

La ópera cómica italiana en la corte portuguesa durante el reinado de João V (1728-1740)¹

GIAN GIACOMO STIFFONI

La puesta en escena en el Carnaval de 1728 de los «Intermezzi per musica» *Il Don Chisciotte della Mancia* en el pequeño teatro privado de la reina María Ana de Austria, esposa de João V, no sólo representa la primera introducción de la ópera italiana en Portugal, sino también la definitiva afirmación de la que justamente ha sido bautizada como la «italianización de la vida musical portuguesa».² Desde principios del siglo XVIII era costumbre de la corte representar, para concluir las jornadas festivas y como entretenimiento vespertino, zarzuelas o comedias españolas. Éstas, a partir de 1717, serán repentinamente sustituidas por algunos conciertos de música instrumental al estilo italiano, evidente señal de un cambio en los gustos de los monarcas. Pero es sólo con la llegada de Domenico Scarlatti, en noviembre de 1719,³ cuando la música vocal de estilo italiano se impone de manera definitiva, en particular con la ejecución de serenatas y cantatas a más voces, género que desde ese momento, y hasta 1742, monopolizará las actividades musicales de palacio, incluso después de la introducción de la ópera cómica.

- 1 Los contenidos del actual artículo son reelaboración de los ya presentados en la comunicación «L'opera comica in Portogallo durante il regno di Giovanni V (1728 ca.-1740)», leída en *Il Teatro dei due Mondi. Migrazioni e circolazione del dramma per musica fra l'Italia, la Spagna, il Portogallo e le Americhe Latine*, congreso internacional celebrado en la Università degli Studi di Padova los días 6 y 7 de mayo de 1996.
- 2 Cf. Manuel Carlos de BRITO, «O papel da ópera na luta entre o iluminismo e o obscurantismo em Portugal» in *Estudos de história da música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 95-104, y del mismo autor, *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge, University Press, 1989, pp. 1-7. Para un panorama sobre la música durante el reinado de João V veanse también los trabajos siempre de M. C. BRITO, «A música profana e a ópera no tempo de D. João V» *Claro-Escuro*, nn. 2-3, 1989, pp. 105-118, y «Novos dados sobre a música no reinado de D. João V» in M. F. C. RODRIGUES M. MORAIS R. VIEIRA NERY, eds., *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 515-533.
- 3 *Id.*, p. 93.

La serenata, a veces definida en las portadas de los libretos y en documentos de la época también como «Pastorale» o «Cantata», tuvo una importancia central en la vida palaciega. Si en un principio representaba únicamente un *divertimento* musical, a lo largo de los años se convirtió, gracias al carácter encomiástico que la caracterizaba, en uno de los momentos más importantes de lo que podríamos definir el «ceremonial cortesano» relacionado con los festejos por los onomásticos y los cumpleaños de la familia real. La serenata en el contexto de dicha ceremonia era la parte final de la jornada conmemorativa, como ocurría también en otras cortes europeas, incluyendo la de Leopoldo I en Viena, de donde provenía la Reina María Ana, y que en tal sentido sirvió seguramente como modelo.⁴ La indicación «da cantarsi» presente en las portadas de los libretos conservados nos señala con toda seguridad que la serenatas eran ejecutadas como conciertos vocales, por lo tanto sin el uso de escenas y de vestuario. Una excepción pudo ser el *Festeggio armonico* con música de Scarlatti representado en enero de 1728 y que la *Gazeta de Lisboa* nos relata haber sido ejecutado en el apartamento privado de la reina, «em uma especie de teatro que para este fim se fabricou».⁵ Con mucha probabilidad este mismo teatro, casi seguramente un simple palco con bastidores, sirvió, en febrero del mismo año, para la puesta en escena del ya citado *Don Quisicotte della Mancia*, primera de las seis óperas cómicas que se representaron en la corte durante los años 1728 y 1740. Antes de adentrarnos en el análisis más o menos pormenorizado de algunos aspectos que caracterizan la dramaturgia de estos títulos, creo sea oportuno hacer algunas consideraciones previas, de carácter general, sobre las maneras como las diferentes óperas eran puestas en escena, en relación también al particular marco receptivo de la corte portuguesa.

Por lo que podemos deducir a través de las fuentes de la época, la ópera, respecto a la serenata, tenía una función de simple diversión privada durante el periodo del Carnaval. Contrariamente a las serenatas, a cuya ejecución

4 De manera general la jornada de los reyes, durante los días de onomástico o cumpleaños, se organizaba más o menos de esta manera: por la mañana visita de los monarcas a las iglesias de Lisboa con la ejecución de un *Te Deum* cantado por los músicos de la Capilla Patriarcal; por la tarde una Academia de Historia con el relativo besamanos en presencia de toda la nobleza de Portugal y finalmente, por la noche, hasta alrededor de medianoche, una diversión musical. Sobre aspectos relativos a la Serenata vocal cortesana en el contexto portugués de principios del XVIII y sus relaciones con el género de la cantata de cámara, véase mi inédito trabajo de doctorado *La serenata vocal cortesana en Portugal en la primera mitad del siglo XVIII (1720-1730). Contexto receptivo y estructura formal*, Curso de doctorado «La cantata de cámara en el siglo XVIII», Universidad de Zaragoza, año académico 1996/97.

5 *Gazeta de Lisboa* del 11 de enero de 1728.

asistía normalmente toda la nobleza portuguesa, las óperas tuvieron un público exclusivamente cortesano, en su mayoría compuesto por la reina, sus hijos, las damas de su servicio y, algunas veces, por caballeros de palacio. Estos últimos, de todos modos, no tenían libre acceso a la totalidad de las representaciones, de modo que en algunas ocasiones tuvieron que asistir escondidos entre los bastidores con el previo permiso de la reina, siendo la «sala» en aquellas circunstancias reservada únicamente a un público femenino. El rey, empeñado en seguir la construcción del convento de Mafra, tampoco asistía con regularidad a las funciones.⁶

Entre 1728 y 1740 fueron puestas en escena en el Palacio Real o «Paço da Ribeira» seis óperas. El teatro donde se representaban está descrito en las relaciones de los Nuncios Apostólicos en Lisboa a veces como «vago teatrino», otras como «piccolo teatro fatto innalzare nell'appartamento della Regina», o finalmente, para subrayar el carácter casi privado de las funciones, «teatro domestico del Palazzo».⁷

Todas las óperas fueron cantadas con trajes de comedia y con un mínimo aparato escenográfico. Los ejecutores, orquesta y cantantes, eran músicos pertenecientes a la Capilla Patriarcal.⁸ No siendo permitida la presencia en el escenario de cantantes de sexo femenino – como ocurría también en Roma – todos los papeles de mujer probablemente fueron desempeñados por *castrati*. Entre los pocos nombres de cantantes citados por las fuentes de la época, figuran los mencionados por el Nuncio Apostólico relacionados con la representación de tres títulos en el Carnaval de 1734. El Nuncio menciona a tres «virtuosos» elegidos para la ocasión «[...] Mossi, Costanzi e Rumi, i quali hanno recitato in altri Teatri d'Italia».⁹

6 De este modo escribe el día 17 de febrero de 1733 el Conde de Ericeira, en ocasión de la puesta en escena de *La pazienza di Socrate* de Francisco António de Almeida: «El Rey não foi p.a Mafra no dia do Domingo como se dice, mas la ha de passar o Entrudo, e Conza: não vio a festa ainda que tinha hum camarote pervenido, ella se tem executado com universal aceitação e he o assumpto A paciencia de Socrates, sofrendo o Xantipi sua mulher sendo m.to brava: os vestidos forão m.to ricos, e ficarão aos Muzicos, que pertendem fazer esta festa aos Fidalgos, e forão poucos destes os quais virão no Paço escondidos entre os bastidores, e tolerados com licença da Rainha de quem so os criados virão em publico, e querendo D. Manoel de Souza estar entre elles como Capitão da Guarda se lhe não permitio, mas so que vive occultamente a que elle não quiz fazer, e se foi sem ver a festa [...]». El 27 de febrero sigue relatando de este modo: «Em 3.a fr.a 17 se acabarão as festas do Entrudo com a ultima que se fez no Paço tendo licença todos os Fidalgos, que a pedirão a Rainha p.a verem entre os bastidores, porem El rey, que tinha chegado da Mafra na 2.a fr.a a não vio nem o s.r Infante D. Antonio em nenhum dos dias, nem ensayos». Cf. Eduardo BRASÃO, ed., *Diário de D. Francisco Xavier de Meneses, 4.º Conde de Ericeira (1731-1733)*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1943, pp. 142-143.

7 Cf. Gerhard DÖDEREK e Creilde Rosado FERNANDES, «A música da sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)» *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3, 1993, pp. 69-146.

8 Así escribe el Nuncio Apostólico en fecha 25 de enero de 1735 con ocasión de la puesta en escena de *La finta pazzza* y *La pazienza di Socrate*: «Per divertim.to della Famiglia reale si fanno de preparativi

Hasta ahora poco se sabe acerca de las actuaciones de estos cantantes en Italia antes de llegar a Portugal. Del que tenemos más noticias es del mezzo-soprano Gaetano Mossi, pariente de la cantante Caterina Leri o Leli Mossi, identificada como «virtuosa dell'ambasciatore di Portogallo in Roma» en algunas producciones del Teatro S. Bartolomeo de Nápoles durante los años veinte del XVIII.¹⁰ La primeras noticias que nos quedan de Mossi se remontan a 1711, cuando cantó en Venecia el papel de Alessandro en la ópera *La forza del sangue* de Francesco Silvani con música de Antonio Lotti. Después de Venecia, Mossi se exhibió además, entre otros, en los teatros de Massa Carrara, Florencia, Reggio Emilia y Livorno. Antes de su llegada a Lisboa en 1719, lo encontramos en Livorno donde, en el mismo año, actuó como Bajazet en la ópera *El Tamerlano*.¹¹

De Costanzi sabemos que empezó su carrera en Nápoles también en 1711 cantando el papel de Alessandro en la ópera de Giovanni Bononcini, *L'abdolominio*, sobre texto de Silvio Stampiglia. En 1725 como «virtuoso dell'elettore di Baviera» lo encontramos otra vez en Nápoles – junto a Farinelli – en *Amore e Fortuna* de Giovanni Porta vistiendo el papel de Creonte, y como protagonista en el *Farnace* de Apostolo Zeno con música de Leonardo Leo. La última noticia, antes de su aparición en Lisboa, es de 1726 en Roma donde interpreta el papel de Latino en *Il trionfo di Camilla regina dei Volsci* siempre de Leo. Domenico Rumi se exhibió en Italia hasta 1724. Por las portadas de los libretos de las óperas donde participó sabemos que Rumi estaba especializado en papeles femeninos: cantó entre otros la parte de Dorina en la *Anagilda* de Antonio Caldara (Foligno 1722) y de Selinda en el *Farnace* – esta vez con la música de Leonardo Vinci – representado en Roma en 1724, donde Farinelli interpretaba el papel de Berenice.

nell'appartam.to della Regina per la recita di due Drammi intitolati = La Paziienza di Socrate = e = la= finta Pazza = che saranno recitati nel prossimo Carnevale da' Musici della Cappella, i quali hanno già ricevuti gli abiti proprj a rappresentare il Personaggio, che devono esibire in scena [...], (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 90, ff. 17v-18), cf. DODERER e FERNANDES, *op. cit.*, p. 121.

9 (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 89, f. 378), cf. *id.*, p. 117.

10 Cf. BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 8; 35, cf. también, del mismo autor, «A ópera de corte em Portugal no século XVIII» in *Estudos de história da música em Portugal*, cit., p. 110.

11 Todas la noticias sobre los cantantes son extraídas de Claudio SARTORI, *I libretti italiani dalle origini al 1800. Catalogo analitico con 16 indici, 7 voll.*, Cuneo, Bertola e Locatelli, 1990-1994. Sabemos que Mossi a lo largo de su estancia en Portugal cantó también en varias serenatas y cantatas. Su nombre está citado en la portada de la partitura incompleta de *La contesa delle Stagioni* de Domenico Scarlatti (7 de noviembre de 1720), conservada en la Biblioteca Marciana de Venecia, Ms.it. IV, 198 (=9769), donde además se encuentran escritos los nombres de otros cantantes, todos ellos castrados, Floriani, Cristini, e D. Luiggi. Mossi e Floriani están también citados como pertenecientes a la Capilla Patriarcal por Johan Gottfried WALTHER en su *Musikalisches Lexicon, oder musikalische Bibliothek* de 1732 (ed. facs., Documenta Musicologica, Erste Reihe III, Kassel un Basel, Baerenreiter, 1953, art. «Portugal»). Véase también BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 8.

La orquesta utilizada en las óperas de la corte portuguesa no debía tener dimensiones muy amplias; con mucha probabilidad estaba compuesta por los mismos músicos que acompañaban las serenatas. Las partes de trompa, trompeta y flauta, indicadas en las dos únicas partituras existentes, *La Spinalba* y *La pazienza di Socrate*, y que no aparecen en la lista de músicos de la Patriarcal redactada por Johann Gottfried Walther en 1732 fueron probablemente a cargo – como supone Manuel Carlos de Brito – de elementos provenientes de la Banda Militar del rey, llamada también *Charamela Real*.¹²

Es posible suponer, gracias a los datos que poseemos, que, por lo menos desde 1734, la costumbre fuera la de representar cada año dos o tres óperas, una de ellas un nuevo estreno; las restantes eran repeticiones de títulos ya representados en Carnavales anteriores. De cada título se daban una o dos replicas por «temporada».¹³

12 Repetimos, por claridad y exhaustividad de información, la lista de los músicos de la Capilla Patriarcal publicada por WALTHER, cf. *ibid.*:

Scarlatti, maestro de capilla, un romano.
 Joseph Antoni, vicemaestro de capilla, un portugués.
 Pietro Giorgio Avondano, primer violín, un genovés.
 Antonio Paghetti, segundo violín, un romano.
 Alessandro Paghetti, segundo violín, un romano.
 Johann Peter, segundo violín, un portugués, pero de origen alemana.
 Thomas, tercer violín, un florentino.
 Latur, cuarto violín, y segundo oboe, un francés.
 Veith, cuarto violín y primer oboe, un bohemio.
 Ventur, tocador de viola, un catalán.
 Antoni, tocador de viola, un catalán.
 Ludewig, fagotista, un bohemio.
 Juan, violoncelista, un catalán.
 Laurenti, violoncelista, un florentino.
 Paolo, contra-violin [contrabajo], un romano.
 Antonio Joseph, organista, un portugués.

13 En 1734, por voluntad de la reina, se presentó también un ballet, como nos informa el Nuncio Apostólico el 2 de marzo de ese año: «[...] Essendosi però fatta la prima recita Giovedì scorso, tramò la Regina, che per intermezzo vi ballasse M.r Scio Fratello del Mro di danza della Principessa Reale d'Asturias sua figlia che ricevette il plauso de Spettatori, i quali furono in poco numero, mentre non vi furono ammessi oltre la famiglia reale, che le Dame, e Cavalieri di Palazzo [...]», (ASV «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 98, f. 378), cf. DODERER e FERNANDES, *op. cit.*, p. 117. Estas palabras no aclaran sin embargo si este baile fue representado solo, o sea en días donde no había función de ópera, o si por lo contrario fungía como *Intermezzo* durante la puesta en escena de una de las óperas. A pesar de este episodio, el uso del baile no parece haber llegado nunca a transformarse en una de las habituales diversiones palaciegas de la corte en esos años.

En 1734 se representó *La pazienza di Socrate* de Francisco António de Almeida, cantado por primera vez en 1733, una nueva *Pastorale a tre voci*, y una replica del *Don Chisciotte della Mancia* puesto en escena por primera vez en 1728, pero replicado también en 1730 y 1731. En 1735 a unas nuevas representaciones de *La pazienza di Socrate* se unió un nuevo título siempre compuesto por Almeida, *La finta pazza*.¹⁴ En 1736 fue la vez del nuevo «Dramma per musica» *Le risa di Democrito*. Los *Diarios de Évora*, una de las fuentes principales para el estudio del teatro y de la ópera en la época de João V, nos indican que fueron también representados otras dos óperas, definidas «das antigas», que pero hasta ahora no ha sido posible identificar.¹⁵

A partir de 1738 – no tenemos datos acerca de representaciones de ópera en 1737 – nos llega en cambio la noticia de una sola puesta en escena por cada año; en particular una nueva representación de *Le risa di Democrito* en 1738, *La Spinalba, ovvero il vecchio matto* de Francisco António de Almeida en 1739 y finalmente *Madama Ciana* en 1740. Éste fue el último título operístico representado en la corte durante el reinado de João V.

La edad avanzada del rey y su delicada salud hicieron que éste se hundiera progresivamente en un misticismo profundo, agravado en 1742 por una hemiplejía aguda. Esto, relacionado con la ascensión política de los sectores más conservadores de la Iglesia portuguesa, llevó a la prohibición de cualquier espectáculo teatral en Lisboa. En 1746 una medida similar fue aplicada también a los bailes públicos y privados. Habrá que esperar 1755, siendo ya rey José I, para que se reanuden con regularidad los espectáculos operísticos en la capital portuguesa.¹⁶

14 Sabemos que en esta temporada hubo por lo menos dos representaciones de *La finta pazza* y una de *La pazienza di Socrate*. La segunda representación de *La finta pazza* substituyó de hecho la que en principio estaba prevista del *Socrate* a causa de una repentina indisposición del cantante principal. Así escribe el Nuncio Apostólico los días 15 y 22 de febrero: «[...] Nella notte dello scorso Giovedì si rappresentò nel piccolo Teatro fatto inalzare nell'appartam.^{to} della regina il Dramma in Musica intitolato = La finta Pazza = coll'intervento delle Mtà Loro dell'Altezze reali de SS.ri Principe e Pnpressa del Brasile, e de Serenissimi Infanti [...].», (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 90, f. 35); «[...] e verso la sera [la reina] ritornò al regio Palazzo, ove non vi fù recita del Dramma per l'indisposizione del Principale Attore, che doveva rappresentare il Socrate, mà questa si ebbe nella seguente sera di Giovedì grasso, in cui fù rappresentata l'Opera intitolata la = Pazienza di Socrate =, essendovi intervenute la M.^a Loro, et i Sereniss.^m Infanti [...]. Nella stessa sera [el domingo] p trattenim.to della Sereniss.a Famiglia reale si replicò nell'appartam.to della regina la recita dello scritto Dramma intitolato = La finta Pazza =, che riceve applauso da' spettatori», (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 90, ff. 39-40), cf. DODERER e FERNANDES, *op. cit.*, p. 121.

15 Cf. Jacqueline MONFORT, «Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais (1729-1750)» *Arquivos do Centro Cultural Português em Paris*, IV, 1972, pp. 566-600.

16 Cf. Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, Europália '91, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991, p. 94.

Después de este breve *excursus* y antes de entrar en el análisis de los diferentes títulos, hay que abrir un breve paréntesis, acerca de una obra que, por el hecho de presentar algunos rasgos dramáticos y de recepción que la colocan en el límite entre la producción operística y la de serenatas vocales, resulta difícil introducir plenamente en la producción de ópera de la época. Estamos hablando del «Dramma per musica in due atti» *Gl'incanti d'Alcina* representado en los apartamentos privados de la reina el 27 de diciembre de 1730 con música de Francisco António de Almeida.¹⁷ La obra – de libretista anónimo – escoge como tema de la fábula el conocido episodio entre Ruggiero y la maga Alcina, ambientado en la isla de esta última y contenido en el canto VII del *Orlando furioso* de Ariosto, con algunas modificaciones, como viene indicado también en el «Argomento» puesto al principio del libreto: «[...] E si prende l'Autore la licenza di supporre Ruggiero già divenuto guerriero di Carlo Magno contra i Mori, come l'Ariosto lo figura alcun tempo dopo il successo dell'Isola d'Alcina.». De hecho la estructura dramática presente en *Gl'incanti d'Alcina* se acerca más a la del género de la serenata cortesana que al de la ópera en música. En cierto sentido es

17 GL'INCANTI/D'ALCINA,/DRAMMA PER MUSICA/IN DUE ATTI/*Da cantarsi la sera del dì 27. Dicembre/NEL PALAZZO REALE/in onore del glorioso Nome/DEL RE'/GIOVANNI V/LISBONA OCCIDENTALE/Nella Officina di GIUSEPPE ANTONIO DI SYLVA,/M. DCCXXX/Con le licenze necessarie.* En *P-Ln* L 1328A (10), también en *Mp*. La atribución a Francisco António de Almeida nos viene proporcionada por los *Diarios de Évora* donde en fecha 1 de enero de 1731 se puede leer: «Continuaõ os bailes e serenatas e ja se fes huma no Paço; se executou dia do Evangelista composta por Francisco Antonio e dizem que excelente ca feito ensayo em casa de Lázaro Leitaõ donde ouve outras festas e nos bailes continuaõ jogos muitos groços», cf. MONFORT, *op. cit.*, p. 584. Por los pocos datos que tenemos, se sabe que Francisco António de Almeida, por voluntad del rey, fue becario en Roma entre los años 1722 y 1726 donde escribió dos oratorios, *Il pentimento di Davide* sobre libreto de Andrea Trabucco, para la iglesia de S. Girolamo (1722), y *La Giuditta* (1726); de este último trabajo se conserva la partitura completa en la Biblioteca de Estado de Berlín. Durante su estancia en la Ciudad Santa escribió también conciertos instrumentales y vocales, como aprendemos por una noticia puesta al pie de una caricatura que el famoso Pier Leone Ghezzi hizo a Almeida en 1724, y que así recita: «Signor Francesco Portuguese il qual è venuto in Roma per studiare, e presentemente è un bravissimo compositore di Concerti, e di musica da Chiesa, e per essere Giovane è uno stupore e canta con gusto inarrivabile venendo nella mia Accademia di Musica Io Cavalier Ghezzi me ne sono lassata la memoria il dì 9 luglio 1724», cf. M. C. BRITO, «Um retrato inédito do compositor Francisco António de Almeida», *cit.*, pp. 123-126. En abril de 1728 encontramos Almeida de regreso a Portugal. El 22 de ese mismo mes se ejecuta en Lisboa su serenata *Il trionfo della Virtù* sobre libreto de D. Luca Giovine (*Gazeta de Lisboa*, 29-4-1728). Todavía no se sabe cual fuese su encargo en la Capilla Patriarcal. José Mazza, a finales del siglo XVIII, lo define «organista da Patriarcal e famoso compositor» (cf. José Augusto ALEGRIA, *José Mazza: Dicionário biográfico de músicos portugueses*, sep. *Ocidente*, 1944/1945). La última obra fechada de Almeida que se conoce es la «Serenata a sei voci voci» *L'Ippolito*, ejecutada en el Palacio Real el 4 de diciembre de 1752 sobre libreto de Antonio Tedeschi. La partitura está conservada en la Biblioteca Nacional de Lisboa, signatura C.I.C. 17. Con mucha probabilidad Almeida murió víctima del terremoto de 1755.

como si se tratara de una serenata en *travestí* y denominada «Dramma per musica» posiblemente sólo en razón de una articulación dramática un poco más compleja de la que normalmente se encontraba en las serenatas de la época. Además, no obstante comparta la misma definición de «Dramma per musica», *Gl'incanti d'Alcina* nunca llega a alcanzar la variedad de situaciones escénicas y de recursos escenográficos que caracterizaban la coeva ópera seria de principios del XVIII. Indicios que prueban lo afirmado hasta ahora, se pueden encontrar no sólo en la expresión «da cantarsi» presente en la portada del libreto impreso – cosa que nos hace suponer la falta de un aparato escénico –, sino también, a pesar del número no limitado de personajes, en la división en dos partes, habitual en las serenatas pero no en las óperas, divididas todas normalmente en tres actos.¹⁸ Además nos encontraríamos frente al único caso, durante el reinado de João V, de una ópera representada fuera del periodo de Carnaval y de la única ejecutada con ocasión de un onomástico real, el del mismo rey.

Las escasas indicaciones escenográficas, a veces muy descriptivas y casi fantásticas (pensemos por ejemplo en las mágicas transformaciones del Palacio de Alcina), resultan ser más bien sugerencias a la fantasía del espectador que verdaderas indicaciones para cualquier tipo de tramoya; hay que tener en cuenta que el teatro montado en los apartamentos privados de la reina no era mucho más que un simple palco provisional probablemente con escasos elementos escénicos. *Gl'incanti d'Alcina* representa de todos modos un *unicum* en el contexto de la habitual producción músico-teatral de la época, una especie de *ibridum* entre géneros diferentes. Por un lado nos encontramos con una estructura formal fuertemente asimilable a la de la serenata, por otro lado con un tema que, por sus sugerencias espectaculares, reenvía a la complejidad de un espectáculo operístico. De cualquier manera, a falta de la partitura de Almeida y basándonos sólo sobre algunas conjeturas basadas en la estructura del libreto, resulta imposible definir con más claridad el verdadero carácter del espectáculo.

18 Los personajes son seis: «Bradamante, sposa di Ruggiero; Ruggiero, Amante d'Alcina; Alcina, Regina dell'Isola; Lidia, sua confidente; Argante, Generale delle Soldatesche dell'Isola, amante di Lidia e Astolfo, Cigino di Bradamante incantato da Alcina». El primer acto está compuesto por 6 arias, una para cada personaje, y un dueto final entre Ruggiero e Bradamante; el segundo presenta siete arias – dos de Lidia – y un coro final.

En el Carnaval de 1728 son representados por primera vez los «Intermezzi a sei voci» *Il Don Chisciotte della Mancia*.¹⁹ Aunque seguramente sea ésta la primera ópera italiana representada en la corte en el siglo XVIII, no hay que olvidar que ya en el Carnaval de 1726 habían sido puestos en escena, por entretenimiento de los infantes, de las damas de la corte y de la reina, algunos intermedios burlescos. Así escribe el Nuncio Apostólico el 6 de marzo de ese año:

[...]Avendo la m.tà della Regina voluto dare in questi trè ultimi giorni di Carnevale qualche privato divertimento à i suoi Reali Figli, e dame della sua Corte, ha fatto rappresentare nel prop.o Appartamento alcuni Intermedij burleschi, avendo permesso à i cantanti l'uso degli Abiti dà commedia [...].²⁰

Tal vez sea ésta la primera noticia que tenemos de una representación en forma escénica – o por lo menos semi-escénica – en la corte después de las zarzuelas y comedias españolas representadas a principios del XVIII. La vaguedad con que nos viene dada esta noticia no nos permite sin embargo afirmar con seguridad si estos «intermedi» fueron únicamente unas pequeñas escenas cantadas con simples trajes de comedia, unos *intermezzi* al estilo de los que se cantaban entre un acto y otro en las óperas serias ejecutadas en ciudades como Venecia y Nápoles, o si se trataba – como es el caso del *Don Chisciotte* – de la puesta en escena de una verdadera ópera completa.

En efecto, la definición «Intermezzi a sei voci» no debe hacernos incurrir en error. En este caso no sirve para indicar los que de costumbre se consideran como *intermezzi* – o sea pequeñas comedias representadas por dos o tres personajes en medio de un espectáculo de carácter heroico – sino de la reducción a dimensiones más pequeñas de una ópera de más amplias proporciones. El mismo Nuncio Apostólico, al anunciar el 10 de febrero de 1728 la puesta en escena de la obra, nos habla esta vez de una «opera in musica»:

19 IL/D.CHISCIOTTE/DELLA/MANCIA./INTERMEZZI/A SEI VOCI/DA RAPPRESENTARSI/NEL REAL PALAZZO/in questo presente Carnevale 1728./LISBONA OCCIDENTALE./Nella Officina di GIOSEPPE ANTONIO DI SYLVA/M.DCC.XXVIII./Con le licenze necessarie. En P-Ln L 1327A (15), también en *Mp* [para estas e para as seguintes siglas RISM v. p. 96 deste volume, nota 7].

20 (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 83, fol 101), cf. DODERER e FERNANDES, *op. cit.*, p. 105. Otros intermedios vienen ejecutados también el año siguiente como otra vez relata el Nuncio en fecha 25 de febrero: «[...] In queste ultime trè sere di Carnevale la maestà della Regina, p dare qualche piccolo divertimento à suoi Reali Figli, et alle Dame della Sua Corte, hà fatto rappresentare nel suo Appartam.^o alcuni Intermezzi burleschi in musica, alli quali sono state ammesse anco alcune Dame della Città [...].», (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 84, fol. 51 v.), cf. *id.*, p. 108.

[...] Domenica sera nell'Appartamen.to della maestà della Regina si rappresentò l'Opera in Musica, intitolata D. Chisciot, che fu replicata ieri sera, e terminerà questa sera, p. dare con ciò un nobile, e dilettevole divertimen.to à tutte le Persone Reali, alle Dame, e Cav.ri della Corte, et altri della principale sfera, riuscita a perfez.ne così p il vago Teatrino fatto fare espressam.te à tale effetto dalla m.ta S., come p l'esquisitezza della musica, e vaghezza degli Abiti.²¹

El *Don Chisciotte della Manzia* es de hecho una reducción y adaptación en tres actos del *Don Chisciotte in Sierra Morena*, «Tragicommedia per musica»²² en cinco actos, representada en Viena durante el Carnaval de 1719. La música en esa ocasión estaba a cargo de Francesco Conti y el libreto probablemente fue obra de Giuseppe Pariati y Apostolo Zeno.²³

El original vienés contaba once personajes y algunos bailes a conclusión del primer, del tercer y del quinto acto. En la versión para Lisboa (no sabemos quien se encargó de adaptar el libreto y tampoco podemos afirmar con certeza quien fue el autor de la música, siendo la hipotética atribución a Domenico Scarlatti fundada, a falta de pruebas documentales, sólo sobre suposiciones), además de desaparecer los bailes, los personajes son reducidos de once a seis con una relativa simplificación de la trama. Ésta, que cuenta, aunque con bastante cambios, prácticamente los acontecimientos que Cervantes describe en el capítulo XXIII de su novela, se ve de este modo privada de la enredada disputa amorosa protagonizada por los personajes de Fernando, príncipe de Andalucía, Lucinda y Cardenio. Los otros dos personajes eliminados en la representación lisboeta son Lope, amigo y pariente de Don Quijote, y Maritone criado del hostelero Mendo.

21 (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 85, f. 57), cf. *id.*, p. 111.

22 DON/CHISCIOTTE/IN/SIERRA MORENA./TRAGICOMMEDIA/PER MUSICA/DA RAPPRESENTASI / NELLA/CESAREA CORTE / PER COMANDO AUGUSTISSIMO/NEL/CARNEVALE.DELL'ANNO. MDCCXIX./ *La musica è del Sig. Francesco Conti, Tiorbista, e Compositore di camera di S. M. Ces. e Catt./VIENNA d'AUSTRIA/* Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore di Corte di/sua M. Ces. e Cattolica. En *I-Vnm* (Dramm. 845.1).

23 La atribución del *Don Chisciotte in Sierra Morena* a Pariati y Zeno se debe a compiladores posteriores y a una carta, sin fecha, del mismo Zeno donde ablando de libreto nos dice: «Al sig. Pariati se ne deve il più della lode e del merto». La carta está publicada en J. MORELLI, ed., *Lettere di Zeno*, Venezia, Sansoni, 1985, vol. III, pp. 9-12. También Gozzi atribuye el libreto a Zeno y Pariati, publicándolo íntegramente en su *Poesie drammatiche di Apostolo Zeno...composte assieme con Pietro Pariati anch'egli Poeta Cesareo*, IX tt., Venezia, 1744. Sobre la figura de Pariati cf. G. GRONDA, *La carriera di un librettista. Pietro Pariati da Reggio di Lombardia*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Muchos de los recitativos y de las arias del original vienés se conservan en la versión portuguesa. Cuatro arias son nuevas y están colocadas en lugares donde originalmente había un simple recitativo: la del ya citado Mendo «Con un tocco di bastone» en la escena cuarta del segundo acto (en el original la situación se encontraba en la escena segunda del acto cuarto), las del barbero Rigo «Fermati, balordo, bufalo» y de Sancho «Con lo scudo, e spada a lato» (III, 4), una escena ésta presente sólo en la versión portuguesa,²⁴ y finalmente la de Don Quisicotte «Venga pur in campo armato» en la primera escena del tercer acto, que corresponde a la quinta en el acto quinto de la versión vienesa.

Todos los números son arias con la excepción de los dos coros que cierran el segundo y el tercer acto. Muchas de ellas están estructuradas en una única estrofa de pocos versos, mientras otras presentan dos, interrumpidas por la intervención de un personaje ajeno. Único caso aislado es el aria de Don Chisciotte «Le mie pene a Dulcinea» (I, 4) que está organizada como una alargada sucesión de quince octosílabos ininterrumpidos.

Algunas arias presentan una estructura métrica (dos redondillas de heptasílabos y octosílabos) que nos permite adivinar, a falta de la partitura, una forma musical *Da capo*. Es el caso, por ejemplo, de las dos arias de Dorotea que siempre se expresa con un lenguaje «alto» de ópera seria como se puede comprobar en su primera aria (I, 3):

Se in vera, e flebil fe
 Ognor la sua mercè
 Trovasse amando un cor,
 Che dolce pena sarebbe amor!
 Ma quel crudel soffrir,
 Quel misero languir
 Seguendo un traditor;
 Che fiero mostro! Che rio dolor.

Exceptuando Dorotea, y Don Chisciotte, que por la misma naturaleza de su personaje viene caracterizado en el ámbito de lo serio y de lo grotesco, los restantes personajes se sirven casi exclusivamente de un lenguaje cómico.

²⁴ Estas dos últimas arias, aunque así denominadas en el libreto, constituyen, puestas una detrás de otra, una escena que más se parece a un dueto cómico entre los dos personajes que a dos «solos» consecutivos. A falta de la partitura resulta de todos modos imposible de definir con la suficiente claridad cual puede haber sido la verdadera estructura formal de este número de la ópera.

A pesar de esto, el libreto, al igual que el original vienés, no presenta una declarada división entre personajes cómicos y serios. Siendo la estructura lingüística y dramática orientada hacia el predominio de la componente jocosa, el caso de *Dorotea* se convierte de este modo en un caso aislado. De modo que pesar de algunas concesiones a la forma *Da capo*, el libreto parece colocarse, en el sentido de una cierta libertad en la conducta de las estructuras dramáticas, más bien cercano al modelo del *Dramma per musica* de finales del XVII, que al de principios del XVIII.

A partir de *La pazienza di Socrate* de 1733, todas las óperas representadas en Lisboa empezarán sin embargo progresivamente a acercarse al modelo dieciochesco. De aquí el uso siempre más frecuente en las arias de estructuras métricas regulares, casi constantemente dos estrofas – el estilo lingüístico recalca el modelo metastasio, de hecho ya utilizado parcialmente en las serenatas de los años veinte – musicadas, como ocurría en los *drammi per musica* italianos, en la forma *Da capo*, sea ésta estructurada de manera tripartita (ABA) o, con más frecuencia, en cinco partes (AA'BAA'). La presencia de conjuntos como duetos, tercetos y cuartetos – los dos últimos sobre todo en final de acto – y de algunas peculiares características armónicas, estilísticas y rítmicas presentes en las dos únicas partituras conservadas – *La pazienza di Socrate* y *La Spinalba* –, nos hace conjeturar incluso la posibilidad de alguna influencia más o menos directa de la *Commedeja pe' mmuseca* del área napolitana. Una influencia que de todos modos, como veremos con detalle más adelante, se limitará casi exclusivamente al uso de algunos elementos de sintaxis musical, dejándose de lado – por lo menos parcialmente – las peculiaridades específicamente dramáticas características del género partenopeo.

A pesar de las tendencias innovadoras presentes en las óperas que se estrenan después del *Don Chisciotte*, es posible encontrar aún así dos orientaciones diferentes en lo que se refiere a la utilización de determinadas estructuras dramáticas. Si por un lado en obras como *La finta pazza* y *Le risa di Democrito* es posible hablar todavía de una tendencia de carácter conservador – de aquí el uso, aunque en menor grado con respecto al *Don Chisciotte*, de formas y temas ligados a la ópera del XVII –, por otro lado en títulos como *La pazienza di Socrate*, *La Spinalba* y *Madama Ciana* es evidente la tentativa por parte de libretistas y compositores de acercarse a características dramáticas y estilísticas presentes y consolidadas en la contemporánea ópera cómica y seria italiana. Sin embargo no hay que olvidar que el género de la ópera en el contexto de la corte portuguesa no llegó nunca a ser considerado más que un simple entretenimiento privado,

por tanto con escasas repercusiones a nivel estético o socio-político. De modo que específicas razones ideológicas y culturales poco debían pesar, por lo menos al principio, sobre la línea programática de los espectáculos, y, aún menos, en el sentido de favorecer o no determinados modelos dramaturgicos más o menos innovadores.

La mayoría de las veces, aunque sea posible que esto no ocurriera siempre, la «política» de los espectáculos operísticos de la corte estaba probablemente en manos de la misma reina María Ana de Austria, no sólo amante sino también buena conocedora de música ya desde su años en Viena.²⁵ Un hecho que además justificaría la presencia, sobre todo en principio, de títulos en su mayoría estrenados anteriormente en Viena en los primeros años del XVIII. En efecto, junto al *Don Chisciotte*, también *La pazienza di Socrate* y *Le risa di Democrito* son adaptaciones de espectáculos estrenados en la corte vienesa. Estos dos últimos títulos sin embargo presentan, con respecto al originario modelo vienés, transformaciones diferentes. *La pazienza di Socrate* presenta alteraciones de mayor consistencia acercándose más, como consecuencia, al modelo de la ópera cómica de principios de siglo. Por este motivo, antes de adentrarnos en el análisis de esta obra, será útil centrarnos – contradiciendo la cronología de los estrenos – sobre los dos títulos más conservadores, *Le risa di Democrito* y *La finta pazza*, aunque este último, como veremos, no tenga ningún vínculo con modelos vieneses.

Con estas palabras fechadas 20 de diciembre de 1735 el Nuncio Apostólico anuncia el inminente estreno de *Le risa di Democrito* :

[...] Há la maestà della Regina incaricato il Musico della Cappella D. Antonio Tedeschi Napolitano di ridurre al moderno, e correggere le Arie dell'opera intitolata = le risa di democrito = ad oggetto di farla rappresentare per il prossimo Carnevale nel solito teatro domestico per trattenimento della famiglia reale.²⁶

25 María Ana de Austria, hija del emperador Leopoldo I, fue reina de Portugal a los 25 años de edad después de haber casado por poderes el rey João V el 9 de julio de 1708 por el entonces un joven de 19 años. Llegó a Lisboa el 27 de octubre de 1708 siendo acogida con tres memorables días de festejos públicos, cf. BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 1. Tuvo la regencia en 1716 (temporánea ausencia del rey) y en 1750 después de la muerte del marido y como tramite para la llegada al trono del hijo José I. Se sabe que era una excelente música, sabia tocar el clave y al igual del padre era también compositora, aunque de esta última actividad no nos quede ninguna partitura. En 1719, a la llegada de Domenico Scarlatti a Lisboa, acompañó al clave el compositor italiano que por la ocasión se improvisó cantante, cf. DODERER e FERNANDES, *op. cit.*, p. 93.

26 (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 90, f. 375 v.), cf. *id.*, p. 124.

Tenemos muy pocas noticias acerca del adaptador de la ópera Antonio Tedeschi. Además de su origen napolitano y de su actividad como músico en la Patriarcal a principios de siglo, sabemos que era sacerdote y que en 1763 cubrió la vacante de Músico en la Capilla Real de Nossa Senhora da Ajuda. Escribió varias composiciones de carácter religioso, algunas conservadas hoy en día en la Biblioteca de la Catedral de Lisboa, y murió en Portugal en 1770.²⁷

El «Dramma per musica» *Le risa di Democrito* fue representado en el Carnaval de 1736, precisamente el 30 de enero, como nos informa el Nuncio Apostólico el día siguiente del estreno:

[...] Jeri sera si ebbe nel Teatro Domestico del Palazzo reale per la prima volta L'Opera in Musica intitolata = La risa di Democrito = che viene recitata da Musici della Cappella avendovi assistito la Maestà della Regina, i Sig.ri Principe e Principessa del Brasil, et i Serenissimi Infanti, [...].²⁸

En el libreto impreso para la ocasión²⁹ – después del «Argomento» – se pueden leer estas notas: «Questo Drama è stato preso da un'altro, rappresentato in Vienna l'anno 1700. Ma sta totalmente mutato». En efecto la obra que da origen al libreto de Lisboa es el «Trattenimento per musica» en tres actos *Le risa di Democrito* representado en la capital austríaca en el Carnaval de 1700 con texto de Nicolás Minato y música de Francesco Antonio Pistocchi.³⁰

27 Acerca del *status* eclesiástico de Antonio Tedeschi, hay una referencia del Nuncio Apostólico en 1739 cuando viene citado como autor del libreto de *La Spinalba*. Cf. DODERER e FERNANDES, *op. cit.*, p. 137. También Ernesto VIEIRA, en su *Diccionario biographico de musicos portugueses*, 2 voll., Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, nos dice que tenía «ordens de presbytero» y que por esta razón utilizaba el título de Don «como era costume entre os italianos». La noticia de su encargo en la Capilla de Ajuda nos viene de una carta del mismo Tedeschi donde se define «Professor Musico de S. Majestade Fidelissima na Capella Real de N. Senhora da Ajuda». Carta impresa de elogio contenida en el tratado de Francisco Ignacio Solano *Nova Instrução Musica ou Theorica Practica da Musica Rytmica*, editado en Lisboa en 1764.

28 (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 91, f. 41 v.), cf. DODERER e FERNANDES, *op. cit.*, p. 125.

29 LE RISA/DI/DEMOCRITO,/DRAMMA PER MUSICA/Da rappresentarsi nel Carnovale di quest'anno 1736./NEL PALAZZO REALE/di Lisbona./LISBONA OCCIDENTALE./Nella Officina di GIUSEPPE ANTONIO DI SYLVA./M. DCC. XXXVI./Con le licenze necessarie. En *P-Ln* L 1328A (12), también en *Cug. Cul.*

30 LE/RISA/DI/DEMOCRITO./Trattenimento per Musica/da rappresentarsi/alla/Sac. Ces. Maestà/Dell'IMPERATORE/Nel Carnovale./Posto in Musica dal Sig. Francesco Antonio/Pistocchi, Maestro di Cappella di S. Al.za il/Sig.r Maggravio di Anspach./Con l'Arie per li balletti del Sig.r Gio: Gioseffo/Hoffer, Violinista di S.M.C./VIENNA D'AUSTRIA./Appresso Susanna Cristina, Vedova di Matteo/Cosmerovio, Stampatore di S.M.C. En *I-Vnm* (Dramm. 840.4).

Los cambios radicales aportados por Antonio Tedeschi a la original versión vienesa convierten ésta en un simple esbozo sobre el que escribir un drama casi completamente nuevo. De hecho sólo los personajes permanecen los mismos conservándose únicamente algunos momentos de recitativo y unas pocas arias. Sin embargo a pesar de estos cambios, que tampoco llegan a alterar demasiado la intriga original sino que simplifican los acontecimientos, el libreto portugués no presenta novedades sustanciales que alteren la estructura dramática, todavía anclada, por lo menos en lo que se refiere a la definición dramático-estilística de los personajes, al modelo de la ópera del siglo XVII. La afirmación del Nuncio Apostólico acerca de una reducción «al moderno» de la obra por parte de Tedeschi parece relacionarse, por lo que podemos conjeturar gracias al libreto (lamentablemente no queda rastro de la partitura), con la sustitución de muchas de las arias en una estrofa con otras en dos, evidentemente con el fin de una utilización de la estructura musical *Da capo*.

Las influencias del *Dramma per musica* del siglo diecisiete, todavía presentes en la estructura general del trabajo, son de este modo reconocibles sobre todo en la manera como son tratadas las escenas cómicas en relación con el resto. Como ocurría en la ópera de aquella época, estas situaciones – a pesar de no salir demasiado del eje marcado por los acontecimientos principales – tenían en realidad una vida más bien autónoma y, la mayoría de la veces, dependían de la pareja de criados. En el caso de *Le risa di Democrito* los personajes cómicos son Telo y Macrina, el primero, criado de Democrito, siempre hambriento y para quien todo parece reducirse a cuestiones meramente alimenticias y corporales, la segunda, una vieja (otro *topos* de la ópera del diecisiete) encargada de vigilar a Rosinda hermana del rey de los Abderiti, Lisimaco. La trama de la ópera es bastante simple. Encerrada todavía pequeña, por voluntad del padre, como posible causa – en palabras de los astros – del derrumbamiento del reino de su hermano Lisimaco, Rosinda conseguirá librarse de su prisión y encontrar al final al mismo Lisimaco, quien no llega a perder el trono como había previsto el filósofo Democrito. Mientras tanto Macrina hace pasar la pastora Olinda por Rosinda, cosa que originará no pocos malentendidos a lo largo de la ópera con el enamorado de Olinda, Eristeo.

A los personajes de Telo y Macrina son encomendadas, como se decía, las únicas escenas cómicas. En su mayoría son disputas donde los dos se lanzan sin muchas ceremonias epítetos más o menos insultantes, como por ejemplo es el caso del recitativo y dueto de la escena 7 del acto III:

Mac. Himè; hoimè, ch'è questo
 Tel. Oh, già ci sei.
 Mac. Manigoldo, assassino,
 Lascia, che vuoi da me?
 Tel. Ferma: non serve che ti dimeni tanto
 Che sciogliere non potrai sì fatto incanto.

[...]

Mac. Oh vedi il gran ghiottone!
 La fame sua rabbiosa
 Credea di saziar.
 Tel. Con questa collazione
 La vecchia maliziosa
 Mi seppe addrimentar
 Mac. La cena è preparata,
 Ma non ne mangierai
 Tel. O strega dichiarata
 Così burlar mi sai?
 a 2 Un dì la pagherai
 Con questo mio bastone/cordone

[...]

Son estos, junto al dueto sentimental de reconciliación entre los pastores Olinda y Eristeo, en conclusión del segundo acto, y el coro final los únicos conjuntos de toda la ópera.

Aunque importantes, los dos personajes cómicos y sus escenas nunca llegan a tener parte activa en los acontecimientos, en particular Telo que, a pesar de sus tres arias, una por cada acto, es un carácter con escasa relevancia en el desarrollo del *plot*. Y es que su personaje de hecho no tiene ninguna de aquellas características de complicidad, astucia y picardía que se encuentran en figuras similares de la ópera cómica a principios del XVIII, y que en definitiva eran los elementos fundamentales que hacían, y harán a lo largo del siglo, del criado uno de los personajes centrales en el desarrollo de los sucesos de una ópera.

Un discurso por separado merece el uso de la lengua. Contrariamente a lo que hemos visto en el *Don Chisciotte*, donde había una marcada diferencia estilística entre personajes serios y cómicos, en *Le risa di Democrito* esta demarcación no es tan evidente. Incluso personajes como Telo y Macrina, pese a su vocabulario más o menos grotesco, no se distancian mucho en las expresiones verbales que utilizan de Lisimaco, Democrito y los demás. Puede así decirse que todos los personajes llegan a expresarse en un termino medio, o sea entre un lenguaje alto y, asentado sobre artificios retóricos, y otro más corriente y ligado a lo cotidiano. El hecho de que en la portada del libreto no aparezca ninguna referencia a la componente cómica, como ocurre también en *La finta pazza*, y que por el contrario se aprecia en los otros títulos, *La pazienza di Socrate*, *La Spinalba* y *Madama Ciana*, debería hacernos reflexionar. El término «Dramma per musica», que en este caso nada tiene que ver con el que en la misma época se utilizaba para los libretos de las «óperas heroicas» en Italia, es significativo de la intención por parte de los autores de evidenciar el carácter *semiserio* de los dos trabajos, y de este modo de poner en primer plano otros aspectos además de la comicidad. En el caso de *Le risa di Democrito* la reflexión, a veces irónica, sobre la vanidad del poder y de las riquezas, parece ser el eje central del libreto, uno de los tópicos más habituales en el teatro barroco, y que en este caso está concentrado en las disputas entre Lisimaco y Democrito. Sin embargo, la versión portuguesa, además de este tema - presente también en la versión original de Viena - introduce una faceta más «moderna». Me refiero a la importancia que asumen los acontecimientos de la trama sentimental, representada, en este caso, por los amores entre las dos parejas constituidas por los pastores Olinda y Eristeo y por Arbace, consejero del rey, y Rosinda. Dos historias que después de varios malentendidos tendrán una solución positiva gracias a la magnanimidad del rey.³¹ Justo este último aspecto, o sea la necesidad de organizar la disposición dramática de los acontecimientos de manera racional, de modo que todos los hilos de la acción, serios y cómicos, converjan finalmente en una moral establecedora de un orden inicialmente

31 Sobre algunas de las características temáticas y dramáticas presentes en el libreto vienés original, véase el trabajo de M. HAGER, «La funzione del linguaggio poetico nelle opere comiche di Amaleto, Draghi e Minato» in Maria Teresa MURARO, ed., *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Firenze, Leo S. Olschki Ed., 1990, pp. 17-30.

perdido, es el que más se acerca al modelo de ópera de principios del Setecientos, como se puede apreciar en las palabras cantadas por el coro al final de la ópera:

Stolto è l'uom, ch'ogn'or dipende
Dall'istabili vicende
Del tormento, e del piacer.
L'accidenti della sorte
Sprezzi pur con alma forte
Chi contento vuol goder.

Como ya hemos señalado, rasgos bastante similares, en lo que se refiere sobre todo a la estructura dramática y al componente estilístico-verbal, presenta también *La finta pazza* de Francisco António de Almeida representada en el Carnaval de 1735.³² La fuente para el libreto de esta última ópera fue el «Dramma per musica» con el mismo título representado en el Teatro di Via del Cocomero de Florencia en 1732 sobre un texto de Giovanni Cosimo Villifranchi con alteraciones de Damiano Marchi.³³ El hecho de ser reelaboración de un trabajo anterior viene mencionado también en el «Argomento» incluido en libreto impreso: «Il

32 LA/FINTA PAZZA/DRAMMA PER MUSICA/Da rappresentarsi nel Carnevale/di quest'anno 1735/NEL PALAZZO REALE/di Lisbona, posto IN MUSICA/DA FRANCESCO ANTONIO/D'ALMEIDA./LISBONA OCC./Nella Officina di GIUSEPPE ANTONIO DI SYLVA/M.DCC.XXV/Con le licenze necessarie. En *P-Cul* y *Cug*.

33 LA/FINTA/PAZZA/DRAMMA PER MUSICA/Da rappresentarsi in Firenze, nel Teatro/di Via del Cocomero, nell'Autunno/dell'Anno 1732./SOTTO LA PROTEZIONE/DELL'A.R. DEL SERENISSIMO/GIO: GASTONE I./GRAN DUCA DI TOSCANA./A TEMPO INFUOCATI/IN FIRENZE. L'anno MDCCXXXII./Ad istanza di Giuseppe Pagani, Libraio allato alle/Scalere di Badia./Con Licenza de' Superiori. En *I-Bc* L.o. 6427, también en *Fñ*, *Rñ*. El libreto de *La finta pazza* florentina al parecer fue reelaboración – por parte de Damiano Marchi – de un precedente libreto de Giovanni Cosimo Villifranchi titulado *Il finto chimico* y representado por primera vez en 1686 en la Villa de Pratolino para ser después reestrenado en el Teatro di Via del Cocomero en 1720 con nueva música de autor hasta la fecha desconocido, cf. R. L. WEAVER, N. W. WEAVER, *Chronology of music in the Florentine theater 1590-1750*, Detroit Studies in Music Bibliography, Detroit, Information Coordinators Inc., 1978, pp. 240, 268. Las óperas puestas en escena a lo largo de los primeros treinta años del XVIII en el Teatro di Via del Cocomero, de propiedad de la Academia de los «Infuocati», consistían en repeticiones de títulos pertenecientes al repertorio que había sido de los teatros ducales y de las Academias florentinas del siglo XVII. Se trata de una producción de matiz más bien erudito, implícito en el intento de recuperar textos antiguos, donde por consecuencia también la comicidad presenta rasgos suficientemente aúlicos para que – como afirma Franco Piperno – las obras figuren más «en el *status* estético del coevo *Dramma per musica*» que en el de la *commedia per musica* (cf. Franco PIPERNO, «L'opera in Italia nel secolo XVIII» in Alberto BASSO, ed., *Musica in scena*, Torino, UTET, 1996, vol. II, p. 147).

presente dramma (in cui s'è mutato quelche senso, e molte cosette si sono aggiunte, ed altre scemate, per diverse circostanze) [...]. Hasta la fecha sólo ha sido posible hacer una rápida comparación entre los libretos de la versión florentina y de la ejecutada en Lisboa, que presentan los mismos personajes, la misma ambientación romana y el mismo argumento. Éste puede ser resumido en las tentativas de Delfa de reconquistar a su novio Florante, a su vez prometido con la pupila de Pandolfo, Corinda. Haciéndose pasar por loca, Delfa consigue finalmente reconciliarse con el amado, mientras que Corinda acabará por unirse en matrimonio con el joven Dorino. La figura de este último, definido joven «astuto», y de Lindora, confidente de Corinda, tienen la función de elementos perturbadores de los acontecimientos, basados en los habituales malentendidos entre la pareja principal.

Los cambios realizados para la representación lisboeta, de autor todavía desconocido, afectan sobre todo la distribución de los números musicales. En el primer acto se encuentran dos arias nuevas para los personajes de Dorino y Delfa, mientras son eliminadas las que en la versión de Florencia cantaban Lindora y el mismo Dorino respectivamente en las escenas 13 y 15. El segundo acto presenta los cambios más importantes en el sentido de una sustancial ampliación del mismo con respecto al original florentino. A las cuatro arias ya presentes y al cuarteto final se suman de hecho otras cuatro arias nuevas de Florante, Pandolfo, Lindora y Corinda. Finalmente, el tercer acto se presenta prácticamente igual en las dos versiones, con la adición en Lisboa de un dueto entre Delfa y Florante, lo que hace que la escena 11 del original florentino, que presentaba sólo un recitativo, adquiera una mayor articulación y variedad dramática.

Contrariamente a *Le risa di Democrito* que, pese a su estructura todavía anclada a modelos antiguos, como hemos visto, presentaba algunas relaciones con el género de la ópera cómica del principios del XVIII, *La finta pazza* carece de una dialéctica entre elementos serios y cómicos. Están ausentes las figuras de los criados y todos los personajes, pertenecientes a una clase media, se expresan con un lenguaje medio-alto. La única excepción puede ser el personaje de Pandolfo, guardián del «Ospedale de' Pazzarelli», lugar donde se desarrollan los acontecimientos. Su personaje es el que participa en el mayor número de «pezzi chiusi», cuatro arias un dueto y un cuarteto. Tres de la arias presentan una estructura formal – un largo trecho de versos rimados – cercana a la de la aria bufa dieciochesca. Sin embargo, el tejido lingüístico con que se expresa el viejo, a pesar de algunas momentáneas inflexiones graciosas, no presenta – y esto ocurre también en

los recitativos – elementos que puedan ser identificados como totalmente cómicos. Las arias de los demás personajes están estructuradas en la forma *Da capo* con una distribución bastante homogénea de los números entre los caracteres principales y los secundarios. Hay de todos modos que subrayar la mayor presencia de conjuntos, dos duetos y un cuarteto que cierra el segundo acto. Este último aspecto tendrá sin embargo más relieve en títulos como *La pazienza di Socrate* y *La Spinalba*.

Elemento de novedad de *La finta pazza*, con respecto a las demás óperas representadas en Lisboa hasta esa fecha, es la ambientación contemporánea que acaba por influenciar con su matiz de cotidianidad, como hemos visto, la misma definición de los personajes. Éste es un aspecto que también encontraremos en los dos últimos títulos representados en la corte, *La Spinalba* y *Madama Ciana*.

Las primeras novedades significativas, en lo que se refiere a las estructuras dramáticas y a la distribución de los papeles a lo largo de la obra – en relación al libreto que sirve de modelo –, pueden finalmente encontrarse en el primero de los títulos de que se conserva, aunque sólo parcialmente, la partitura, o sea el «Dramma comico», con música de Francisco António de Almeida, *La pazienza di Socrate*.³⁴

El estreno tuvo lugar durante las fiestas de Carnaval de 1733 y como siempre, a pesar de la indicación «da cantarsi» presente en la portada del libreto, escenificado en el teatro privado de la corte.³⁵ También en este caso nos encontramos frente a la reelaboración de un trabajo ya estrenado en Viena en los años 1730 y 1731, el «Scherzo drammatico» *La pazienza di Socrate con due mogli* con música de Antonio Caldara y Georg Reutter.³⁶ A su vez, también este último era la ampliación y modernización de otra

34 LA PAZIENZA/DI/SOCRATE,/DRAMMA COMICO/DA CANTARSI/*Nel Carnevale di quest'anno*/NEL REAL PALAZZO/Di Lisbona./LISBONA OCCIDENTALE,/Nella Officina di GIUSEPPE ANTONIO DI SYLVA/M. DCC. XXXIII./*Con le licenze necessarie*. En *P-Ln* L 1328 A (11) (falta parte del tercer acto), también en *Cug, Cul, Mp*.

35 El testimonio del Conde de Ericeira, fechado 20 de enero de 1733, donde se indican además los autores del libreto y de la música, nos informa de la escenificación de *La pazienza di Socrate*: «No Paço se prepara hum gr.de teatro p.a trez Operas que compos Alexandre de Gusmão e dizem que irão cantar ao Paço nos mesmos dias as duas excellentes Muzicas Paquetas, a Muzica fez Francisco António», cf. BRASÃO, *op. cit.*, p. 132. La ópera fue puesta en escena también en 1734 y 1735, cf. la nota n. 15 del presente trabajo.

36 Se ha consultado la copia del libreto de 1731 conservada en la Biblioteca Marciana de Venecia (Dramm. 849.1): LA PAZIENZA /DI/SOCRATE/CON DUE MOGLI/SCHERZO DRAMMATICO/DA RAPPRESENTARSI/NELL'IMPERIAL CORTE/PER COMENDO/AUGUSTISSIMO/*Prodotto l'anno MCLXXX/e replicato nel/CARNEVALE/Dell'Anno corrente D.D.CLXXXI*/La musica, cioè la Sinfonia, ed il Terzo Atto,/ è Composizione del Sig. Antonio Cald/ara, Vice-Maestro di Capella di Sua/M. Cesarea, e Cattolica/La musica del primo atto, e secondo atto è composizione del Sig. Giorgio Reütter el giovane./VIENNA D'AUSTRIA, appresso Gio. Pietro Van Ghelen,/Stampatore di corte di sua M. CES. e Cattolica. 1731.

obra, del mismo título, representada en Viena en 1680 con letra de Nicoló Minato. En el libreto impreso de 1730 puede leerse: «Avvertesi, che il presente dramma comparve nelle scene cesaree sin dall'anno 1680. Da quel tempo, essendo infinitamente cambiata la musica teatrale, è stato necessario togliere, o rinnovare, o adattare almeno le arie a' numeri, ed a' metri ricevuti dall'uso». Una advertencia similar, aunque más lacónica, se encuentra también en la versión para Lisboa donde se habla de drama «per la maggior parte mutato, essendo stato così necessario per accomodarsi a diverse circostanze»; la indicación que aparece un poco antes, «[...] questo dramma fu già due volte rappresentato alla Corte cesarea», parece hacer referencia a las citada puestas en escena de 1730 y 1731.

Autor de los cambios aportados al libreto original fue Alexandre de Gusmão, secretario personal del rey. Junto al Conde de Ericeira, D. Luis de Cunha y D. Manuel Caetano de Sousa, entre otros, Alexandre de Gusmão es hoy en día considerado como uno de los personajes más representativos de aquella parte de la nobleza portuguesa que los historiadores suelen definir como «estrangirados»; nobles intelectuales que por su formación cultural desarrollada en el extranjero antes de recibir puestos de relieve en la administración del estado *joanino* – sobre todo en Francia e Italia –, representan el ala más renovadora de la política absolutista portuguesa en la primera mitad del XVIII.³⁷ El probable mayor conocimiento por parte de Gusmão de las últimas tendencias del teatro musical en Italia – esto gracias a su estancia en Roma en los años veinte, donde completó su formación literaria y artística – explican las características de su adaptación del libreto original de *La pazienza di Socrate*, más moderna y al día respecto a las de los libretos vistos hasta ahora. Los cambios aportados por Gusmão demuestran además una sensibilidad hacia los aspectos estrictamente dramáticos altamente desarrollada, sobre todo en lo que concierne a la realización de una estructura escénico-teatral concisa y funcional. A esto conduce en principio la reducción que Gusmão hace del número de personajes que, con respecto a la versión vienesa, bajan de 13 a 7. Desaparecen de este modo las figuras de Melito, de su padre Nicia y de sus dos enamoradas Rodisetta y Andrómaca y, por consiguiente, los acontecimientos a ellos ligados que en el

37 Cf. Joaquim Veríssimo SERRÃO, «A restauração e a monarquia absoluta» in *História de Portugal*, vol. X, Lisboa, Editorial Verbo, 1980, *passim*. Por lo relacionado a la música, véanse, en posiciones a veces contrastantes por lo que se refiere a los tiempos y al desarrollo de la Ilustración en Portugal, los trabajos de BRITO, «O papel da ópera na luta entre o iluminismo e o obscurantismo», cit., pp. 95-108, 107-108, y Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

libreto original de Minato originaban una trama secundaria alejada del eje principal de los acontecimientos. Estos giran fundamentalmente en torno a la varias disputas entre las dos mujeres de Socrates, Amitta y Santippe, y que llegan a ser solucionadas por el mismo filósofo solamente cuando consigue desposar la segunda de ellas con el comediógrafo Aristófanes.

De los tres discípulos de Socrates presentes en el original vienés, Platón, Senofonte y Alcibiades, queda sólo este último, aunque no adquiriera, a pesar de sus tres arias en tono sentencioso, un papel de relieve a lo largo de la ópera. Sin embargo fundamental es la adjunta de un personaje totalmente nuevo, el de la criada Ghinuccia. Ella, y el ya existente Pito – criado de Socrates – forman de este modo una pareja de cómicos cuyo modelo puede encontrarse en las múltiples parejas que protagonizan los diversos *intermezzi* venecianos y napolitanos de esos años – piénsese en *La serva padrona* o *Livietta e Tracollo* de Pergolesi, sólo para citar dos ejemplos ilustres. Los dos criados de *La pazienza di Socrate*, gracias a sus continuas disputas y reconciliaciones que los convierten en personajes casi siempre presentes a lo largo de los acontecimientos – de hecho sus altercados pueden ser vistos como reflejo paródico de los que tienen lugar entre las dos esposas de Socrates –, llegan a desarrollar un papel de una importancia hasta entonces desconocida dentro de la dramaturgia de la ópera cómica en la corte portuguesa.

El hecho es evidente ya desde el comienzo de la obra que difiere por completo del de la versión de Viena. El aria de Socrates «Sagge carte, io sol per voi» con que empezaba el libreto original, es trasladada por Gusmão a la escena 3 para dejar espacio a dos escenas nuevas que tienen como protagonistas a los dos criados. La primera escena compuesta por un recitativo donde Ghinuccia se queja de la nueva esposa de Socrates, Amitta, y por un momento más dinámico (un recitativo en que se alternan las estrofas de una canción cantada siempre por Ghinuccia, «Quando andava la volpe nell'orto»), se concluye con una aria de la misma criada:

Sò che finor per tè
 Vinto il mio cor non è:
 Se poi lo vincerai
 Indovinar non sò.
 Nemica non ti sono
 Amante esser non voglio.
 Chi sà, s'avrò giammai
 Pietà del tuo cordoglio?
 Chi sà, s'un giorno il dono
 Del cor non ti farò.

Como se puede apreciar, el aria, a pesar del matiz cómico con que está definido el personaje a lo largo del libreto, con aquella arrogancia y seguridad comunes a muchos caracteres similares presentes en la ópera cómica del XVIII, se presenta como un momento de melancolía, en esto acercándose a un rasgo peculiar de la *Commedeja pe' mmuseca* napolitana, donde no pocas veces también los personajes humildes tenían la posibilidad de oscilar entre un lado humorístico y otro sentimental.

La escena segunda está protagonizada por Pito y Socrates: un recitativo, donde Pito pide consejo al amo sobre como apañárselas con la rebelde Ghinuccia y una aria cómica en conclusión del mismo Pito, «Son pur curiosi costoro». Es la primera de las seis que este personaje tendrá a lo largo de la ópera, número sólo igualado por el protagonista Socrates. Pero si el filósofo alternará arias en estilo serio con otras donde prevalece un tono más popular, Pito acabará por expresarse siempre en el ámbito lingüístico y musical de lo cómico.

La distinción de los papeles en serios y bufos, aunque todavía no muy perfilada, está ya lo suficientemente presente en este último título para marcar algunas diferencias con las óperas que hasta ahora hemos analizado. Las mismas esposas de Socrates, aunque tengan arias – cuatro para cada una de ellas – todas de carácter serio y con la forma *Da capo*, presentan cada una rasgos diferentes: por un lado Amitta, caracterizada por arias agitadas que presentan, por lo que podemos ver en la partitura del tercer acto que nos ha quedado,³⁸ una línea vocal cargada de virtuosismo más o menos marcado, por otro lado Santippe, cuya índole más tranquila acaba por ser matizada a través de solos en general de carácter reflexivo y musicalmente de tono bastante lírico.

Si por lo que se refiere a la estructura dramática en su conjunto sería un poco arriesgado hablar de influencias de la *Commedeja pe' mmuseca* napolitana (demasiado diferente era el peculiar contexto teatral de donde surgió este específico género – cuyo desarrollo se limitó casi exclusivamente al mundo partenopeo – para que pudiera implantarse en la realidad lisboeta), lo mismo no se puede decir sobre el estilo musical. El uso de particulares figuras rítmicas sincopadas en las arias cómicas, o de determinadas tonalidades menores o giros armónicos en sentido patético-sentimental, son señales de un acercamiento de Almeida a lo que

38 El manuscrito, probablemente autógrafo, del tercer acto de *La pazienza di Socrate* se conserva en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa con la signatura 47-II-14. Se trata de un volumen oblongo en buen estado de conservación con cuaternado en cartón. En la hoja de portada interna se puede leer manuscrito: «La pazienza di Socrate/Atto Terzo/Del Sig. Franc.º An.º d'Almeida/Aj.»

habitualmente se llama «scuola napoletana»; un lema en realidad de lo más genérico y motivo de no pocas discusiones musicológicas, que sin embargo todavía continua a ser utilizado para definir sintéticamente una manera de escribir música con peculiaridades estilístico-formales bastante reconocibles.

Estos rasgos se encuentran también en la música de *La Spinalba, ovvero il vecchio matto*, única ópera del período *joanino* de la que se conserva hoy en día la partitura completa.³⁹ De hecho esta última composición de Almeida presenta, junto a su notable, y no pocas veces original, estilo musical, todavía más evidentes las influencias de origen napolitano; de aquí la presencia de fórmulas fuertemente codificadas como el uso de ritmos de siciliana, sobre todo en tonalidades menores – muy frecuentes en la partitura –, para definir momentos melancólicos, o de ritmos sincopados en la conducta de las arias cómicas. Siempre en relación a éstas últimas, Almeida tampoco se exime del recurrir a figuraciones rítmicas obsesivas típicas del área napolitana, como son los tresillos de semicorcheas sobre ritmo espondeo – figura típica por ejemplo del *Saltarello* o de la *Tarantella* – como puede apreciarse por ejemplo en el «Allegro» en 12/8 de la última aria de Vespina «Io bramo il cor contento» (III, 10).⁴⁰ Un análisis pormenorizada de algunas partituras de autores napolitanos

39 Al igual que *La pazienza di Socrate*, también el manuscrito de *La Spinalba* se encuentra en óptimo estado de conservación en la Biblioteca da Ajuda con la signatura 28-II-42. En la portada interna se puede leer: «La Spinalba, o vero/il Vecchio Matto./Dramma Comico/da rappresentarsi/nel Real Palazzo di Lisbona/Per il Carnovale di quest'anno 1739:/Posto in Musica/Per/Francesco Antonio d'Almeida/Originale.». Los tres actos de que se compone el manuscrito son reunidos en un único volumen encuadernado en cartón. Las semejanzas con la mano que redactó el manuscrito de *La pazienza di Socrate* nos hacen suponer que también en este caso se trate o de un autógrafo o del mismo copista. Son presentes diferentes clases de tinta, pero no hay casi correcciones. El utilizo de dos clases de tinta hace posible un análisis de la redacción del manuscrito. Ésta parece haberse desarrollado en dos momentos diferentes: un primero donde se escribieron solo la partes del bajo continuo, del primer violín y de la voz, y una segunda donde se sumaron los otros instrumentos. Este procedimiento de escritura nos hace arriesgarnos hacia la hipótesis del autógrafo. Una hipótesis en parte confirmada por una bastante evidente similitud caligráfica del manuscrito con un aria de Almeida, seguramente autógrafa, conservada en la Biblioteca Nacional de Lisboa: «Dolce su me in questo seno», signatura (C.I.C. 15). De la partitura existe una versión moderna impresa editada en 1969, cf. Pierre SALZMANN, ed., *Francisco António de Almeida: La Spinalba. O ovvero il vecchio matto*, Portugaliae Musica XII, 3 voll., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969 [partitura orquestal, partes sueltas, partitura canto y piano].

40 No falta en la escritura musical de Almeida la presencia incluso de algunas influencias, reconducibles específicamente al estilo de Domenico Scarlatti – en ese periodo maestro de capilla en la corte portuguesa – como es el utilizo, en la segunda sección de la obertura, («Andantino a mezza voce», compás 4/4), de la escala armónica descendente, y de la oscilación del sexto grado entre tonalidad de sol mayor y sol menor, rasgos que se pueden encontrar en algunas de las sonatas para clave del compositor napolitano. Cf. Giorgio PESTELLI, *Le sonate di Domenico Scarlatti. Proposta di un ordine cronologico*, Torino, G. Giappichelli, 1967, y Ralph KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, Madrid, Alianza Música, 1985 [ed. original, Princeton, Princeton University Press, 1953].

contemporáneos a Almeida podría esclarecer mejor el carácter y los modos de influencia de la música napolitana en el estilo de Almeida. Ascendente éste que seguramente no era sólo consecuencia de los años pasados en Roma, o de la presencia de Scarlatti en la corte hasta 1728, sino también del contacto directo – durante la composición de *La Spinalba* – con obras de Leonardo Leo y Rinaldo di Capua que ya desde 1735 se estrenaban con regularidad en los dos teatros de la nobleza en Lisboa: la Academia da Trindade y a partir de 1738 el Teatro da Rua dos Condes.⁴¹

La *Spinalba, ovvero il vecchio matto*⁴² fue representada, como hemos dicho, durante el Carnaval de 1739. El autor del libreto fue probablemente de nuevo Antonio Tedeschi, aunque algunas discordancias entre dos testimonios de la época puedan hacer surgir algunas dudas al respecto. Si por un lado los *Diarios de Évora* nos informan con seguridad de una representación del 25 de enero de 1739, sin hacer ninguna referencia al

41 En enero de 1731 una compañía de ópera italiana llega a Lisboa. En su diario el Conde de Ericeira nos informa que «Os que querem introduzir a Opera tem ajustado as Cantarinas por vinte mil cruzados, e hua planta p.a o theatro no mesmo Pateo, e o Patriarcha os não embarça mas faltalhe a licença do Rey», cf. BRASÃO, *op. cit.*, p. 16. No se sabe si por la oposición del rey João V o por cualquiera otra razón, este proyecto inicial de introducir la ópera en teatros públicos de la ciudad no tuvo la fortuna esperada. En los cinco años que siguieron de hecho no tenemos noticia de representaciones públicas de ópera. Hay que esperar a diciembre de 1735 para que finalmente, en la «sala della Accademia alla Piazza della Trinità», como recita la portada del libreto impreso para la ocasión, la compañía de Alessandro Paghetti, violinista de la Capilla Patriarcal (cf. nota 12), ponga en escena el *Farnace* de Metastasio con la música del boloñés Gaetano Maria Schiassi, cf. BRITO, *Opera in Portugal*, cit., pp. 12-23, y del mismo autor «O papel da ópera na luta entre o iluminismo e o obscurantismo» cit., pp. 99-101. A las representaciones asistía casi exclusivamente la nobleza portuguesa (las portadas de los libretos conservados llevan todos una dedicatoria «Alla nobiltà di Portogallo»), pero en 1740, en ocasión del estreno del *Catone in Utica* de Rinaldo di Capua, nos llega noticia de la presencia durante la función del mismo rey. Al parecer, y es esta una noticia que desmiente la imagen de un monarca poco incline a los placeres de la ópera, João V asistió también a alguna replicas; así relata el Nuncio Apostólico el 20 de julio de 1740: «Sabbato (sic) della passata si diede principio all'opera intitolata Catone in Utica. e perché la med.a è del famoso Metastazio (sic), e che viene recitata da buoni Personaggi con la più scelta musica, cosi l'istessa riporta seco tutto l'applauso, anche quello della Maestà del Re, essendovi già intervenuto nelle prime due sere», (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 95 A., fol. 160), cf. DODERER e FERNANDES, *op. cit.*, p. 140. No fue ésta la única vez que el rey asistió a un espectáculo en el Teatro da Rua dos Condes. En octubre del mismo año João V asiste a otra ópera, cuyo título desconocemos, esta vez acompañado por los Infantes y por la princesa María Ana Victoria, esposa del príncipe del Brasil, futuro José I, que tuvo que ir disfrazada de hombre siendo prohibida la asistencia a las mujeres si no en funciones expresamente a ellas reservadas, de este modo relata el Nuncio en fecha 10 de octubre: «[...] Nella sera di d.º Mercordi la Maestà del Re accompagnato dal Sig. Infante D. Emmanuele, e dal Sermo Pnpe del Brasile, e Pnpessa travestita, si resoro incogniti all'opera in Musica, la quale riesce di molto aggrado alla Maestà sua[...]» (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 95 A., f. 183), cf. *ibid.*

42 LA SPINALBA,/OVERO/IL VECCHIO MATTO./DRAMMA COMICO./Da rappresentarsi in Musica/NEL REAL PALAZZO DI LISBONA./Per il Carnovale di quest'anno 1739./LISBONA OCCIDENTALE,/Nella Officina di GIUSEPPE ANTONIO DI SYLVA./ M. DCC. XXXIX./Con le licenze necessarie. In *P-Ln L 5805P* (2), también en *Cug*.

autor de los versos,⁴³ por otro lado el Nuncio Apostólico habla de un «Dramma in musica composto dal Sacerdote Antonio Tedeschi» puesto en escena por primera vez el 2 de febrero del mismo año, o sea ocho días más tarde.⁴⁴ ¿Los dos testimonios hablan de la misma ópera, y por consiguiente hay un error por parte de uno de ellos, o se trata por lo contrario de dos diferentes títulos? Como ya se ha dicho, habitualmente se ejecutaba siempre más de una ópera por temporada. Llegar a una solución del problema resulta una tarea casi imposible sin tener otros datos en la mano; hay sin embargo que subrayar un hecho: de las óperas representadas en la corte de João V y citadas por los testimonios de la época, nos ha quedado siempre por lo menos el libreto impreso, de modo que la falta de un texto en esta ocasión sería en todo caso un hecho excepcional y aislado. De modo que resulta más fácil orientarse hacia el despiste de uno de los dos informadores, que hacia la existencia de una obra fantasma, y por consecuencia considerar de hecho como autor del texto Antonio Tedeschi, además ya autor de los cambios realizados en *Le risa di Democrito* cuatro años antes.

Las características dramáticas del libreto presentan una ya completa y consolidada asimilación de modelos italianos de la época. La fábula presenta ya muchos de los temas típicos de la ópera cómica de principios del XVIII, como por ejemplo el motivo del disfraz de Spinalba, que hace el papel de hombre para reconquistar al amado Ippolito. Dicho disfraz será causa de los varios malentendidos con Elisa, que acabará por enamorarse de ella, y con el enamorado Florindo. No hay que olvidar también la locura del viejo padre de Spinalba, Arsenio, debida a la huida de ésta, y las disputas entre la pareja de criados Togno y Vespina. La separación entre personajes cómicos y serios es más marcada que en títulos precedentes. De este modo nos encontramos con caracteres, como es el de Arsenio y de los dos criados, que se expresan siempre con un lenguaje cómico y con arias articuladas normalmente en dos partes o en forma estrófica, como por ejemplo las dos canciones de Togno en el primero y segundo acto – «Dicea

43 Así escriben los *Diarios* el 27 de enero de ese año: «Domingo 25 se fez a comedia do velho doudo, que dura 4 horas, com boa Muzica de Francisco Antonio e bem executada e com bons vestidos e theatro; assistiraõ em publico muitos poucos criados, e o conde de Ericeira, e em particular só tres ou quatro Fidalgos porque os mais hia a opera que tem grande concurso», MONFORT, *op. cit.*, p. 578.

44 Día 3 de febrero de 1739: «[...] Per ordine della Regina è stato composto dal Sacerdote Antonio Tedeschi un Dramma in Musica da recitarsi in questo Carnevale in Palazzo da Musici della Cappella per divertim.to della Famiglia Reale, e ieri sera per la p.^a volta andò in scena con molta sodisfaz.^o della Mtà. loro e de Sereniss.^{mi} Principi [...]» (ASV, «Segreteria di Stato - Portogallo», vol. 94, f. 68 v.), cf. DODERER e FERNANDES, *op. cit.*, p. 137.

la madre» (I, 8) y «Và sprofonda nell'averno» (II, 7) –, esta última interrumpida por breves compases en recitativo de Vespina.⁴⁵ Por otro lado las figuras de Leandro, Ippolito, Spinalba y Elisa que, además de utilizar siempre un lenguaje «alto», a veces cercano al modelo metastasiano, presentan arias *Da capo*, la mayoría de las veces en forma pentapartita (AA'BAA'). Éstas están acompañadas en su mayoría por toda la orquesta – normalmente cuerdas, oboes, y trompas – y presentan una línea vocal más bien virtuosística.

Un poco más articulado es el personaje de Dianora, mujer de Arsenio, que alterna el estilo patético-sentimental presente en sus dos arias del primero y tercer acto – «Quando m'avrai perduta» (I, 2), y «Io farò ch'à piedi tuoi» (III, 9), la primera en la tonalidad de Sol menor – con el carácter indudablemente cómico de «Tu 'l consola» (II, 1), basada en un solar Do mayor y que parece directamente sacada de un *intermezzo* pergolesiano.

La distribución de los números es muy homogénea. Casi todos los personajes tienen una aria por acto; las excepciones son Elisa, con dos en el segundo acto, y Togno, que a sus tres arias suma las dos canciones antes citadas. La partitura contiene dos duetos, uno de carácter serio entre Ippolito y Spinalba – «Son questi i giuramenti» (I, 14) – y otro cómico entre Vespina y Tonio, «Perché così sdegnato» (III, 8). Finalmente, sin olvidar el coro con que termina la ópera, como conclusión del segundo acto se encuentra un cuarteto entre Vespina, Dianora, Arsenio y Togno, que, a pesar de su brevedad – 87 compases – presenta una eficaz y variada articulación de las partes.

En su conjunto la *Spinalba* presenta una estructura dramática general perfectamente coherente, donde todo parece subyacer a una lógica que se podría definir de racionalista; véase, por ejemplo, como los enamorados Ippolito y Leandro vienen siempre presentados por Tedeschi y Almeida en el primer tercio de cada uno de los tres actos, cada uno con un recitativo y una aria, casi a simbolizar dramáticamente la estrecha relación entre ellos con respecto a los sentimientos que los acercan a Spinalba y Elisa. De este modo la estructura dramática de *La Spinalba* parece más anticipar algunos rasgos que serán típicos del *Dramma giocoso* goldoniano, por su forma racionalmente codificada de tratar los personajes y las situaciones escénicas, que seguir la, sin duda más libre, articulación

⁴⁵ Sin embargo no faltan tampoco arias con el *Da capo* para esta clase de personajes, como es el caso de las de Volpina que, a pesar de la estructura formal, presentan siempre, en la conducta del estilo verbal y musical, matices fuertemente cómicos.

dramática de la *Commedeja pe' mmuseca* napolitana. Lo que falta a la ópera de Almeida es aquella descripción puntual de determinadas situaciones escénicas y de cuadros de ambiente, que en el género cómico napolitano servían de fondo para la representación de una realidad popular construida sobre la variedad psicológica de diversos personajes. Un mundo donde el «realismo» se concretizaba en la fidelidad y naturalidad con que – como dice Degrada – los libretistas y los compositores recogen en una contaminación continua de géneros y estilos los varios aspectos de lo cotidiano, figuras, inflexiones (el uso del dialecto napolitano), atmósferas, que eran representadas sin cualquier deformación ideológica.⁴⁶

De todos modos, a pesar de estas diferencias de carácter dramático, no se puede ignorar en *La Spinalba*, y en parte en *La pazienza di Socrate*, la presencia – al igual que en la ópera cómica napolitana – de una cierta movilidad sentimental en el tratamiento de algunos personajes, como hemos visto en el caso de Dorinda. Es algo que se puede apreciar particularmente en el modo muy libre con que Almeida utiliza específicas «categorías» codificadas por el *Dramma per musica* – sobre todo en lo que se refiere al tratamiento estilístico-musical de los afectos – en contextos y con personajes en principio ajenos al mundo de la ópera seria; el caso citado de las arias de Dianora es en este sentido otra vez emblemático.

La última ópera cómica representada en la corte portuguesa, en el Carnaval de 1740,⁴⁷ fue el «Dramma giocoso per musica» *Madama Ciana*.⁴⁸ En este caso no nos encontramos, como en las otras ocasiones, frente a la remodelación de un texto preexistente, sino ante la reposición casi inalterada de la originaria *Madama Ciana*,⁴⁹ representada en el Teatro Valle

46 Cf. Francesco DEGRADA, «Lo Frate 'nnamurato e l'estetica della Commedia musicale napoletana» in *Lo Frate 'nnamurato*, programa de mano del Teatro alla Scala – Temporada 1989-90, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1989, pp. 63-72: 69.

47 Los *Diarios de Évora*, en fecha 23 de febrero de 1740, hacen referencia a una «comedia italiana» representada en los días de Carnaval de ese año; «...porque os Frades ainda não são admitidos no Paço, donde continua a Comedia Italiana com bastante concurso de Fidalgos, Senhoras, tendo cessado tres dias a ópera, pela doença de Angela», cf. MONFORT, *op. cit.*, p. 580.

48 MADAMA/CIANA/DRAMMA GIOCOSO PER MUSICA./*Da rappresentarsi/NEL REAL PALAZZO/DI LISBONA./Per il Carnovale di quest'anno 1740./LISBONA OCCIDENTALE, Nella Real Officina di GIUSEPPE ANTONIO DI SYLVA./M. DCC. XL./Con le licenze necessarie. En P-Ln L 1327A (19), también en Cug.*

49 MADAMA/CIANA/DRAMMA GIOCOSO/PER MUSICA./*Da rappresentarsi nel Teatro Valle/nella Primavera dell'Anno 1738./DEDICATO/A Sua Eccellenza la Signora/D. OTTAVIA/STROZZI CORSINI/Duchessa di Sisman &c. Pronipote/del Regnante Sommo Pontefice/CLEMENTE XII./Si vendono in Piazza Navona all'Insegna/del Morion d'Oro./IN ROMA; Per Gio: Zempel 1738./Con Licenza de' Superiori. En I-Ferci. Agradezco a la Profesora Anna Laura Bellina de la Universidad de Padova por la ayuda ofrecida al fin de obtener unas copias fotográficas del presente libreto.*

de Roma en 1738 con música de Gaetano Latilla. El libreto estuvo a cargo de Giovanni Barlocchi que no hizo otra cosa que adaptar para la ópera una de sus comedias, justamente la «opera scenica» *Madama Ciana*, estrenada en el Teatro della Pace de Roma en 1731.

Respecto al libreto romano, la versión portuguesa presenta además de cortes más o menos extensos en algunos de los recitativos – sin que esto altere la trama ni la estructura dramática general – un aria nueva de la criada Fiammetta, «Se in amor forte bramate» (I, 5), allí donde en la versión de 1738 había un simple recitativo, y dos parcialmente modificadas: una de Fiammetta, «Ma pazienza se mi burla» (I, 10), y otra del adulator Sgrana, «Chi non gratta e non adula» (II, 13).

No es posible identificar quien fue el autor de estas pequeñas alteraciones realizadas en el libreto de Barlocchi, ni tampoco afirmar con seguridad, a falta de fuentes musicales, si se compuso una nueva partitura. La escasez de cambios apunta de todos modos hacia la probable reutilización de la partitura de Latilla, esto sí, sin que sepamos quien pudo haber compuesto la nueva aria y las modificaciones de las dos cambiadas. Del mismo modo, queda todavía por aclarar el problema de los canales a través de los que pudo llegar a la corte portuguesa la obra de Barlocchi; no hay que olvidar que la mayoría de los títulos hasta aquí examinados apuntaban hacia una evidente preferencia por la producción vienesa. Como hipótesis del trámite con Roma no habría que descartar, en este caso específico, la posible mediación del compositor napolitano Rinaldo di Capua, presente en Lisboa en la primavera de 1740⁵⁰ y autor anteriormente de dos óperas sobre libreto del mismo Giovanni Barlocchi, *La commedia in amante* y *La libertà nociva*, estrenadas en Roma respectivamente en 1738 y en enero de 1740. Los probables contactos previos con el ambiente musical y la corte portuguesas antes de su llegada a Portugal podrían haber jugado un papel de cierta relevancia a la hora de la elección del último título para el Carnaval de 1740.

La presencia, todavía más evidente que en *La Spinalba*, de una marcada división entre partes serias y cómicas, acerca aún más el libreto de *Madama Ciana* a las características peculiares del *Dramma giocoso* de mediados del Setecientos. Dicha división, al igual de lo que ocurrirá en los libretos de

50 El 18 de marzo de 1740, Rinaldo di Capua deja Italia para viajar a Lisboa con un contrato anual de 1000 escudos para la composición de la ópera *Catone in Utica* sobre libreto de Metastasio. Al cabo de dos años, en 1742, vuelve nuevamente a la capital italiana. Además del *Catone in Utica*, para el Teatro da Rua dos Condes, Di Capua compuso una *Didone abbandonata* y una *Ipermestra* ambas en 1741. Cf. BRITO, *Opera in Portugal*, cit., p. 20.

Goldoni, es utilizada principalmente para definir la extracción social de los diversos personajes. Orazio y Marzia, denominados respectivamente, «gentiluomo ingenuo» y «gentildonna povera», utilizan siempre expresiones verbales «altas», y en sus arias un lenguaje de clara derivación metastasiana. Madama Ciana, el hermano de ella Sfrappa, y finalmente el «adulatore» Sgrana, podrían definirse como caracteres intermedios, o «mezzi-caratteri», si se nos permite utilizar una denominación que comenzará a ser habitual sólo a partir de mediados del siglo XVIII. El estilo lingüístico de estos personajes oscila siempre entre expresiones cercanas a las de los personajes nobles y otras más aparentadas con el lenguaje cotidiano. Dicha oscilación resulta muy útil en el momento de marcar, sobre todo en las arias, el matiz cómico que caracteriza las pretensiones de Madama Ciana y del hermano Sfrappa hacia la nobleza – como las de Sgrana, que en realidad no pasa de ser el hijo de un labrador – gracias al contraste entre un lenguaje «alto», a veces lleno de prosopopeyas, y una realidad más bien humilde. Las figuras del padre de Madama Ciana, Pancottone y las de los dos criados Fiammetta y Moschino, utilizan en cambio únicamente un estilo cómico. Moschino se caracteriza también por el uso de algunas inflexiones en dialecto napolitano, seguramente a consecuencia de ser el personaje correspondiente al Pulcinella presente en la comedia original de Barlocchi.

La trama, un poco enredada, se puede resumir en las tentativas, sin éxito, de Ciana y Sfrappa de elevarse socialmente, a pesar de los consejos contrarios del padre Pancottone. Después de no pocas travesuras los dos acabarán en efecto por casarse, la una con el adúlador Sgrana, y el otro con la criada Fiammetta, todo en una atmósfera de reconciliación final también con los nobles Orazio e Marzia, igualmente esposos. El único personaje burlado acabará por ser Moschino, dejado solo sin su deseada Fiametta.

La distribución de las arias también en esta obra es bastante equilibrada, con una ligera preponderancia de solos en las partes de Ciana, Sfrappa y Orazio. Contrariamente a *La Spinalba*, la colocación de estos no es tan regular. Puede de este modo ocurrir que personajes como Pancottone, Sfrappa, Moschino y Fiammetta se queden sin ninguna aria en uno de los tres actos. Hay que decir de todas maneras que esta desigual distribución de los números musicales favorece en realidad un desarrollo de los acontecimientos menos esquemático, sin que esto, claro está, aproxime completamente la obra a la libertad estructural presente en la comedia musical de origen napolitano.

Respeto a *La Spinalba* hay un conjunto más; así que, con la exclusión del inevitable coro final, tenemos un total de cuatro *assieme*: dos duetos y dos tercetos, estos últimos a conclusión del primero y del segundo acto. La organización formal de los tercetos no es muy articulada a pesar de que se presentan bien enlazados al recitativo que los precede. De este modo resultan momentos no aislados en relación a la estructura dramática general, quedando todavía muy lejos de la complejidad que irá a caracterizar años después los famosos *Finali* goldonianos.

En el eje de una más ágil articulación dramática de los acontecimientos se sitúan finalmente también muchas de las arias cómicas. Éstas presentan una estructura escénico-dramática bastante móvil, gracias a la presencia, en la mayoría de los casos, de dos personajes en el escenario. Un ejemplo significativo puede ser el aria de Sfrappa en la escena 5 del segundo acto. La situación provoca la confusión de Sfrappa – a causa de los despistes continuos a los que lo somete Sgrana (en este caso Sgrana quiere hacer creer a Sfrappa que Orazio se ha vuelto loco) – para que pueda originarse una escena bastante agitada gracias a la llegada de Fiammeta:

[...]

Sfra.	Se ci torni ti vò dare Stà patacca sul mostaccio M'ha voluto spiritare
Fiam.	Che cos'è Sor Cavalieri
Sfra.	Ho un po' da fare Scusi, scusi (<i>a Fiam</i>) A mè? da vero? (<i>verso la scena</i>) Non è cosa da soffrir. Venne quà lo spiritato Quando quella...mentre anch'io... Oh sbagliato...eh Padron mio (<i>alla scena</i>) Te n'hai certo da pentir.

La breve intervención de la criada no hace más que evidenciar aún más el carácter dialogante del aria.

A lo largo de este rápido recorrido por la producción operística puesta en escena en la corte lisboeta durante los años treinta del XVIII, hemos podido apreciar como están presentes características que varían de título a título. Si bien no hay razones suficientes para considerar que en el entorno cortesano

de João V se enraizase un espíritu crítico que pudiera orientar el gusto de la nobleza real hacia determinadas exigencias estéticas – sobre todo en el sentido de la renovación y de la modernización de viejos modelos dramaturgicos –, no se puede igualmente descartar del todo, por lo menos considerando las dos últimas óperas – *La Spinalba* y *Madama Ciana* –, la presencia de modelos más modernos, ya en la trayectoria de lo que será el *Dramma giocoso* de estilo goldoniano. En esta perspectiva, la producción cómica de la corte, al igual que la sería del teatro de nobles – Academia da Trindade y después Teatro da Rua dos Condes – no es otra cosa que el espejo en tierra portuguesa de las transformaciones a que estaba siendo sometido el género operístico en Italia desde las primeras décadas del XVIII – el *Dramma per musica* de Zeno y Metastasio por un lado, la *Commedeja pe' mmuseca*, y el *Dramma giocoso* goldoniano, más tarde, por otro. Esto nos hace suponer – a la luz también de la presencia activa en esos años de un compositor, en muchos aspectos original, como Francisco António de Almeida, sin olvidar, claro está, la figura no menos significativa de António Teixeira⁵¹ – que la forzada interrupción de las escenificaciones de óperas, ocurrida a partir de 1742, haya supuesto mucho más que el fin de un recreo cortesano. En realidad, ésta originó la interrupción drástica de un trayecto artístico que probablemente habría podido convertir Portugal en uno más de los centros relevantes – como lo eran Austria, Inglaterra y lo será Alemania – de producción operística italiana del siglo XVIII. El sucesor de João V, José I, intentará dotar Lisboa finalmente en 1755 de un coliseo, a la altura de otros presentes en Europa, donde poder representar, eso sí, predominantemente óperas serias; la tentativa acabará pocos meses después a causa del terremoto desastroso ocurrido en noviembre de ese mismo año. Para volver a ver una ópera cómica sobre un escenario cortesano habrá que esperar al Carnaval de 1763, cuando en el teatro del Palacio de Salvaterra se representará *Il mercato di Malmantile* de Goldoni obra perteneciente al ya consolidado género del *Dramma giocoso per musica*.

51 Además de algunas obras para clave, António Teixeira fue con mucha probabilidad autor de la música para un nuevo género teatral que empezó a desarrollarse en los teatros públicos de Lisboa a partir de 1733 y que fue llamada «ópera dos bonecos». Era ésta una ópera cantada en portugués – representada utilizando marionetas – que tenía una estructura muy similar a la de la *opéra-comique* francesa o del *Singspiel* alemán, o sea una alternancia entre números cantados – arias, duetos, minuetes vocales, recitativos y coros – y partes declamadas. Los textos fueron todos de Antonio José da Silva, llamado también «O Judeu» y el lugar de representación fue el Teatro do Bairro Alto (cf. BRASÃO, *op. cit.*, p. 215). En la Biblioteca del Palacio Ducal de Vila Viçosa quedan todavía las partituras de dos títulos, *Guerras do alecrim e manjerona* y *As variedades de Proteu* que al parecer presentan una fuerte influencia estilística de la ópera italiana, cf. BRITO, «O papel da ópera na luta entre o iluminismo e o obscurantismo», cit., pp. 101-102.

Apéndice 1

Cronologia de la ópera italiana en Lisboa (1728-1742)¹

l: libreto

m: música

rp: reposición

PAÇO DA RIBEIRA	ACADEMIA DA TRINDADE	TEATRO DA RUA DOS CONDES
1728 <i>Il D. Chisciotte della Mancia</i> l: A. Zeno/F. Pariati (con alteraciones) m: (?)		
1730 <i>Il D. Chisciotte della Mancia</i> , rp.		
1733 <i>La pazienza di Socrate</i> l: N. Minato/A. de Gusmão m: F. A de Almeida		
1734 <i>La pazienza di Socrate</i> , rp. <i>Il D. Chisciotte della Mancia</i> , rp.		
1735 <i>La finta pazza</i> l: G. C. Villifranchi/ /D. Marchi (con alteraciones) m: F. A. de Almeida <i>La pazienza di Socrate</i> , rp.	<i>Farnace</i> l: (?) m: G. M. Schiassi	
1736 <i>Le risa di Democrito</i> l: N. Minato/A. Tedeschi m: A. Tedeschi (?)	<i>Alessandro nell'Indie</i> l: P. Metastasio m: G. M. Schiassi <i>Il marito giocatore</i> «Intermezzi» l: A. Salvi m: (?) <i>Artaserse</i> l: P. Metastasio m: G. M. Schiassi	

<p>1737</p>	<p><i>Demofonte</i> l: P. Metastasio m: G. M. Schiassi</p> <p><i>Eurene</i> l: C. N. Stampa m: G. M. Schiassi</p> <p><i>L'Olimpiade</i> l: P. Metastasio m: (?)</p> <p><i>Livietta e Tracollo</i> «Intermezzi» l: T. Mariani m: G. B. Pergolesi</p> <p><i>Anagilda</i> l: G. Gigli m: L. Leo</p> <p><i>Siface</i> l: P. Metastasio m: L. Leo</p>	
<p>1738 <i>Le risa di Democrito</i>, rp.</p>	<p><i>Sesostri, Re d'Egitto</i> l: A. Zeno m: (?)</p> <p><i>Il Siroe</i> l: P. Metastasio m: (?)</p> <p><i>Semiramide</i> l: P. Metastasio m: (?)</p>	
<p>1738</p>		<p><i>La clemenza di Tito</i> l: P. Metastasio m: (?)</p> <p><i>L'Elmira</i> l: P. Metastasio m: (?)</p>
<p>1739 <i>La Spinalba ovvero il vecchio matto</i> l: A. Tedeschi (?) m: F. A. de Almeida</p>		<p><i>Carlo Calvo</i> l: M. Noris (?) m: (?)</p>

<p>1740 <i>Madame Ciana</i> l: G. Barlocchi (con alteraciones) m: G. Latilla (?)</p> <p>1741</p> <p>1742</p>		<p><i>Demetrio</i> l: P. Metastasio m: G. M. Schiassi</p> <p><i>Merope</i> l: A. Zeno m: (?)</p> <p><i>Siface</i>, rp.</p> <p><i>Vologeso</i> l: A. Zeno (= <i>Berenice e Lucio Vero</i>) m: (?)</p> <p><i>Alessandro nell'Indie</i> l: P. Metastasio m: (?)</p> <p><i>Catone in Utica</i> l: P. Metastasio m: R. di Capua</p> <p><i>Ciro riconosciuto</i> l: P. Metastasio m: (?)</p> <p><i>Ezio</i> l: P. Metastasio m: (?)</p> <p><i>Didone abbandonata</i> l: P. Metastasio m: R. di Capua</p> <p><i>Ipermestra</i> l: A. Salvi m: R. di Capua</p> <p><i>Bajazet</i> l: (?) m: (?)</p>
--	--	--

¹ La presente cronología integra la ya redactada por Manuel Carlos de Brito en su trabajo «O papel da ópera na luta entre iluminismo e o obscurantismo», cit., pp. 105-107.

