997). *Historia Universal Moderna*. Barcelona: Editorial Vincens Vives.

- ECO, U. (1989). *La estructura ausente*. Barcelona: Editorial Lumen.
- EFLAND, A. (2002). *Una historia de la educación del arte*. Barcelona: Editorial Paidós.
- ESTEBAN CABRERA, N. (1993). *Ballet: nacimiento de un arte*. Madrid: Editorial Librerías Deportivas Esteban Sanz Martínez.
- FAURE, R. (2002). *Diccionario de nombres propios*. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, M. I. (2006). *La Commedia dell'Arte. Materiales escénicos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, A.L. (1989). *Arquitectura teatral en Madrid: del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid: Editorial Lavapiés.
- FERRER SERRA, J.S. (2008). *Teoría, anatomía y práctica del canto*. Barcelona: Editorial Herder.
- FISCHER-LICHTE, E. (2004). *History of European Drama and Theatre*. Londres: Routledge Editorial.
- GARCÍA BARRIENTOS J. L. (2003). *Cómo se comenta una obra de Teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA BARRIENTOS J. L. (2007). *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- GARCÍA MELERO, J. E. (1994). *Los modelos de la tipología del teatro a finales de la Ilustración en España. Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Tomo. 7, pgs. 213 – 246.

GARCÍA MELERO, J. E. (1995). *Historicismo y eclecticismo en el debate internacional sobre la curva del auditorio teatral durante la Ilustración*. Goya. Nº 246, págs. 338-348. Fundación Lázaro Galdiano.

GARCÍA MELERO, J. E. (1997). *Génesis, y conceptos urbanístico y arquitectónico, del primitivo Teatro Real de Madrid*. Reales Sitios. VOL. XXXIV, Nº. 132. pp. 53-67.

GARCÍA MERCADAL, J. (1962). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Editorial Aguilar.

GÓMEZ, J.A. (1997). *Historia visual del escenario*. Madrid: Editorial García Verdugo.

GÓMEZ URDÁÑEZ J.L. (2001). *Fernando VI*. Madrid: Editorial Arlanza.

GÓMEZ URDÁÑEZ J.L. (1996). *El proyecto Reformista de Ensenada*. Lleida: Editorial Milenio.

GONZÁLEZ ENCISO, A. (2003). *Felipe V: la renovación de España: sociedad y economía en el reinado del primer Borbón*. Pamplona: Editorial Eunsa.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989). *El espectáculo informativo*. Madrid: Editorial Akal.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, M. C. (2004). *Diccionario del Teatro Latino: léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas.

GROUT, D. J. (1993). *Historia de la música occidental*. (Volumen I). Madrid: Editorial Alianza Música.

HARNONCOURT, N. (2006). *La música como discurso sonoro. Hacia una nueva comprensión dela música*. Barcelona: Editorial Acantilado.

- HAZARD P. (1991). *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid: Editorial Alianza.
- HILL, J. W. (2008). *La música barroca en Europa occidental, 1580-1750*. Madrid: Editorial Akal.
- HOGWOOD, C. (1988). *Haendel*. Madrid: Editorial Alianza Música.
- HUERTA CALVO, J. (2003). *Historia del Teatro Español (Volumen II)*. Madrid: Editorial Gredos.
- HUERTAS VÁZQUEZ, E. (2005). *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*. Madrid: La Librería Ediciones.
- ILLARI B. (2001). *Metastasio nell'indie: de óperas ausentes y años presentes en la América colonial* en CASARES RODICIO, E. - TORRENTE, Á. (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica (Volumen I)*. Madrid: Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (ICCMU). Pgs. 343-366.
- INGARDEN, R. (1931). *Das literarische Kunstwerk. Mit einem anhang von den Funktionen de Sprache im Theaterschauspiel*. Tubingen: Max Niemeyer Verlag.
- JOVER ZAMORA J.M. (1987). *La época de los primeros Borbones*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe.
- KLEINERTZ, R. (1994). *Teatro y música en España (Siglo XVIII)*. Actas del Simposio Internacional de Salamanca. Salamanca: Editorial Reichenberg Edition.
- KAISERGRUBER, D. (1977). *Lecture. Mise en scène. Théâtre*. París: Pratiques Editor.
- LAFUENTE FERRARI E. (1953). *Breve historia de la pintura española*. Madrid: Editorial Tecnos.

LARTHOMAS, P. (1972). *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. París: Editorial Colin.

LEAL BONMATI M.R. (2001). *Festejos teatrales y Parateatrales en el viaje de Felipe V a Extremadura y Andalucía*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

LECLERC H. (1946). *Les origines italiennes de l'architecture theatrale moderne*. París: Editorial Droz.

LÓPEZ DE JOSÉ, A. (2006). *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*. Madrid: Editorial Fundación Universitaria Española.

MACY L. (2008). *The Grove Book of Opera Singers*. Oxford: Oxford University Press.

MANCINI, F. (1964). *Scenografia napolitana dell'età barocca*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

MARÍN TOVAR, C. (2012). *El Real Sitio de Aranjuez como escenario de la fiesta cortesana durante el reinado de Fernando VI y Bárbara de Braganza*. *Enlaces*. Revista del CES Felipe II, nº 14, Junio. Pgs. 1-15.

MARTÍN, C. (2007). *La Trilogía Da Ponte-Mozart, de Sevilla a Europa*. Sevilla: Editorial Fundación José Manuel Lara.

MARCELLO, B. (1993). *Il teatro alla moda*. Roma: Castelvechi Editore.

MARCHESE, A. Y FORRADELLAS, J. (1986). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.

MÁXIMO LEZA, J. (2001). *Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid* en CASARES RODICIO, E. - TORRENTE, Á. (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica* (Volumen I). Madrid: Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (ICCMU). Pgs. 231-258.

MEDINA, A. (2002). *Los atributos del Capón: imagen histórica de los cantantes castrados en España*. Madrid: Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

MERINO PERAL, E. (2005). *El reino de la ilusión: breve historia y tipos de espectáculo, el arte efímero y los orígenes de la escenografía*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.

MICHEL U. (1982). *Atlas de música*. (Volumen I). Madrid: Editorial Alianza Atlas.

MOLAS P. (1993). *Manual de Historia Moderna*. Barcelona: Ariel Historia.

MUÑOZ MORILLEJO, J. (1923). *La escenografía española*. Madrid: Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes San Fernando.

MURANO, M. T. Y POVOLEDO E. (1970). *Disegni teatrali del Bibiena. Catalogo di mostre*. (Volumen XXXI). Venecia: Neri Pozza Editore.

NAPOLI SIGNORELLI, P. (1813). *Storia critica dei teatri antichi e moderni*. Volumen IX. Napoli: Vincenzo Orsino Editore.

NIEVA, F. (2000). *Tratado de escenografía*. Madrid: Editorial Fundamentos.

NORWICH, J.J. (2013). *Historia de Venecia*. Granada: Almed Ediciones.

OGG, D. (1987). *La Europa del Antiguo Régimen*. Madrid: Siglo XXI Editores.

OLIVA, C. Y TORRES MONREAL, F. (1999). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Editorial Cátedra.

ORLANDIS, J. (2002). *Historia de la Iglesia*. Madrid: Editorial Rialp.

ORREY, L. (1993). *La ópera. Una breve historia*. Barcelona: Editorial Destino.

ORTEGA RUBIO, J. (1908). *Historia de España*. Madrid: Editorial Bailly-Bailliere e Hijos.

PAHLEN, K. (1995). *Diccionario de la ópera*. Barcelona: Editorial Emecé.

PARKER, R. (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Editorial Paidós Ibérica.

PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Editorial Paidós.

PEDRELL, F. (1897). *Teatro lírico español anterior al siglo XIX: documentos para la historia de la música española, coleccionados, transcritos e ilustrados*. A Coruña: Editorial Canuto Berea y Compañía.

PÉREZ FERNÁNDEZ-TURÉGANO, C. (2006). *Patiño y las reformas de la administración en el reinado de Felipe V*. Madrid: Instituto de Historia y Cultura Naval.

PLAZA ORELLANA, R. (2007). *Los espectáculos escénicos en Sevilla bajo el gobierno de Godoy*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Servicio de Archivo y Publicaciones.

PLEASANTS, H. (1989). *Opera in crisis. Tradition, present, future*. Nueva York: Editorial Thames & Hudson.

POMEAU R. (1988). *La Europa de las Luces: cosmopolitismo y unidad europea en el Siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica.

PROFETI M.G. (2001). *El espacio del teatro y el espacio del texto: Metastasio en España en la primera mitad del XVIII* en CASARES RODICIO, E. - TORRENTE, Á. (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica*. (Volumen I). Madrid: Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (ICCMU). Pgs. 263-291.

PROTA GIURLEO, U (1960). *I Bibiena a Napoli*. Napoli: Partenope Editore.

PROTA GIURLEO, U (1962). *I teatri di Napoli nel '600*. Napoli: Florentino Editore.

REVERTER, R. (2008). *El arte del Canto. El misterio de la voz desvelado*. Madrid: Alianza Editorial.

RIBERA I BERGÓS, J. (1985). *L'escenografia a Barcelona del 1700 al 1740*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. Barcelona.

RIBERA I BERGÓS, J. (1987). *Ferdinando Galli Bibiena alla corte barcelonina de l'Arxiduc Carles*. Barcelona: Editorial Serra d'or 29.

RIBOT L. (2006). *Historia del Mundo Moderno*. Madrid: Editorial Actas.

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1994). *El Conde de Aranda y el Teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del Teatro*. *Alazet*. Revista de Filología. Número VI. Zaragoza. Pgs. 175-202.

RUDÈ G. (1987). *Europa en el Siglo XVIII. La aristocracia y el desafío Burgués*. Madrid: Editorial Alianza.

SÁNCHEZ AGESTA L. (1955). *España y Europa en el pensamiento español del siglo XVIII*. Oviedo. Universidad de Oviedo.

SOMMER-MATHIS, A. (2001). *La ópera y la fiesta cortesana: los intercambios entre Madrid y la corte imperial de Viena* en CASARES RODICIO, E. - TORRENTE, Á. (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica*. (Volumen I). Madrid: Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (ICCMU). Pgs. 293-302.

STIFFONI, G.G. (2001). *La ópera de corte en tiempos de Carlos III* en CASARES RODICIO, E. - TORRENTE, Á. (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica* (Volumen I). Madrid: Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales. (ICCMU). Pgs. 317-334.

STROHM, R. (1997). *Dramma per música. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. New Haven: Yale University Press.

SNOWMAN, D. (2012). *La ópera. Una historia social*. Madrid: Ediciones Siruela.

SOUTO RODRÍGUEZ J.M. (2004). *El siglo XVIII español: cultura, ciencia y filosofía*. Madrid: Miletto Ediciones.

SUBIRÀ, J. (1945). *Historia de la música teatral en España*. Barcelona: Editorial Labor.

TALBOT, M. (1984). *Vivaldi*. Madrid: Editorial Alianza Música.

TARABRA, D. (2007). *El Siglo XVIII*. Barcelona: Editorial Electa España.

TCHAROS, S. (2011). *Opera's Orbit: Musical Drama and the Influence of Opera in Arcadian Rome*. Cambridge: Cambridge University Press.

TILLIER, C. (1925). *De l'Espagne*. Paris: Les cahiers de Paris.

THOMASSEAU, J.M (1989). *El melodrama*. México: Editorial Fondo de Cultura Económica de México.

TORRIONE; M. (2000). *España festejante: el siglo XVIII*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).

TORRIONE, M. (1998). *Crónica festiva de dos reinados en la gaceta de Madrid (1700-1759)*. Toulouse-París: Editorial Cric & Ophrys.

TOVAR MARTÍN, E. (1999). *El siglo XVIII español*. Madrid: Historia 16.

VÁZQUEZ DE PRADA, V. (2000). *Aportaciones a la historia económica y social: España y Europa, siglos XVI-XVIII*. Pamplona: Editorial Eunsa.

VÁZQUEZ MEDEL M. A. (2000). *Del escenario espacial al emplazamiento*. *Sphera Pública*. Revista de Ciencias Sociales y de la Comunicación. Número 0. Murcia. Pgs. 119-135.

VERSCHAEVE, M. (2012). *Traité de Chant et Mise e scène Baroques*. París: Robert Martin Editions.

VILA, S. (1997). *La escenografía*. Madrid: Editorial Cátedra.

VILLALTA M.J. – PRATS J. (1994). *La Europa del Siglo XVIII*. Madrid: Editorial Anaya.

VILLIERS, A. (1953). *L'Art du comédien*. París: Editorial PUF.

VOLTES BOU, P. (1996). *Fernando VI*. Barcelona: Editorial Planeta.

WEINRICH, H. (1968). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.

WILLIAMS, B. (2010). *Sobre la ópera*. Madrid: Alianza Editorial.

ZICH, O. (1931). *Esthétique de l'art dramatique. Dramaturgie théorique*. Praga: Editorial Melantrich.

Bibliografía complementaria:

APARICIO MAYDEU, J. (2003). *Historia del Teatro Español. De la Edad Media a los siglos de oro*. Madrid: Editorial Gredos.

BOVES NAVES, M. C. (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Editorial Arco Libros.

CABALLERO FERNÁNDEZ-RUFETE, C.; VEGA GARCÍA LUENGOS, G. Y VIRGILI BLANQUET, M. A. (1997). "Música y literatura en la Península Ibérica: 1600-1750". *Actas del Congreso Internacional*. Valladolid, 20-21 de Febrero, 1995. Valladolid: Editorial V Centenario del Tratado de Tordesillas.

CALDERA, E. (2001). *El Teatro español de la época romántica*. Madrid: Editorial Castalia.

CAÑIZARES, J. Y LEAL BONMARTÍ, M. (2011). *Acis y Galatea*. Madrid: Iberoamericana Editorial.

COTARELO Y MORI, E (2001). *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: Editorial Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

DE LA CIERVA, R. (1997). *Historia esencial de la Iglesia Católica*. México: Editorial Fénix.

ETTEDGUI, P. (2001). *Diseño de producción y dirección artística*. Barcelona: Editorial Océano.

FERNÁNDEZ CORTÉS, J.P. (2007). *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*. Madrid: Editorial Sociedad Española de Musicología (SEDEM).

GALLI, Q. (2005). *Gli scenari di Flaminio Scala. Lingua e teoría teatrale*. Salerno: Laveglia Editore.

GIMENO F. (2008). *Anatomía de la voz*. Badalona: Editorial Paidotribo.

GÓMEZ RODRÍGUEZ, J.A.Y MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. (1994). *Francisco Bances Cándamo y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*. Oviedo: Editorial Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, C.- SÁNCHEZ BELÉN, J. (1998). *La herencia de Borgoña: la hacienda de las Reales Casas durante el Reinado de Felipe V*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.

JANKO, R. (1984). *Aristotle on Comedy. Toward a Reconstruction of Poetics II*. Berkeley: U.C.P. Editor.

MOLINARI, C. (1999). *Flaminio Scala*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.

MORALES, N.- QUILES GARCÍA, F (2010). *Sevilla y Corte. Las artes y el Lustró Real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez.

PANDOLFI, V. (1957). *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*. Firenze: Samsoni Antiquariato Editore.

WAGNER, F. (1974). *Teoría y técnica teatral*. Barcelona: Editorial Labor.

WATZLAWICK, P. y KRIEG, P. (1991). *El ojo del observador, contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Fuentes primarias consultadas y referidas por orden alfabético.

“Achille in Sciro: opera drammatica / di Pietro Metastasio da rappresentarsi nel Regio Teatro del Bon-Ritiro per festeggiare i gloriosi sponsali della Reale Infanta di Spagna Maria Teresa con il Delfino di Francia; musica del maestro Francesco Corselli”. BP. Libretto. 1079710. XIV/2097.

En BNM: “Achille in Sciro/ Opera drammatica di Pietro Metastasio” 1744. Libretto. 1103693556. T/24070.

“Adriano in Siria, rappresentata nel di 23 7bre di quest'anno 1757 /musica di Nicolas Conforto”.BP. Libretto. 1132582. DIG/MUSS/MSS/303_B. En BNM: “Adriano in Siria.Dramma per Musica. Publ. Napoli 1754 per Domenico Lanciano Impr.”.BNM. Libretto. 1001192373. T/7986.

“Alcázar de la Razón y centro de regocijo. En aplauso del tan feliz y deseado parto de Nuestra Reyna y Señora Doña Maria Luisa” Madrid, 1707. BNM. Libretto. 1000380303. T/24055.

“Alexandro en las Indias : dramma en musica / de Pedro Metastasio ; traducido del idioma italiano al castellano para representarse en el nuevo Real Theatro del Buen-Retiro en ocasion de solemnizar la imperial villa de Madrid el glorioso día del nacimiento de Phelipe V Rey de España, &c...; puesta en musica por D. Francisco Corselli”. BP. Libretto. 1079747. I/G/295.

“Amor nasce da uno sguardo. Serenatta fatta cantare nel Reale Palazzo il di 1 Magio 1731, per il nome della Sacra Maestà Filippo V, Re di Spagna”. De Juan Francisco Blas de Quesada. Sevilla, 1731. BNM. Libretto. 1104571641. T/24063.

“Angélica y Medoro [Manuscrito] drama músico, opera escénica en estilo italiano, deducida de la andante caballería, en dos actos. Emp.: Haz llamada, clarín... (h. 10)... Fin.: la luz de Isabel, el valor de Filipo (h. 42v) / [de Antonio de Zamora]. BNM. Libretto. 1001972268. MSS/16902

“Armida placata. Ópera Dramática. Madrid. Francisco Mojados, impresor. 1750”. BNM. Libretto. 1103687459. T/23797.

“Armonico obsequio con que la Señora Doña Mariana Rosa de Ibarburu y su hijo, el Señor Don Ramón de Torressar, Marqueses de Realejo, celebraban las siempre augustas, felicísimas bodas del Serenísimo Señor Príncipe de Asturias con la Serenísima Señora Doña Luisa Isabel de Borbón y de la Serenísima Señora Doña Mariana Victoria, Infanta de España, con el Cristianísimo Louis XV, Rey de Francia”. Música de Jacome Facco. Maestro de su Alteza Real el Señor Príncipe de Asturias (Que Dios guarde) Madrid, 1721. BNM. Libretto. Ref. T/8462.

“Compendio de la famosa comedia que se intitula El pomo de oro para la más hermosa, que se representa por la Compañía Italiana de Su Magestad en su Real Coliseo del Buen Retiro en el día de la solemne fiesta de San Luis, por festejo de los nombres Luisa, Reina de España, nuestra señora, y del señor Rey de Francia Luis XIV, el Grande”. BNM. Libretto. 1000612026. MSS/14605/4.

“De las venturas de España, la de Galicia es mejor. Poema de José Amo García de Leis. Música de Buono Chiodi, Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago”. Santiago de Compostela, 1773. BNM. Texto impreso. 1000377623. T/24601.

“Don Trastullo e Arsenia. Intermedio en dos partes con música de Niccolò Jommelli”. Libretto sin atribución. Publicado en 1757?. BP. Partitura. 1165816. MUS/MSS/434 (1-19).

“El asilo del amor: serenata que se ha de cantar en... las fiestas... para celebrar las bodas de la... Infanta Doña María Antonia Fernanda... con el Duque de Saboya”. BNM. Texto impreso. 2049959-1001. T/14364.

“El Daniel de Ley de Gracia y Nabuco de la Armenia. De Tomás de Añorbe y Corregel. Capellán de S. M., en el Real Convento de la Encarnación Madrid, 1730”. BNM. Libretto. 1103698364. T/19289.

“El nacimiento de Jupiter [Texto impreso]: Cantada a cinco voces... / puesta en musica por Don Manuel Plá”. BNM. Libretto. 1103271237. T/24073.

“El Polifemo: opera drammatica / de Don Pablo Roli para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro, por orden de su Magestad Catholica el Rey Nuestro Señor D. Fernando VI en estas Carnestolendas del año de M.DCC.XLVIII ; [libreto de Paolo Rolli; música de Nicola Porpora] = Il Polifemo: opera drammatica / da rapresentarsi nel Regio Teatro del Buon-Ritiro per comando di sua Maestà Cattolica il Re Nostro Signore D. Ferdinando VI in questo Carnevale dell'anno M.DCC.XLVIII”. BP. Libretto. 1096837. 1/G/294.

En BNM: “El Polifemo: opera dramática de Don Pablo Roli para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro por orden de...el rey...Fernando VI en estas carnestolendas del año de MDCCXLVIII”. Libretto. 1000357582. T/24153.

“Farnace: dramma en musica, traducido al idioma castellano de orden de su Magestad por Don Geronymo Val, su secretario, y del Gobierno de Castilla, para representarse en el Real Teatro del Buen-Retiro, en ocasion de solemnizar Madrid las gloriosas bodas de Felipe de Borbon, Infante de España con Luisa primera Princesa de Francia... / puesta en musica por Don Francisco Corselli... y Antonio Vivaldi ; libreto de Antonio María Lucchini ; y la invencion de las scenas se dirigió por don Jacome Bonavia...”. BP. Libretto. 1037199. IX/8923.

En BNM: “Farnace. Drama in musica” editado por Antonio Sanz en 1739. Libretto. 1001195137. T/22943.

“Guerras de zelos y amor. Comedia Famosa. De Mathias de Ayala”. Madrid, 1747. BNM. Texto a dos columnas. 453097-1001. T/719.

“Il Barone Cespuglio, ossia il Catapos. Intermedio en dos partes con música de Johann Adolph Hasse”. Libretto sin atribución. BP. Partitura. 1166204. DIG/MUS/MSS/430_B.

“Il Capitano Galoppo. Intermedio en tres partes con música de Johann Adolph Hasse y libretto de Bernardo Saddumene”. BP. Partitura. 1166252. MUS/MSS/429 (1-15).

“Il Demetrio: Opera drammatica del signor abbate Pietro Metastasio da rappresentarsi nel regio teatro del Buon Ritiro, festeggiandosi il gloriosissimo giorno natalizio di sua maestà cattolica il re nostro signore don Ferdinando VI, anno MDCCLI. BNM. Libretto. 1104571234 .T/ 24354.

“Il Demofonte. Drama in Musica/ trad. De italiano en español por Don Joseph Poma”. BNM. Libretto. 1000614972. T/ 7313.

“Il Don Tabarano. Intermedio en dos partes con música de Johann Adolph Hasse y libretto de Andrea Bellmuro y Bernardo Saddumene”. Madrid 1738. BNM. Libretto. 1104572006. T/24553.

“Il giocator. Intermedio en dos partes con música de Niccolò Jommelli y libretto de Antonio Salvi”. Publicado entre 1747-58. BP. Partitura. 1129012. MUS/MSS/435 (1-17).

“Il Marchese del Bosco: Tra cuoco e Dulcinea. Intermedio en dos partes con música de Francesco Corselli”. Libretto sin atribución. Publicado entre 1747-58. BP. Partitura. 1128889. MUS/MSS/428 (1-17).

“Il tutor e la pupilla. Intermedio en dos partes con música de Johann Adolph Hasse”. Libretto sin atribución. BP. Partitura. 1128606. MUS/MSS/433 (1-16).

“Il re pastore: dramma per musica / del Sig. Abb. Pietro Metastasio romano, poeta cesareo rappresentato nell'Imperial Corte da Cavalieri e Dame l'anno MDCCLI all'eccellentissima Signora, la Signora D. Laura Chigi Boncompagni Ludovisi Principessa di Piombino, Duchessa di Sora etc.; música é del Signore Giuseppe Bono”. BP.Libretto. 1079746.X/221.

“Júpiter y Dánae .Fiesta que se puede hacer en cualquier casa particular, assi por no tener teatro que lo embarace, como por sus pocas personas”. De Tomás de Añorbe y Corregel. Madrid, 1738. BNM. Libretto. 1103695859. T/684.

“La burla da vero tra Dalina, e Balbo. Intermedio en dos partes con música de Gioacchino Cocchi”. Libretto sin atribución. 1754. BP. Partitura. 1166091. MUS/MSS/432 (1-19).

“La cautela en la amistad y robo de las Sabinas. Dedicada a Doña Maria Teresa, Infanta de España, puesta en música por Francesco Corselli para la compañía de representantes españoles de la Corte”. De Juan Agramunt y Toledo. Madrid, 1735. BNM. Libretto. 1001151190. T/12419.

“La Ciencia Triumphante. Drama alegórico, representado a Los Reyes Nuestros Señores Don Fernando el VI y Doña Bárbara (que Dios guarde), por algunos caballeros seminaristas del Real Seminario de Nobles de Madrid, en ocasión de haberse dignado S.S.M.M. a asistir en dicho seminario a unas conclusiones que se defendieron de Matemática y Filosofía”. De Jerónimo Benavente. Madrid, 1751. BNM. Libretto. 1000611368. T/4662.

“La contadina astuta, ossia Livietta e Tracollo. Intermedio en dos partes con música de Giovanni Battista Pergolesi y libretto de Tommaso Mariani”. Madrid. Imprenta de Francisco Mojados, 1748. BNM. Libretto. 1104572210. T/24134.

“La Didone abbandonata. Dramma per Musica Publ. Napoli 1753 per Domenico Lanciano, impr”. BNM. Libretto. 1001192471. T/7988.

“La encantada Melisenda y Piscator de Toledo. De Tomás de Añorbe y Corregel. Capellán de S. M., en el Real Convento de la Encarnación”. Madrid, 1738. BNM. Libretto. 1001196338. T/5152.

“La festa cinese. Componimento drammatico del poeta Metastasio (pseud.)”. Madrid, 1751 Lorenzo Francesco Mojados”. BNM. Libretto. 1000380292. T/19722.

“La forza del genio ossia il pastor guerriero. Componimento drammatico. Madrid, Michele Serivano, 1758”. BNM. Libretto. 457448-1001. T/20974

“La Nitteti : dramma per musica / del sig. abb. Pietro Metastasio... rappresentato nel Reggio Teatro del Buon Ritiro festeggiandosi il gloriosissimo giorno natalizio di sua Maesta cattolica Ferdinando VI Re delle Spagne per comando di S.M. la Regina in quest'anno MDCCLVI ; celebre poeta abbate Pietro Metastasio ; composizione della musica maestro Niccolò Conforto”. BP. Libretto.1079733. IX/7953 (1).

En BNM: “La Nitteti [Texto impreso] : dramma per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro del Buon-Ritiro festeggiandosi il ... giorno natalizio de ... il Re ... Ferdinando VI per comando di ... la Regina nostra Signora in quest' anno MDCCLVI = La Niteti : drama para musica de representarse en el Real Coliseo del Buen Retiro festejandose el... dia natalicio de... el Rey.. D. Fernando VI, por orden de... la Reyna Nuestra Señora, en este año de MDCCLVI. Libretto. 1001171031. T/11607.

“La ninfa smarrita. Componimento drammatico pastorales”. BNM. Libretto. 1001171032. T/12536.

“La rosa de Alexandria, Santa Eufemia. De Joaquín Anaya y Aragonés (pseudónimo de Juan Bueno y Girón), abogado de los Reales Consejos”. Madrid, 1735. BNM. Libretto. 528756-1001. T/9178.

“La serva padrona. Intermedio en dos partes con música de Giovanni Battista Pergolesi y libretto de Gennaro Antonio Federico”. BP. Partitura. (Ubicación: Real Monasterio de la Encarnación). 1128676. DIG/MUS/MSS/425_B.

“La serva scaltra, ossia la moglie a forza. Intermedio en dos partes con música de Johann Adolph Hasse”. Libretto sin atribución. Imprenta de Diego Peralta. Madrid, 1740. BP. Libretto. 1171397. MC/1519.

“La statua, ossia cada uno a su negozio. Eurilla e Tiburzio. Intermedio en dos partes con música de Gaetano Latilla”. Libretto sin atribución. 1751. BP. Partitura. 1166101. MUS/MSS/431 (1-18).

“La Tutora de la Iglesia y Doctora de la Ley. Consagrada y dedicada a la Sma. Virgen, Madre de Dios. De Tomás de Añorbe y Corregel. Capellán de S. M., en el Real Convento de la Encarnación. Madrid, 1737”. BNM. Libretto. 3727549-1001. T/12498.

“Lea Imperadrice della China. Festa Teatrale”. Francisco Courcelle. Madrid, 1741”. BNM. Libretto. 1001948115. M/5141.

“Le due dottori. Intermedio en tres partes con música de Johann Adolph Hasse”. Libretto sin atribución. BP. Partitura. 1129163. MUS/MSS/426 (1-16).

“Los aspides. Saynete. Representado en los Teatros de esta Corte, para seis personas”. Madrid, 1791. BNM. Texto impreso. 452773-1001. T/169.

“L'Angelica: serenata per musica: da cantarsi nella Real Villa di Queluz per celebrare il felicissimo giorno natalizio della Serenissima Sgra. D. Maria Francesca Benedetta principessa del Brasile, li 25 lug[lio] 1778 /musica del Sigr. Giovanni di Souza Carvalho maestro delle LL.RR.AA. il Serenissimo Principe della Beira, ed Infanti di Portugallo”. BP. Partitura. 1131400. DIG/MUS/MSS/168_B

“L'eroe cinese. Opera/ musica del Sigr. Nicolò Conforto”. BP. Libretto. 1129150. DIG/MUS/MSS/351_B.

“L’impresario delle Canarie o Dorina, e poi Nibbio. Intermedio en dos partes con música de Antonio Lotti y libretto de Pietro Metastasio”. BP. Partitura. 1128952. MUS/MSS/437 (1-17).

“L’interesse schernito dal proprio inganno: capriccio boscareccio da rappresentarsi nel nuovo Teatro de Comici Italiani, dedicato alla S.R.C.M. d’Isabella Farnese Regina delle Spagne / posto in musica dal signor Gioacchino Landi” . BP. Libretto. 1065801. VII/ 7656.

“No hay contra el hado defensa y la destrucción de Tebas. Comedia Famosa. De Marcelo Ayala y Guzmán”. Valencia, 1764. BNM. Texto impreso. 453102-1001. T/711.

“Opere drammatiche del Sig. Abate Pietro Metastasio....: volume primo”.BP. 1079734. IV/5183.

En BNM: “La Semiramide riconosciuta. Dramma per Musica”. Publ. Napoli 1751: per gli Eredi di Mosca. Libretto. 1001193104. T/7962.

“Ottone in Villa. Dramma posto in musica dal Signor Gioacchino Landi” . BP. Libretto.1001223003. T/11398.

“Princesa, ramera y mártir, Santa Afra. De Tomás de Añorbe y Corregel. Capellán de S. M., en el Real Convento de la Encarnación”. Madrid, 1735. BNM Libretto. 1001155509. T/172.

“Serenata Chinese festa/ (de N. Conforto)”. BP. Libretto. 1166455. DIG/MUS/MSS/ 437BIS_B.

“Vencer y ser vencido, Anteros y Cupido. De Joaquín Anaya y Aragonés (pseudónimo de Juan Bueno y Girón), abogado de los Reales Consejos. Música de Francesco Corradini”. Madrid, 1735. BNM. Libretto. 1000367390. T/24554.

“Verdiores del Parnaso. Para representarse en diferentes entremeses, vayles y mojigangas”. De Gil de Armesto y Castro. Libreto. Pamplona, 1697. BNM. Texto impreso. 1001152472. T/10535.

ABREVIATURAS.

AVM. Archivo de la Villa de Madrid.

AGP. Archivo general de Palacio. Palacio Real. Madrid.

AHN. Archivo Histórico Nacional. Madrid.

AHPN. Archivo Histórico de Protocolos Notariales. Sevilla.

BBAA. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.

BNM. Biblioteca Nacional de Madrid.

BP. Biblioteca de Palacio. Palacio Real. Madrid.

IMÁGENES.

Capítulo II

1.- Catálogo francés de peluquería masculina de moda en el siglo XVIII (imagen tomada en el sitio web <http://www.blogodisea.com>).

2.- Concerto delle Dame al Casino dei Filarmonici (imagen tomada en el sitio web <http://www.altritaliani.net> , correspondiente a la reseña realizada por Andrea Cucione -8- Octubre-2012-, “Francesco Guardi e Venezia”.

3.- Retrato de la Princesa Madame Henriette de Bourbon (imagen tomada en el sitio web <http://blog.catherinedelors.com> correspondiente a la reseña de la escritora Catherine Delors realizada el 20 de Noviembre de 2008.

Capítulo III

4.- Retrato de Felipe V Triunfante (imagen tomada en el sitio web <http://www.abc.es>, correspondiente al artículo del periodista César Cervera “Felipe V”, publicado en el periódico ABC de Madrid, el 21 de Febrero de 2015).

5.- Retrato de Isabel de Farnesio (imagen tomada en el sitio web <http://www.nuevatribuna.es>, correspondiente al artículo de Edmundo Fanayás “Isabel de Farnesio, sexo y poder” publicado el 9 de Septiembre de 2014).

6.- Retrato de Fernando VI (imagen tomada en el sitio web <http://www.nuevatribuna.es>, correspondiente al artículo de Edmundo Fanayás “Fernando VI, un país con un rey” publicado el 29 de Marzo de 2015).

Capítulo IV

7.- Medallón con retrato de Claudio Monteverdi (imagen tomada en el sitio web <http://indianapublicmedia.org> , correspondiente a la reseña de Bernard Gordillo “Selva Morale e Spirituale; publicada el 29 de Junio de 2009).

8-11.- Diseños escenográficos de Burnacini para la Ópera “Il pomo d’oro” de Cesti (Imágenes tomadas en el sitio web <http://www.examenapium.it>, correspondientes a la reseña “Teatri e Scene: Il Seicento”; realizada por la Università degli Studi de Milano. Departamento de Bienes Culturales y Ambientales).

12.- Retrato del *castrato* Carlo Scalzi (imagen tomada en el sitio web <http://operabaroque.fr>).

Capítulo V

13-14.- Diseños escenográficos de Giuseppe Galli Bibiena para espectáculos de patronato regio (imágenes tomadas en el sitio web: <http://www.unav.es>, correspondientes a la reseña realizada por Joaquín Lorda para la Universidad de Navarra “Classical Architecture”. Año 2007).

15.- Lámina presente en el documento “Fiestas Reales” de Carlo Broschi Farinelli (imagen tomada en el sitio web <http://www.pietrometastasio.com>, correspondiente a la reseña realizada por el profesor Mario Valente para la Universidad de Bologna “Farinelli e gli evirati cantori”; a fecha de 5 de Abril de 2005).

16.- Diseño para la escena de *Licenza* de la ópera *Armida placata* (imagen tomada en el sitio web <http://teatrodelaazarzuela.mcu.es>, perteneciente al artículo de presentación de la Exposición realizada por la Real Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid en colaboración con el Teatro de la Zarzuela “Francesco Battaglioli. Escenografías para el Real Teatro del Buen Retiro”. Artículo de presentación relizado por los profesores Antonio Bonet Correa, Paolo Pinamonti y Margarita Torrione. Publicado para la exposición en Mayo de 2013).

17.- Escena V del Acto I de la Ópera *Didone abbandonata* (imagen tomada en el sitio web <http://teatrodelaazarzuela.mcu.es>, perteneciente al artículo de presentación de la Exposición realizada por la Real Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid en colaboración con el Teatro de la Zarzuela “Francesco Battaglioli. Escenografías para el Real Teatro del Buen Retiro”. Artículo de presentación relizado por los profesores Antonio Bonet Correa, Paolo Pinamonti y Margarita Torrione. Publicado para la exposición en Mayo de 2013).

18-21.- Láminas presentes en el documento “Fiestas Reales” de Carlo Broschi Farinelli (imagen tomada en el sitio web <http://www.pietrometastasio.com>, correspondiente a la reseña realizada por el profesor Mario Valente para la Universidad de Bologna “Farinelli e gli evirati cantori”; a fecha de 5 de Abril de 2005).

22.- Diseño francés de vestuario para ópera (imagen tomada en el sitio web <http://operabaroque.fr>).

Capítulo VI

23.- Tabla de signos de expresión para las manos (imagen tomada en el sitio web <http://www.bkneuroland.fr>, perteneciente a la reseña “La Rubrique neo-natalogique de Klou de Montsercueil”, publicada el 28 de Octubre de 2009).

24.- Arco de Triunfo erigido para la entrada de Felipe V en Madrid (imagen tomada en el sitio <http://www.bne.es>, perteneciente al fondo de dibujos, grabados y fotografías de la Biblioteca Nacional de España).

Capítulo VII

25.- Retrato colectivo realizado por Jacopo Amigoni (imagen tomada en el sitio web <http://www.pietrometastasio.com>, correspondiente a la reseña realizada por el profesor Mario Valente para la Universidad de Bologna “Farinelli e gli evirati cantori”; a fecha de 5 de Abril de 2005).

26.- Grabado retrato de Farinelli hacia 1735 (imagen tomada en el sitio web <http://revistamedicinacine.usal.es>. Recensión realizada por el profesor Oscar Botasso. Año 2000).

27.- Retrato de Farinelli ostentando la Orden de Calatrava (imagen tomada en el sitio web <http://revistamedicinacine.usal.es>. Recensión realizada por el profesor Oscar Botasso. Año 2000).

PÁGINAS WEB CONSULTADAS.

Obras de Pietro Metastasio:

https://books.google.es/books?id=DIkHAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r#v=onepage&q&f=false

<http://www.progettometastasio.it>

<http://www.pietrometastasio.com>

<http://revistamedicinacine.usal.es>

<http://www.altritaliani.net>

Puesta en escena:

<http://www.lafabriqueatheatre.com/>

<http://www.blogodisea.com>

<http://www.abc.es>

<http://teatrodelazarzuela.mcu.es>

Teatro Barroco:

<http://www.baroque.it/>

<http://blog.catherinedelors.com>

<http://www.blogodisea.com>

<http://www.bne.es>

<http://www.bkneuroland.fr>

Música Barroca:

<http://www.haendel.it>

<http://indianapublicmedia.org>

Base de datos Ópera Barroca:

<http://operabaroque.fr/>

Recuperación Puesta en escena Ópera Barroca:

<http://www.academiedesprez.org/>

Estética Teatral Barroca en Europa:

<http://mediatheque.cite-musique.fr/>

[http:// revistamedicinacine.usal.es](http://revistamedicinacine.usal.es)

Escenografía:

<http://www.archimaera.de/>

www.examenapium.it

www.unav.es

GRABACIONES.

“El maestro Farinelli”. Concerto Köln. Pablo Heras Casado. Publicado en Archiv Produktion. 2014.

“Jaroussky: Farinelli Porpora Arias”. Phillipe Jaroussky. Venice Baroque Orchestra. Andrea Marcon. Publicado en Erato. 2013.

“Farinello’s favourites songs”. Nella Anfusio. Orchestre de Chambre National de Toulouse. Bojidar Dratoev. Publicado en Stilnovo. 2010.

“Sacrificium”. Cecilia Bartoli. Il Giardino Armonico. Giovanni Antonini. Publicado en Decca. 2009.

”Arias for Farinelli”. Vivica Genaux. Akademie für Alte Music Berlin. René Jakobs. Publicado en Harmonia Mundi. 2002.

“Farinelli il castrato”. Derek Lee Ragin, Ewa Mallas-Godlewska. Les Talens Lyriques. Christoph Rousset. Publicado en Naïve Audivis. 1994.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

| | |
|--|-----------------------------------|
| Academia de Buenas Letras | 72 |
| <i>Académie Royale de la Musique</i> | 50 |
| <i>Accademia degli Invaghiti</i> | 93 |
| <i>Accademia della Arcadia</i> | 42, 160, 274 |
| <i>Achille in Sciro</i> | 150, 151, 162, 232, 297 |
| <i>Adriano in Siria</i> | 162, 163, 231, 297 |
| Alberoni | 63, 64, 65 |
| Alcázar de los Austrias | 126, 144 |
| <i>Alessandro nell'Indie</i> | 145, 231 |
| Alessandro Piccinini | 126 |
| Alessandro Scarlatti | 49, 109 |
| Alessandro Striggio | 93 |
| Alfonso Nicolini | 262 |
| André Campra | 50 |
| Andrea di Pietro della Gondola | 90 |
| <i>Angelica e Medoro</i> | 235 |
| Antonia Margherita Merighi | 275 |
| Antonio Acisclo Palomino de Castro y Velasco | 182 |
| Antonio Caldara | 49, 257 |
| Antonio Cesti | 11, 98, 122, 123, 235 |
| Antonio de Literes | 79, 254 |
| Antonio Joli | 155 |
| Antonio Maria Lucchini | 147, 231 |
| Antonio Montagnana | 150 |
| Antonio Ribaltoni | 262 |
| Antonio Vivaldi | 49, 140, 148, 149, 299 |
| Apostolo Zeno | 103, 108 |
| Archiduque Leopoldo Juan | 28 |
| <i>Armida placata</i> | 156, 157, 168, 170, 236, 298, 307 |
| Artaserse | 143, 231 |
| <i>aspa de lluvia</i> | 134 |
| <i>Atys</i> | 273 |
| Baldassarre Galuppi | 153, 157, 232 |
| <i>Ballet de Cour</i> | 102 |
| <i>Banca di San Giorgio</i> | 33 |
| Bárbara de Braganza | 124, 152, 154, 167, 236, 260, 289 |
| Baronesa de Aulnoy | 255 |
| batalla de Bitonto | 259 |
| <i>Batalla de Velletri</i> | 32 |
| Benedetto Marcello | 49 |
| Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro | 254 |

| | |
|---|--|
| Bonavia | 144, 152, 178, 179, 180 |
| <i>cabría del trueno</i> | 135 |
| Caccini | 86, 87, 91 |
| <i>Cadmus et Hermione</i> | 273 |
| Caffarelli | 13, 80, 147, 266 |
| <i>Cámara de los Comunes</i> | 30 |
| <i>Cámara de los Lores</i> | 30 |
| <i>Camerata Fiorentina</i> | 44, 85, 183 |
| Canovacci | 242 |
| Carlos II | 58, 59, 60, 253 |
| Carlos III | 64, 69, 73, 80, 125, 127, 143, 165, 256, 260, 271, 277, 284, 293 |
| Carlos IV | 80 |
| Carlos V | 62 |
| Carlos VI | 28, 32, 49, 108, 143, 256 |
| Carlos VII | 28, 32 |
| Casa d'Este | 233 |
| Casa de Austria | 28, 59, 62, 99, 151 |
| Casa de Contratación de Indias | 66 |
| Casa de Orange | 36, 60 |
| Casa de Saboya | 62 |
| Catalina La Grande | 216 |
| <i>Celos aún del aire, matan</i> | 252 |
| Cesare Ripa | 190 |
| <i>Ceský Krumlov</i> | 271 |
| <i>chapa de tormenta</i> | 134 |
| Charles Lemaur | 71 |
| Claudio Monteverdi | 45, 92, 97, 121, 306 |
| <i>Comedie-ballet</i> | 102 |
| <i>Commedia dell'Arte</i> | 242, 286, 297 |
| Compañía Creus | 262 |
| Conde de Ricla | 260 |
| Conde-Duque de Olivares | 126 |
| <i>Consejo de los Diez</i> | 34 |
| Conservatorio di Santa Maria di Loreto | 109 |
| <i>Corps de ballet</i> | 102 |
| Cosme Lotti | 126 |
| Cristoph Willibald von Gluck | 51 |
| Croce | 262 |
| <i>Cum pro nostri temporali munere</i> | 117 |
| <i>Dafne</i> | 89 |
| Decretos de Nueva Planta | 67 |
| Dei Poveri di Gesù Cristo | 109 |
| <i>Della cristiana moderazione del teatro</i> | 97 |
| <i>Della Pietà di Turchini</i> | 109 |
| <i>Didone abbandonata</i> | 157, 158, 169, 232, 301, 307 |
| Dionisio Mantuano | 126 |
| <i>Divertissement</i> | 50 |

| | |
|---|---|
| Domenico Antonio Vaccaro | 174 |
| Domenico Fontana | 152 |
| Domenico Lalli | 140, 231 |
| Domenico Natale Sarro | 274 |
| <i>Don Trastullo e Arsenia</i> | 246, 298 |
| <i>Drottningholm</i> | 271 |
| Ducado de Berwick | 61 |
| Duquesa de Medinaceli | 274 |
| <i>Dux</i> | 34 |
| <i>El assilo de amor</i> | 236 |
| <i>El Emperador Otón en un real sitio cerca de Roma</i> | 140 |
| <i>El golfo de las sirenas</i> | 252 |
| <i>El jardín de Falerina</i> | 252 |
| <i>El laurel de Apolo</i> | 252 |
| El museo Pictórico y Escala Óptica | 182 |
| <i>El nacimiento de Júpiter</i> | 236 |
| El pomo de oro, para la más hermosa | 235 |
| <i>El vellocino de oro</i> | 235 |
| <i>en travesti</i> | 119 |
| Escuela de Guardias Marinas | 68 |
| Estanislao Lesczinski | 29 |
| <i>Euridice</i> | 89 |
| <i>fábrica de Lancashire</i> | 40 |
| Farinelli | 5, 13, 18, 19, 20, 80, 81, 127, 132, 143, 144, 145, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 160, 161, 165, 167, 170, 171, 178, 179, 211, 212, 214, 215, 219, 228, 247, 248, 249, 266, 268, 272, 278, 282, 307, 308, 311 |
| <i>Farnace</i> | 147, 148, 149, 231, 299 |
| Faustina Bordoni | 80, 149 |
| Federico el Grande | 46 |
| Federico Guillermo de Prusia | 27 |
| Felipe de Orleans | 50 |
| Felipe IV | 58, 59, 66, 126, 144, 152, 251 |
| Felipe Pedro Gabriel de Borbón | 68 |
| Felipe V | 11, 18, 60, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 100, 125, 139, 140, 143, 145, 150, 152, 164, 180, 182, 209, 228, 255, 268, 277, 284, 287, 289, 291, 296, 306, 308 |
| Félix Lope de Vega | 126 |
| Fernando I | 33, 88 |
| Fernando VI | 19, 33, 65, 68, 69, 71, 73, 76, 80, 84, 124, 125, 143, 144, 145, 151, 152, 154, 155, 159, 160, 161, 164, 165, 167, 168, 181, 182, 211, 228, 249, 258, 260, 285, 287, 289, 294, 299, 301, 306 |
| Flavio degli Orsini | 63 |
| Formentari | 262 |
| Francesco Battaglioli | 155, 168, 169, 307 |
| Francesco Cavalli | 45 |
| Francesco Corradini | 79, 140, 153, 231, 235, 258, 303 |
| Francesco Corselli | 79, 145, 150, 151, 153, 231, 232, 235, 236, 241, 245, 297, 300 |

| | |
|---|-------------------------------------|
| Francesco Durante | 49 |
| Francesco Spanò | 257 |
| Francisco Antonio Meléndez de Rivera | 71 |
| Francisco de Avellaneda | 253 |
| Francisco Rizi | 127 |
| Gaetano Majorano | 80, 147 |
| Galli Bibiena | 129, 130, 166, 257, 292, 307 |
| Gaspar de Haro | 126 |
| Giacomo Badoaro | 93 |
| Giacomo Pavia | 142, 214 |
| Giovanni Antonio Summonte | 274 |
| Giovanni de´ Bardi | 86 |
| Giovanni Domenico Olivieri | 72 |
| Giovanni Domenico Ottonelli | 97 |
| Giovanni Francesco Busenello | 93 |
| Giovanni Maria Quaglio | 155 |
| Giulio Cesare Fontana | 152 |
| Giulio Rospigliosi | 118 |
| <i>Goethe</i> | 271 |
| guerra de Sucesión | 28, 66, 69, 72, 256, 257 |
| Gustavo Tambascio | 275 |
| Habsburgo | 26, 28, 29, 59, 99, 256, 266 |
| Haendel | 44, 49, 52, 150, 274, 276, 288 |
| Henry Purcell | 44 |
| <i>Hippolyte et Aricie</i> | 273 |
| <i>Historicus</i> | 87 |
| <i>Iconologia ovvero Descrittione dell´imagini universali</i> | 190 |
| <i>Il Barone Cespuglio, ossia il Catapos</i> | 244, 299 |
| <i>Il Capitano Galoppo</i> | 244, 299 |
| <i>Il cavaliere Bertoldo o D. Perichitta e poi Bertone</i> | 245 |
| <i>Il Demetrio</i> | 139, 141, 142, 300 |
| <i>Il Demofonte</i> | 142, 300 |
| <i>Il Don Tabarano</i> | 244, 300 |
| <i>Il giocator</i> | 245, 300 |
| <i>Il maestro di musica</i> | 259 |
| <i>Il più bel nome</i> | 257 |
| <i>Il pomo d´oro</i> | 11, 98, 100, 282, 306 |
| <i>Il re pastore</i> | 154, 155, 160, 239, 300 |
| <i>Il ritorno d´Ulisse in patria</i> | 93 |
| <i>Il Sant´Alessio</i> | 273 |
| <i>Il tutor e la pupilla</i> | 245, 300 |
| <i>Irene y Tirsi</i> | 239 |
| Isabel de Brunswick Wolfenbüttel | 256 |
| Isabel de Farnesio | 63, 73, 83, 143, 145, 181, 259, 306 |
| Jacopo Peri | 45, 86 |
| Jaime Marquet | 271 |
| Jean François de Bourgoing | 178 |

| | |
|---|--|
| Jean Orry | 65 |
| Jean Phillippe Rameau | 164 |
| Jean Racine | 103 |
| Jean-Baptiste Lully | 102, 216 |
| Jean-Baptiste Poquelin | 102 |
| Johann Adolph Hasse | 49, 112, 139, 147, 231, 244, 245, 269, 299, 300, 302 |
| Johann Joseph Fux | 49 |
| John Ernest Galliard | 44 |
| Jorge III | 36 |
| José de Carvajal y Lancaster | 70, 72 |
| José de Nebra | 79, 213, 276 |
| José Fernando de Baviera | 59, 60 |
| José II | 24 |
| José Patiño | 65 |
| Joseph Fürtttenbach | 133 |
| Juan Bautista Diamante | 253 |
| Juan Crisóstomo Vélez de Guevara | 253 |
| Juan Francisco Escuder | 76 |
| Juan Hidalgo | 252, 276 |
| Juan Martínez de la Roca y Bolea | 76 |
| Juan V | 68 |
| Junta de Teatros | 77 |
| <i>L'eroe cinese</i> | 241, 302 |
| <i>L'impressario delle Canarie o Dorina, e poi Nibbio</i> | 244, 303 |
| <i>L'incoronazione di Poppea</i> | 93 |
| <i>L'interesse schernito dal proprio inganno</i> | 139, 239 |
| <i>L'isola desabitata</i> | 160 |
| <i>L'ortonella astuta o il Conte Tulipano</i> | 246 |
| <i>L'uccellatrice e il Don Narciso</i> | 245 |
| <i>La Botiga de la Balda</i> | 258 |
| <i>La burla da vero tra Dalina, e Balbo</i> | 245, 300 |
| <i>La clemenza di Tito</i> | 147, 214, 226, 231 |
| <i>La contadina astuta, ossia Livietta e Tracollo</i> | 244, 301 |
| <i>La Contessa dell'Aria e dell'Acqua</i> | 100 |
| <i>La favola d'Orfeo</i> | 93 |
| <i>La festa cinese</i> | 241, 301 |
| <i>La forza del genio ossia il pastor guerriero</i> | 239, 301 |
| <i>La gara dei Numi</i> | 150, 235 |
| <i>La Gerusalemme liberata o Il Goffredo</i> | 233 |
| <i>La guerra y la paz entre los elementos</i> | 11, 100 |
| <i>La ninfa smarrita</i> | 239, 301 |
| <i>La Nitteti</i> | 160, 161, 301 |
| <i>La Partenope, ossia la Rosmira fedele</i> | 274 |
| <i>La púrpura de la rosa</i> | 252, 276 |
| <i>La selva sin amor</i> | 126 |
| <i>La serva padrona</i> | 244, 260, 302 |
| <i>La serva scaltra, ossia la moglie a forza</i> | 245, 302 |

| | |
|--|---|
| <i>La statua, ossia cada uno a su negozio</i> | 245, 302 |
| <i>Las modas</i> | 236 |
| <i>lazzi</i> | 243 |
| <i>Le bourgeois gentilhomme</i> | 273 |
| <i>Le due dottori</i> | 245, 302 |
| <i>Le petit theatre de la Reyne</i> | 271 |
| <i>Lea, Imperatrice della Cina</i> | 150, 241 |
| <i>L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers</i> | 136 |
| Leonardo Leo | 49 |
| Leonardo Vinci | 49, 112, 148, 274 |
| Leopoldo I | 59, 256 |
| Leopoldo VI | 98 |
| <i>Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour</i> | 164 |
| <i>Les Gobelins</i> | 38 |
| <i>Les Indes galantes</i> | 164 |
| <i>Les Naïs</i> | 164 |
| <i>Les Paladins</i> | 164 |
| Lincoln's Inn Fields Theatre | 143 |
| Lodovico Ottavio Burnacini | 98, 122, 123 |
| Los Caños del Peral | 17, 20, 139, 140, 142, 145, 147, 173, 177, 231, 239, 285 |
| <i>Los desagravios de Troya</i> | 76 |
| Louis Renè Boquet | 164 |
| Ludovico Ariosto | 233, 252 |
| Luigi Mancina | 274 |
| Luigi Riccoboni | 177 |
| Luis Fernando de Borbón | 150 |
| Luis I | 68 |
| Luis XIV | 59, 60, 62, 75, 100, 101, 180, 298 |
| Luis XV | 30, 143 |
| <i>máquinas de viento</i> | 134 |
| Marescalchi | 262 |
| Margarita Teresa de Austria | 98 |
| María Amalia de Sajonia | 32, 145 |
| María Ana de Austria | 68 |
| María Antonia Fernanda de Borbón | 156, 259 |
| María Luisa de Orleans | 59 |
| María Luisa Gabriela de Saboya | 63, 68, 100 |
| María Teresa Antonia Rafaela de Borbón | 150 |
| María Teresa I | 28 |
| Mariana de Neoburgo | 59, 254 |
| Marqués de la Mina | 258, 260 |
| <i>Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria</i> | 213 |
| <i>masque</i> | 103 |
| <i>matraca de truenos</i> | 135 |
| Metastasio | 11, 14, 18, 48, 49, 79, 80, 104, 108, 139, 142, 145, 147, 149, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 218, 231, 232, 235, 236, 239, 241, 244, 247, 278, 283, 288, 292, 297, 300, 301, 303, 309 |

| | |
|---|--|
| Michel-Jean Amelot | 65 |
| Niccolò Piccini | 51 |
| Nicola Antonio Porpora | 80, 160 |
| Nicola Conforto | 79, 162, 231, 232, 236, 239, 241 |
| Nicola Jommelli | 153 |
| Nicola Sabatini | 133 |
| Nicola Settaro | 259 |
| Nicolás Moro | 257 |
| <i>olas de mar</i> | 135 |
| <i>Orlando furioso</i> | 233 |
| Ottavio Rinuccini | 86 |
| <i>Ottone in Villa</i> | 140, 141, 231, 303 |
| Ovidio | 252 |
| Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea | 81 |
| <i>Palazzo Corsi</i> | 89 |
| <i>Palazzo Pitti</i> | 89 |
| <i>Para obsequio a la deidad, nunca es culto la crueldad. Iphigenia en Tracia</i> | 213 |
| <i>Paz de Aquisgrán</i> | 69 |
| <i>Paz de Utrecht</i> | 35 |
| Pedro Calderón de la Barca | 252 |
| Pergolesi | 49, 244, 259, 276, 301, 302 |
| <i>Persèe</i> | 273 |
| Petronio Setti | 262 |
| Pierre Augustin Caron de Beaumarchais | 264 |
| Pierre Corneille | 103 |
| Pietro Auletta | 259 |
| Pietro Strozzi | 86 |
| <i>Podestà</i> | 35 |
| <i>Polifemo</i> | 235, 299 |
| Princesa de Los Ursinos | 63 |
| Príncipe de Campofiorito | 258 |
| <i>Provveditori</i> | 35 |
| <i>Pygmalion</i> | 164 |
| <i>Rappresentazione di Anima et di Corpo</i> | 89 |
| Real Academia de Bellas Artes San Fernando | 178, 249, 290, 307 |
| Real Coliseo del Buen Retiro | 15, 19, 79, 80, 100, 139, 142, 145, 156, 157, 159, 161, 178, 214, 231, 232, 235, 236, 239, 241, 298, 301 |
| Real Escuela de Mareantes de San Telmo | 68 |
| <i>Real Fábrica de Tapices</i> | 38 |
| Real Observatorio Astronómico | 72 |
| Real Sitio de Aranjuez | 19, 151, 152, 160, 178, 179, 212, 244, 245, 289 |
| Real Sitio de La Granja de San Ildefonso | 69, 152, 178 |
| Real Sitio del Buen Retiro | 69 |
| Revolución Francesa | 36 |
| Revolución Industrial | 37 |
| Ricardo Wall y Devreux | 70, 71 |
| Riccardo Broschi | 143 |

| | |
|---|--------------------------------------|
| <i>Rinaldo</i> _____ | 233 |
| Rocco Cauffman _____ | 142 |
| <i>Sacre Rappresentazioni</i> _____ | 87 |
| Salón de Los Reinos _____ | 144 |
| Sant'Onofrio in Capuana _____ | 109 |
| <i>saracinesche</i> _____ | 131 |
| <i>Schönbrunn</i> _____ | 271 |
| Sebastián de la Cuadra y Llarena _____ | 72 |
| Sebastián Durón _____ | 254 |
| Sebastiano Serlio _____ | 126 |
| <i>Semiramide riconosciuta</i> _____ | 157, 159, 231, 303 |
| Silvio Stampiglia _____ | 274 |
| <i>Siroe, re di Persia</i> _____ | 147 |
| Sixto V _____ | 117 |
| <i>sotto in sù</i> _____ | 126 |
| Stefano Landi _____ | 273 |
| <i>strade</i> _____ | 130 |
| <i>Tableau Vivant</i> _____ | 87, 189 |
| Taveggia _____ | 262 |
| Teatro Alibert _____ | 148 |
| Teatro da Rua dos Condes _____ | 262 |
| Teatro de la Santa Cruz _____ | 257, 259, 260 |
| Teatro de San Cassiano _____ | 45 |
| Teatro de San Giovanni Crisostomo _____ | 274 |
| <i>Teatro dei Fiorentini</i> _____ | 174 |
| <i>Teatro di San Bartolomeo</i> _____ | 174 |
| <i>Teatro di San Carlo</i> _____ | 32, 175, 176 |
| Teatro Fontán _____ | 261 |
| <i>Teatro Nuovo Sopra Montecalvario</i> _____ | 174 |
| <i>Teatro Olimpico</i> _____ | 90, 133 |
| <i>The Spectator</i> _____ | 43 |
| Tonadilla Escénica _____ | 17 |
| Torquato Tasso _____ | 233 |
| <i>Tragedie Lyrique</i> _____ | 50 |
| <i>Tratado de Rastadt</i> _____ | 28 |
| <i>trigoni versatiles</i> _____ | 130 |
| <i>trompe a l'oeil</i> _____ | 130 |
| <i>Truffaldines</i> _____ | 11, 12, 100, 139, 140, 141, 255, 285 |
| <i>Unter den Linden</i> _____ | 46 |
| <i>Vendado es Amor, no es ciego</i> _____ | 213 |
| <i>Venus y Adonis</i> _____ | 213 |
| <i>Viento es la dicha de Amor</i> _____ | 213, 276 |
| Vincenzo Galilei _____ | 86 |
| Vincenzo I Gonzaga _____ | 93 |
| Vincenzo Scamozzi _____ | 91 |
| Virgilio Rabaglio _____ | 178 |
| Vitrubio _____ | 126 |

| | |
|-----------------------------------|----------|
| Vittorio Amedeo III | 156 |
| William Shakespeare | 128 |
| Wittelsbach | 28 |
| Wolfgang Amadeus Mozart | 51 |
| Zenón de Somodevilla y Bengoechea | 66 |
| <i>Zoroastre</i> | 164, 273 |
| <i>Zwinger</i> | 46 |