

ÍNDICE

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

PARTE II

6. Miguel Ángel Marín

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

Nota bibliográfica

7. David Irving

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

8. William J. Summers

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

9. Javier Marín López

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

10. Leonardo J. Waisman

Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia 227

Bibliografía citada (II) 255

PARTE III

11. Juan José Carreras

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

Nota bibliográfica

12. Katharine Ellis

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

13. Annegret Fauser

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

14. Teresa Cascudo

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

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

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

ANNA TEDESCO

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

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

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

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

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

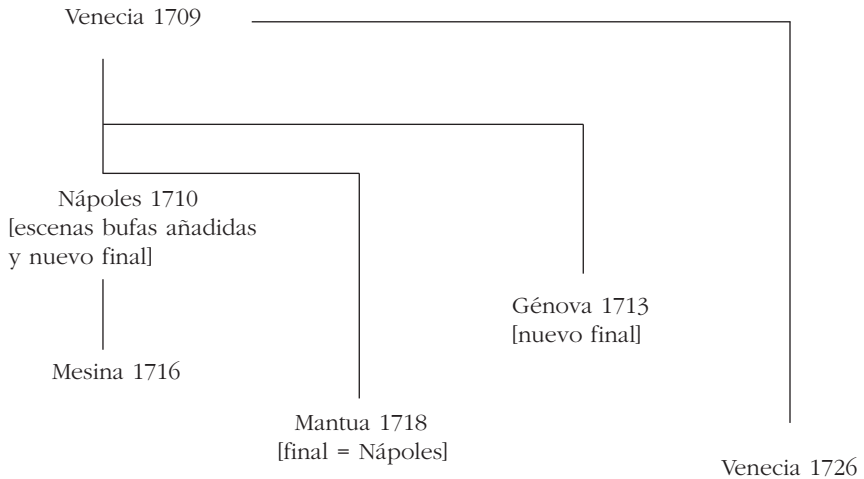
De ellos sobreviven una partitura completa (la de Scarlatti, testimoniada por dos manuscritos, en la colección Santini de Münster, y en la Bibliothèque Royale de Bruselas), dos colecciones de arias (de Francesco Gasparini y de Carlo Monza), y seis libretos (véase la lista de las fuentes en la Tabla 3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

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

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

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

Estema de los libretos



1. Francesco Gasparini, Venecia 1709

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Alessandro Scarlatti, Nápoles 1710

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

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

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

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

La premisa al libreto advierte explícitamente de estos cambios:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Reggio Emilia, 1705

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

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

Nápoles, 1710

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

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

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

Berenice
 Povero sesso!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Las otras versiones musicales

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

33. La dedicatoria está datada en diciembre de 1717.

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

(Traducción de Julio Pérez-Ugena)

Apéndice

Tabla 3. Fuentes.

A. Libretos.

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

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

B. Fuentes musicales

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

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

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

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

Tabla 4. Los intérpretes.

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

36. En el libreto: Luca Mingoni.

37. En el libreto: Maria Morosi.

38. En el libreto: Salvatici.

39. En el libreto: Berscelli.

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

Tabla 5. Venecia 1709. Estructura de los actos.

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

Ernesto^{AF} “Non
temo il furore”Arsace^{AM} “Guerra,
strage, sangue e morte”—
Arsace—
Arsace—
Arsace

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

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

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

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

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

I,10	Anfiteatro para la lucha de los esclavos con los mamelucos; lugar eminente para la corte Ridolfo ^{AB} “Dì, ch’è l’ombra mia tradita”				Mustafà ^{AM} “Bel veder sarà il pugnare”
I,11		Ridolfo	Arsace ^{AM} “Guerra, strage, sangue e morte”		Mustafà
I,12		Ridolfo ^{AF} “Lieto incontro l’aspetto di Morte”			
I,12	Aladino	Rosana	Cunegonda	Arsace	Mustafà
I,13	Aladino	Rosana	Ridolfo	Cunegonda	Mustafà
I,14	Aladino ^{AF} “Troppo è timido il tuo core”	Rosana	Cunegonda	Arsace	Gerina — Gerina
I,15					
I,15		Rosana	Cunegonda ^{AF} “Quando poi vedrai lo strale”		Mustafà — Mustafà
I,16		Rosana ^{AF} “Un’aura lusinghiera”			Gerina ^{AM} “Quel visino sì bellino” grazia nel passeggiar”
I,17					Gerina ^{DF} Mustafà ^{DF}
I,18					
I,19					

ACTO II	
Patio que da a la prisión de los esclavos	
II,1	“Gerinina- Mustafâ”
II,1	“Gerinina- Mustafâ”
II,2	Ernesto ^{AI} “Mi tradi lusinghiera speranza”
II,2	Mustafâ
II,2	Ernesto ^{AF} “Della fida se taccio la morte”
II,2	[parte] Mustafâ ^{AM} “Quando in borsa c’è quattrini”
II,3	Cunegonda ^{AB} “Giusti Numi rendete al mio core”
II,3	—
II,3	Ridolfo ^P “Tu sei morta”
II,3	Cunegonda ^P “Tu sei morta”
II,4	Rosana —
II,4	Ridolfo —
II,4	Cunegonda
II,4	Aladino ^{AF} “Se miro in quel viso”
II,4	Ridolfo —
II,4	Cunegonda
II,5	Rosana ^{AF} “Sento nel petto il core”
II,5	—
II,5	Ridolfo —
II,5	Cunegonda
II,5	Ridolfo ^{DF} “Io ritorno alle catene”
II,5	Cunegonda ^{DF} “Io ritorno alle catene”
II,6	—
II,6	Gerina
II,6	—
II,6	Gerina
II,6	—
II,6	Gerina
II,6	Mustafâ
II,7	—
II,7	Gerina ^{AM} “Tanta alterigia”
II,7	Mustafâ ^{DF} “Senti-Piano- Tu non credi”
II,7	Gerina ^{AM} “Tanta alterigia”
II,7	Mustafâ ^{DF} “Senti-Piano- Tu non credi”
II,7	Gerina ^{AM} “Tanta alterigia”
II,7	Mustafâ ^{DF} “Senti-Piano- Tu non credi”

II,7	Rosana		Termas con baños
			Arsace ^{AF} "Se innocenza nemica si rende"
II,8	Rosana ^{AF} "Su l'altar della vendetta"		
II,9		Cunegonda	
II,10	Ernesto	Ridolfo	
II,11	Ernesto	Ridolfo	Arsace
II,12	Ernesto	Ridolfo	Arsace
II,13	Ernesto	Ridolfo ^{AA}	Arsace
		Ridolfo "Questa speranza sola"	
II,14	Aladino		
II,15			Mustafâ
II,16			
			Gerina ^{AM} Mustafâ ^{AM} "Su via ben "Ogni fronda mio" che si move" Gerina ^{DF} Mustafâ ^{DF} "Giuro al "Giuro ciel" al ciel"

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

Habitación

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

43. Ausente en la partitura.

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

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

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

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

12	89-92v	[Alessandro Scarlatti]	"Griderà stragge e vendetta"	Ridolfo (S) III, 8	tr. vl I, vl 2, bc	Allegrissimo, 3/4 Re M	Nápoles, III, 10 Nápoles III, 10
13	93v-96v	Carlino Monza	"Vengo amore ove m'invita"	Cunegonda (S) I, 4	vl unis, vla, bc	Allegro e staccato 2/4, Re M	Venecia, I, 4;
14	97-100		"Sdegnato spesso il ciel"	Arsace (S) I, 3	vl unis, b	Allegro 2/4, Fa M	Nápoles I, 4
15	101-104v		"Guerra sangue stragge e morte"	Arsace (S) I, 13	vl unis, vla, bc	Allegro 3/8, Sol m	
16	105-108v		"Venga, dov'è la morte"	Ridolfo (S) I, 13	vl unis, vla, bc	Presto e staccato 2/2, Si b M	
17	109-112	Bononcini	"Traditore, credi a me"	Rosana (C) II, 9	vl unis, vla, bc	Spiritoso 2/4, Fa M	
18	113-116v	Carlino Monza	"Son contento son felice"	Ridolfo (S), Cunegonda (S) III, 13	vl unis, vla, bc	Allegro 2/4, Mi m	
19	117-120	Carlino Monza	"Su, risolvete"	Arsace (S) II, 15	vl unis, vla, bc	Allegro 3/8, Sol m	
20	120v- 122v	Carlino Monza	"Begl'occhi addio per sempre"	Cunegonda (S) III, 7	vl 1, vl 2, vla, bc	Larghetto, 12/8, Fa m	
21	123-126	[Michelan gelo] Gasparini	"Con vezzi lusinghieri"	Rosana (C) III, 12	vl unis, vla, bc	Allegro e spiccato, 3/4, Sol M	
22	127- 130v	[Antonio] Caldara	"La tortorella non ha riposo"	Aladino (S) I, 9	vl unis, vla, bc	Allegro 2/2, La M	
23	131- 133v		"Per te vago mito bene"	Aladino (S) III, 11 [Tacha- do: Rosana]	vl unis, vla, bc	2/4, Re M	

Bibliografía citada (I)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

1. Edición de seis arias de Francesco Gasparini para La Principessa fedele di Agostino Piovene

Fuentes

La única fuente musical de esta edición es el manuscrito 894 que pertenece a la colección de los Condes von Schönborn-Wiesentheid, conservada en el castillo de Schönborn en Alemania (D-WD), y contiene arias de varios autores (Albinoni, Haendel, Lotti) que fueron probablemente copiadas en Venecia durante la estancia del Conde Rudolf Franz Erwein von Schönborn (1677-1754).¹ El manuscrito presenta tanto la partitura, con el título “Spartitura del Sig.re Gasparini [sic]”, como las particellas: “Parte Cantante”, “Violino Primo”, “Violino Secondo”, “Alto Viola”, “Organo ò Violoncello”. Cada sección tiene su portada donde están indicados el nombre de la parte (vocal o instrumental) y también la antigua signatura.²

El formato de las páginas es apaisado. Las particellas tienen ocho pentagramas por página, la partitura diez. Parece que el copista de las particellas es distinto del de la partitura, que muestra una escritura más desordenada. Además hay algunas diferencias entre ellas que llevan a pensar que las fuentes son independientes, o sea que la partitura no deriva de las particellas, ni viceversa. Por ejemplo, en el aria n. 6 “Affetti del regno” la particella del violín segundo tiene indicaciones dinámicas (“forte” c. 7, “piano” c. 14) que no aparecen en la partitura.

Tanto en las particellas como en la partitura aparece en cada aria la indicación “S. Cassan P.ma” y la atribución al compositor; casi siempre la particella

1. Para una descripción detallada de esta fuente y para su historia véase F. Zobeley (ed.): *Die Musikalien der Grafen von Schönborn Wiesentheid*.

2. Las particellas tienen la signatura: “Lib. 6” y más abajo “Litt B”; la partitura está indicada con la signatura “Lib. 6 Pars 2” y “Litt. B”.

llas indican también el nombre de la parte de esta manera:

S. Cassan P.ma Del sig^r Gasparini Violino

Para los distintos fascículos utilizaré las siguientes siglas: A1: partitura; B1: canto; B2: primer violín; B3: segundo violín; B4: viola; B5: bajo continuo (órgano o violoncello). La fuente del texto poético es el libreto del estreno (véase Tabla 3 del Apéndice, n. 1) confrontado con la “parte cantante” y la partitura.

Criterios editoriales

1. Las claves han sido modernizadas.
2. Las accidentales se han transcrito como en el original. Las accidentales editoriales se han puesto encima de las notas en cuerpo menor.
3. Los nombres de los instrumentos han sido modernizados y uniformados.
4. El valor original de las notas y el compás se han mantenido.
5. Las barras de compás y las dobles barras entre secciones aparecen como en la fuente.
6. Las indicaciones de dinámica y agógica son originales.
7. Las ligaduras de valores y las ligaduras de expresión aparecen como en la fuente. Las ligaduras editoriales se señalan con una línea discontinua.
8. Las indicaciones de repetición y la indicación da capo son originales pero han sido uniformadas.
9. Las cifras del bajo continuo son como en la fuente.

Abreviaturas

A: Alto; bc: bajo continuo; órg: órgano; S: soprano; T: tenor; vl 1: primer violín; vl 2: segundo violín; vla: viola; vlc: violoncello; vls: violines; unis: unísonos.

Aparato crítico

N.1 “Se miro in quel viso” (A, vls unis, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B3, B5. Vls 1 y vls 2 tocan al unísono, pero hay dos particellas distintas.

c. 2ⁱ, vls: la última nota es la⁴ en todas las fuentes, sustituida en esta edición por sol⁴ por analogía con c. 33.

c. 22³, bc: en B5 la primera corchea es sib² sustituida en esta edición por sol² como en A1.

c. 27³, Aladino: re³ en A1 y B1, sustituida por la³ por concordancia armónica.

cc. 42¹ y 44¹, Aladino: el tresillo no está señalado.

c. 44¹, bc: la segunda corchea es do² en todas las fuentes, sustituida por re².

c. 45¹, vls: en A1 la primera nota es una corchea.

c. 50¹, bc: en A1 falta el becuadro de la segunda corchea.

N.2 “Della fida se taccio la morte” (S, vls unis, vla, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B3, B5. La parte de la viola está escrita en B1. Vls 1 y 2 tocan al unísono, pero hay dos particellas distintas.

c. 15³, bc: en A1 no hay ligadura de valores; en B5 hay mi² negra con puntillo, fa^{#2} corchea.

cc. 17-18, vl I: no hay barra entre los compases.

c. 18, vl 2: en B2 valores doblados, sustituidos en la edición por analogía con vl 1.

N.3 “Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo” (S, vl I, vla, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B4, B5.

c. 5⁴, vl 1: seis fusas en A1 y B3, sustituidas por analogía con c. 16.

c. 7¹, vla: do^{#2} sustituido con re por analogía con el c. 25.

c. 23¹, bc: en A1 y B5 la segunda corchea es la^{#2}, sustituida por la por analogía con c. 5

c. 25⁴, en todas las fuentes falta la corona que se añade en la edición.

N.4 “Torno lieto alle catene” (S, vls unis, vla, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B3, B5. La parte de la viola está escrita en la particella del canto; vl 1 y vl 2 tocan al unísono, pero hay dos particellas distintas.

c. 52, todas la partes: falta la corona que se añade en la edición.

c. 55³, vls 1 y 2: la segunda corchea es si², cambiada a la² en la edición.

N. 5 “Se si placano gli Dei” (A, vl I, vl II, vla, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B3, B4, B5.

c. 3⁶, vla: la última nota sería probablemente mi^{b2}.

c. 5⁴, vl 2: en A1 y B3 las últimas tres notas son fa⁴, mi^{b4}, re⁴, sustituidas por concordancia armónica.

c. 6³, Aladino: en A1 y B1 re³ es corchea con puntillo, do³ semicorchea, si^{b2} negra.

c. 13⁴, bc: en A1 y B5 la segunda nota es re².

c. 18, todas las partes: no hay indicaciones de repetición que se añaden en la edición.

N. 6 “Affetti del Regno, vi cerco mercede” (I, vls unis, vla, bc)

Fuentes: A1, B1, B2, B3, B4, B5. Vls 1 y 2 tocan al unísono, pero hay dos particellas distintas.

c. 10², vls: en A1 hay re⁴ y mi^{b4} corcheas; B2 y B3 han sido correctas en re⁴ y mi^{b4} semicorcheas y fa⁴ corchea. En la edición pongo re⁴ y fa^{b4} corcheas por analogía con c. 9³⁻⁴ y c. 10³⁻⁴.

cc. 19-20, en todas las fuentes es evidente la añadidura de dos silencios de negra en el c. 19 para corregir un probable error métrico. La lectura original es la siguiente:

19

VI. I

VI. II

Arpa

Org. o Vel.

piano

fè - de, Se gli per - do, ri - man - go in pe - ri - gliò, ri -
do - ris Pel - le nu - bi - la Mce - sti do - lo - ris, do -

c. 23³, bc: la primera corchea es re² en A1 y B5 sustituido por do².

Textos

N. 1 “Se miro in quel viso” (Aladino, II, 4)
Se miro in quel viso
Il lampo d’un riso,
Si parte il rigor.
Tu ridi mia bella.
Tu trema infelice.
Che il lampo predice
il fulmine ancor.

N. 2 “Della fida se taccio la morte” (Ernesto, II, 1)
Della fida se taccio la morte
Su’l mio inganno si lagna la fede.
Ma se parlo si rende più forte
Il tormento dei ceppi del piede

N. 3 “Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo” (Cunegonda, I, 9)
Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo,
Mia vita, mio bene, e in seno mi sei.
Ma nel seno non sei, qual ti bramo,
Che bramarti così non potrei.

N. 4 “Torno lieto alle catene” (Ridolfo, II, 5)
Torno lieto alle catene
Ma dov’è prima il mio bene
Dimmi almen per mio piacer.
Deh s’è viva, deh s’è morta
Per pietà non mel tacer.

N. 5 “Se si placano gli dei” (Aladino, III, 12)
Se si placano gli Dei
Pon placarsi i grandi ancor.
Se puniti sono i rei
Con i rei la colpa muor.

N. 6 “Affetti del regno” (Arsace, III, 1)
Affetti del regno, vi cerco mercede
Affetti del sangue, vi chiedo consiglio.
Se gli salvo, tradisco la fede,
Se gli perdo, rimango in periglio.

Texto alternativo:

Dulcedo amoris, fons veri honoris
Languentem consola, te corde suspiro.
Flama lucens divini ardoris,
Pelle nubila moesti doloris.

Francesco Gasparini
 Seis arias para *La principessa fedele* de Agostino Piovene
 Venecia, 1709

D-Wd. 894

Edición de Anna Tedesco

Se miro in quel viso

Aria di Aladino (II,4)

Violin I

Violin II

Organo
Violoncello

5

vi I

vi II

Aladino

Org o vel

10

vi I

vi II

Aladino

Org o vel

14

vi I

vi II

Aladino

Org o vel

Se mi - ro, in quel vi - - - - so Il lam - po d'un ri - - - -
 so, Si par - te si par - te, il ri - gor si par - - - - -

APÉNDICE MUSICAL

18

vi 1

vi 2

Aladino

órg o vcl

te, il ri - gor. Se mi - ro in quel vi -

22

vi 1

vi 2

Aladino

órg o vcl

so il lam - po d'un ri - - - - so, Si par - - - - -

26

vi 1

vi 2

Aladino

órg o vcl

te sí par - te, il ri - gor sí par - - - - -

CONCIERTO BARROCO

30

vi I

vi II

Aladino

órg o vcl

te si par-te, il ri - gor.

34

vi I

vi II

Aladino

órg o vcl

Tu ri - di mia per - -

39

vi I

vi II

Aladino

órg o vcl

la. Tú tre - ma, in - fe - li - - ce tu ri - - di tú

43

vi 1

vi 2

Aladino

ôrg o vcl

tre - ma mia bel - la in - fe - li - ce Ch'il lam - - - - - po ch'il

48

vi 1

vi 2

Aladino

ôrg o vcl

lam - - - po pre - di - - ce il ful - mi - ne il ful - mi - ne, an - cor.

Da Capo

Della fida se taccio la morte
Aria di Ernesto (II,1)

vi 1

vi 2

vln

Ernesto

ôrg o vcl

CONCIERTO BARROCO

4

vi1

vi2

vln

Ernesto

órg o vcl

6 b

Del - la fi - da se tac - cio la mor - te

8

vi1

vi2

Ernesto

órg o vcl

Su'l mio, in - gan - no su'l mio, in - gan - no si la - - - - -

12

vi1

vi2

Ernesto

órg o vcl

- - - - gna la fe - - - - de. Del - - - la fi - da se tac - cio la mor - te

APÉNDICE MUSICAL

16

vi I

vi II

Ernesto

órg o vcl

Su'l mio in-gan - no si la - - - - - gna si la - gna la

20

vi I

vi II

vln

Ernesto

órg o vcl

fe - - - de.

23

vi I

vi II

vln

Ernesto

órg o vcl

Ma se par - - lo si

CONCIERTO BARROCO

26

vi I

vi II

Ernesto

org o vcl

ren - de più for - te Il tor - men - - - - - to dei cep - pi del

30

vi I

vi II

Ernesto

org o vcl

pie - de. si ren - de più for - te Il tor - men - - - - - to dei cep - pi del pie - - - - de

Da Capo

Da Capo

Da Capo

Ti sospiro, ti cerco, ti chiamo
Aria di Cunegonda (I,9)

Andante

1

vi I

vi II

org o vcl

4

vi I

vi II

org o vcl

APÊNDICE MUSICAL

7

vi I

vla

Cunegonda

ôrg o vel

Ti so - spi - ro, ti cer - co ti chia - mo, Mía Vi - ta, mio Be - - ne, mia Vi - ta, mio

11

vi I

Cunegonda

ôrg o vel

Be - - ne, e in se - no mi se - - - - - i. ti cer - co mia

14

vi I

Cunegonda

ôrg o vel

Vi - ta, ti chia - mo mio Be - ne, mio Be - ne, ti so - spi - ro, e in se - no mi

17

vi I

vla

Cunegonda

ôrg o vel

se - - - - - i, e in se - no mi se - i.

CONCIERTO BARROCO

20

vi I

vla

ôrg o vcl

23

vi I

vla

Cunegonda

ôrg o vcl

Ma nel

26

vi I

Cunegonda

ôrg o vcl

se - no non sei, qual ti bra - - mo, Che bra - mar - - - - - ti co -

29

vi I

vla

Cunegonda

ôrg o vcl

si non po - tre - i, nel se - no non se - i, Che bra - mar - - ti co - si non po -

APÉNDICE MUSICAL

33

vi I

vi II

Cuneagonda

órg o vel

Da Capo

Da Capo

Da Capo

Da Capo

tre - - - i, non po-tre - - i

Torno lieto alle catene
Aria di Ridolfo (II,5)

1

vi I

vi II

vln

Ridolfo

órg o vel

Tor - - - no lie - - - to

7

vi I

vi II

Ridolfo

al - le ca - te - - - ne Ma do - vè pri - ma, il mio be - - - ne

CONCIERTO BARROCO

13

vi 1

vi 2

vln

Ridolfo

org o vcl

Dim - - mi, al - men per mio pia - cer.

19

vi 1

vi 2

vln

Ridolfo

org o vcl

Tor - - no lie - - to al - - le ca - te - - ne

25

vi 1

vi 2

Ridolfo

org o vcl

Ma do - v'è pri - ma, il mio be - - ne Dim - - mi, al - men per

APÉNDICE MUSICAL

31

vi 1

vi 2

Ridolfo

mio pia - - - cer. Dim - mi do - v'è. do - v'è. do - v'è.

37

vi 1

vi 2

Ridolfo

dim - - mi do - v'è mio be - - - ne al - men per mio pia - - - cer.

43

vi 1

vi 2

via

örg o vcl

49

vi 1

vi 2

via

Ridolfo

örg o vcl

Deh s'è vi - - va, deh s'è

CONCIERTO BARROCO

55

vi.1

vi.2

Ridolfo

mor - ta Per pie - tà, per pie - tà, per pie -

61

vi.1

vi.2

Ridolfo

tà non mel ta - cer, Deh s'è vi - va, deh s'è mer - ta Per pie -

69

vi.1

vi.2

Ridolfo

tà non mel ta - cer, Deh no, per pie - tà non mel ta - cer.

Da Capo

Da Capo

Da Capo

Se si placano gli Dei
Aria di Aladino (III,12)

1

vi.1

vi.2

vla

Aladino

òrg. o vel

Se si pla - ca -

APÉNDICE MUSICAL

6

vi 1

vi 2

vla

Aladino

órg o vcl

no gli de - - i Pon pla - car - - si.i gran - di. an - cor. pon pla - car - - -

10

vi 1

vi 2

vla

Aladino

órg o vcl

- - - si. pon pla - car - - si.i

14

vi 1

vi 2

vla

Aladino

órg o vcl

gran - di. an - cor.

CONCIERTO BARROCO

19

vl 1

vl 2

vla

Aladino

órg o vcl

Se pu-ni - - ti so - - no.i re - i Con i re - - - - -

23

vl 1

vl 2

vla

Aladino

órg o vcl

... i la col-pa muor, con i rei la col-pa muor.

Da Capo

Affetti del Regno vi chiedo mercede
Aria di Arsace (III,11)

1

vl 1

vl 2

vla

órg o vcl

APÉNDICE MUSICAL

4

vl 1

vl 2

vla

Arsaee

órg o vel

Af - fet - ti del re - gno, vi cer - co mer -
Dul - ce - do a - mo - ris Fons ve - ri ho -

7

vl 1

vl 2

vla

Arsaee

órg o vel

piano

ce - de Af - fet - ti del san - gue, vi chie - do con - si - glio. con - si - glio. mer -
no - ris Lan - guen - tem con - so - la, Te cor - de su - spi - ro. Dul - ce - do a -

10

vl 1

vl 2

vla

Arsaee

órg o vel

ce - de, vi cer - co af - fet - ti, vi chie - do con - si -
mo - ris, Fons ve - ri ho - no - ris, Lan - guen - tem con - so -

CONCIERTO BARROCO

13

vi 1

vi 2

vln

Arsaçe

örg o vcl

forte

glio, mer - ce - de, con - si - glio.
la. lan - guen - tem con - so - la.

17

vi 1

vi 2

vln

Arsaçe

örg o vcl

piano

Se gli sal - vo, tra - di - sco la fe - de, Se gli
Fla - ma lu - cens Di - vi - ni ar - do - ris Pel - le

20

vi 1

vi 2

Arsaçe

örg o vcl

per - do, ri - man - go in pe - ri - - glio, ri - - man -
nu - bí - la Moe - sti do - lo - - ris, do - - lo - -

APÉNDICE MUSICAL

22

go in pe-ri-glio, se gli per-do, se gli sal-vo, tra-di-sco la
- - - - ris, Fla-ma lu-cens Pel-le nu-bi-la Moe-sti do-

24

fe-de, ri-man-go ri-man-go in pe-ri-glio.
lo-ris, do-lo-ris, do-lo-ris.

Da Capo