

EL DOCUMENTO DEL MES

Junio 2014

Orquesta 2191

<i>Dⁿ Guillermo Texera Maestro de Capilla le pertenece a razón de veinte y seis y veinte y ochomrs.</i>	<i>2833.....</i>
<i>Dⁿ Melchor Ronci primer violín de la Opera tiene consignado al mes...</i>	<i>10000.....</i>
<i>Dⁿ Fran.^{co} Gamuchin violín concertino tiene consignado al mes.....</i>	<i>3375.....</i>
<i>Dⁿ Pedro Guerra tercer violín le corresponde al mes la cantidad.....</i>	<i>2457..17</i>
<i>Dⁿ Pablo Rosquillas quarto violín le corresponde.....</i>	<i>2500.....</i>
	<i>38165..17</i>

Cuentas de los gastos de los Corrales de Comedias. Contiene sólo las Nóminas de los empleados del Coliseo de los Caños del Peral correspondientes a los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1787 y enero de 1788. 1787-1788

ARCHIVO REGIONAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID
Diputación Provincial
Signatura 5085/2

Archivos
de la
Comunidad
de Madrid

La Suma de Todos
Comunidad de Madrid

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

C/ Ramírez de Prado, 3. 28045 Madrid

AUTOBUSES DE LA EMPRESA MUNICIPAL DE TRANSPORTES (EMT)

- c/ Ramírez de Prado: autobús nº 8
- Paseo de las Delicias: autobuses nº 19, 45, 59, 85, 86 y 247

METRO DE MADRID:

- Línea 3, estación Delicias
- Línea 6, estación Méndez Álvaro
- Línea 1, estación Atocha

CERCANÍAS RENFE:

- Líneas C-1, C-7 y C-10, estación Delicias
- Líneas C-1, C-7 y C-10, estación Méndez Álvaro
- Todas las Líneas, estación Atocha

ACCESO AL CENTRO

Libre y gratuito previa presentación de DNI, NIE , pasaporte o documento equivalente.

HORARIOS

Lunes a jueves de 9:00 a 21:00 horas y viernes de 9:00 a 14:00 horas.

El Centro permanecerá **cerrado todos los sábados y domingos,**
los días **festivos** de ámbito nacional, regional y local según el calendario anual,
y los días **24 y 31 de diciembre.**

Unidad de Difusión y Divulgación
Subdirección General de Archivos
Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos
Consejería de Empleo, Turismo y Cultura
COMUNIDAD DE MADRID
Telf. 91 720 89 92
Correo electrónico: difusión.archivos@madrid.org

2141

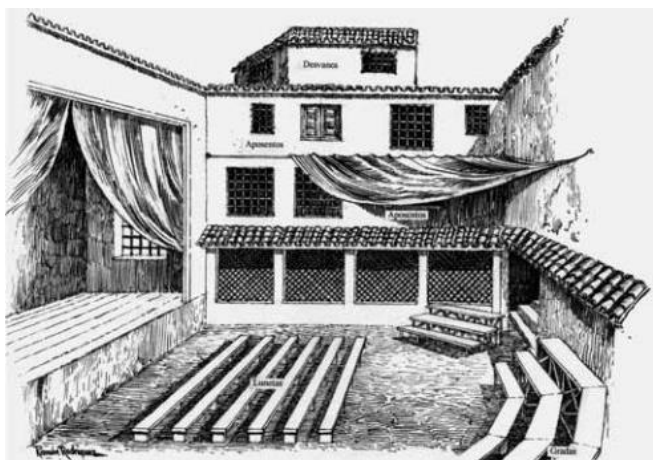
Orquesta

<p>Dⁿ Guillermo Texera Maestro de Capilla le pertenece a razon de veinte y seis r. y veinte y ochomrs.</p> <p style="text-align: right;"><i>Guillermo Texera</i></p>	<p>2833.....</p>
<p>Dⁿ Melchor Ronci primer violin de la Opera tiene consignado al mes....</p> <p style="text-align: right;"><i>Melchior Ronci</i></p>	<p>10000.....</p>
<p>Dⁿ Fran.^{co} Gamuchin violin concertino tiene consignado al mes.....</p> <p style="text-align: right;"><i>Gamuchin</i></p>	<p>2375.....</p>
<p>Dⁿ Pedro Guerra tercer violin le corresponde al mes la cantidad.....</p> <p style="text-align: right;"><i>Pedro Guerra</i></p>	<p>2457...¹⁷</p>
<p>Dⁿ Pablo Rosquillas quarto violin le corresponde.....</p> <p style="text-align: right;"><i>Pablo Rosquillas</i></p>	<p>2500.....</p> <hr/> <p>32165...¹⁷</p>

202021	D. Man. ^l Macia Segundo violate	105280 ⁸ ...
00205	Corresponde ----- Manuel Macia	2333 ⁸ ... U
00206	D. Conrado Appenzeller primer trompa y clarin le corresponde ----- Conrado Appenzeller	2416 ¹⁷
00207	D. Luis Manfredi, segundo trompa y clarin le corresponde ----- Luis Manfredi	2375.....
<u>Compañia de Operistas</u>		
00208	La S. ^{ta} Teresa Ultravelli primera dama la corresponde segun su contrato Fras. ^{ca} Ultravelli	3000.....
00209	El S. ^{or} Juan Prada primer caracter le corresponde ----- Geo. Prada	10100..... 155505....

Nómina de los sueldos de la Compañia de Operistas empleados en el Coliseo de los Caños del Peral en el mes de enero de 1788.

LOS CORRALES DE COMEDIAS



Primitivo Corral de Comedias. Ilustración de Ramón Rodríguez (<http://parnaseo.uv.es>)

Durante los siglos XVI y XVII, en el conjunto de los países occidentales se experimentó en busca de un tipo de teatro que pudiera interesar a un público amplio y variado.

La creación de lo que se ha llamado el Teatro Moderno no es solo la configuración de una valiosa literatura dramática, sino de toda una industria del espectáculo que requiere que existan actores, técnicamente preparados y seleccionados con rigor, que se constituyan compañías, con una compleja estructura empresarial, que se forme un público entusiasta y crítico y que se acondicionen o construyan lugares para la representación.

En la Edad Media aún no existían los teatros; los cuentos, romances, etc... se divulgaban por calles, plazas, posadas, casas particulares, salones de palacios, incluso en los conventos.

Hasta las décadas finales del siglo XVI no hubo edificios dedicados al teatro en España. El teatro vive en los patios universitarios, en los atrios de las iglesias o en el interior de los templos, en los palacios aristocráticos o en las calles y plazas.

Por entonces el teatro tenía mucho éxito entre todas las capas sociales, aunque las representaciones teatrales también tenían sus detractores pues algunos sectores no veían el teatro con muy buenos ojos ya que consideraban que propiciaba las malas costumbres. Pero estaba muy arraigado en la vida cotidiana, siendo el único medio de distracción de mucha gente y la excusa perfecta para salir de casa, lo cual facilitó que sobreviviera.

A estos eventos se asistía bien por invitación de los organizadores bien de forma libre y gratuita, pero luchando por encontrar un hueco en medio de la muchedumbre.

El nuevo teatro, como expresión de un naciente capitalismo, se desarrolló en locales cerrados a los que se accedía a través de una puerta que se franqueaba a todo el que estuviera dispuesto a abonar el precio de la entrada.

El fenómeno de la configuración del Teatro Moderno se ensayó en toda Europa. Desempeñaron un papel trascendental en su evolución las compañías italianas que deambulaban de un lugar a otro.

En España surgen los lugares para la representación comercial: teatros cerrados con localidades separadas para los distintos sectores de un variado público en el que estaban representados casi todos los estamentos sociales, desde la más alta nobleza (incluida, a veces, la Casa Real) hasta modestos artesanos, soldados, comerciantes, mujeres del pueblo, eclesiásticos e intelectuales.

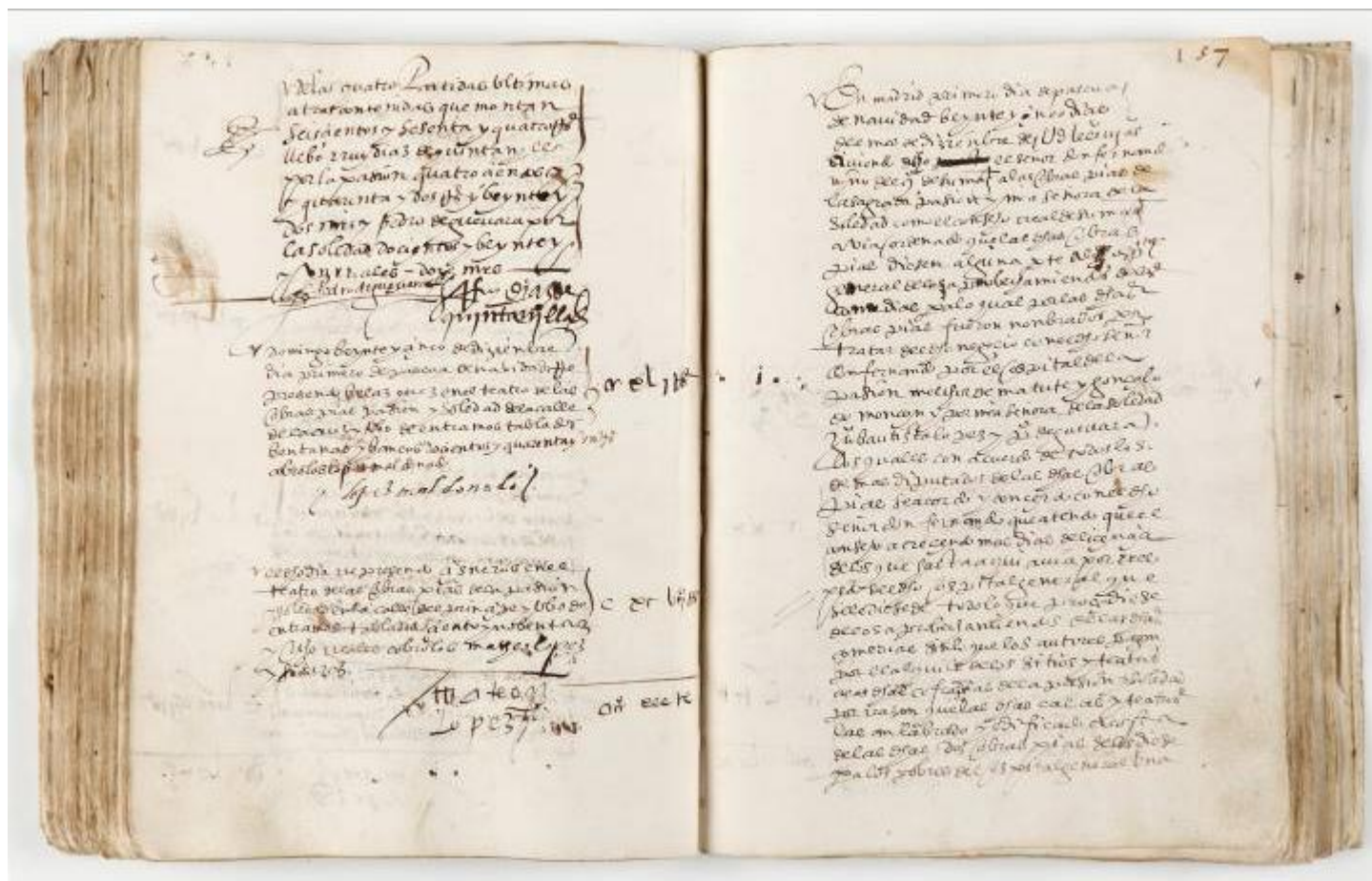
El siglo XVII fue el momento de esplendor de los Corrales de Comedias, y único lugar de representación teatral hasta que en 1640 se inauguró el Coliseo del Buen Retiro, y con él una nueva etapa en la Historia del Teatro. En la ciudad de Madrid no quedan restos de ninguno de sus corrales.

En Madrid, en 1565 se funda la Cofradía de la Sagrada Pasión, que regentaba un Corral de Comedias. En 1567 se crea la Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad, con los mismos fines. Ambas se unen en 1568 para ejercer el monopolio de las representaciones teatrales.

Los Corrales de Comedias fueron creados por estas Cofradías con el fin de que los ingresos sufragaran los gastos de los enfermos de sus hospitales.

Las Cofradías, para evitar el pago de alquileres, construyeron sus propios teatros, el uno en la calle de la Cruz, en 1579, y el otro en la del Príncipe, abierto al público en 1583, desapareciendo a la larga todos los demás corrales de Madrid, que eran varios.

El siglo XVII fue el momento de esplendor de estos locales, y único lugar de representación teatral hasta que en 1640 se inauguró el Coliseo del Buen Retiro, y con él una nueva etapa en la Historia del Teatro. En la ciudad de Madrid no quedan restos de ninguno de sus corrales.



Libro de asientos de productos de comedias desde el 7 de junio de 1579 hasta el año de 1586.

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Signatura 5084/1

Los corrales de comedias se crearon, por lo general, aprovechando los patios interiores de las manzanas o cuadras de casas. De esa forma, su coste se reducía, ya que se aprovechaban las galerías, corredores y aposentos que rodeaban el patio central. Bastaba construir un tablado.

La planta era, normalmente, cuadrada, aunque, a veces, estas construcciones adoptaron una planta en forma de herradura y se llamaron coliseos o casas de comedias.

Sólo ocasionalmente, se levantaron edificios creados ex profeso para la representación teatral.

La mayor parte de estos corrales de comedias han desaparecido con el paso del tiempo. La razón de esta ruina es simple: se trata siempre de modestas construcciones, sin especial interés arquitectónico, realizadas con materiales de bajo coste.

En los siglos XVIII y XIX se sustituyeron por teatros cerrados, a la italiana, iluminados con la luz artificial de las candelijas y con un escenario preparado para cambiar diversas escenografías. A menudo estas salas se construyeron sobre el solar que ocupaba el antiguo corral de comedias. Así ocurre, por ejemplo, en Madrid,

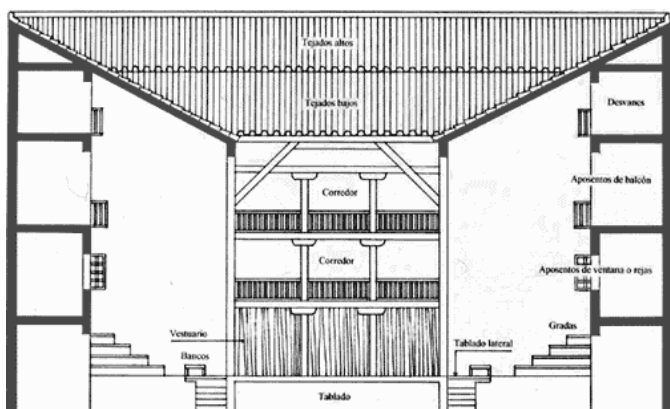
donde el Corral del Príncipe se transformó en el teatro del Príncipe y, más tarde, en el Teatro Español.

Los corrales de comedias presentaban, en esencia, una misma estructura, aunque existieran entre ellos diferencias de detalle y gran variedad de tamaños, ajustados a las necesidades de cada población:

- ✓ Se accedía a través de una puerta, situada debajo de la vivienda que daba a la plaza o calle. Lo primero que encontramos es un vestíbulo o zaguán, donde estaba la alojería, una dependencia en que se servían bebidas como la aloja (compuesta de agua, miel y especias aromatizantes). Los acomodadores o alojeros, vendían en verano agua, fruta y frutos secos.
- ✓ El escenario estaba instalado en un extremo del patio, contra la pared de la casa del fondo. Solía ser sencillo. Contaba con un telón decorado y con paneles para ambientar la escena. El escenario y las gradas laterales estaban protegidas por un tejadillo voladizo. Un toldo de tela permitía techar el corral para resguardar del sol el público del patio. Tras él estaba el vestuario.



Vista transversal de un Corral de Comedias en el que se aprecian sus partes y estructura



Sección transversal del Teatro: escenario con tablados, corredores y vestuario, gradas, bancos, aposentos de ventana y balcón y desvanes.

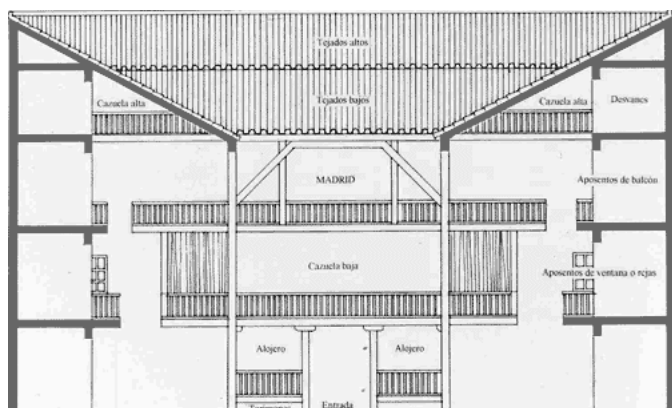
- ✓ El tablado era, en todos los casos, de pequeñas dimensiones. Al fondo del tablado se levantaban, sobre varios pies derechos (apoyo de madera, especie de jamba para sostener alguna bóveda, puerta, ventana, ...), una galería, de unos 70 cm. de ancho, que se usaba para representar los lugares elevados. En algunos corrales, como el del Príncipe de Madrid, existía una segunda galería e incluso una suerte de desván en que se alojaban algunas de las

poleas u otros mecanismos que podían usarse en la representación.

- ✓ En los huecos formados por los pies derechos y las galerías se colocaban unos paños o cortinas que podían abrirse y descubrir las apariencias (pinturas u objetos de atrezzo) que constituían una escenografía elemental.
- ✓ Para representar algunas acciones, sobre todo en comedias de santos o mitológicas, se usaban escotillones (trampillas en el tablado por las que aparecían o desaparecían los personajes), tramoyas (máquinas para elevar o bajar a los actores desde las galerías superiores al escenario) o bofetones (paneles de madera que giran sobre un eje para que personajes u objetos aparezcan o desaparezcan repentinamente ante el espectador).
- ✓ Frente al escenario estaba el patio descubierto, donde los hombres del pueblo, también llamados mosqueteros, asistían de pie al espectáculo. A sus lados había una serie de gradas, donde los hombres

podían ver la representación sentados en bancos alquilados.

- ✓ Los balcones y las ventanas de las casas contiguas formaban los aposentos reservados para las personas nobles, fueran hombres o mujeres.
- ✓ Las mujeres de clase más baja debían sentarse en la cazuela, un palco frente al escenario. Encima de la cazuela de los corrales madrileños estaban los aposentos o palcos de los concejales del Ayuntamiento de Madrid y otras autoridades, como el Presidente del Consejo de Castilla. En el piso más alto estaban los desvanes, aposentos muy pequeños, entre los que se encontraba la tertulia de los religiosos y una segunda cazuela.
- ✓ En medio del corral solía haber un pozo y, a veces, unas letrinas.



Entrada del Teatro del Príncipe, con cazuelas baja y alta, aposentos, desvanes y Madrid

Las funciones solían comenzar a las dos o las tres de la tarde en invierno y hacia las tres o las cuatro en verano. Para matizar la intensa luz que podía caer sobre el escenario y los espectadores, y evitar violentos claroscuros que dificultaran la visión, se utilizaban unos toldos o velas que cubrían el tablado y, en algunos casos, la totalidad del patio. Duraban entre dos horas y media y tres horas, pero tenían que concluir, por razones morales y de orden público, antes del anochecer.

El teatro se llenaba bastante antes de la hora de comienzo. Un miembro de la compañía cobraba una entrada general en la puerta y otros cobraban el importe de las localidades de asiento. Los corrales se cerraban los Miércoles de Ceniza y se abrían después de Pascua.

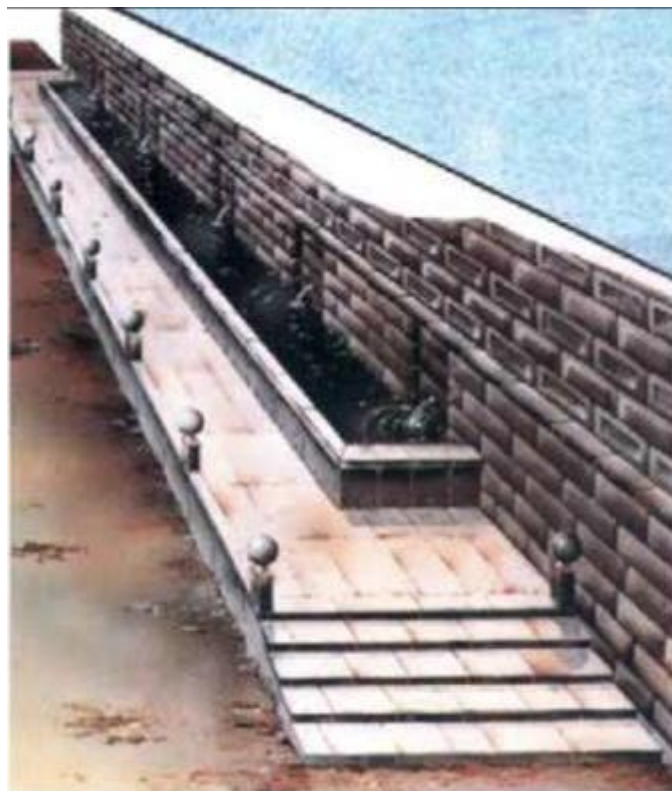
La representación teatral fue al comienzo un ingrediente más del día de fiesta pero, si tenía éxito, se extendía a los días laborables, martes y jueves al comienzo, hasta llegar a la representación diaria.

EL COLISEO DE LOS CAÑOS DEL PERAL

Por la actual calle de los Caños del Peral surgía una corriente de agua subterránea que regaba las huertas colindantes y alimentaba unos baños públicos, fuentes u hontanillas (los Caños del Peral), abrevaderos y un lavadero público con 57 pilas construido en 1542.

Manuel Juan Diana, en su Memoria Histórico-Artística del Teatro Real (Madrid, 1849), da noticia de la solicitud en 1708 del actor Francesco Bartoli, capocómico de la compañía italiana Los Trufaldines, una compañía de commedia dell'arte, para levantar un Corral de Comedias. Estos artistas italianos no podían vivir sin un teatro popular en el corazón del pueblo, y buscando sitio para levantarlo sin que los arrendadores ni la Villa de Madrid les pusieran continuos obstáculos, se dirigieron a esta misma pidiéndole en arrendamiento temporal unos lavaderos que tenía en el punto llamado de los Caños del Peral, que era un lugar muy concurrido.

No está claro por qué no volvieron a su antiguo corral de la calle de Alcalá (Los Trufaldines, al igual que otros muchos servidores de la Corte, no se alojaban en Palacio, sino en una casa de la calle de Alcalá perteneciente al marqués de Villamagna. En este alojamiento comenzaron los italianos a representar sus farsas para el público de Madrid en fecha no



Reconstrucción de la fuente de Los Caños del Peral

determinada). Se supone que tuvieron que cerrarlo antes de 1707, puesto que en ese año volvían a representar en el Retiro. Seguramente en la decisión influyeron razones técnicas. Muy probablemente el corral de la calle de Alcalá se había quedado pequeño para las necesidades y aspiraciones de los Trufaldines.

El patio de una casa, por grande que fuese, no podía competir con un local público que, según la tasación que se hizo en 1665, comprendía "7500 pies de sitio cercado y otro pedazo de 2750 pies que estaba fuera de la cerca". A esto hay que añadir el que el corral de la calle de Alcalá estaba muy lejos del centro de Madrid (todavía en el siglo XIX se consideraba que el teatro de la Princesa, actual María Guerrero, estaba demasiado alejado del centro). El lavadero de los Caños, situado en el entorno del Alcázar, estaba relativamente más cerca de la población y no se alejaba del centro de poder que era el Palacio.



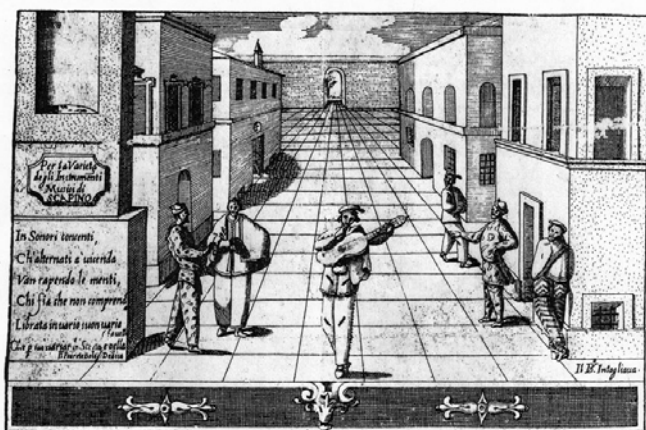
Teatro de los Caños del Peral

Fachada del Coliseo de los Caños de Peral

El nuevo teatro, a cargo del cantante Farinelli y con la dirección del marqués de Scotti, se inauguró el 16 de febrero de 1738, en los festejos de Carnaval, con la representación de la ópera Demetrio, de Johann Adolph Hasse, con libreto de Pietro Metastasio. La capacidad de la sala era de 1.680 espectadores. El funcionamiento del teatro, dependiente del apoyo de la Casa Real, fue irregular con sucesivos periodos de cierre. También se utilizó para bailes de máscaras según el gusto francés. En este coliseo se representó en escena principalmente ópera italiana, zarzuela y obras clásicas de nuestros autores del Siglo de Oro.

Durante mucho tiempo se ignoró quién había sido el arquitecto del nuevo coliseo. Barbieri suponía que fue el propio Scotti, ayudado por el arquitecto Filippo Bononcini el encargado de las obras. Con más razones se le atribuyó a Santiago Bonavía, arquitecto italiano que se encontraba en Madrid realizando diversas obras. Hoy está bastante bien establecido, gracias a Carlos Sambricio, que el autor fue Virgilio Rabaglio, colaborador de Bonavía, a quien Scotti hizo venir expresamente de Italia.

El teatro levantado por Rabaglio estaba en la misma situación que el antiguo lavadero y el Corral de Trufaldines. Era de proporciones modestas si lo comparamos con los teatros de épocas posteriores, y especialmente con el Teatro Real, que vino a sustituirlo: un rectángulo perfecto de 80 por 183 pies (22,29 por 50,99 metros). Sin embargo, en el momento de edificarlo fue el teatro más grande de Madrid. Duplicaba la superficie del Corral del Príncipe y casi doblaba la del Corral de la Cruz. El catastro de Ensenada, en su lámina 411, nos muestra la disposición del teatro, si bien sólo nos ofrece la forma y dimensiones de la manzana en que se inserta. El Coliseo era ya un edificio exento, que ocupaba un espacio rectangular situado en medio de una nueva plaza, la Plazuela de los Caños del Peral.

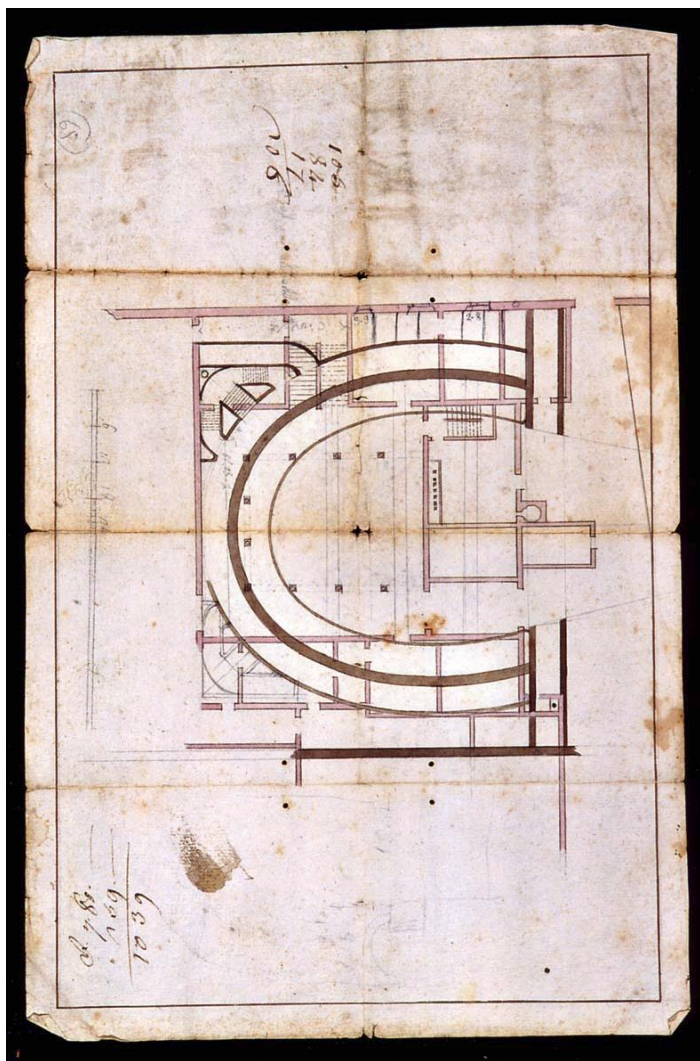


Escena de commedia dell'arte en un tablado con escenografía a la italiana

Sea como fuere, sobre este espacio surgió en 1708 el Coliseo de los Caños del Peral, al principio en una barraca instalada por esta compañía lírico-dramática dirigida por Bartoli. Los Trufaldines abandonaron el corral en 1713, poniéndose de nuevo en funcionamiento tres años después por otra "Compañía de Representantes Italianos" (quizá restos de la de Bartoli).

En 1737, el marqués de Scotti pide al Ayuntamiento que se faciliten todos los medios para que pueda actuar en los Caños del Peral una compañía de ópera. Las desavenencias con la Villa son ocasión para acabar de una vez por todas con los conflictos entre Palacio y Ayuntamiento. El rey manda demoler el corral y construir otro nuevo más grande.

El marqués de Scotti se encargó de la construcción del que sería el Coliseo de los Caños del Peral poniendo incluso su fortuna personal, lo que terminó arruinándolo. Finalmente, gracias al mecenazgo de un rico hacendado madrileño, Francisco Palomares, se acabó el teatro.



Plano de los Caños del Peral realizado por Virgilio Rabaglio

Las anotaciones indican que pertenece “a la Villa de Madrid, de la cual no se halla asiento alguno en los libros de la Regalía; y aunque no goza de privilegio, no se la impuso carga alguna, por no producir alquileres y servir solamente de coliseo, que llaman de los caños del Peral donde se representaban óperas y comedias” [Planimetría general de Madrid, vol. 2, p. 332].

Nos encontramos, por tanto, con el primer teatro exento de Madrid, el primero que se ofrece al público como un edificio singular. Ello supone que hubo que derribar los edificios colindantes para crear la plazuela en donde se levantaba el teatro, ya que el lavadero y el Corral de Trufaldines tenían edificios adyacentes. De hecho, el solar en donde se levantaba el Coliseo, con sus 14.640 pies cuadrados, ocupa 4.000 pies más que los 10.250 que, de acuerdo con la tasación de 1663, tenía el lavadero contando con los 7.500 de sitio cercado y sitio fuera de la cerca. Si nos atenemos al sitio cercado, que responde con seguridad al edificio de la “casa y pilas” de los Caños del Peral, el nuevo teatro tiene casi el doble de superficie. La disposición, sin embargo, de este a oeste, con su fachada principal de cara a las fuentes de los Caños, es prácticamente la misma que la del edificio anterior.

Los planos conservados del Coliseo nos muestran un teatro a la italiana con su caja escénica de buenas dimensiones, su embocadura de doce metros y su sala de forma rectangular rematada por un semicírculo al fondo de la misma. Cuatro pisos de palcos dispuestos en forma radial sobre el patio, en donde había noventa asientos, lo que lo diferencia de los patios de mosqueteros de los corrales madrileños. De todas formas, el hecho de conservar la cazuela para las mujeres, el aposento de Madrid y los palcos de tertulia, implican un cierto compromiso entre las nuevas formas italianas y las costumbres teatrales españolas.

A partir de la llegada al trono de Carlos IV, el Teatro de los Caños del Peral conoció un renacimiento como sede operística de Madrid, con la presentación de las obras de Cimarosa, Paisiello, Gluck y en especial, Vicente Martín y Soler, que dio a conocer al público madrileño sus óperas *Una cosa rara*, *La capricciosa corretta*, o *L'arbore di Diana*.

Dañado durante la invasión francesa, fue cerrado en 1810 ante la amenaza de ruina, aunque en años posteriores fue abierto para la celebración de bailes de máscaras. En 1816, ante el mal estado del edificio y debido a que el proyecto de reforma de la Plaza de Oriente contemplaba la construcción de un nuevo y gran teatro de ópera, el Ayuntamiento decidió la demolición del edificio, que comenzó el 30 de septiembre de 1817 y finalizó en abril de 1818, y su solar lo ocupa hoy parte de la plaza de Isabel II y parte del Teatro Real.



LA ÓPERA DEL SIGLO XVIII



Orfeo ed Euridice: Ilustración de la portada de la primera edición de la partitura (París, 1764)

Orígenes de la ópera

El origen de la ópera, tiene lugar en Florencia donde se reunían un círculo de artistas y profesores llamados la Camerata Fiorentina, todos en torno al conde Giovanni Bardi, entre las décadas de 1570 y 1580. Este grupo trataba de dar vida nuevamente al olvidado arte dramático de la antigua Grecia, la "Tragedia Griega." Entre ellos se encontraba Vicencio Galilei (quién publicó por primera vez algunos fragmentos conservados de la música griega antigua) y Giovanni Caccini cantante y compositor. Las investigaciones de la camerata no influyeron mucho en la sociedad de la época, pero si influenciaron la estética de la ópera que vendría posteriormente.

Otro grupo que se empezó a reunir alrededor de 1590 en el palacio del comerciante Conde Jacopo Corsi, fueron el poeta Otavio Rinuccini y el compositor Jacopo Peri, e hicieron un drama pastoril de Giovanni Batista Guarini llamado Il pastor Fido (El Pastor Fiel). Esto demuestra que a pesar del gran interés por revivir el

drama y música antigua de los griegos, las primeras óperas fueron pastoriles y no tragedias. La unión de Jacopo Corsi, Otavio Rinuccini y Jacopo Peri, generó la representación de *Dafne* generalmente considerada la primera ópera.

Este primer trabajo se perdió (sólo quedó el texto) y trataba del mito griego de la naturaleza que habla de la bella ninfa Dafne, tal como lo relata Ovidio en la *Metamorfosis*. El dios sol Apolo persigue a Dafne y la convierte en árbol. Este mundo mágico de dioses y semidioses de Ovidio siguió siendo un tema importante durante la temprana historia de la ópera.

Las óperas primitivas tendían a sustituir los finales trágicos por finales felices. Nacen, a partir de este momento, reglas en la estructura dramática: el lieto fine (final feliz) alternancia de escenarios (idilio, mundo inferior, paraíso), la combinación de recitativos y números independientes, coros, danzas, ariosos, ritornellos y canciones a varias voces. La orquesta toma mayor importancia, utilizando instrumentos simbólicos para cada escena.



Retrato de Brigida Banti, cantante de ópera del siglo XVIII, por J. Hopkins. 1797

Uno de los personajes más importantes de la ópera fueron los "Castrati". Las óperas eran compuestas para ellos. Hoy en día se utilizan sopranos y contratenores para ese papel. El castrato más famoso fue Carlos Broshi nacido durante el siglo XVII, llamado "Farinelli".



Farinelli.

Estructura de una ópera

La ópera es una forma musical narrativa que utiliza la representación escénica. Precisa de un escenario, orquesta, coro y solistas. Se desarrolla en varias partes:

- ♪ Obertura: sección instrumental que da comienzo a la obra.
- ♪ Partes cantadas: en función del contenido del texto, pueden cantarse en forma de aria (melodías expresivas) o de recitativo (texto declamado). Si el aria es interpretada por dos cantantes, es un dúo.
- ♪ Preludios, Interludios y Postludios instrumentales que se intercalan articulando las distintas partes de la obra.
- ♪ Partes cantadas por un coro, empleado especialmente para representar multitudes de personajes.
- ♪ Partes de danza: fragmentos instrumentales destinados a ser bailados por los artistas en algún momento de la representación.
- ♪ La escenografía, es decir los decorados, luces, vestuario, etc. también juegan un papel muy importante, ya que no podemos olvidar que se trata

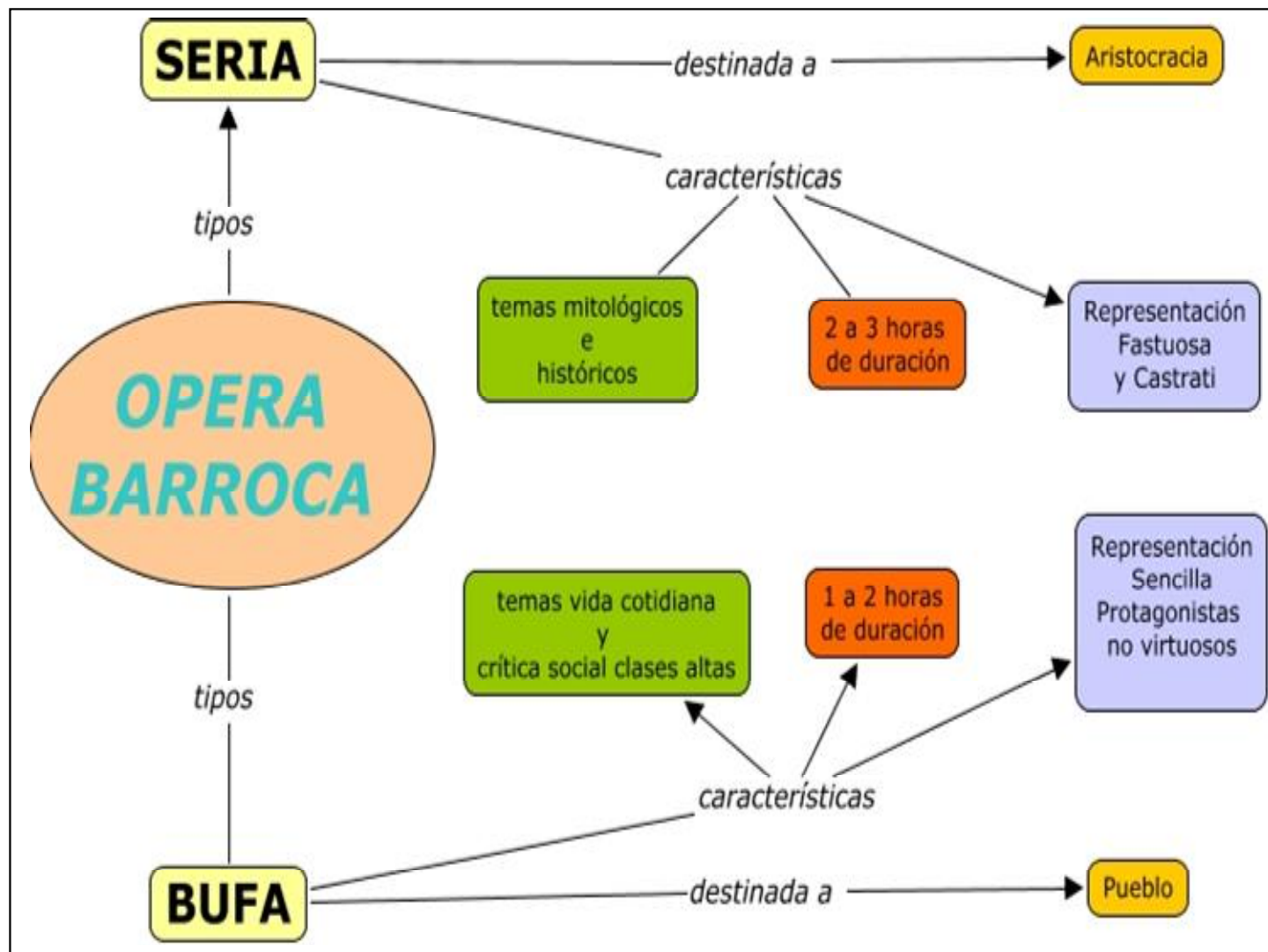
de un “teatro” cantado. Desde hace unos años existe la tendencia de ambientar las óperas en épocas y/o lugares diferentes de los originales, para conseguir así dar un aire fresco a las obras.



DAFNE

Es una ópera con música de Jacopo Peri y libreto en italiano de Ottavio Rinuccini. Está considerada la primera ópera de la historia, pero desafortunadamente no ha llegado completa hasta hoy. Sólo se conserva el libreto, actualmente en la New York Public Library, y algunos fragmentos de la música. Aunque hay dudas acerca de la fecha exacta de su estreno, la opinión mayoritaria es que tuvo lugar en 1598, en el Palacio Corsi, durante la celebración de los carnavales de Florencia. Al parecer, Peri trabajó en ella entre 1594 y 1597.

La ópera en el siglo XVIII



A comienzos del siglo XVIII, después de que se ha extendido como género a toda Europa, la ópera se fija en dos prototipos bien diferenciados: la ópera seria y la ópera bufa.

La ópera seria

La ópera es un fenómeno dramático que se basa en dos elementos que, en principio, tienen parecida importancia: el texto dramático y la música.

Era un género solemne, sofisticado, brillante, repleto de convencionalismos que impedían un buen teatro musical. Desde el punto de vista del texto, la ópera seria se caracteriza por estar basada en escritores clásicos griegos o romanos. Trata temas mitológicos, históricos o épicos. El hilo argumental suele poner de manifiesto un conflicto de pasiones que se desarrolla entre dos parejas de amantes, con la frecuente intervención de otros personajes que desarrollan tramas secundarias. En la

algún acto de heroísmo o alguna gran renuncia por parte de alguno de los protagonistas.

Desde el punto de vista del elemento musical, las características de la ópera seria son:

- ♪ Tiene un lenguaje armónico rico y variado.
- ♪ Constan de tres actos que son una sucesión de arias y recitativos. La acción se desarrollaba en el recitativo (muchas veces en forma de diálogo entre los personajes) y los sentimientos y emociones se expresaban en el aria. El drama, por tanto, avanza a trompicones, con periodos de movimiento (el recitativo defiende los derechos del drama) y de reposo (el aria como representante de los derechos de la música). Las óperas serias eran en realidad conciertos de 30 o más arias individuales escenificadas con

gran esplendor. Todos los personajes tenían sus correspondientes arias (una, al menos, en cada acto) midiéndose su importancia por el número de arias que cantaban. Los abusos de los divos eran tan frecuentes como criticados.

- ♪ Puede haber dúos o tercetos, aunque son escasos porque les parecía un despilfarro hacer cantar juntos a los grandes divos. Se emplean pocos conjuntos y raramente hay coros.
- ♪ La obertura no tiene nada que ver con el drama que va a representarse y, por tanto, es intercambiable de unos a otros pudiéndose interpretar también en concierto. Alguien las describió como un cosquilleo, un ruido agradable que precede a la representación.
- ♪ La orquesta, salvo en la obertura, no tiene gran protagonismo. Los recitativos se hacen con el acompañamiento de un bajo continuo (recitativo seco). Sólo a los más importantes se les añade la orquesta.

La ópera bufa

La ópera sería desatada una reacción en contra gestada también en Nápoles, la llamada ópera bufa, cuyo elemento definidor es precisamente su carácter popular. Comenzó a ser importante a finales del siglo XVII. Unos años después sus características habían sido absorbidas por la corriente general de la ópera representada por Mozart. Entre sus características podemos señalar:

- ✂ Su cualidad más importante es la naturalidad. Mediante una música fácil y ligera se narran asuntos cotidianos que interesaban a un público más popular. Los protagonistas no son dioses sino personas de la clase media que critican a la aristocracia.
- ✂ Interpretada por compañías más baratas, a menudo ambulantes. Integradas por un reducido número de cantantes y una pequeña orquesta. No hay coros.
- ✂ Usa elementos de carácter folklórico.
- ✂ Es fundamental y novedosa la importancia y el empleo que se hace de la voz de bajo, denominada bajo bufo.
- ✂ En la ópera bufa tienen gran importancia los caracteres nacionales y el uso frecuente de las lenguas vernáculas. A este género pertenecen la ópera *comique* francesa, el *singspiel* alemán, la tonadilla y zarzuela españolas y la ópera balada inglesa.

PERGOLESI



Pergolesi fue uno de los más importantes compositores de la "opera bufa" temprana (ópera cómica). Su ópera seria *Il prigioner superbo* incluye un segundo acto cómico, *Intermezzo, la Serva Padrona*, (La Campesina o La criada patrona) (1733) que se ha convertido en una pieza muy popular por derecho propio.





Archivos
de la
Comunidad
de Madrid

ΣM
La Suma de Todos

Comunidad de Madrid

Unidad de Difusión y Divulgación

Subdirección General de Archivos

Dirección General de Bellas Artes, del Libro y de Archivos

Consejería de Empleo, Turismo y Cultura

COMUNIDAD DE MADRID

Tel. 91 720 89 92

Correo electrónico: difusión.archivos@madrid.org