

CONVEGNO INTERNAZIONALE

GLI SCAMBI MUSICALI FRA ITALIA E SPAGNA NEI SECOLI XVIII E XIX

Roma, Instituto Cervantes, Piazza Navona, 91-92
3-5 maggio 2016



Organizzato da

CENTRO STUDI
OPERA OMNIA
Luigi Boccherini



con il patrocinio di



CONVEGNO INTERNAZIONALE

GLI SCAMBI MUSICALI FRA ITALIA E SPAGNA NEI SECOLI XVIII E XIX

ORGANIZZATO DA

**Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, Lucca
Istituto Cervantes de Roma**

In collaborazione con

**Edizione Nazionale Italiana delle Opere complete di Luigi Boccherini
Centro Europeo di Studi Culturali, Roma**

con il patrocinio di

Oficina Cultural de la Embajada de España en Italia

**Roma, Istituto Cervantes, Piazza Navona, 91-92
3-5 maggio 2016**



COMITATO SCIENTIFICO:

Simone Ciolfi (Saint Mary's College, Rome – Notre Dame, IN)
Roberto Illiano (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
Fulvia Morabito (Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
Sara Navarro Lalanda (Università degli Studi Guglielmo Marconi)
Luca Lévi Sala (Yale University, New Haven, CT)
Christian Speck (Universität Koblenz-Landau)



KEYNOTE SPEAKER:

Juan-José Pastor Comín (Universidad de Castilla-La Mancha)
Victor Sánchez Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)

MARTEDÌ 3 MAGGIO

9.30-10.30: **Registrazione e accoglienza**

Sala 1: **Apertura dei lavori**

10.30-10.50

- FULVIA MORABITO (Presidente Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)
- SERGIO RODRIGUEZ LOPEZ-ROS (Direttore Instituto Cervantes, Roma)
- SARA NAVARRO LALANDA (Centro Europeo di Studi Culturali, Roma)

Sala 1: **Cultura e contesto (i)**

11.00-12.30

(Chair: **Fulvia Morabito**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- DIANA BLICHMANN (Roma): *Il Metastasio 'orientale' e il gusto della monarchia borbonica. «Fasto barbaro» nella poesia, musica e scenografia del Teatro del Buen Retiro*
- CRISTINA ROLDÁN FIDALGO (Universidad Autónoma de Madrid): *Convergencias entre los géneros de la ópera y la folla en el siglo XVIII*
- ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS (Fundación Juan March, Madrid): *Los Jesuitas expulsos en Italia y el nacimiento de la historiografía musical española*

Sala 2: **Luoghi e spazi (i)**

11.00-12.30

(Chair: **Juan-José Pastor Comín**, Universidad de Castilla-La Mancha)

- CARLOS GONZÁLEZ LUDEÑA (Universidad Complutense de Madrid): *El oratorio en los teatros públicos de Madrid entre 1796 y 1808*
- JULIO ARCE (Universidad Complutense de Madrid): *Leopoldo Fregoli y el nacimiento del transformismo escénico en España*
- GORKA RUBIALES ZABARTE (Universidad Complutense de Madrid): *Ópera italiana y espacios de representación durante la última parte del reinado de Felipe V: Un nuevo coliseo para El Pardo*



13.00 Lunch

Room 1: 15.00-16.00 – **Keynote Speaker 1**

- JUAN JOSÉ PASTOR COMÍN (Universidad de Castilla-La Mancha): *Cervantes en Roma: de testigo musical a fuente de la ópera italiana*



Sala 1: **Opera italiana (i)**

16.30-18.00 (Chair: **Victor Sánchez Sánchez**, Universidad Complutense de Madrid)

- CRISTINA AGUILAR HERNÁNDEZ (Universidad Complutense de Madrid): *Granada en la ópera italiana: dos óperas de Donizetti sobre la guerra granadina*
- OLGA JESURUM (Roma): *«¡Ya estás vengada!» – «Sei vendicata, o madre!». Antonio Garcia Gutierrez e Verdi*
- IRERI E. CHÁVEZ BÁRCENAS (Princeton University): *«Un'altra Venezia nel mondo»: Moctezuma y la Conquista de México según Vivaldi*

Sala 2: **Figure (i): Intorno a Saverio Mercadante**

16.30-18.00

(Chair: **Roberto Illiano**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- FRANCESC CORTÈS MIR (Universidad Autónoma de Barcelona): *Más que un alumno destacado de Mercadante: los nuevos aires italianos de Mariano Obiols*
- CRISTINA DíEZ RODRÍGUEZ (Universidad Complutense de Madrid): *La estancia de Saverio Mercadante en Cádiz (1829-1830): temporada operística y actividad compositiva*
- RENATO RICCO (Università di Salerno): «Caritea regina di Spagna» di Mercadante: *le fonti librettistiche*

MERCOLEDÌ 4 MAGGIO

Sala 1: **PANEL – «Come si costuma in Italia»: De la ‘academia’ privada al concierto público en Madrid y Barcelona (1750-1800) [Dall’‘accademia’ privata al concerto pubblico: Madrid e Barcelona (1750-1800)]**

10.30-12.00

(Chair: **Sara Navarro Lalanda**, Università degli Studi Guglielmo Marconi)

- ANA LOMBARDIA (Universidad de la Rioja): *La colección del Barón Carl Leubusen: música de cámara italiana en ambientes cosmopolitas de Madrid (1752-1755)*
- JOSEP MARTÍNEZ REINOSO (Universidad de la Rioja): «Según la práctica más decorosa de Roma»: *influencia y adaptación de los modelos productivos italianos en el establecimiento de conciertos y oratorios en los teatros de Madrid (1767-1799)*
- LLUÍS BERTRAN (Université de Poitiers / Universidad de la Rioja): *Entre el entusiasmo y la condena: la recepción de lo italiano en los conciertos públicos y privados en Barcelona (1760-1808)*

Figure (ii)

12.00-12.30

- ALESSANDRO MASTROPIETRO (Università di Catania): *Musica del giovane Brunetti tra Italia e Spagna: sulla fonte manoscritta di una Sonata fuori catalogo*



13.00 Pranzo

Room 1: 15.00-16.00 – Keynote Speaker 2

- VICTOR SANCHEZ SANCHEZ (Universidad Complutense de Madrid): *Operisti italiani alla ricerca di un tocco spagnolo per le loro opere: da Mercadante a Verdi*



Sala 1: Opera italiana (ii)

16.30-18.30

(Chair: **Victor Sánchez Sánchez**, Universidad Complutense de Madrid)

- AURÈLIA PESSARRODONA PÉREZ (Universidad Autónoma de Barcelona): *Italia a través de las tonadillas: representaciones de lo italiano en el teatro lírico breve del siglo XVIII hispánico*
- SARA NAVARRO LALANDA (Università Guglielmo Marconi, Roma): *Escenarios de difusión y reutilización del repertorio operístico italiano en la corte española: el mercado editorial musical de la sociedad burguesa en la primera mitad del siglo XIX*

- FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (University of Granada): *De Rossini a Verdi: aproximación al repertorio operístico italiano en Andalucía oriental durante el siglo XIX*
- MARÍA ENCINA CORTIZO – RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo): «*Ildegonda*» (1845) y «*La conquista di Granata*» (1850) de Arrieta y Solera: *el melodrama italiano del primer romanticismo hispanizado en la España de Isabel II*

Sala 2: Cultura e contesto (II)

16.30-18.00

(Chair: **Christian Speck**, Universität Koblenz-Landau)

- RICCARDO LA SPINA (Independent scholar, Oakland, CA): «*Con la revolución política, aquella musical*» – *Newly Rediscovered Press Coverage of Madrid's Opera Italiana during the Constitutional Triennium (1821-1823)*
- VIRGINIA GEORGALLAS (University of Toronto): *The Maniac's Affliction: Music, Madness and Caprice in Late Eighteenth-Century Spain*
- RUDOLF RASCH (Utrecht University): *Venetian-Madrilenian Exchanges in Music Publishing in the 1770: Antonio de Castillo and Luigi Marescalchi*

GIOVEDÌ 5 MAGGIO

Sala 1: Cultura e contesto (III)

10.00-11.30

(Chair: **Luca Lévi Sala**, Yale University, New Haven, CT)

- DANIEL MARTÍN SÁEZ (Universidad Autónoma de Madrid): *La leyenda de Farinelli en España. Historiografía y mitología*
- JUAN CARLOS GALIANO DÍAZ (Universidad de Granada): *Una reutilización peculiar: la ópera italiana en la música procesional*
- LAURA DE MIGUEL FUERTES (Universidad Complutense de Madrid): *La influencia musical de Italia en la cátedra de piano del Conservatorio de Madrid*

Sala 2: Luoghi e spazi (II)

10.00-11.00

(Chair: **Christian Speck**, Universität Koblenz-Landau)

- MARIATERESA DELLABORRA (Conservatorio di Piacenza): *Ferdinando I di Borbone e la musica alla corte di Parma (1782-1802)*
- VICTORIANO J. PÉREZ MANCILLA (Universidad de Granada): *Compañías de ópera italiana en los teatros de Granada durante las primeras décadas de la restauración borbónica*

Room 1: 11.45-12.15 – Presentazione nuove pubblicazioni

- LUCA LÉVI SALA (Yale University, New Haven, CT): *L'edizione critica delle due versioni dello «Stabat Mater» G 532 di Luigi Boccherini* (Ut Orpheus Edizioni, Edizione Nazionale delle Opere Complete di Luigi Boccherini, BCE 6)
- CHRISTIAN SPECK (Universität Koblenz-Landau): *The String Quartet: From the Private to the Public Sphere* (Brepols Publishers, “Speculum Musicae”, 27)

Sala 1: Roma

15.00-16.30

(Chair: **Juan-José Pastor Comín**, Universidad de Castilla-La Mancha)

- FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ (Real Academia de España en Roma): *Dietro le tracce di Tomás Genovés a Roma: dall'opera «La Battaglia di Lepanto» (1836) all'inno «Siam tutti fratelli» (1848)*
- ANTONIO PARDO-CAYUELA (Universidad de Murcia): *Rafael Mijana (1869-1921), 'embajador' de la música española en Italia*
- BEATRIZ ALONSO PÉREZ-ÁVILA (Universidad de Oviedo): *Locura de amor por Italia: relato de un pensionado en Roma*

Sala 2: Musica strumentale

15.00-16.30

(Chair: **Fulvia Morabito**, Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini)

- FERNANDO ANTÓN (Universidad Autónoma de Madrid): *«El nuevo anfitrión». La música del guitarrista Mauro Giuliani (1781-1829) en España*
- FRANCISCO FERNÁNDEZ VICEDO (Real Conservatorio Superior de Música, Granada): *Tres clarinetistas virtuosos italianos en la Cataluña del último tercio del siglo XIX: confluencias entre el virtuosismo, la ópera y los contextos musicales populares*
- GLORIA ARACELI RODRÍGUEZ LORENZO (Universidad de Oviedo): *La huella del clarinetista Ernesto Cavallini en España*

ABSTRACTS

Keynote Speakers

Juan-José Pastor Comín (Universidad de Castilla-La Mancha)

Cervantes en Roma: de testigo musical a fuente de la ópera italiana

A finales de 1569 Cervantes llega a Roma para servir al cardenal Giulio Acquaviva – quien había estado en la corte madrileña en 1568 –, bajo cuyo auspicio tuvo conocimiento de la cultura palaciega y un amplio universo estético y artístico vinculado al ámbito papal. Este fructífero periodo hizo sin duda de los textos cervantinos excelentes testimonios de la práctica musical en Italia, no solo por su referencia a ciertos instrumentos musicales, contenidos teóricos – próximos a la monumental obra de Cerone – o informaciones relativas al contexto performativo sino muy especialmente, por los distintos poemas inscritos en sus obras y que ya circulaban puestos en música por compositores como Arcadelt, Lasso, Marenzio o que serían utilizados por Caccini o Peri. El hecho además de que el hidalgo se precie «de cantar algunas estancias del Ariosto» (*Don Quijote*, II LXII) nos informa no solo de una línea ascendente de *improvvisatori, cantatori* o *sonatori* que en su momento articulaban las composiciones poéticas a los que Cervantes alude, sino de aquellas otras estilizaciones que fueron consagradas en España como préstamos importados en la música escrita para cifra y vihuela. Por otro lado, tal y como tuvimos oportunidad de demostrar en nuestra ya algo lejana tesis doctoral hacia el año 2004, existen más de doscientas composiciones gestadas en Italia, basadas no solo en nuestro mayor loco egregio, entre las que pueden citarse los *drammi per musica* del XVII, cuya autoría debemos a Fedeli, Fabrini o Mastini; las *operas buffas* de Conti, Ristori, Caldara, Bernardini o Salieri; los *Intermezzi* de Feo, Chiti o Martini del XVIII, o en las óperas románticas de Donizetti, Mazzucato o Bernardoni; sino también aquellas composiciones que articulan su *Novela ejemplar* más musical, *La gitánilla*, firmadas por Ruggiero Bassi-Manna o Antonio Smareglia en el siglo XIX. En nuestra presentación examinaremos de un modo no exhaustivo estas otras lecturas ‘musicales’, subrayando ciertos aspectos todavía no atendidos con el detalle suficiente en el ámbito de la musicología o de la crítica literaria con el fin de contribuir a caracterizar estos otros cauces de recepción del imaginario cervantino.

Victor Sanchez Sanchez (Universidad Complutense de Madrid)

Operisti italiani alla ricerca di un tocco spagnolo per le loro opere: da Mercadante a Verdi

I rapporti d'opera tra Spagna e Italia sono sempre stati molto attivi nel corso dei secoli XVIII e XIX. Compositori, cantanti e impresari circolarono in entrambe le direzioni. Per questo motivo la Spagna potrebbe essere considerata quasi come una provincia del mercato operistico italiano. Musicisti quali Vicente Martín y Soler ('Martini lo Spagnolo') o Tommaso Genovesi (Tomás Genovés) trovarono in Italia la proiezione internazionale della loro carriera musicale. Anche il compositore spagnolo Ramón Carnicer viaggiò spesso in Italia per reclutare cantanti e trovare un nuovo repertorio per i teatri di Madrid e Barcellona. La prova

migliore di questo contatto attivo è la rapida ricezione spagnola dell'opera di Verdi. L'unica produzione contemporanea della prima opera di Verdi (*Oberto*) fuori dalla penisola italiana fu quella che si realizzò a Barcellona nel 1842. Nel 1851 Temistocle Solera aveva tentato di stipulare un contratto con Verdi per comporre un'opera per il Teatro Real di Madrid. Il rapporto tra Spagna e Italia ha suscitato anche l'interesse dei compositori italiani verso la musica spagnola. Saverio Mercadante arrivò a Madrid nel 1826, dove compose *I due Figaro*, un'opera originale, recuperata da Riccardo Muti nel 2011, che collega il mondo rossiniano con la grande tradizione napoletana. L'azione ambientata a Siviglia (con gli stessi caratteri de *Le nozze di Figaro* di Da Ponte) permise a Mercadante di inserire 'suoni spagnoli', come il bolero di Susanna o la Sinfonia caratteristica spagnola, un'antologia di danze spagnole. Questo sguardo verso la Spagna si ritrova anche in Giuseppe Verdi. Il suo interesse primario fu il dramma romantico spagnolo, scoprendo la vera essenza del melodramma romantico in opere fondamentali come *Il trovatore* e *La forza del destino*. Nel 1863 Verdi visitò la Spagna, arrivando a Granada per incontrarsi con il baritono Giorgio Ronconi, suo amico. Nella sua opera successiva, *Don Carlos*, tentò di includere elementi musicali spagnoli e compose *La canzone del velo*, un interessante esempio di orientalismo. In questa sua ricerca, Verdi cercò anche di contattare Francisco A. Barbieri, uno dei più grandi compositori spagnoli del suo tempo, ma senza fortuna.

Partecipanti

MARTEDÌ 3 MAGGIO

CULTURA E CONTESTO (I)

Diana Blichmann (Roma)

Il Metastasio 'orientale' e il gusto della monarchia borbonica. «Fasto barbaro» nella poesia, musica e scenografia del Teatro del Buen Retiro

In questo contributo saranno analizzate le propensioni dei monarchi borbonici attraverso i testi, le partiture e le scenografie di alcuni drammi per musica di Pietro Metastasio, mettendo in evidenza l'attrazione del pubblico nei confronti dell'Oriente tra il 1752 e il 1757. Carlo Broschi, nella sua veste di «impresario reale» e direttore degli spettacoli alla corte di Madrid, si rivolse al librettista romano chiedendo di inviargli drammi che corrispondessero al gusto di Ferdinando VI e Maria Barbara di Braganza. Quasi tutti i drammi spediti a Madrid avevano già avuto una grande fortuna alle loro spalle. *L'Alessandro nell'Indie*, *La Didone abbandonata*, *L'eroe cinese*, *La Semiramide riconosciuta* e *Il Re pastore* si troveranno, tra gli altri, sul cartellone del Teatro del Buen Retiro e saranno messi in scena da un'équipe italiana d'eccellenza. Appartengono in qualche modo a storie e ambientazioni orientali con tanto di macchine, azione, intrighi amorosi, arie e magnifiche decorazioni. *La Nitteti*, scritta esplicitamente da Metastasio per i sovrani spagnoli, è stata fin dall'inizio adeguata a questa loro predilezione. Ambientato presso il fiume Nilo durante l'ingresso trionfale del nuovo re d'Egitto, questo dramma per musica serba un «fasto barbaro» di particolare attenzione. Un'ulteriore conferma del gusto orientale dei sovrani spagnoli è il destino dell'*Attilio Regolo* mandato da Metastasio al suo "caro gemello" nel maggio del 1750. Nonostante fosse considerato dal poeta la migliore opera drammatica e nonostante fosse apprezzato dai sovrani di tutta Europa, a causa del suo soggetto romano e, in particolare, dell'«asprezza di quella rigida virtù romana» mostrata da

Regolo, non calcherà le scene di Madrid. «Povera d'amori ed apparenze» l'*Attilio Regolo* «non è a proposito per il gusto» dei monarchi borbonici.

Cristina Roldán Fidalgo (Universidad Autónoma de Madrid)

Convergencias entre los géneros de la ópera y la folla en el siglo XVIII

La primera ópera italiana de la que se tiene constancia que se representó en España, fue la *Folla real*, atribuida al operista napolitano Francisco Corradini y estrenada en Valencia el 25 de octubre de 1728 con motivo del cumpleaños de la reina Isabel de Farnesio. En realidad, tal y como documentara el musicólogo Andrea Bombi gracias al libreto impreso que ha llegado hasta nosotros, se trata del intermezzo *Serpilla e Bacocco* de Antonio Salvi con su correspondiente traducción al castellano. No se trata de una única obra, investigadores como Arturo Zabala han recopilado numerosas noticias de la representación en ciudades como Valencia o Barcelona de 'follas reales' (también llamadas 'follas de italianos' o 'follas armónicas'), que abundan durante todo el siglo XVIII. Sin embargo, la folla de Corradini es la única que se ha conservado. Posiblemente debido a esta ausencia de fuentes, hasta la fecha la musicología no se ha preocupado en explicar las causas que llevaron a estos compositores a denominar lo que parecían óperas italianas de pleno derecho como 'follas'; acaso esto también respondiera a que la folla siempre ha sido considerada como un género teatral más propio de la filología que de la musicología y, en consecuencia, parece complicado que ambos tipos de follas pudieran estar relacionadas. En la presente comunicación trataremos de superar la dificultad que presenta la ausencia de estas 'follas reales' o 'follas de italianos', recurriendo para ello a los libretos y las partituras de las otras follas que sí se han conservado y que, como se comprobará, guardaban algunas similitudes con la ópera tanto por su extensión, como por su abundante participación musical (con la presencia recurrente de arias), y así lo atestiguan algunos testimonios del siglo XVIII donde relacionan a la folla con la ópera y la zarzuela.

Alberto Hernández Mateos (Fundación Juan March, Madrid)

Los Jesuitas expulsos en Italia y el nacimiento de la historiografía musical española

La expulsión de los jesuitas de la Corona española, decretada por Carlos III en 1767, llevó hasta Italia a un importante contingente humano (casi 5.000 personas) que se integró con éxito en las redes culturales de su país de acogida. Con una sólida preparación intelectual, estos expulsos se valieron de diversos mecanismos para intervenir en la opinión pública y establecer un diálogo con los sectores ilustrados italianos. Algunos de ellos, como Antonio Eximeno, Juan Andrés o Esteban de Arteaga, llegaron a publicar textos de naturaleza historiográfico-musical que no solo coinciden en el tiempo con los pioneros trabajos de Martini, Burney o Hawkins, sino que constituyen el germen de algunas de las tradiciones mantenidas en España durante el siglo XIX. A pesar de sus diferencias tipológicas, los textos de Eximeno, Andrés y Arteaga muestran una serie de elementos comunes que permiten estudiarlos de forma paralela. Así, además de compartir una naturaleza ensayística, estos escritos parten de una concepción logocéntrica de la música. Como consecuencia derivada de esta concepción, todas estas narraciones se articulan en torno a la ópera y trazan analogías entre las historias de la literatura y de la música; una postura comparatista que se repetirá en buena parte de los historiógrafos musicales españoles del siglo XIX. Por otra parte, se observa en los tres autores un particular énfasis en el análisis del melodrama metastasiano: aunque coinciden en considerar a Metastasio como el responsable de que la música haya

llegado a su más alto grado de perfección, no dudan en señalar el agotamiento de su sistema dramaturgico, lo les llevará a protagonizar polémicas en el contexto italiano. Finalmente, las tres historias coinciden en describir curvas de desarrollo marcadas por la dinámica progreso-decadencia-restauración que también se trasladará a la historiografía española del periodo isabelino. Esta presentación se dividirá en dos partes. En la primera se expondrán los elementos comunes que definen el modelo historiográfico-musical construido por los jesuitas españoles expulsos en Italia. Además, se estudiarán las repercusiones de estas historias de la música en el contexto italiano a través de las polémicas y de otras reacciones surgidas en la opinión pública del momento. La segunda parte de la presentación se dedicará a analizar qué aspectos de la historiografía musical española de la primera mitad del XIX (con Castellanos de Losada, el anónimo autor de *Origen y progresos de las óperas* o Mariano Soriano Fuertes como principales ejemplos) derivan de este modelo historiográfico ilustrado.

LUOGHI E SPAZI (I)

Carlos González Ludeña (Universidad Complutense de Madrid)

El oratorio en los teatros públicos de Madrid entre 1796 y 1808

En la segunda mitad del siglo XVIII, se hizo común en diversas ciudades europeas, la escenificación de oratorios en los teatros durante la Cuaresma. Aquella costumbre de interpretar este tipo de piezas en una línea operística, es decir, con escenografías, vestuarios, papeles memorizados, etc., estuvo fuertemente arraigada en Nápoles entre 1780 y 1820. La capital del Reino de las Dos Sicilias estaba por entonces gobernada por Borbones españoles y en consecuencia, estrechamente relacionada con España y Madrid. Ello llevaría a que a finales de siglo XVIII se planificara en esta ciudad, una actividad musical equiparable a la napolitana y a la de ciudades del entorno, con la incorporación de oratorios en sus planes de funciones para la Cuaresma. Primeramente se introdujeron en los conciertos y academias cuaresmales de los Caños del Peral, teatro público de ópera por excelencia y en 1796, se permitió en el mismo su escenificación con decoraciones, tramoyas, etc. El oratorio no tardó en aparecer en la cartelera de los dos teatros de comedias de la capital, el de la Cruz y del Príncipe. Buena parte de los dramas o melodramas sacros u oratorios que se representaron en castellano en estos teatros, llegaron a diferir de los modelos italianos en elementos del libreto, de participación musical y de producción. Incluso algunas comedias religiosas del siglo XVII fueron presentadas en la prensa de la época como oratorios o dramas sacros, a las que se trató de dar un aspecto semejante al del oratorio italiano. Todo ello manifiesta, la necesidad que hubo de adaptar a los gustos del público de Madrid, este tipo de espectáculos doctrinales importados de Italia. Este fenómeno se fue acentuando, especialmente desde el Real Decreto de 1799 que prohibió las representaciones que no fueran en castellano. Desde entonces el oratorio o drama sacro seguiría ocupando un lugar importante entre las funciones cuaresmales, al menos hasta el año 1808 en el que se desencadenó la Guerra de la Independencia.

Julio Arce (Universidad Complutense de Madrid)

Leopoldo Fregoli y el nacimiento del transformismo escénico en España

La comunicación que propongo forma parte de un proyecto de investigación más amplio que tiene como objeto el análisis y estudio de las transformaciones de género en el arte escénico popular desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la tercera década del siglo XX. En la España finisecular fue frecuente la inclusión de hombres que, transformados en mujeres,

imitaban la manera de gesticular y actuar de las cancionistas de moda en los espectáculos de variedades. Esto no fue exclusivo de España. Se produjo de manera similar en otros países. Uno de los iniciadores del género fue el italiano Leopoldo Fregoli (Roma, 1867-Viareggio, 1936). Este artista adquirió gran notoriedad, tanto en España como en Europa y América. Fue el más famoso cultivador de una forma escénica denominada *macchietta* que se gestó en los cafés-concierto a finales del siglo XIX y que luego pasó a los teatros. Fregoli introdujo en España esta forma teatral que cautivó tanto al público popular como al selecto y distinguido. Su espectáculo consistía básicamente en la imitación paródica de distintos personajes, tanto masculinos como femeninos. La puesta en escena era vertiginosa y las transformaciones se hacían en el mínimo tiempo posible. Era un espectáculo de visualidad, aunque Fregoli destacó también por sus cualidades vocales, como destacó Deleito y Piñuela y la prensa de la época. En esta comunicación trataré de establecer cómo se produjo el paso desde el transformismo de atracciones, como espectáculo de variedades caracterizado por la velocidad, la espectacularidad y la parodia, hacia un transformismo de género (o travestismo) en el que los hombres aparecen en el escenario como auténticas damas, gracias a los sofisticados atuendos, ademanes e, incluso, formas de cantar, totalmente reconocibles como femeninos. Para llevar a cabo esta investigación he tenido en cuenta las siguientes premisas metodológicas. En primer lugar, de acuerdo con Maite Zubiaurre y la hispanista británica Jo Labanyi, considero que el universo de las variedades debe ser tratado como elemento de consumo popular. En segundo lugar, determinar, de acuerdo con las categorías de Alejandra Zúñiga, la evolución desde el transformismo escénico al transformismo de género. En tercer lugar, tomando la idea del género como un acto performativo como explica Judith Butler, considero que el travestismo escénico está en relación con la construcción del ‘sujeto homosexual’, que Alberto Mira sitúa a lo largo del siglo XIX cuando se configura un estereotipo ligado a las relaciones homoeróticas que se expresa a través del afeminamiento.

Gorka Rubiales Zabarte (Universidad Complutense de Madrid)

Ópera italiana y espacios de representación durante la última parte del reinado de Felipe V: un nuevo coliseo para El Pardo

La llegada de la dinastía borbónica al trono de España supuso un impulso decisivo al cultivo del teatro musical italiano en el país. El interés por la ópera italiana demostrado por la corte española, cuyos primeros indicios se remontan al reinado de Carlos II, experimenta un ulterior impulso con la llegada de la segunda esposa de Felipe V en 1714, la parmesana Isabel de Farnesio, cuya labor de promoción del arte, la cultura y la literatura italiana influirá de manera decisiva en el ceremonial cortesano de la época. La presencia de la ópera italiana en la corte española resultará especialmente significativa en el periodo posterior al denominado Lustró Real, coincidiendo con la llegada a Madrid durante los años treinta de numerosos compositores, cantantes y artistas que participarán activamente en la producción y ejecución de las representaciones. Además de las grandes producciones de ópera italiana, reservadas a la conmemoración de eventos dinásticos notables, como la celebración de esponsales reales, el cultivo de géneros teatrales de formato reducido, como serenatas o feste teatrali, resultará abundante durante dicho periodo. De forma paralela a los montajes producidos con fines representativos, la documentación de la época atestigua el cultivo del teatro italiano en el entorno privado de la Real Familia, que incluía de forma habitual la participación de sus

miembros. Las abundantes reformas de los jardines y palacios de los Reales Sitios operadas durante esos años incluyeron la construcción de nuevos espacios de representación o la reestructuración de los teatros existentes. A finales de los años 30 y principios de los años 40 del siglo XVIII, el arquitecto Carlier es comisionado con la reforma del palacio del Real Sitio de El Pardo. De forma paralela a la intervención operada en el recinto, la administración de palacio promovió durante esos años la construcción de un coliseo de ópera destinado a dar continuidad a las representaciones ordenadas por los monarcas. Este hecho, desconocido hasta la fecha, atestigua el cultivo del repertorio teatral italiano en el entorno cortesano español y el interés demostrado por la corona para el cultivo de la ópera. En el presente paper nos proponemos analizar el desarrollo del proyecto de construcción de dicho Coliseo en el Real Sitio de El Pardo, examinando los elementos tomados en consideración en el diseño del proyecto de construcción, los agentes que intervinieron en el mismo y las especificaciones físicas y escénicas del espacio de representación. Del mismo modo, analizaremos los mecanismos empleados por la administración de Felipe V para la obtención de fondos destinados al proyecto.

OPERA ITALIANA (I)

Cristina Aguilar Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Granada en la ópera italiana: dos óperas de Donizetti sobre la guerra granadina

En una carta de 1856 Verdi, discutiendo sobre el tema para nueva ópera, comenta: «¿No se podría transportar por ejemplo la escena a España en la época de los moros? ¿En Granada, que es un hermoso país?». En el imaginario romántico, el mítico pasado árabe del Reino de Granada constituía un referente orientalizante. La ópera italiana sólo había explotado excepcionalmente este color exótico del mundo árabe ambientado en la mítica corte granadina, aunque la caracterización musical se había limitado a leves toques musicales, como en *L'esule di Granata* (1822) de Meyerbeer. Se estudiarán las dos óperas de Donizetti ambientadas en Granada: *Zoraida di Granata* (Roma, 1822) y *Alabor in Granata* (Palermo, 1826), ambas basadas en la novela francesa *Gonzalve de Cordoue ou Grenade Reconquise* de Jean-Pierre Claris de Florian (1791). Se trata de óperas de juventud en las que Donizetti busca su camino en el mercado operístico italiano. Se analizarán aspectos como la visión histórica del Reino de Granada que aparece en estas óperas, los escasos pero significativos detalles orientalizantes de la música o su inserción en los modelos del melodrama romántico.

Olga Jesurum (Roma)

«Ya estás vengada!» – «Sei vendicata, o madre!». Antonio García Gutierrez e Verdi

Nello studio delle fonti dell'opera di Verdi, il teatro romantico spagnolo ha costituito oggetto d'interesse a partire da *El Trovador*, di Antonio García Gutierrez, un testo divenuto popolare in Spagna subito dopo l'apparizione sulle scene del Teatro Reale di Madrid (1836). La drammaturgia di questo autore, il suo modo di teatralizzare le situazioni drammatiche, suscitò vasta eco in Spagna come in Europa. Verdi affrontò il teatro di Gutierrez in due occasioni, con *Il Trovatore* e con il *Simon Boccanegra*, composte fra il 1853 ed il 1857, partendo dalla traduzione realizzata molto probabilmente da Giuseppina Strepponi, non essendo all'epoca disponibile una traduzione 'letteraria' dei testi (mentre non fu così per *La fuerza del sino* di Angel de Saavedra, Duque de Rivas, tradotta da Faustino di Sanseverino, circolante

in Italia già dalla seconda metà dell'Ottocento). Partendo dalla lettura de *El Trovador*, la relazione intende illustrare il rapporto fra Verdi ed il teatro romantico spagnolo, identificare quali elementi il compositore trasse dalla drammaturgia spagnola e come li avesse adeguati alla forma melodrammatica.

Irerri E. Chávez Bárcenas (Princeton University)

«Un'altra Venezia nel mondo»: Moctezuma y la Conquista de México según Vivaldi

En el otoño de 1733 Antonio Vivaldi volvió al Teatro San Angelo en Venecia como empresario y compositor de la ópera *Moteczuma*. El libreto, escrito por Alvise Giusti, se enfoca en la caída de Tenochtitlan al mando de Hernán Cortés y la captura del icónico soberano azteca Moctezuma. Dicha producción hizo provecho de la popularidad de los argumentos operísticos basados en temas heroico-históricos ambientados en sitios remotos no-occidentales. Sin embargo, tanto la simpatía hacia Moctezuma como la postura relativamente crítica hacia Cortés, cuestionan la percepción veneciana sobre la historia de la Conquista de México en particular, y sobre el imperio español en general, a unos años de la dramática reconstrucción del espacio político europeo ocasionada por la Guerra de Sucesión. En esta investigación se plantea el afanoso compromiso de Giusti con ciertas fuentes históricas publicadas en Venecia, tanto pro como antiespañolas – particularmente la *Istoria della conquista del Messico* (1704) de Antonio de Solís y Ribadeneyra y escritos influenciados por Bartolomé de las Casas – así como con el cumplimiento de las convenciones músico-dramáticas de la ópera seria del siglo XVIII. Asimismo se muestra que el fundamento histórico del libreto se sustentó no sólo en fuentes escritas, sino también en el imaginario visual producido en Venecia en la temprana edad moderna. Se demuestra, por ejemplo, que Giusti se inspiró en la imagen utópica de Tenochtitlan que tanto había fascinado a historiadores y cartógrafos venecianos como Giulio Ballino y Tomasso Porcacchi, mismos que introdujeron a la ciudad azteca como «otra Venecia en el mundo». El hecho de que los venecianos se vieran identificados, hasta cierto punto, con la Ciudad de México a inicios del XVIII, significó que su lealtad hacia la corona española se encontrara dividida, y sólo el análisis del libreto a través de esta lente veneciana permite comprender el papel ambivalente que juega la figura de Cortés en esta obra. Esta ambigüedad también contradice la premisa básica de las óperas “exóticas” del siglo XVIII, es decir, la superioridad militar y moral de Occidente.

FIGURE (1): INTORNO A SAVERIO MERCADANTE

Francesc Cortès Mir (Universidad Autónoma de Barcelona)

Más que un alumno destacado de Mercadante: los nuevos aires italianos de Mariano Obiols

Los intercambios operísticos entre Italia y España en el siglo XIX continuaron las sendas fijadas en el siglo XVIII: aprovechaban los contactos de tipo político-administrativo y, además, las relaciones comerciales entre Italia y España. El compositor Mariano Obiols y Tramullas consolidó su formación musical en Italia con Saverio Mercadante, gracias a dichos circuitos comerciales. Obiols fue el único compositor español que estrenó una ópera en el teatro milanés de La Scala, *Odio e amore* (1837). Regresó a Barcelona para encargarse de la dirección de la orquesta del teatro del Liceo, y también del conservatorio de canto y

declamación vinculado en sus inicios al teatro. Obiols abandonó su incipiente carrera musical en Italia – publicó incluso para Ricordi y para Lucca – para imprimir un giro modernizador en los usos líricos y orquestales barceloneses. La prensa de la ciudad, sobre todo la de ideología liberal, apuntó que el joven Obiols ayudó a superar costumbres ‘feudales’ en lo musical, gracias a sus enseñanzas europeas procedentes de ‘las orillas del Po’. Una de las primeras iniciativas emprendidas por Obiols fue la organización de una nueva orquesta y el estreno de la ópera de Mercadante, sobre libreto de Romani, *Il conte d’Essex*, en 1838. Obiols tributaba agradecimiento a su mentor italiano, también a Felice Romani que le redactó exprofeso el libreto de *Odio e amore*. En poco tiempo, Obiols se convirtió en compositor de referencia. Su acción era ineludible en los actos de representación civil de la ciudad, caso de las visitas reales de María Cristina de Borbón, o de Luisa Fernanda, en las que consiguió imprimir un sello de modernidad para la época. Paradójicamente, el que había sido el referente de la modernización italianizante de Barcelona, se convirtió en diana de los ataques de los primeros wagnerianos en los años setenta.

Cristina Díez Rodríguez (Universidad Complutense de Madrid)

La estancia de Saverio Mercadante en Cádiz (1829-1830): temporada operística y actividad compositiva

En enero de 1829 Saverio Mercadante llegó a Cádiz acompañado por parte de la compañía italiana con la que se encontraba actuando en Lisboa. El estallido de la Guerra Civil Lusa (1828-1834) provocó que el compositor tuviera que abandonar la capital portuguesa de manera precipitada antes de que concluyera la temporada operística del Teatro San Carlos. Las relaciones portuarias existentes entre Cádiz y Lisboa habían propiciado desde años una intensa circulación de compañías líricas entre ambas ciudades; estas circunstancias motivaron que el destino elegido por el compositor fuera Cádiz, cuya floreciente vida operística era conocida más allá de las fronteras españolas. El ambiente musical de la ciudad unido a la calurosa acogida del público y al favor de la burguesía gaditana motivaron que el compositor decidiera permanecer en Cádiz durante el año teatral 1829-1830 dando lugar a la más espléndida de las temporadas operísticas del primer tercio del siglo XIX. El volumen de funciones y estrenos ofrecidos por la compañía italiana dirigida por Mercadante no tuvo precedentes llegando a superar las cifras de otros centros operísticos del rango de Madrid y Barcelona. Además de ahondar en la relación de un músico italiano de la talla de Mercadante con España esta comunicación ofrece datos, hasta ahora desconocidos, acerca de su estancia en Cádiz, su actividad compositiva y la recepción y circunstancias que rodearon los estrenos de sus obras en el Teatro Principal gaditano. Saverio Mercadante desarrolló una labor compositiva que dio lugar al estreno de dos óperas, *La Rappresaglia* y *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*; un himno en honor a Fernando VII, un coro dedicado al público gaditano y una cantata, *La contienda de los Dioses*, obra de gran envergadura y enjundia musical. La transcripción y análisis de esta música, inédita hasta el momento, ha revelado no solo el magisterio del compositor y las características de su momento estilístico, sino también el afán de incluir ciertos rasgos propios de la música española como gesto agradecido del maestro de Altamura para con el público gaditano.

Renato Ricco (Università di Salerno)

«Caritea regina di Spagna» di Mercadante: le fonti librettistiche

Caritea regina di Spagna di Mercadante andò in scena, con grande successo, il 21 febbraio 1826 al Teatro La Fenice di Venezia, ed è oggi ricordata per il coro dell'Atto 1, 'Aspra del militar', cantato dal corpo di guastatori portoghesi, diventato subito un canto patriottico grazie ai versi «Chi per la gloria muor / Vissuto è assai» (la parola «gloria» fu sostituita con «patria», e in questa versione lo intonarono Attilio e Emilio Bandiera davanti al plotone d'esecuzione, nel Vallone di Rovito in Calabria, il 25 luglio 1844). Nel 1814, al San Carlo di Napoli, era andata in scena – Isabella Colbran protagonista – *Caritea regina di Spagna*, dramma serio in due atti su musica di Giuseppe Farinelli, mentre pochi anni dopo Carlo Coccia avrebbe presentato a Genova (7 gennaio 1818, teatro Sant'Agostino) un'omonima opera su libretto di Giacomo Serafini e Cesare Leopoldo Bixio. Se il trevigiano Pola, autore del libretto per Farinelli, guarderà ancora alla Spagna con *Fernando duca di Valenza*, del 1833, fonte di entrambi i librettisti è l'omonima tragedia pubblicata, nei primi anni del XIX secolo, da Giovanni Pindemonte, fratello maggiore del più conosciuto Ippolito ed esule in terra di Francia per le sue idee rivoluzionarie (sintomatica, a proposito, l'ode *La repubblica cisalpina*, del 1797), mentre la storia del tormentato amore tra la regina di Spagna e Diego è tratta da una novella (II, 1) degli *Ecatommisti* di Giraldo Cinzio. L'intento è quello di seguire questo percorso evolutivo che parte da una novella cinquecentesca per arrivare a un testo di teatro musicale ottocentesco, mettendone di volta in volta in luce particolarità e differenze stilistiche e strutturali.

MERCOLEDÌ 4 MAGGIO

PANEL – ‘Come si costuma in Italia’: De la ‘academia’ privada al concierto público en Madrid y Barcelona (1750-1800) [Dall'‘accademia’ privata al concerto pubblico: Madrid e Barcelona (1750-1800)]

Esta sesión de estudio propone un recorrido por diferentes contextos de interpretación musical documentados en Madrid y Barcelona durante la segunda mitad del siglo XVIII que se inspiraron en modelos productivos y repertorios italianos, indiscutibles referentes en la época. Incluso los intérpretes y empresarios involucrados provenían con frecuencia de Italia, desde donde era enviada una gran cantidad de música vocal e instrumental a la Península Ibérica. De modo inverso, los músicos italianos residentes en España se empapaban de las prácticas musicales y repertorios locales y viajaban con relativa frecuencia a sus lugares de origen, dando lugar a un fluido intercambio cultural. Buena parte de la élite social de dos de las ciudades más ricas y pobladas de España se entretenía en veladas de música de cámara donde los aficionados compartían atril con músicos profesionales a su servicio, a menudo también italianos. Esta práctica, habitual por lo menos desde la década de 1750, continuó ganando adeptos durante la segunda mitad del siglo, en consonancia con el auge de la burguesía. Paralelamente el concierto público de pago se fue abriendo paso en la vida cultural de ambas ciudades, donde esta actividad no tenía precedentes directos. Como se mostrará, los modelos italianos fueron clave para esta transformación de la escena musical de Madrid y Barcelona durante un período crucial para la consolidación en España de nuevos géneros como la sinfonía, el cuarteto de cuerda y el concierto solista. Sin embargo, estos modelos tuvieron que pasar por un proceso de adaptación negociada a las condiciones más o menos favorables que

presentaba el contexto musical de cada ciudad. Las tres ponencias de esta sesión permitirán iluminar con nuevos datos espacios aún poco conocidos de recepción de modelos musicales italianos y matizar las definiciones (a menudo demasiado unívocas) del ‘italianismo’ en la España de la segunda mitad del siglo XVIII.

Ana Lombardia (Universidad de la Rioja)

La colección del Barón Carl Leuhusen: música de cámara italiana en ambientes cosmopolitas de Madrid (1752-1755)

En la década de 1750 varios mecenas españoles y extranjeros organizaban ‘academias’ privadas de música de cámara en Madrid. Hasta ahora se conocían inventarios de bibliotecas que sólo sobreviven parcialmente, como la de Farinelli. El reciente descubrimiento de la colección del diplomático sueco Carl Leuhusen testimonia con mayor contundencia esta práctica: contiene 24 fuentes manuscritas con música instrumental de cámara reunida en Madrid entre 1752 y 1755. Estas fuentes permiten profundizar en el repertorio cultivado en las academias, los perfiles de los músicos y mecenas participantes y su conexión con círculos internacionales. Se detectan tres tipos de repertorio: (1) ‘tríos’ para dos violines o flautas y acompañamiento; (2) ‘oberturas’ y ‘sinfonías’ para conjuntos de 3 a 8 instrumentos; y (3) piezas para violín y acompañamiento, como sonatas y danzas. Esto testimonia la consolidación del trío y la sonata, la asimilación de géneros populares como el fandango y la introducción de nuevos géneros como el cuarteto de cuerda y la sinfonía, cuya variedad terminológica refleja una intensa experimentación. Como cabría esperar, Leuhusen coleccionó música de compositores activos en Madrid, como el español Vicente Basset y el polaco-italiano Christiano Reynaldi, antes activo en Roma. Sin embargo, predominan los compositores activos en Milán, como Giovanni Battista Sammartini, Giovanni Battista Lampugnani e incluso nobles aficionados como el conde Giorgio Giulini. Esto revela la circulación de música entre España e Italia a través de canales alternativos a los de la música impresa, como confirman fuentes vinculadas a Parma y Roma. En suma, la colección de Leuhusen constituye un testimonio inigualable sobre la asimilación de prácticas musicales y repertorios italianos en Madrid, en un ambiente cosmopolita donde los intercambios se producían en múltiples direcciones geográficas (de Milán o Parma a Madrid y, posteriormente, a Estocolmo), genéricas (de la obertura operística a la de cámara) y sociales (entre músicos profesionales y aficionados nobles).

Josep Martínez Reinoso (Universidad de la Rioja)

«Según la práctica más decorosa de Roma»: influencia y adaptación de los modelos productivos italianos en el establecimiento de conciertos y oratorios en los teatros de Madrid (1767-1799)

En el último tercio del siglo XVIII hubo varias iniciativas para establecer temporadas de conciertos y oratorios en los teatros de Madrid. En 1767, el conde de Aranda promovió los primeros conciertos públicos en la ciudad, pero no fue hasta 1786 cuando, junto con la reapertura del teatro italiano de los Caños del Peral, los conciertos se asentaron definitivamente como temporadas cuaresmales. A partir de 1790, el éxito de los conciertos italianos hizo que los responsables de los teatros nacionales del Príncipe y de la Cruz, dedicados principalmente a la representación de comedias en castellano, imitasen la iniciativa y organizarasen sus propias temporadas de conciertos (el ‘Concierto Español’). La competencia generó un largo enfrentamiento institucional que, entre otras cosas, contribuyó a modificar la naturaleza de la programación cuaresmal. El concierto misceláneo fue paulatinamente substituido por el

oratorio italiano, el cual se ejecutó inicialmente sin escena, pero a partir de 1796 se permitió con vestuario y decoraciones. En todo el proceso, los modelos productivos italianos fueron referente, primero, en las argumentaciones para conseguir los permisos de representación, luego, en la organización y programación de las temporadas, y finalmente, en la elección del repertorio. El objetivo de la comunicación es reseñar la adaptación de los modelos productivos italianos en el establecimiento del concierto y el oratorio en los teatros de Madrid mediante tres ejemplos: (i) los conciertos de Antonio Lolli (1785-1786), (ii) las *academias místicas* de Antonio Tozzi y Pietro Guglielmi (1790-1795), y (iii) los oratorios organizados por Melchor Ronzi (1797-1799). La descripción de los tres casos permitirá demostrar que tanto el concierto como el oratorio fueron espectáculos vinculados inicialmente al teatro de los Caños del Peral, según las prácticas habituales de los teatros en Italia, que luego se reprodujeron en los teatros españoles del Príncipe y de la Cruz.

Lluís Bertran (Université de Poitiers / Universidad de la Rioja/)

Entre el entusiasmo y la condena: la recepción de lo italiano en los conciertos públicos y privados en Barcelona (1760-1808)

Durante todo el siglo XVIII, las relaciones de la ciudad de Barcelona con Italia a lo largo del siglo XVIII fueron estrechas y, al mismo tiempo, problemáticas. El establecimiento de temporadas de ópera estables en el teatro de Barcelona a partir de 1750 favoreció una intensa recepción de repertorio italiano y la llegada constante, sin apenas interrupciones, de cantantes italianos que se instalaban para una o varias temporadas teatrales en la ciudad. El teatro barcelonés, convertido en un espacio central de las sociabilidades de las élites y en uno de los principales escaparates de la ciudad, contribuyó a aumentar el prestigio y el enraizamiento de la ópera italiana y de repertorios concomitantes en los conciertos tanto públicos como privados. Además, facilitó la introducción de los músicos del teatro en las casas particulares, como músicos ocasionales o como profesores. Sin embargo, la penetración de lo italiano en la ciudad no fue siempre fluida ni homogénea. En determinados sectores urbanos, tanto públicos como privados, los modelos foráneos tenían que competir con un vasto repertorio local, con un numeroso grupo de músicos de capillas eclesíásticas bien integrados en las redes familiares y sociales urbanas y con los prejuicios morales asociados al mundo teatral. Gracias al testimonio de Rafel d'Amat, Barón de Maldà, un prolijo cronista local, podremos analizar esta penetración negociada de lo italiano en los conciertos privados y públicos barceloneses durante el último tercio del XVIII. De su testimonio emergen una serie de distinciones complejas que invitan a descomponer la percepción de la música italiana según se trate del lenguaje musical, de las prácticas performativas, de los géneros musicales o de los músicos. Estas distinciones permiten considerar, dentro de un mismo espacio urbano, la existencia de distintos ritmos de recepción de los modelos italianos.

FIGURE (II)

Alessandro Mastropietro (Università di Catania)

Musica del giovane Brunetti tra Italia e Spagna: sulla fonte manoscritta di una Sonata fuori catalogo

Le fonti musicali antiche conservate in Italia riguardanti la musica di Gaetano Brunetti (Fano?, 1744-Madrid 1798), manoscritte o a stampa, sono poco numerose e assai circoscritte: se si eccettua il consistente fondo presso la Biblioteca Palatina di Parma (li presente grazie ai rapporti tra i Borbone regnanti nel Ducato in diverse fasi e quelli sul trono di Spagna, al cui

servizio nella Real Capilla Brunetti entrò nel 1767 restandovi fino alla morte) e un paio di esemplari delle opere a stampa (i *Seis Trios* L 109-114 a Genova e i Sestetti Op. 1 a Venezia), la produzione del violinista e compositore è sostanzialmente assente nelle fonti coeve della penisola, il che non dovrebbe sorprendere, considerato il suo legame biunivoco con la corte di Madrid e personale con il futuro Carlo IV. Assume perciò un valore specifico una fonte manoscritta, conservata presso la Biblioteca Comunale 'Benincasa' di Ancona, contenente una Sonata per violino e basso (in Fa minore) sulla cui prima pagina si legge (seppur con qualche fatica, per via della corruzione materiale della fonte) il nome di Brunetti accanto alla titolazione. L'intestazione di questa «6a Sonata», finora non censita nei cataloghi dedicati al compositore, fornisce altri spunti interessanti: accanto al nome, è indicato «ano [año] 1765» e, qualunque sia l'ultima cifra (quasi illeggibile), la Sonata risalirebbe a un periodo già spagnolo, ma musicalmente assai poco documentato per il Brunetti; inoltre, le forme linguistiche (oltre a «año», «bajo»/«baxo», «vezes») sembrano autorizzare una matrice spagnola se non della fonte (la porzione di contromarca della filigrana appena visibile non consente precise formulazioni) almeno dell'antigrafo. Verranno pertanto discusse – allo stato attuale della ricerca e delle informazioni disponibili – le questioni che con più rilievo questa fonte sembra sollevare, ovvero: 1) l'attribuzione, con qualche cautela d'obbligo, a Gaetano Brunetti; 2) l'esistenza di una Sonata di Brunetti entro un Fondo (quello appartenuto al conte anconitano Emanuele Nappi, il cui padre fu in contatto diretto con Tartini) legato alla linea violinistica Tartini-Nardini, accanto a esemplari di Sonate dei due compositori delle generazioni precedenti; circostanza, questa, che suffraga il dato del suo apprendistato col musicista livornese e indirizza verso quel contesto stilistico alcuni tratti della sua formazione compositiva; 3) la presenza isolata in Italia di una fonte legata al primissimo ambiente d'attività spagnolo di Brunetti, probabilmente precedente ai suoi rapporti con la corona borbonica. Sarà inoltre condotta una prima disanima stilistico-formale del lavoro (in tre movimenti), comparativa con Sonate cronologicamente limitrofe e con altre Sonate superstiti di Brunetti (peraltro tutte più o meno posteriori a questa esaminata).

OPERA ITALIANA (II)

Aurèlia Pessarrodona Pérez (Universidad Autónoma de Barcelona)

Italia a través de las tonadillas: representaciones de lo italiano en el teatro lírico breve del siglo XVIII hispánico

La tonadilla – género lírico-escénico breve que fue especialmente popular en toda España durante la segunda mitad del siglo XVIII – funcionaba como espejo divertida y musicalmente deformante de la realidad de su época. En sus argumentos desfilan los personajes más típicos de la sociedad coetánea – majos, petimetres, abates, etc. – pasados por el cedazo del humor y la caricatura, y de una banda musical que los identificaba. La historiografía de tiempos pasados quiso entender la tonadilla como baluarte de lo genuinamente hispánico en contra de las nefastas influencias extranjeras, sobre todo francesas e italianas. Sin embargo, desde hace unos años se está empezando a estudiar el género sin complejos asumiendo con naturalidad las influencias extranjeras que sin duda tuvo – como se muestra en la reciente monografía sobre el tema *The Tonadilla in Performance* de Elisabeth Le Guin (Los Angeles, University of California Press, 2014), que pone de manifiesto el interés actual, e internacional, por la tonadilla. En realidad, estas obras breves reflejan dialécticas dieciochescas entre dos mundos que se superponen – lo propio y lo otro, o lo tradicional y lo moderno –, en el momento de conformación, dentro del proyecto ilustrado y europeo, de las identidades nacionales tal

como ahora las entendemos. Éste es el contexto donde tienen que entenderse los numerosos personajes extranjeros o extranjerizantes, más o menos caricaturizados, que aparecen en este repertorio (PESSARRODONA, Aurèlia: 'Representaciones musicales de lo francés en tonadillas dieciochescas', en: *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLVI/1 [2016], pp. 167-191). En cuanto a los italianos, tenemos excelentes ejemplos en obras como *El majo y la italiana fingida* de Laserna (1779) o *El italiano fingido* de Valledor (1785). De hecho, en este repertorio la relación con Italia parece ser bastante ambigua: por una parte, *lo otro* resulta un fácil blanco de caricaturas risibles; pero por otra parte se observa cierta admiración, que llevó incluso a la asimilación de elementos de la dramaturgia musical italiana dentro de la tonadilla, tales como recitativos acompañados o concertantes de acción. Así pues, en esta comunicación se pretende indagar en cómo la tonadilla refleja Italia, sobre todo a partir de la representación dramático-musical de las diversas tipologías de personajes italianos, de cara a evaluar qué imagen sonora de lo italiano se quería transmitir en este repertorio y hasta qué punto se ajustaba a la recepción de la cultura italiana en la España de la época.

Sara Navarro Lalanda (Università Guglielmo Marconi, Roma)

Escenarios de difusión y reutilización del repertorio operístico italiano en la corte española: el mercado editorial musical de la sociedad burguesa en la primera mitad del siglo XIX

La representación de las óperas en los teatros de la corte española constituiría tan sólo el primer paso en el proceso de difusión de este material musical. La buena acogida de una de estas obras en los teatros españoles, conllevaba su apertura a nuevos escenarios, transformando los textos literarios y musicales para su uso en bailes de sociedad, teatros o salones burgueses. En la primera mitad del siglo XIX, las sociedades culturales surgirían de la mano de una burguesía liberal y mercantil, en particular, tras el Real Decreto del Asociacionismo (1839), el cual permitiría que esta nueva clase social se reuniese en salones de conservatorios, escuelas de música, editoriales o casas particulares. En estos espacios nacería un nuevo repertorio, la música de salón, constituida, fundamentalmente, por reducciones y breves obras para instrumento solista, que tomarían como base motivos operísticos de autoría italiana, repertorio que sería interpretado tanto por profesionales como por aficionados. A través del presente estudio analizaremos, en particular, el repertorio de salón para instrumento solista basado en las óperas italianas representadas en España durante la primera mitad del siglo XIX, piezas con funcionalidad preferentemente recreativo- pedagógica que constituirían uno de los corpus de obra publicada de mayor cuantía en los talleres de la época. En este sentido, será analizada la tipología e instrumentación de estas obras de salón publicadas en España, poniéndolas en relación con su estreno teatral, posible autoría, talleres y periódicos de época que se encargarían de difundirlas, así como las ocasionales dedicatorias indicadas en las partituras, que nos permitirán conocer la sociedad consumidora de la cartelera de ópera de este nuevo formato musical.

Francisco J. Giménez Rodríguez (University of Granada)

De Rossini a Verdi: aproximación al repertorio operístico italiano en Andalucía oriental durante el siglo XIX

Todavía nos queda mucho para poder reconstruir totalmente las carteleras operísticas de los teatros de Almería, Jaén y Granada. Sin embargo, los datos que nos van apareciendo en sucesivas investigaciones muestran una tendencia en el repertorio operístico italiano paralela a

los grandes teatros españoles. En las primeras décadas triunfa Rossini, hacia los treinta Bellini y Donizetti, y a partir de 1845, Verdi. A este respecto nos resultan muy esclarecedoras las palabras de Pedro Antonio de Alarcón en los primeros cincuenta, cuando aún no se aceptaba en todos los teatros la nueva estética verdiana: «Bellini es la primavera de la música; Donizetti su estío; Verdi su otoño. [...] Verdi necesita corazones fatigados, almas estragadas de sentí, públicos burlones y fríos: un París, un Madrid, un Granada» (PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, 'En Cádiz', en: *El Eco de Occidente*, n. 19 [13-2-1853], pp. 5-8). Partiendo de estas premisas, esta comunicación analiza la presencia de ópera italiana en las carteleras de Granada, Jaén y Almería durante el siglo XIX. Este análisis habrá de ceñirse a los períodos en los que nos es posible conocer los repertorios de los distintos teatros, estableciendo un análisis comparativo de los mismos. Las fuentes fundamentales de este estudio son las investigaciones recientes realizadas sobre el teatro lírico en Granada (J. A. OLIVER GARCÍA, 2013), Almería (C. RAMÍREZ RODRÍGUEZ, 2006) y Jaén (V. SÁNCHEZ LÓPEZ, 2015), además de la información contenida en las publicaciones periódicas (diarios y revistas culturales) de las diferentes provincias. Desde una perspectiva microhistórica, el objetivo de este trabajo es poner de relieve la existencia de temporadas operísticas «italianas» en ciudades de la periferia, hasta ahora muy poco estudiadas, que seguían unos parámetros similares a las de los grandes centros operísticos en España en el siglo XIX. Solo así podremos conocer una historia de la música de las ciudades, que viene a completar la visión centralista de la música española en el siglo romántico.

María Encina Cortizo – Ramón Sobrino (Universidad de Oviedo)

«Ildegonda» (1845) y «La conquista di Granata» (1850) de Arrieta y Solera: el melodrama italiano del primer romanticismo hispanizado en la España de Isabel II

Emilio Arrieta (1821-1894) fue una de las personalidades musicales más importantes de la España del XIX. Formado en el Conservatorio de Milán, a su regreso a España, Arrieta se convierte en Maestro de Música de la reina Isabel II, que estrena en nuestro país *Ildegonda* y le encarga un segundo título para el que Arrieta y Solera escriben *La conquista di Granata*, sobre los últimos días de la Reconquista. En este trabajo analizamos las diferentes condiciones de producción de ambas óperas, considerando *Ildegonda* (1845) como el melodrama con que el español consigue el premio fin de carrera de composición en Milán, y *La Conquista di Granata* (1850) como uno de los primeros intentos de hispanizar el género lírico, al escoger un tema nuclear de la gran historia de España, como corresponde a un joven compositor que ha encabezado el manifiesto de *La España Musical* (1847), en defensa de la ópera española junto con Hilarión Eslava y Baltasar Saldoni. Estas dos óperas de Arrieta y Solera, cuyas partituras en edición crítica han sido publicadas por nosotros, e interpretadas y grabadas en el Teatro Real de Madrid, revelan los sólidos principios compositivos transmitidos por Nicola Vaccai y la asunción del canon operístico italiano del primer romanticismo, reconociéndose en ellas elementos del último Donizetti, Meyerbeer u Auber, y del primer Verdi, en colaboración con Solera, como *Nabucodonosor* (1842) *ILombardi* (1843) o *Giovanna d'Arco* (1845), que Arrieta había escuchado en la Scala durante sus años de estudiante, o *Attila* (1846). En ambas partituras Arrieta asume novedades dramáticas como el concertante de apertura del primer acto, la creación de espacios escénicos a través del sonido, la retórica vocal e instrumental de trompa, trombones o corno inglés, la estructura formal de la obertura, y, en *La Conquista*, recrea, además, las sonoridades arabizantes del reino nazarí de Granada.

CULTURA E CONTESTO (II)

Riccardo La Spina (Independent scholar, Oakland, CA)

«Con la revolución política, aquella musical» – Newly Rediscovered Press Coverage of Madrid’s Opera Italiana during the Constitutional Triennium (1821-1823)

Spain’s constitutional revolution of 1820 ushered in a brief three-year period of liberalism, promising theatrical reform, made impossible during the politically severe *sexenio absolutista*, when Luigi Mari unsuccessfully petitioned to perform in Madrid (1817). Founding Madrid’s first known *Compañía de Ópera Italiana* since the 1790s depended on the imminent political change. Though works by Rossini had been staged in Spanish translation, since 1816, Madrid had not heard a complete Italian opera in the original language in years: with the theatres now under Municipal control, the City managed to repeal the decree prohibiting foreign-language performance. Mari’s 1820 initiative drew personnel from Barcelona’s *Ópera Italiana* (and Madrid’s *Compañía de Ópera Española*), becoming a popular company under Adelaide Dalmani-Naldi, and affording the capital a taste of Rossini by modern singers. For three years (through February 1824), audiences were regaled with six Rossini titles, among earlier operas by others. The introduction of Rossini enabled a paradigm-shift in operatic repertory and taste, as older titles juxtaposed with the modern, making both ripe for dissection in the press. Historically among the worst-documented and wildly confused by historians for want of sources, this crucial episode now transcends the lack of journalism later plaguing the 1826 company (under Mercadante). Besides facilitating Madrid’s first uninterrupted Italian opera seasons in decades, political reforms fostered a new freedom of the Spanish press, giving this initial wave of Rossini reception coverage through an unprecedented flurry of reviews in several periodicals, published in Madrid (1819-1823). Dismissed by Scholars as nonexistent, these newly rediscovered sources have eluded study. While complementing our previous archival findings, essential facts not manifest in either secondary or archival sources surface in pieces identifying people in key functions: playwright and editor José-María Carnerero emerges as theatrical commissioner and the opera’s general manager, instrumental in establishing vehicles and standards of Spanish theatrical criticism. Other documents serve as an overview of opera attendance and popularity in Madrid, while comparative analysis reveals rare perspective on opera criticism in articles on theatre politics, production reviews, *critique* of company singers, and editorials. These elements, though not uncommon to opera-loving Europe, had just begun reemerging in Spanish papers with the upsurge in opera’s popularity, as a new Rossinian paradigm took root during this crucial and significant historical period of intense progressive shift towards opera’s acculturation. This paper examines the elements of critical thought and review process, wherein the onset of a distinguishable system develops perceptibly, reflected in the two aforementioned periodicals in the context of the period’s first fully-fledged Italian seasons.

Virginia Georgallas (University of Toronto)

The Maniac’s Affliction: Music, Madness and Caprice in Late Eighteenth-Century Spain

Gaetano Brunetti’s only programmatic symphony, *Il maniático* (1780), incorporated a recurring musical idea to represent madness, a technique that predates Berlioz’s *idée fixe* by decades. Brunetti provided a ‘programme’ on the cover page, detailing the nature of the

maniac's affliction and its musical depiction: the delirious person is fixated by a trill-like figure for solo cello that he is unable to escape, despite an 'infinite variety' of themes that are presented to persuade him to happiness. Despite its seemingly unprecedented programme, Brunetti's symphony has been continually overlooked by scholars. In her illuminating work on Berlioz and the *idée fixe*, Francesca Brittan (2006) suggested that Brunetti was making an early reference to an obsessive type of madness, later defined in French psychiatric circles as *monomania*. In this paper, I will propose an immediate context in the medical discourses of mania at the Spanish court, where Brunetti held a lifelong position. Of particular relevance are the writings of court physician Andrés Piquer, who coined the term *affectio melancholico-maniaca* to diagnose the medical afflictions of two Spanish kings, Felipe V and Fernando VI. Piquer's notion of a 'melancholic-maniacal affect' – intermittent in nature, and manifesting itself as an intense obsession with death that could not be assuaged by 'pleasant and clever attempts' in conversation – has recently been identified by medical historians as a precursor to the modern manic-depressive or bipolar disorder (PÉREZ *et al.*, 2011; BALDESSARINI *et al.*, 2015). I also suggest that Brunetti's symphony and Piquer's *Discurso* (1759) provide an important context for the *Caprichos* of another court artist, Francisco Goya, who has long been known for his own preoccupations with madness and melancholy. Juxtaposing my analysis of *Il maniático* with a reading of Goya's *The Sleep of Reason Produces Monsters* (1798), I will argue that both Brunetti and Goya portrayed a specific medical condition that would have been recognized by members of the Spanish royal court. This paper explores the shared history of art and medicine, and contributes to our increasingly rich understanding of musical life in eighteenth-century Spain.

Rudolf Rasch (Utrecht University)

Venetian-Madrilenian Exchanges in Music Publishing in the 1770: Antonio de Castillo and Luigi Marescalchi

The Madrilenian bookseller Antonio del Castillo ran a short-lived music-publishing business in Madrid, from 1770-1774. Editions of works of Boccherini played an important role in this undertaking. Apparently he stopped bringing out new titles in 1774, only to become a Madrid agent for the editions of Luigi Marescalchi and Carlo Canobbio, who had recently begun publishing music in Venice. This printing business was short-lived as well, lasting only from 1773 to 1775. From the 1787 inventory of Castillo's shop it appears that nearly all of Marescalchi & Canobbio's publications were available in Madrid. On the other hand, several of Castillo's publications were reissued in Venice. In the paper also a revised chronology of Marescalchi & Canobbio's publications will be given.

GIOVEDÌ 5 MAGGIO

CULTURA E CONTESTO (III)

DANIEL MARTÍN SÁEZ (Universidad Autónoma de Madrid)

La leyenda de Farinelli en España. Historiografía y mitología

La leyenda de Farinelli en España oscurece sus más de veinte años como organizador de festejos y figura política en las cortes de Felipe V y Fernando VI. Un mito de *entrada*, donde aparece como el sanador del melancólico Felipe V, y un mito de *salida*, donde un Carlos III carente de gusto musical habría prescindido de sus servicios, han malogrado la comprensión de su papel en la corte española, así como la propia realidad que da vida a la leyenda. Realizamos por primera vez la genealogía del mito de Farinelli en torno a Felipe V

y Carlos III – aún hoy citada acriticamente por tantos autores –, empezando por las fuentes históricas que constituyen el poso de verdad del que se nutre, y estudiando a continuación su evolución, desde las primeras reacciones inglesas ante su llegada a España – al mismo tiempo anti-españolas y anti-operísticas, en pleno contexto bélico – desde 1737, hasta la elaboración del mito hacia 1750, que tiene su inicio con una tímida nota a pie de página de Keyssler, pero que pronto enciende la llama de una *mitopoiesis* imparable, ocupando las obras de los mejores historiadores del siglo XVIII, desde Hawkins hasta Burney, pasando por Laborde. Para ello reunimos por primera vez multitud de fuentes inglesas, italianas, españolas, francesas y alemanas de la época, mostrando entre ellas algún caso de plagio entre los historiadores, y ofrecemos como colofón varias críticas y mitos alternativos que no adquirieron tanta fama, entre ellos los de Esteban de Arteaga y Antonio de Eximeno, pero que arrojan más luz sobre el papel de Farinelli en la corte española y sobre la naturaleza de la ópera durante el siglo XVIII, donde las categorías de ‘fiesta’ o ‘publicidad’ son más importantes que las de ‘cantante’ o ‘compositor’.

Juan Carlos Galiano Díaz (Universidad de Granada)

Una reutilización peculiar: la ópera italiana en la música procesional

Cuando hablamos de música procesional nos referimos la práctica musical que acompaña a las procesiones o desfiles de pasos por las calles durante los actos de culto que la liturgia cristiana dedica a la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo (MARTÍN RODRÍGUEZ, 2014). La música procesional, como género musical que es, presenta una estructura, estilo y carácter determinado, que hace referencia a la forma musical que llamamos marcha procesional: un tipo de marcha lenta con carácter religioso compuesta para ser interpretada como acompañamiento musical en los desfiles procesionales (GALIANO Díaz, 2015). La práctica de la música procesional en España, y especialmente en Andalucía, comenzó en el s. XIX con la transcripción para de obras de la música culta, que aún hoy, se siguen interpretando (Ayala Herrera, 2007). Entre estas transcripciones debemos destacar las de óperas italianas como *Ione* (1858) de E. Petrella (1813-1877), *Don Sebastián, rey de Portugal* (1843) de G. Donizetti (1797-1848), *Tosca* (1900) de G. Puccini (1858-1924) u *Otello* (1887) de G. Verdi (1813-1901). Así mismo, existen marchas procesionales en las que se puede apreciar una clarividente influencia melódica y tímbrica de la ópera italiana, caso de la marcha *Soledad Franciscana* (1987) de Abel Moreno (1944-) y el *Intermezzo* de *Cavalleria Rusticana* (1890) de Pietro Mascagni (1863-1945). Dado lo expuesto, los objetivos de esta comunicación, definidos en torno a la influencia de la ópera italiana en la música procesional: (1) analizar las adaptaciones a marcha procesional de los fragmentos de las óperas italianas mencionadas anteriormente y (2) estudiar la justificación de dichas adaptaciones. Los resultados obtenidos arrojan luz en torno a los procesos de hibridación producidos por la ópera italiana en el seno de la música procesional.

Laura De Miguel Fuertes (Universidad Complutense de Madrid)

La influencia musical de Italia en la cátedra de piano del Conservatorio de Madrid

La creación del Real Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina en 1830, el primer centro educativo musical de carácter público español, supuso una importante plataforma de conexión entre España e Italia que reforzó los vínculos musicales ya existentes y propulsó nuevos intercambios que confirmarían, de manera especial, la influencia de Italia

en el entramado musical y educativo español. Desde la propia reina María Cristina de Borbón, venida de Nápoles para contraer matrimonio con el rey Fernando VII e impulsora, a los pocos meses de su llegada, de la creación del conservatorio, hasta el primer director de la institución, el tenor Francesco Piermarini que apoyó particularmente la disciplina del canto, son varios los hechos que corroboran que el vínculo italiano-español se hizo especialmente manifiesto en el Conservatorio de Madrid. El hecho de que los reglamentos de los conservatorios de Nápoles y Milán, además del de París, sirvieran de modelo para la redacción de las bases y el propio reglamento interno del conservatorio madrileño o la adquisición de los primeros pianos a través del editor y almacenista G. Ricordi de Milán, a propuesta de Piermarini, entre otros, son ejemplos de algunos de los diferentes elementos que tejieron la red de intercambios musicales que tuvieron lugar en las primeras décadas de existencia del conservatorio entre ambos países, lo que atrajo no pocas críticas desde los diferentes sectores musicales. De manera particular analizaremos en nuestra propuesta el peso de lo italiano en la cátedra de piano del Conservatorio de Madrid durante sus primeras décadas de existencia, especialmente patente en el repertorio interpretado en los diferentes conciertos y exámenes en los que el alumnado de dicha cátedra participa. El estudio de dichas obras muestra que la influencia de la ópera italiana, presente igualmente en el tejido musical madrileño, también se deja ver en la configuración del repertorio para piano interpretado en el conservatorio a través de versiones, fantasías, variaciones o rondós a dos y cuatro manos basadas en motivos operísticos, especialmente de Rossini, Donizetti, Verdi y Bellini. La adquisición de obras durante los primeros años confirma esta tendencia y corrobora la importante presencia de este repertorio en la cátedra de piano del conservatorio entre 1830 y 1860 cuando el porcentaje de este tipo de repertorio disminuye a favor de otros géneros propiamente pianísticos como las sonatas, conciertos, nocturnos o piezas de baile. Estos resultados, coincidentes con la realidad musical de otras instituciones y espacios musicales españoles coetáneos, son el indicador de los gustos musicales del momento y demuestran la conexión de la cátedra de piano del Conservatorio de Madrid con la actualidad musical y su importante función como elemento difusor y dinamizador del sistema músico-cultural español.

LUOGHI E SPAZI (II)

Mariateresa Dellaborra (Conservatorio di Piacenza)

Ferdinando I di Borbone e la musica alla corte di Parma (1782-1802)

Nel 1765, divenuto Duca di Parma, Piacenza e Guastalla, Ferdinando I di Borbone (1751-1802) favorì variamente il fiorire delle arti e in particolare amò contornarsi di musicisti e cantanti di fama, mantenendo sempre vivo lo spirito di quella che era considerata l'Atene d'Italia. Se sono note e interamente ricostruite le stagioni d'opera allestite in quel periodo nei diversi teatri pubblici, poco conosciuta è l'attività strumentale svolta dall'orchestra di corte, pure costituita da strumentisti di alto livello (Alessandro Rolla prima viola e poi direttore; Giacomo Caroli contrabbassista; Pietro Rachele violoncellista; Giuseppe Colla maestro di cappella; Francesco Fortunati direttore degli spettacoli; Ferdinando Paër maestro onorario di cappella, solo per citarne alcuni). Dalla consultazione dei documenti d'archivio, ma soprattutto grazie al rinvenimento di alcuni manoscritti sconosciuti di Rolla, recentemente venduti a un'asta, tutti datati e riconducibili pertanto alla sua attività nell'ambito della corte di Ferdinando I, è possibile presentare non solo la tipologia degli eventi musicali organizzati

a corte, ma altresì conoscere il repertorio proposto e i suoi esecutori. La relazione intende prospettare le attività svolte tra il 1782 e il 1802, durante l'incarico di Rolla come direttore del reale concerto, e addentrarsi quindi nella presentazione delle composizioni sino a oggi sconosciute, non inserite nel catalogo Bianchi-Inzaghi.

Victoriano J. Pérez Mancilla (Universidad de Granada)

Compañías de ópera italiana en los teatros de Granada durante las primeras décadas de la restauración borbónica

La Restauración borbónica es la etapa política española que comienza con el pronunciamiento del general Martínez Campos en 1874, dando lugar al fin de la Primera República y a la vuelta del sistema monárquico a comienzos de 1875. Este periodo, que se extendió hasta que en 1931 fue proclamada la Segunda República, supuso un gran cambio al principio generando estabilidad en las instituciones y un modelo liberal de Estado, todo ello con el apoyo económico de la industrialización. Sin embargo, regiones españolas como Andalucía se caracterizaban por el latifundismo, con la mayor parte de la población dedicada a una agricultura de bajo rendimiento y a la manufactura de sus productos. A pesar de todo, hubo zonas andaluzas donde la industrialización fue algo más significativa, caso de Granada. Esto incentivó la existencia de una élite burguesa y clases medias ilustradas, además de un buen número de aristócratas, quienes demandaban espectáculos de entretenimiento y, especialmente, de música escénica. Para ello se disponía de dos teatros, el Principal y el Isabel la Católica, capaces de albergar a un elevado número de espectadores. Allí se programaban zarzuelas, tonadillas, óperas españolas, operetas y óperas italianas, estas últimas representadas por compañías de España, pero también de Italia: así llegaron a Granada empresarios como Emilio Giovannini, directores como Raffaello Ristori o cantantes de la talla de Giuseppina Pasqua. Todo ello queda reflejado en fuentes como carteles, programas o documentación administrativa, custodiadas en archivos y bibliotecas de Granada. A estas se añaden los periódicos de la época, que ofrecen diversos datos en torno a la actividad operística en los teatros. En definitiva, nuestro trabajo pretende demostrar la importancia de la actividad de ópera italiana en Granada durante las primeras décadas de la Restauración borbónica, que la localidad formaba parte de una red de ciudades visitadas por compañías de italianos y, finalmente, que las compañías dispusieron de un importante elenco de artistas para desarrollar una actividad interpretativa de calidad contrastada en los teatros granadinos.

ROMA

Fátima Bethencourt Pérez (Real Academia de España en Roma)

Dietro le tracce di Tomás Genovés a Roma: dall'opera «La Battaglia di Lepanto» (1836) all'inno «Siam tutti fratelli» (1848)

Il compositore spagnolo Tomás Genovés Lapetra (1806?-1861), dopo la prima di qualche sua opera lirica a Madrid, si è trasferito in Italia nel 1833 circa, come pensionato della Corte di Spagna durante la reggenza di María Cristina di Borbone-Due Sicilie. Durante la sua permanenza in Italia è riuscito a comporre diverse opere liriche che sono state messe in scena a Bologna, Roma, Venezia, Napoli e Milano. Durante il suo soggiorno a Roma, fu messa in scena nel 1836 al Teatro Valle la sua opera *La Battaglia di Lepanto* con libretto di Leopoldo

Tarantini. Prevista la prima per il 14 maggio e avendo l'impresario rifiutato di cambiare la data a richiesta del compositore, che considerava che mancavano più prove prima dell'allestimento, Genovés fuggi con lo spartito. Alla fine la prima rappresentazione ebbe luogo il 23 maggio, e le recensioni, praticamente unanimi per quanto riguarda i prestiti musicali soprattutto belliniani, furono condizionate dalle peripezie che l'avevano preceduta. Tra gli interpreti dell'opera vi furono celebri cantanti dell'epoca, come la coppia di coniugi formata dalla soprano Caterina Barilli e il tenore Salvatore Patti (genitori della famosa cantante Adelina Patti, nata nel 1843 a Madrid, dove allora cantavano i suoi genitori), o il baritono Filippo Coletti, che avrebbe lavorato al Teatro Real di Madrid. Inoltre, Patti e Coletti, assieme al direttore dell'orchestra de *La Battaglia di Lepanto* Emilio Angelini, facevano parte nel 1836 della Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia di Roma, dove Genovés sarebbe stato aggregato quale Maestro Compositore Onorario il 14 ottobre 1842. Secondo le prove documentarie, nell'ottobre del 1847 Genovés era di nuovo a Roma, qualche mese dopo che era stata eseguita nella Chiesa del Pantheon un'opera religiosa che aveva composto in onore della Regina di Spagna Isabella II, e che donò all'Accademia di Santa Cecilia. Ancora del 1848, coincidendo con la Prima guerra d'indipendenza italiana, è l'inno *Siam tutti fratelli*, con musica del compositore spagnolo e testo della poetessa romana Teresa Gnoli. In questa comunicazione si presenterà il soggiorno di Tomás Genovés a Roma attraverso la stampa del periodo, nonché i documenti custoditi negli archivi della città, come quello dell'Accademia di Santa Cecilia o quello dell'Accademia Filarmonica Romana, istituzione a cui il maestro spagnolo anche appartenne. L'ulteriore finalità del presente contributo sarà inserire la sua attività nell'ambiente artistico, letterario, musicale e politico della Roma di quegli anni.

Antonio Pardo-Cayuela (Universidad de Murcia)

Rafael Mitjana (1869-1921), 'embajador' de la música española en Italia

El diplomático, compositor y musicólogo malagueño Rafael Mitjana (1869-1921) desarrolló una importante labor en el ámbito de la investigación y la crítica musicales. Destacan sus trabajos sobre música y músicos españoles de los siglos XVI y XVII, así como sus artículos en diferentes medios en los que defiende las ideas de Felipe Pedrell (1841-1922) sobre la manera de crear un teatro lírico genuinamente español. Mitjana es conocido principalmente por ser el 'descubridor' del *Cancionero de Uppsala* (Venecia, 1556) y autor de *La musique en Espagne* (París, 1914), que es considerada la primera historia de la música española escrita de forma sistemática. Mitjana sirvió como secretario de la Embajada de España en Roma entre abril de 1897 y septiembre de 1898, siendo éste su primer destino en el extranjero. Durante este periodo Mitjana desarrolló una intensa actividad como investigador y divulgador de la música española en Italia, la cual ha podido ser reconstruida gracias al estudio de su expediente personal (Madrid, Archivo de Ministerio de Asuntos Exteriores), las cartas que escribió a Pedrell (Barcelona, Biblioteca de Catalunya), así como numerosos artículos en prensa y manuscritos que se encuentran en la Musik- och Teaterbiblioteket (Estocolmo) y la Uppsala Universitetsbibliotek (Uppsala). Entre los numerosos contactos establecidos por Mitjana en Italia se encuentran personalidades tan relevantes como Pietro Mascagni (1863-1945), el cardenal y arzobispo de Venecia, Giuseppe Sarto (1835-1914) (que sería papa en 1903), el compositor Giovanni Tebaldini (1864-1952) y Enrico di San Martino (1863-1947), presidente de la Regia Accademia di Santa Cecilia. En mi comunicación reconstruiré la

trayectoria de Mitjana durante su destino en Roma, especialmente en cuanto a sus actividades como investigador y ‘embajador’ de la música española, subrayando las implicaciones que dichas actividades tuvieron en las relaciones musicales entre Italia y España.

Beatriz Alonso Pérez-Ávila (Universidad de Oviedo)

Locura de amor por Italia: relato de un pensionado en Roma

Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939) fue uno de los compositores más destacados de la Restauración. Catedrático de composición del conservatorio de Madrid, maestro de la Infanta Isabel de Borbón y agitador cultural del Madrid de su época, en su catálogo como compositor sobresalen cinco óperas que reflejan el fuerte anclaje de la tradición operística italiana con la progresiva incorporación de otras corrientes de la época. Siendo ya profesor del conservatorio, durante los años 1885 y 1888 tuvo la oportunidad de vivir en Italia como pensionado de mérito de la Real Academia de España en Roma. El pensionado ofrecía a los compositores españoles la oportunidad de centrarse en la composición en exclusiva, y, por añadidura, establecer contacto con las instituciones musicales italianas. Como compositor de óperas cobra especial importancia la relación de Serrano con el Teatro de la Scala de Milán, con el cual negocia, mientras compone su Sinfonía en Mi, Mayor, el estreno de su segunda ópera, *Giovanna la Pazza*. En este estudio partimos de los documentos encontrados en el Archivo Histórico de la Real Academia de España en Roma para exponer el esfuerzo llevado a cabo por el compositor para estrenar su segunda ópera, a la vez que ofreceremos fuentes inéditas que aportan datos sobre la situación de los pensionados españoles en Italia. Todo ello se relacionará con el estudio de la producción de pensionado de Emilio Serrano y Ruiz.

MUSICA STRUMENTALE

Fernando Antón (Universidad Autónoma de Madrid)

«El nuevo anfión». La música del guitarrista Mauro Giuliani (1781-1829) en España

En 1828 aparece en Madrid una publicación periódica de música para guitarra titulada *El Nuevo Anfión*. Estos cuadernos de música, que saldrían de las prensas del taller de Bartolomé Wirmbs y se anunciarían prolíficamente en dos de los periódicos más importantes de la capital española de esos años (*Diario de Avisos* y la *Gaceta* de Madrid), se convertirán en la publicación periódica de música para guitarra más importante del primer tercio del siglo XIX. A través de este trabajo pretendemos conocer la difusión y distribución de la música para guitarra a través de las publicaciones periódicas y constatar la presencia de la música italiana para guitarra en España mediante la publicación impresa de obras del guitarrista Mauro Giuliani en una de las publicaciones periódicas más destacadas de la capital española. *El Nuevo Anfión* dedica prácticamente todas sus páginas a las obras de este guitarrista italiano, hecho que destaca frente al resto de publicaciones periódicas para guitarra que aparecen en el primer tercio de siglo en Madrid y que se centran en la música de autores nacionales. Es posible que el éxito de la recepción de la música de Rossini en España incentivara a los editores a publicar las obras para guitarra que compuso Mauro Giuliani inspiradas en las melodías del este operista italiano en vistas de obtener mayores ingresos. Sea como fuere, *El Nuevo Anfión* constituye una importante vía de entrada de la música para guitarra de Mauro Giuliani como parte del repertorio guitarrístico que se distribuía durante los últimos años del Madrid Ominoso de Fernando VII.

Francisco Fernández Vicedo (Real Conservatorio Superior de Música, Granada)

Tres clarinetistas virtuosos italianos en la Cataluña del último tercio del siglo XIX: confluencias entre el virtuosismo, la ópera y los contextos musicales populares

La influencia de la música italiana a lo largo de la historia en el contexto español, y en especial a lo largo del siglo XIX es una realidad ampliamente estudiada, más si cabe en lo que al contexto operístico se refiere. Sin embargo, los aspectos más directamente relacionados con los géneros instrumentales decimonónicos no han sido objeto de una especial atención. En este sentido, si bien la recepción de diversos clarinetistas italianos en la España del siglo XIX ha sido ya documentada, se analiza aquí la presencia sucesiva de tres intérpretes, Artemisio Salvatori, Emilio Porrini o Giuseppe Nori, sin duda menos populares que el celeberrimo Ernesto Cavallini, pero como se comprobará también dotados de un altísimo nivel interpretativo. Todos ellos establecieron su residencia en la ciudad de Barcelona, donde desarrollaron una notable actividad a lo largo de las tres últimas décadas de la citada centuria, prolongándose en el caso de Nori, el más joven de los tres, hasta los años treinta del siglo XX. No en vano desempeñaron algunos de los puestos más reconocidos en el mundo musical barcelonés de la época, en la orquesta del Liceo, la naciente Banda Municipal o en distintas instituciones educativas de primer nivel. En realidad su gran virtuosismo se convirtió en el punto de contacto entre el repertorio operístico de la época, su transposición a los distintos géneros instrumentales y su proyección en los contextos y repertorios más populares, en los que los propios intérpretes desplegaron también su actividad. El virtuosismo actuó por tanto como un elemento transversal a todo el entramado de producción musical del momento. El presente trabajo documenta por tanto la aclamada presencia de dichos intérpretes en la Cataluña del momento histórico en cuestión, pero también su adaptación personal al contexto musical que los acogió, y a través de todo ello, la recepción e influencia en España de su estilo, repertorio y enseñanzas. Las fuentes utilizadas en la elaboración de la presente comunicación son variadas, fundamentalmente de carácter hemerográfico, pero también partituras e incluso algunos de los primeros ejemplos de grabaciones sonoras realizadas en España, entre otras.

Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo (Universidad de Oviedo)

La huella del clarinetista Ernesto Cavallini en España

El reputado clarinetista italiano Ernesto Cavallini (1807-1874), virtuoso de su instrumento y reconocido en el ámbito europeo por sus habilidades técnico-interpretativas, impresionó y dejó una huella indeleble en España. Como Rossini, la vía de entrada fue Barcelona, en 1851, aunque las fuentes hemerográficas ya se habían hecho eco de sus éxitos en la década de los años 40. La relación de Cavallini con España fue bastante cercana, al menos en el ámbito clarinetístico, llegando a adoptar el método propuesto por Antonio Romero como manual para su docencia en el Conservatorio de San Petersburgo. Las visitas de Cavallini en 1851, 1852 y 1855 influenciaron la configuración del repertorio propio de los instrumentos de viento-madera, pasando sus obras a engrosar la escasa literatura musical existente para ellos en España, siendo habitual su inclusión en los pocos conciertos instrumentales que tenían lugar en esta época en nuestro país. Su maestría ante un instrumento arcaico (tocaba con un clarinete de 7 llaves) se estableció como un referente para comparar y evaluar la calidad de los clarinetistas españoles a lo largo del s. XIX. Sus obras, como muchas de las piezas y métodos creados por otros músicos italianos (Carulli, Marasco o Gambaro), se incorporaron

a las programaciones para clarinete del Conservatorio de Madrid, y se mantuvieron después de la reunificación de Italia. Así como la llegada del huracán rossiniano alentó el italianismo musical en España al tiempo que desató las voces más críticas a favor de la creación lírica nacional, esta situación no llegó a generarse en relación con el desarrollo de la denominada escuela clarinetística española. Se presentan aquí las características de su gira por España, el repertorio interpretado y su recepción, pero también la influencia de Ernesto Cavallini en el desarrollo y configuración de la escuela clarinetística española, a través de la presencia de sus obras en programas de concierto, así como en las programaciones de enseñanza del Conservatorio de Música, siempre en relación con el contexto sociocultural y musical del momento en España.

CENTRO STUDI OPERA OMNIA LUIGI BOCCHERINI

www.luigiboccherini.org

