

# Òperes a Barcelona a principis del segle XVIII: intercanvis i adaptacions

Francesc Cortès

Universitat Autònoma de Barcelona

francesc.cortes@uab.cat

---

## Resum

Estudi del repertori operístic desenvolupat a la cort de l'arxiduc Carles d'Àustria (Carles III) a Barcelona, especialment entre 1708 i 1711. L'autor centra el seu treball en la tipologia àulica de les òperes, enteses i emprades com a element de propaganda en el context de la Guerra de Successió a la Corona d'Espanya. Altrament, la presència del repertori italià en aquesta època fou considerada positiva i exempta del concepte crític que en èpoques posteriors fou assumit a nivell nacional i internacional.

**Paraules clau:** Guerra de Successió, Carles III, Barcelona, òpera àulica.

---

## Resumen. *Óperas en Barcelona a principios del siglo XVIII: intercambios y adaptaciones*

Estudio del repertorio operístico desarrollado en la corte del archiduque Carlos de Austria (Carlos III) en Barcelona, especialmente entre 1708 y 1711. El autor centra su trabajo en la tipología áulica de las óperas, entendidas y empleadas como elemento de propaganda en el contexto de la Guerra de Sucesión en la Corona de España. Por otro lado, la presencia del repertorio italiano en esta época fue considerada positiva y exenta del concepto crítico asumido nacional e internacionalmente en épocas posteriores.

**Palabras clave:** Guerra de Sucesión, Carlos III, Barcelona, ópera áulica.

---

## Résumé. *L'opéra à Barcelone au début du XVIII<sup>e</sup> siècle: échanges et adaptations*

Etude du répertoire opéristique développé à la cour de l'Archiduc Charles d'Autriche (Charles III) à Barcelone, plus particulièrement entre 1708 et 1711. L'auteur centre son travail sur la typologie aulique des opéras, compris et utilisés comme éléments de propagande dans le contexte de la Guerre de Succession à la Couronne d'Espagne. Par ailleurs, la présence à la même époque du répertoire italien fut considérée comme positive et exempte de la connotation critique qu'elle assumait, au niveau national et international, à des époques ultérieures.

**Mots-clé:** Guerre de Succession, Charles III, Barcelone, opéra aulique.

**Abstract.** *Opera in Barcelona in the early 18<sup>th</sup> century: exchanges and adaptations*

A study of the operatic repertory developed in the Court of Archduke Charles of Austria (Charles III) in Barcelona, especially between 1708 and 1711. The author's work focus on the *aulica* (serious love) typology of the operas, which were understood and used as elements of propaganda in the context of the War of Succession to the Spanish Crown. Meanwhile, the Italian repertory of this period was considered positive and exempt from the criticism that was assumed in later periods both nationally and internationally.

**Keywords:** War of Succession, Charles III, Barcelona, *aulica* opera.

**Zusammenfassung.** *Opern in Barcelona zu Beginn des 18. Jahrhunderts: Austausch und Adaptation*

Studie über das am Hofe des österreichischen Erzherzogs Karl III entwickelte Opernrepertoire in Barcelona, insbesondere zwischen 1708-1711. Der Autor bezieht sein Werk auf die höfische Typologie der Opern, verstanden und verwendet als Propagandamittel im Rahmen des spanischen Erbfolgekrieges. Andererseits wurde die Präsenz der italienischen Oper in dieser Epoche als positiv und frei von der Kritik empfunden, die diese in vergangenen Zeiten national und international erfahren hatte.

**Shlüsselwörter:** Erbfolgekrieg, Karl III, Barcelona, höfische Oper.

Aquesta aproximació a les òperes presentades a Barcelona, en el temps en què Carles III d'Àustria hi tingué la seva cort, s'inscriu en la recuperació de l'òpera *Il più bel nome*, sense la pretensió d'esgotar-ne l'estudi. Posarem en relació unes pràctiques habituals a l'època, consistents en l'adaptació i el trasllat a les nostres contrades d'un tipus d'espectacle que no era, certament, conegut. D'entrada, cal avançar que totes les obres que es representaren a Barcelona consistien en òperes de tipus àulic, pensades exclusivament per a la cort. Les variades tipologies d'aquelles peces dramàtiques amb intervenció musical actuaven com una projecció propagandística i al·legòrica de les persones dels monarques, adreçades preferentment a les classes aristocràtiques. No és cap exageració el fet de considerar que bona part de les funcions líriques interpretades entre el 1708 i el 1709 actuaven com un element més de les accions propagandístiques que s'esventaren durant el conflicte bèl·lic de la Guerra de Successió. Si un bon nombre de cançons funcionaren a l'àmbit popular com a elements de difusió de la bondat de la causa austriacista davant de la monarquia dels Borbons —que havia estat acceptada per les corts catalanes en primera instància—, les òperes perseguien una finalitat similar als àmbits aristocràtics. No oblidem que en el període comprès entre 1700 i 1702 trobem obres panegíriques i propagandístiques adreçades al favor de Felip V fins i tot a l'àmbit religiós<sup>1</sup>.

1. TORRENTE, Álvaro. «Villancicos de Reyes. Propaganda sacromusical en Cataluña ante la sucesión a la Corona española (1700-1702)». A: ÁLVAREZ-OSSORIO, A.; GARCÍA GARCÍA, B.; LEÓN, V. (eds.) (2007). *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la monarquía de España*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, p. 199-246.

En tot cas, el període i les circumstàncies en què es representaren aquelles primeres òperes a Barcelona fou molt breu i atzarós; els espectacles es reduïren a la cort austriacista —no podem pensar encara estrictament en representacions de tipus públic—, i alguns dels personatges que hipotèticament hi podien tenir un paper destacat, com Joan Antoni Boixadors, comte de Savellà, emigraren a Àustria quan el desenllaç de la contesa basculà cap al costat dels Borbons. Tot i aquells temps fretuosos, Carreras i Bulbena avançava que dites representacions tingueren conseqüències en la recepció que en feren els compositors catalans, i en suposava que l'oratori de Nicolò Porsile, *L'esaltazione de Salomone*, s'hauria de vincular amb l'estada de l'arxiduc Carles a Barcelona<sup>2</sup>. Aquestes consideracions haurien de llegir-se avui des de l'òptica i el context històric en els quals Carreras i Bulbena redactà el seu estudi, per altra part imprescindible com a referència<sup>3</sup>.

El cas és que des d'aquells precedents operístics que semblarien limitar l'impacte de l'òpera només a les classes dirigents, es passà en vuitanta anys a tenir un extens públic popular que fruïa amb l'òpera, si fem cas de les notícies recollides el 1787 pel viatger anglès Arthur Young, que trobava el teatre de Barcelona més gran que el londinenc Covent Garden, en el qual vegé «un ferrer, sofocat encara després d'haver colpejat l'enclusa (...) semblava fruir de l'espectacle tant o més que la bona societat de les llotges»<sup>4</sup>. Aquests contrastos d'actituds, aparentment molt divergents, es donaren en un lapse cronològic força ampli, i per tant la lectura que cal fer-ne no és pas tan simple i directa com la que es podia permetre sota l'òptica del nacionalisme de principis del segle XX. L'episodi que estem tractant ja era citat des de mitjan segle XIX per Joan Cortada i per Andrés Pi y Arimón, els quals per pruija afirmaven que «Barcelona ha sido la primera de España en donde se han cantado óperas italianas, pues consta que, sino antes, se cantó una en el gran salón de la Lonja, en el año 1708 con motivo de la venida del archiduque Carlos de Austria»<sup>5</sup>. L'interès seu no era pas el d'establir la procedència dels cantants, ni dels músics, ni tampoc l'adaptació o la importació directa d'un gènere poc conegut a la Catalunya de començaments del segle XVIII, sinó situar-nos com els primers a rebre les influències italianes,

2. CARRERAS I BULBENA (1902). *Carlos d'Austria y Elisabeth de Brunswich Wolfenbüttel a Barcelona y Girona (Músiques, Festes, Càrrechs Palatins, Defensa de l'Emperador, Religiositat d'aquests Monarques)*. Barcelona: tip. L'Avenç, p. 135 (facsimil a Barcelona: Rafael Dalmau editor, 1993).
3. Sobre l'oratori, cal veure DAUFI, Xavier (2004). *Els oratoris de Francesc Queralt (1700-1825). Història de l'oratori a Catalunya al segle XVIII*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs. Daufi proposa que la importància de l'estima de l'oratori durant la primera meitat del segle XVIII pogués justificar la manca de representacions operístiques a Barcelona després de les representacions de 1708-1709 i anys posteriors. La hipòtesi és l'eix central dels estudis de BONASTRE, Francesc. «Aquí de la fe, oratori de Lluís Vicenç Gargallo (ca. 1636-1682). Estudi i edició». *Recerca Musicològica*, VI-VII, 1986-1987, p. 77-147.
4. Cfr. SOBREQUÉS I CALLICÓ, Jaume (2008). *Historia de Barcelona*. Barcelona: Plaza & Janés, p. 165.
5. PI Y ARIMÓN, Andrés (1860). *Cataluña y los catalanes*. San Gervasio: imp. de M. Blanxart, p. 45.

en un moment en el qual l'italianisme encara no era judicat de manera pejorativa, ni com a influència nefasta, extrem que unes poques dècades més tard seria la moneda corrent tant entre la intel·lectualitat catalana com a la resta de l'Estat.

Per tant, en aquest procés de decantament que tan sovint és la interpretació de la Història, passarem de la superació d'uns condicionants culturals heretats del temps de Carreras i Bulbena —però també presents a l'estudi de Cotarelo y Mori—<sup>6</sup>, a valorar les influències com a quelcom positiu, fins a poder parlar, més que d'influències damunt d'unes obres en singular, a valorar l'existència d'un sistema o d'un estil de referència<sup>7</sup>. L'estil de referència seria l'òpera italiana, passada pel sedàs dels hàbits propis de la cort austríaca dels Habsburg, i referenciada a partir d'unes dades històriques que foren escrites per personatges que mostraren una actitud clarament austriacista.

La voluntat propagandística i d'autoafirmació que podien contenir aquelles obres liricodramàtiques podria traspasar, si més no, a la majoria de les fonts i dels reculls històrics que ens han arribat fins ara, procedents dels *Anales de Cataluña* de Narcís Feliu de la Peña, o de les *Narraciones históricas* del montblanquí Francesc de Castellví.

En tractar-se d'una casa reial d'origen austríac, serà plausible suposar que part de les obres que s'interpretaren a Barcelona en aquells anys procedien o tenien alguna relació amb la cort vienesa dels Habsburg. Tot i que és una feina que encara s'ha d'emprendre sistemàticament, es poden avançar algunes evidències que recolzen uns fets que són més que hipòtesi. El *Tè Deum* del qual parla Carreras i Bulbena com l'obra que s'interpretà el primer d'agost de 1708 a Santa Maria del Mar en la ratificació del matrimoni entre Carles III i Elisabet de Brunswic-Wolfenbüttel<sup>8</sup>, es localitza actualment dins del fons que procedia de l'arxiu imperial austríac<sup>9</sup>. Segons Carreras i Bulbena, seria també un costum d'origen austríac el festejar la diada del sant de Carles i d'Elisabet, i els aniversaris del seu naixement, amb la interpretació de peces musicals<sup>10</sup>. Així, és possible que per aquelles calendes fos interpretat un *componimento di camera*, és a dir, una obra escrita per ser representada a les estances del monarca Carles III, escrit per Antonio Caldara i titulat *Il nome più glorioso. Componimento da camera per musica festeggiandosi il nome (...) di sua maestà cattolica Carlo III, re delle Spagne*. Es fa difícil de precisar quines foren exactament les obres representades, ja que les cròniques de l'època no ho esmenten amb exactitud.

Josep Dolcet proposa, pel fet de trobar-se als fons de l'antiga biblioteca imperial de Viena, títols com *Napoli ritornata a' romani* o *Ercole vincitore di*

6. COTARELO Y MORI, Emilio (1934). *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid: Tipografía de Archivos.

7. NATTIEZ, Jean-Jacques (1990). *Music and Discourse. Towards a semiology of Music*. Princeton: Princeton University.

8. CARRERAS I BULBENA. *Op. cit.*, p. 107.

9. FUX, Johann Joseph. *Tè Deum a 5 voci*. Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 16409.

10. CARRERAS I BULBENA. *Op. cit.*, p. 145. A l'estudi, Carreras no troba fonaments documentals que ho corroborin. La seva font prové de Feliu de la Peña.

*Gerione*, de Carlo Agostino Badia, o *La conquista delle Spagne di Scipione Africano il giovane* o *La presa de Tebe* d'Antonio Maria Bononcini, o *Ercole in cielo* d'Andrea Stefano Fiorè, o *La decima fatica d'Ercole ovvero La Sconfita di Gerione in Spagna* de Fux<sup>11</sup>. Carreras i Bulbena en suposava d'altres, a partir de les dedicatòries a les persones reials: és el cas de *L'oraculo del Fato*, amb música de Gasparini, o *Ercole in Cielo* d'Andreas Fiore, o *Gli amore d'Ergasto* de Jacobus Greber, i les obres de Caldara Argene, *La promessa serbata al primo*, *Farnace*, *Partenope* i *Sofonisba*<sup>12</sup>. Però el cas és que continuen sent conjectures, ja que documentalment no se sap, si més no fins al moment, amb exactitud, si es representaren altres títols<sup>13</sup>. Una altra qüestió, documentada, és el trànsit d'alguns músics i cantants de procedència italiana, i també austríaca, que romangueren a Catalunya durant el breu període en què Carles III hi establí la seva cort, constituint una mena de capella de música reial, els quals després passaren novament a Viena quan el monarca es convertí en l'emperador austríac Carles VI, i abandonà la seva aventura hispànica<sup>14</sup>.

Només amb aquests elements ja tenim prou evidències per poder suggerir que les influències que s'exerciren des de les òperes italianes possiblement podrien haver arribat abans. És obvi que no es podria continuar parlant de l'existència d'un gènere genuïnament espanyol, sinó que les mescles d'elements de variada procedència es detecten ja abans del segle XVIII. Andrea Bombi, en l'estudi que fa dels recitats a València a les darreries del segle XVII<sup>15</sup>, suposa que «en proporciones variables» es troben una barreja d'elements de tradició hispànica amb d'altres d'ascendència italiana. Podem proposar la convivència d'estils i pràctiques diferents, que induïa a la mimesi d'un estil dominant i l'adaptació als models autòctons emprats de manera habitual fins aquell moment. Això ens servirà com a precedent del que anys després s'esdevindrà, en les adaptacions dels models d'òpera bufa italiana, a les traduccions al castellà, entrat ja el segle XVIII<sup>16</sup>, o els posteriors ajustaments de llibrets italians a la preceptística hispana, durant el segle XIX.

11. DOLCET, Josep. «Músiques de la Barcelona barroca (1640-1711)». A: *Dansa i música. Barcelona 1700*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Monografies del Museu d'Història, 2009, p. 199.

12. *Op. cit.*, p. 151-157.

13. Roger Alier, al seu estudi sobre l'òpera a Barcelona al segle XVIII ja donava com un fet que només uns pocs títols eren els pertanyents a les obres representades a la ciutat, entre 1708 i 1709, i deixava la resta oberta a les hipòtesis. Vegeu: ALIER I AIXALÀ, Roger. *L'òpera a Barcelona. Orígens, desenvolupament i consolidació de l'òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans-Societat Catalana de Musicologia, 1990, p. 44-45.

14. SOMMER-MATHIS, Andrea. «Entre Nápoles, Barcelona y Viena. Nuevos documentos sobre la circulación de músicos a principios del siglo XVIII». *Artígrama*, 11, 1996-1997. Els integrants estrangers d'aquella capella, organitzada pel comte de Çavellà, ja havien estat descrits per CARRERAS I BULBENA. *Op. cit.*, p. 197-220.

15. BOMBI, Andrea. «...Imitar las cadencias italianas. El recitativo en Valencia antes de la ópera». A: CASARES, E.; TORRENTE, A. (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I. Madrid: ICCMU, p. 137.

16. Vegeu CORTÈS, Francesc. «Le versioni variate dei libretti operistici: *La buona figliuola* e *Gli uccellatori*». A: *Problemi di critica goldoniana*, XIV, 2007, p. 135-155.

Per enllestir aquestes consideracions, que ens obliguen a replantejar-nos profundament l'estat de la qüestió, caldria preguntar-nos si podien anar més enllà de la «proximitat geogràfica» entre les costes de Llevant i les costes italianes, per facilitar la vinguda i l'adaptació a les nostres contrades de músics i, sobretot, d'obres que havien estat interpretades primerament a Nàpols o a Viena, i que després passaren a ser adaptades a Mallorca, València o Barcelona. L'existència d'altres circuits que coincidien amb els comercials o, millor, que eren aprofitats pels fluxos d'obres i músics, i el fet de les proximitats dinàstiques ho justificarien, com ja apuntava A. Martín Moreno<sup>17</sup>.

No és possible, però, valorar les òperes que s'estrenaren a Barcelona en temps de la cort de Cales III amb la mateixa mesura que es podria fer amb els repertoris lírics posteriors. Primerament, perquè es tractava d'obres concebudes per a la cort. Segon, perquè en cap de les cròniques no es detecta una reacció antiitalianística; només es poden llegir entre línies algunes prevencions de tipus moral. És prou sabut que a València, les pressions de les autoritats eclesiàstiques aconseguiren que tanqués el 1748 el Corral de l'Olivera, la seva casa de les comèdies, el qual no es tornà a obrir fins al 1760. A Barcelona no es té constància de temporades operístiques estables fins al 1750, amb l'arribada de Nicola Setaro, i d'una companyia d'òpera procedent de Parma. Setaro portà l'òpera per diversos indrets de la Península, des de Vigo fins a Bilbao, no sense patir diverses topades amb les autoritats civils i religioses<sup>18</sup>.

Un altre cas en el qual s'evidencia la virulència de l'antiitalianisme, passat el segon terç del segle XVIII, s'esdevingué a Santiago de Compostela, quan la companyia italiana va haver d'escapar-se cuita-corrents, apedregada, de la ciutat<sup>19</sup>. És difícil que cap d'aquells excessos de gelosia es pogués justificar sense que el nou gènere operístic s'hagués estès prou i que, alhora, fruís d'una acceptació popular prou àmplia, en la línia de les referències aportades per Young<sup>20</sup>.

Tornant al tema central que ens ocupa, les obres sobre les quals tenim una evidència provada de la seva escenificació a Barcelona foren: *Il più bel nome*, amb música d'Antonio Caldara i llibret de Pietro Pariati; *Zenobia in Palmira*, un *dramma per musica*, compost per Fortunato Oscar Chelleri, amb un llibret arranjat a partir de versions procedents de Zeno i de Pariati, durant la interpretació del qual s'escenificà l'intermezzo *Grilletta e Serpillo*; *L'Imeneo*, un *scherzo pastorale* el text del qual, possiblement, es deu a Giovanni Mario Crescimbeni

17. MARTÍN MORENO, Antonio (1985). *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Música, p. 354-355.

18. VIGO TRASANCOS, Alfredo (2007). *A Coruña y el siglo de las luces. La construcción de una Ciudad de Comercio (1700-1808)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, p. 158-170.

19. Vegeu: ALÉN, M. Pilar (1985). «Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi / 1778». *Recerca Musicològica*, V; ID. (1994). «Músicos italianos en la catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1820). Apuntes biográficos». *Revista de Musicología*, XVII, p. 61-96.

20. Vegeu la nota 4.

(1663-1728); l'òpera seriosa *Scipion nelle Spagne*, també amb música d'Antonio Caldara; *l'Alceste*, amb música de Porsile, una obra que possiblement tindria alguna relació amb la versió escrita per Draghi<sup>21</sup>; i el drama pastoral *Dafni*, representat el 1709, i compost per Emmanuelle d'Astorga, conegut a l'època com a baró d'Astorga, un personatge de procedència castellana, tot i que havia nascut a Sicília.

Bona part dels títols de les obres representades a Barcelona coincideixen amb altres llibrets que havien estat representats els anys immediats a teatres que es trobaven sota el domini de la casa d'Àustria. Així, de la pastoral *L'Imeneo* ens trobem amb versions similars, com la que tenia text de Giovanni Bononcini i música de Carlo Agostino Badia, i el seu *I varij effetti d'amore, Scherzo Musicale*. Aquesta obra s'interpretà a Viena el 1700, subtitulada com a *Imeneo trionfante nelle felicissime nozze di Giuseppe I e Wilhelmina Amelia*<sup>22</sup>. Veiem no només les semblances de títol, sinó també la interpretació del *scherzo* amb motiu d'unes circumstàncies idèntiques, del que acabaria sent el seu successor<sup>23</sup>.

A la dedicatòria de la versió interpretada a Barcelona de *L'Imeneo*<sup>24</sup>, s'ementen les circumstàncies difícils del moment, encreuat en batalles que demanen que el monarca prengui un respir, que servirà d'ofrena per part del llibretista, que amaga sota el nom arcàdic d'Alfesibeo Sebetio la seva identitat. Podem suposar, a partir de l'endrea inicial, que Crescimbeni feu estada a Barcelona, i aquí redactaria aquesta obra d'inspiració petrarquista i arcàdica. L'argument és del tot circumstancial, situant l'ambient de pastors arcàdics a les vores de Barcelona. Més enllà, però, cal subratllar com el text aclareix que la utilització d'una acció teatral ambientada en arguments mitològics, en mig dels quals hom distingeix fàcilment les al·lusions al rei i a la reina, es fa només com a «recurs poètic», i no pas per voler confondre la fe catòlica, de la qual el poeta Crescimbeni n'és ben ferm. Podem pensar que ho va escriure convençut del fet, ja que Crescimbeni acabaria ingressant a la Companyia de Jesús, o bé per evitar altres suspicàcies?:

21. Com a hipòtesi es podria relacionar amb *l'Alceste*, amb música d'Antonio Draghi, llibret de Donato Cupeda i escenografia de Ludovico Burnacini. Aquell *dramma per musica*, escrit per a l'arxiduquesa Maria, filla de Giuseppe I, encàrrec de Leopoldo I, fou estrenat el 1699.
22. BADIA, Carlo Agostino. *Imeneo trionfante nelle nozze delle sacre Reali M. Maesta di Giuseppe Primo Re de' Romani e Wilhelmina Amelia nata principessa di Luneburg. Serenata. Composta l'anno 1699*. Österreichische Nationalbibliothek, MUS.HS.16001.
23. Carles III succeí a Josep I, el 1711, raó per la qual la successió es decantà a favor del pretendent Borbó, Felip V. Documentem també l'obra d'Antonio Caldara: *Imeneo. Pastorale, dramma per musica da rappresentarsi nell'imperial Favorita, festeggiandosi il giorno natalizio della sac. ces. e catt. real maesta di Elisabetta Cristina, imperadrice regnante; per comando della sac. ces. e catt. real maesta di Carlo VI, imperadore de' Romani*. Fou estrenada el 1727 a Viena, amb text d'Apostolo Zeno. També seria el cas de l'obra de Giuseppe Antonio Bernabei: *Trionfo d'Imeneo, festa in 5 atti*. El text s'atribueix a Luigi Orlandi, i s'interpretà a la cort vienesa el 1688.
24. *L'Imeneo. Scherzo pastorale da recitarsi nelle nozze della cattolica maesta di Carlo Terzo, monarca delle Spagne, &c., con la serenissima Elisabetta Cristina Principessa di Brunsvich Vulfenbuttel*. In Barcellona, 1708. Per Rafaele Figuerò, Stampatore del Rè N. S.

Povero, e rustico è il dono....

Molto devono a lui le Muse, mentre non sdegnava sovente tra quelle divertirsi, quando tra le gravi cure della guerra, e del governo de sudditi cerca all'animo Reale qualche sollievo. E quella detta tanto a nemici formidabile, come sà mieter palme di guerriera gloria, sà ancor dilettarsi tra gli armonici concenti all'ombra degli allori.

Barcellona. Humilissimo, devotissimo, & obligatissimo servitore, e Vassallo Alfesibeo Sebetio.

ARGOMENTO: Si fingue, che Imeneo nume delle Nozze, vedendo vicino l'arrivo della Serenissima Elisabeta di Vvolfenbuttel, &C., Sposa di Carlo III. Monarca delle Spagne, si trattiene nelle Campagne di Barcellona sotto habito di Ninfa, divertendosi con gl'amori innocenti de Pastori. Quindi intesasi la novella della sua venuta, si scope esser un Nume, e si scioglie la Favola. Avvertendo, che le voci Nume, Fato, Destino, Adorare, &C. Sono usate per vezzo di Poesia, non per errore di credenza, nell'animo sempre Cattolico dell'Autore.<sup>25</sup>

Els personatges que intervenien a l'obra, indicats com a «Interlocutori», eren: Imeneo, amb el nom de Filli, Tirsi i Fileno —ambdós pastors—; Favilla —una noieteta—, i un Satiro. L'acció transcorria als camps de Barcelona. Es dividia en dos actes, distribuïts entre 17 escenes. Al final d'aquell *scherzo* pastoral apareixia un carro, a l'estil de les màscares d'altres entremesos en els quals sovint els músics i altres cantants i figures al·legòriques cantaven des de dalt d'una carrossa ornada. Al mig de l'obra se situava una dansa, mentre que la peça conclouïa amb un cant final. Una altra de les hipòtesis que ens permet establir el llibret seria la participació del castrato Ranuzio Valenti, o la dels cinc cantants provinents d'Itàlia i de les contrades d'Àustria actius a la capella de música organitzada per a aquella ocasió. L'estructura de cadascuna de les escenes era com segueix:

- Scena I. Imeneo sotto nome di Filli (feminili sembianze, scherzando) «Quanto mi piace il canto degli augelli,/ Se dolcemente a l'un l'altro risponde:/ Il mormorio m'alletta de' ruscelli,/ E l'aura, che respita tra le fronde.»
- Scena II. Fileno, e detta (Filli)
- Scena III. Tirsi e detti (2 fragments, cantats)
- Scena IV. Filli, e detti. (duetto)
- Scena V. Filli, e poi Satiro (duetto) i (solo buffo del Satiro)
- Scena VI Favilla, e poi Tirsi, e Fileno (Villanella de Favilla)
- Scena VII. Favilla e Fileno (solo de Favilla)
- Scena VIII. Filli e detta (solo de Favilla)
- Scena IX. Tirsi, Fileno, Filli (solo de Filli, solo de Tirsi, solo de Fileno. Pastorella de Tirsi i Feleno) «Fine della prima Parte, con ballo di Satiri, Driadi e Pastori»
- Parte Seconda. Scena X. Satiro, e poi Favilla (solo de Satiro, solo de Favilla) «Comincia col filo incrocciato a tirare i peli»



- Scena XI. Fileno e Tirsi (solo de Tirsi) (solo de Fileno)
- Scena XII. Filli sola (solo de Fili)
- Scena XIII. Satiro in abito di donna, e detta (solo de Satiro)
- Scena XIV. Fileno con altri Pastori, e detti (*aria de furore* de Filli) (solo de Fileno)
- Scena XV. Favilla e detti (Satiro e Favilla, A 2)
- Scena XVI. Tirsi e detti
- Scena XVII. Filli in abito d'Imeneo sopra un Carro tirato da quattro Amorini, e detti (Solo de Filli) «Favilla: A nuove così belle/ Cento balli vò far di villanelle.» (Filli e Favilla a 2; Tirsi e Fileno a 2); Tutti: «Risonar s'oda ogni riva/ Bella coppia viva, viva»<sup>26</sup>.

L'obra, però, no era un conjunt de recitats, com alguna vegada s'ha indicat; si més no, podem dir, a partir de les diferències en la versificació del llibret, la confrontació de recitats amb passatges tipus ària. D'aquí que sigui plausible suposar l'existència de solos i, tal com consta al llibret, de passatges interpretats «A 2», és a dir, a duo. La resta de l'estructura de l'obra correspon a la tipologia d'una òpera de cort, de tipus àulic, amb una dedicatòria inicial, on s'estableixen les similituds dels personatges reials a qui es dedica l'obra amb els éssers mitològics, i es clou la peça amb una lloança final. A l'inici se'ns indica, a través d'Imeneo travestit sota el nom de Filli, que:

O' Fortunate Selve  
 Ogi vedrete come,  
 Sà stringere Imeneo  
 Con legami amorosi  
 ELISABETTA, e CARLO amanti, e Sposi,  
 Già con prosperi venti  
 La Vergine Regal s'accosta al lido,  
 E di tanta bellezza a i raggi ardenti  
 Arde, e languisce il giovanetto fido.  
 Intanto Io sotto queste  
 Feminili sembianze  
 Scherzando vò con gl' innocenti amori,  
 De' semplici pastori:  
 O selve, selve amate,  
 Le vostr' ombre beate  
 Quella pace fan dare a i sensi miei,  
 Che non provo là sú tra gli altri Dei.  
 Quanto mi piace il canto degli augelli,  
 Se dolcemente a l'un l'altro risponde:  
 Il mormorio m'alletta de' ruscelli,  
 E l'aura, che respira tra le fronde.<sup>27</sup>

26. Indiquem entre claudàtors, i a partir de l'estructura que suggereix el llibret, una correspondència hipotètica amb el que podrien ser les formes de les parts cantades.

27. *L'Imeneo. Scherzo pastorale...* Parte prima, scena I.

Es coneixen altres versions del mateix argument, similars a *L'Imeneo* barceloní. Es tractaria de: *Le glorie d'Imeneo ovvero chi ama spera*, representada a Roma el 1698<sup>28</sup>; *L'academia d'Amore, e d'Imeneo*, representada a Bolonya el 1689<sup>29</sup>. És posterior l'obra de Porpora, amb llibret de Stampiglia, *Imeneo in Atene*, i música seva, estrenada el 1727, però amb un argument que té punts de semblança envers el de Barcelona<sup>30</sup>. Curiosament, aquest darrer llibret va ser objecte de diverses adaptacions, una d'elles deguda a Domènec Terradellas, i publicada a Venècia<sup>31</sup>. O el *Imeneo* de Caldara, amb llibret d'Apostolo Zeno. Tot plegat ens indica que a Barcelona s'emprà un argument ja conegut, i que era, en certa mesura, habitual per festejar enllaços matrimonials.

El cas del *dramma per musica Zenobia in Palmira* presenta força punts de semblança amb el que acabem de veure, pel fet de tractar-se també d'una obra amb importants elements al·legòrics i amb dedicatòria ben explícita a la reina Elisabet<sup>32</sup>. Segons Carreras i Bulbena, tot fent hipòtesis al voltant de les obres dedicades a Carles III, aquesta òpera s'hauria tornat a representar a Barcelona, el desembre de 1708 i el gener de 1709, juntament amb *La Monarchia stabilita*, un *dramma per musica* de Johann Wilderer, així com la pastoral *Le Pazzie degli amanti*, amb lletra de Passarini i música de Pollaroli. Només s'ha conservat, però, el llibret de *Zenobia in Palmira*. Continuant amb l'espiral de la hipòtesi, l'escenògraf Galli Bibiena ja era citat per Virella Cassañes com actiu a la cort barcelonina de Carles III, per realitzar les escenografies d'*Il più bel nome*, i també de la *Zenobia*. En el decurs d'aquests treballs encarregats pel mateix Carles III, hauria pogut entrar en contacte amb el pintor català Antoni Viladomat<sup>33</sup>. La indicació d'unes «Mutazioni» molt ben descrites al llibret afermen la hipòtesi.

La *Zenobia in Palmira* fou un dels llibrets d'Apostolo Zeno més musicats<sup>34</sup>. Trobem diferents versions d'aquesta obra durant tot el segle XVIII. Unes variants, però, per la proximitat cronològica amb l'estrena barcelonina criden l'atenció de manera singular. El 1710 es dedicà una versió al príncep Eugeni de Savòia

28. *Le glorie d'Imeneo ovvero Chi ama spera, pastorale honesta, e ridicolosa*. Roma, erede di Francesco Leone, 1698.

29. *L'academia d'Amore, e d'Imeneo aperta a concorrenza da primi cigni del Reno, nelle felicissime nozze de gl'illustrissimi conti Francesco Maria Albergati, et Anna Maria Grassi dedicata... dal dottore Antonio Giuseppe Magnan*. Bologna, erede di Vittorio Benacci, 1689.

30. *Imeneo in Atene. Componimento drammatico di Silvio Stampiglia, da rappresnetari in musical nel Teatro Grimani a San Samuel*. Venezia, Marino Rossetti, 1726.

31. TERRADELLAS, Domenico. *Imeneo in Atene, componimento drammatico*. Venezia (1750).

32. *Zenobia in Palmira. Drama per musica da rappresentarsi nel Regio Teatro di Barcellona, alla presenza delle sacre R.R. Cattoliche M.M. di Carlo Terzo e d'Elisabetta Cristina, Monarchi delle Spagne. In Barcellona. Per Rafaele Figuerò, Stampatore del Rè N.S.* L'existència d'unes creus al final de la dedicatòria indicaria que l'obra havia passat per la censura eclesiàstica.

33. VIRELLA CASSANÈS, Francisco (1893). *Colección de artículos escogidos*. Barcelona: tip. La Publicidad, p. 319-323.

34. L'òpera que fou representada a Barcelona podria haver estat composta per Fortunato Chelleri, autor del primer acte. Els altres dos són atribuïts a Andrea Stefano Fiorè i a Francesco Gasparini. Vegeu DOLCET, J. *Op. cit.*, p. 209.

i del Piemont. Segons Sonneck<sup>35</sup>, aquesta versió de *Zenobia in Palmira* es basava en un llibret escrit per Zeno i per Pietro Pariati, amb música de Fortunato Chelleri. En no haver-se conservat la música interpretada a Barcelona, no podem anar més enllà de constatar les semblances amb el que es representà a la Llotja barcelonina el 1708. El 1725 s'estrenà una nova versió amb música de Leo, en la qual cantà Carlo Broschi. Entre 1790 i 1799 Giovanni Paisiello va escriure'n diversos números solts, que es representaren pel carnaval de Nàpols, als teatres del Fondo i al San Carlo. El mateix 1790 Anfossi en va compondre una altra versió, amb text de Gaetano Sertor.

La versió que es va sentir a Barcelona, fos quin fos el seu origen, presentava un pròleg arranjat i pensat explícitament per a l'ocasió del 1708: les acotacions escèniques el situen a «La Reggia dell'Ebri, fiume che bagna l'Aragona, e la Catalogna, per il Prologo». La crida al riu Ebre serà un tema recurrent en altres episodis bèl·lics, en els quals se l'identifica com una al·legoria directa d'un dels grans rius europeus, i la imatge d'un regne estructurat al voltant seu, el qual ret humil homenatge a la reina. El personatge que encarna l'Ebre comença l'òpera amb un text que conté un acròstic dedicat a la reina Elisabetta, escrit amb les inicials en vertical per facilitar-ne encara més la dedicatòria:

Di contento cresca l'onde:  
 E le Sponde all'Ebro infiori  
 Con le rose un dolce amor.  
 E l'umor ch'egli diffonde  
 Di mill'alme, e mille cori  
 Tutto senta in sen l'ardor.  
 Ecco come giuliva  
 L'aria, la Terra, e 'l Mare  
 In questa parte, e in quella  
 Sente nuovo piacer, giogia novella.  
 Al mormorar dell' onde,  
 Brillan nel prato i fiori,  
 E inebrian l'aure di soavi odori.  
 Tutto spira diletto, e in lieta guisa  
 Tra concenteri festivi i mondo, ó come  
 Applaude già d'ELISABETTA al nome,  
 Frà tante gioie ancora  
 L'Ebro, che fido un si bel nome adora  
 Ebro di gioia viene  
 Umil a tributar gl'ossequij sui,  
 Tra vaghe pompe di superbe scene  
 Attendi, o bella, alti successi in cui  
 Sotto l'esempio altrui splendor si vede  
 Vivo il candor della tua bella fede.

35. SONNECK, Oscar (1914). *Catalog of Opera Librettos Printed before 1800*. Washington: Library of the Congress.

Sia sempre a te divoto  
 Il raggio d'ogni stella,  
 E sempre fida ancella  
 Ti sia la sorte al pie.  
 De l'Ebro è questo il voto;  
 Mà seco a te favella.  
 Ogn'or più chiara, e bella  
 De Popoli la fé<sup>36</sup>.

A *Zenobia in Palmira* s'intercal·laren a Barcelona uns *intermezzi* que presentaven certes semblances amb una òpera escrita per Francesco Coradini —atribució que fa Tintori, a *L'òpera napolitana*—<sup>37</sup>, sobre llibret de Salvi: *Baccocco e Serpilla*. Els *intermezzi* estaven situats al final del primer acte, després, el segon, mentre que el tercer *intermezzo* es trobava al final de l'escena VII de l'acte tercer. Segons el llibret, el lloc on es desenvolupava aquest *intermezzo* tercer era a l'«Anfiteatro». Això permetia acabar el drama amb «L'amor eroico in machina» i amb un ball d'Herois i Heroïnes.

Hi ha diferents *intermezzi per musica*, en els quals intervenen els personatges de Tonelli i Serpilla, com el cas d'*Il giocatore, ossia Serpilla e Baccocco*, del qual també hi ha una adaptació al francès, *Le jouer ou Serpille et Baccocque*. A la representació de *Zenobia in Palmira* se'ns informa de la interpretació de l'*intermezzo Grelleta e Serpillo*. Ara bé, podria tractar-se de *Griulletta e Pimpinone*, un *intermezzo* que va comptar amb l'escenografia de Ferdinando Galli Bibiena, i música de Conti i Mateis, sobre un llibret de Pietro Pariati, el qual s'havia emprat com a *intermezzo* del *dramma per musica Costantino*, amb música de Fux i de Caldara. I el que sembla una altra curiosa coincidència, encara, és l'*intermezzo Serpilla e Baccocco*, d'Antonio Salvi, amb música de Giuseppe Maria Orlandini, els quals l'estrenaren el 1715 a Verona, cantat després el 1728 a Brussel·les, i que posteriorment ha estat identificat per Bombi com la *Folla Real* que s'interpretà a València el 1731<sup>38</sup>.

Fins aquí tenim indicis que permetrien apuntar que algunes de les obres que es representaren a Barcelona entre 1708 i 1709 eren arranjaments i/o adaptacions d'altres títols que s'haurien representat anteriorment. La tria dels arguments es feia en funció de les circumstàncies en les quals es representaren: les festes de les noces reials; i en segon lloc s'inclouïen unes lloes dedicatòries adreçades expressament als monarques. Uns quants anys més tard, ja sota la nova monarquia dels Borbons, tornem a trobar unes coincidències de títols —i molt probablement de músiques— que apuntarien més enllà. El 1729 hom organitzà una temporada d'òpera a València, mercès a l'italià Nicolàs Moro. Havia estat portat des de Parma pel príncep di Campofiorito, virrei de

36. *Zenobia in Palmira*. «Prologo. La reggia dell' Ebro». In Barcellona. Per Rafaele Figuerò, Stampatore del Rè N.S.

37. TINTORI, Giampiero (1958). *L'òpera napolitana*. Milano, Ricordi.

38. CARRERAS, Juan José. «Amores difíciles: la ópera de corte». A: CASARES, E.; TORRENTE, A. (2001). *La ópera en España e Hispanoamérica*, vol. I. Madrid: ICCMU, p. 211.

València<sup>39</sup>. La companyia de Moro interpretà obres de Francesco Corradini (ca. 1700-1769), el qual s'establiria a València el 1728, procedent de Nàpols. Coradini havia compost obres en napolità, *Lo 'ngiegno de le femmene, commedia in musica* (1724), *L'aracolo de Dejana, commedia boscareccia* (1725), i *Il premio dell'innocenza, ovvero Le perdite dell'inganno, dramma per musica* (1725). A la seva arribada a València, i després de passar per Madrid, compongué òperes com *Folla Real* (1728). Aquesta peça es representà al palau del príncep d'Ampofiorito, amb motiu del dia d'aniversari de la reina Isabel; és el *Bacocco e Serpilla*, del qual es parlava abans. Aquesta *Folla Real* es representà a Barcelona el 1730, quan s'hi establí la companyia de Moro.

A València, el 1728, es representà *Adonis i Venus*, una sarsuela atribuïda a Alfonso Amaya y Espinosa. El 1731 arribava a Barcelona l'infant Don Carlos, el que seria el futur Carles III de Borbó. Entre les obres que s'interpretaren<sup>40</sup>, llegim que hi hagueren unes «reales máscaras». Abans d'arribar a Barcelona, però, Don Carlos passà per València, on el príncep de Campofiorito li oferí una «Opera en Musica», sense especificar-ne el títol. A Barcelona, en canvi, es trobava activa la companyia de Moro, que havia estat a València el 1728. Segons la *Relación de las reales fiestas...*, sabem que es representà una sarsuela, titulada *Adonis y Venus*, i «que cantaron las principales voces de los Comicos, todos rica y propiamente vestidos». Semblaria, doncs, que es tractava de quelcom cantat en castellà; no se citen els «italianos», sinó els «cómicos», és a dir, els actors de la companyia castellana. El títol és coincident amb la *Venus y Adonis* valenciana de 1728. Sabem que l'obra consistia en una lloa, una simfonia i «intermedios», i que «remató en un vistoso Bayle». Encara que aquesta obra consistís en una sarsuela —era representada per còmics, no per una companyia italiana—, la seva estructura és coincident amb la de la *Zenobia*, fins i tot amb l'afegitó de la lloa inicial. Una de les hipòtesis apuntaria a la pràctica ben habitual d'un *pasticcio*, un extrem que possiblement no s'hauria de descartar, veient la coincidència de les companyies italianes, i coneixent el que serà habitual al cap d'uns quants anys en adaptar certes òperes bufes italianes com a sarsueles cantades en castellà. Aquesta seria una moneda corrent a Barcelona, si més no des de 1750, quan s'interpretaren per al teatre públic diferents *pasticcii*, pràctica habitual dels carnivals a Itàlia.

39. Vegeu ZABALA, Arturo (1960). *La ópera en la vida teatral valenciana*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

40. *Relación de las Reales Fiestas con que la ciudad de Barcelona obsequió al serenissimo Señor Infante Duque Don Carlos en los días que se dignó S. A. honrarla con su presencia*. Barcelona: Joseph Teixidó, 1731.