

**INTERCAMBIOS MUSICALES ENTRE ESPAÑA E ITALIA
EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX**

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

AD PARNASSUM STUDIES II

General Editor

LUCA LÉVI SALA

INTERCAMBIOS MUSICALES ENTRE ESPAÑA
E ITALIA EN LOS SIGLOS XVIII Y XIX

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

edited by

VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ

UTORPHEUS

Ad Parnassum Studies

APS 11

ISBN 978-88-8109-513-1

© Copyright 2019 Ut Orpheus Edizioni S.r.l.

Piazza di Porta Ravagnana 1 - 40126 Bologna (Italy)

www.utorpheus.com

www.adparnassum.org

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione, memorizzazione o trasmissione, anche parziale, in qualsiasi forma o con qualunque mezzo, elettronico, meccanico, fotocopia, disco o altro, senza preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of the publisher.

Printed in Italy 2019 - Global Print S.r.l. - Via degli Abeti 17/1 - Gorgonzola (Mi)

ÍNDICE

VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ

Introducción

ix

INTERCAMBIOS

VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ

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

3

RUDOLF RASCH

Intercambios de editores musicales entre
Madrid y Venecia durante la década de 1770:
el caso de Antonio del Castillo y Luigi Marescalchi

25

JUAN JOSÉ PASTOR COMIN

Cervantes en Italia: caminos musicales de ida y vuelta

49

ESPAÑA EN ITALIA

IRERI E. CHÁVEZ BÁRCENAS

«Un’altra Vinetia nel mondo»: México,
la conquista y Moctezuma según Vivaldi

85

ALBERTO HERNÁNDEZ MATEOS

Palabras exiliadas. Rasgos comunes en los discursos
sobre la música de Antonio Eximeno, Juan Andrés
y Esteban de Arteaga

113

FÁTIMA BETHENCURT PÉREZ

Dietro le tracce di Tomás Genovés in Italia (1833?-1849)

155

OLGA JESURUM

«¡Ya estás vengada!» – «Sei vendicata o madre!»:
retaggi del teatro di magia dal *Trovador* di
García Gutiérrez al *Trovatore* di Verdi

175

BEATRIZ ALONSO PÉREZ-ÁVILA

Locura de amor por Italia: Emilio Serrano,
relato de un pensionado en Roma

189

ITALIA EN ESPAÑA

DIANA BLICHMANN

L'«abito spagnuolo» di Metastasio (Teatro del Buen Retiro,
1747-1758). La spettacolarità ‘esotica’ e la propaganda politica
di Ferdinando VI e Maria Barbara di Braganza

217

AURÈLIA PESSARRODONA

Macarrones en tonadillas: representaciones musicales de lo
italiano en el teatro lírico breve del siglo XVIII hispánico

259

LAURA DE MIGUEL FUERTES

Presencia de lo italiano en el
Conservatorio de Madrid (1830-1834)

289

SARA NAVARRO LALANDA

Escenarios de difusión y reutilización del
repertorio operístico italiano en Madrid.
El mercado editorial musical de la sociedad
burguesa en la primera mitad del siglo XIX

329

CRISTINA DÍEZ RODRÍGUEZ

Il soggiorno di Saverio Mercadante a Cadice (1829-1830).
Stagione operistica e attività compositiva

351

FRANCESC CORTÈS I MIR

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

383

MARÍA ENCINA CORTIZO – RAMÓN SOBRINO <i>Ildegonda</i> (1845) y <i>La conquista di Granata</i> (1850) de Arrieta y Solera: evolución del melodrama italiano del <i>Primo Ottocento</i> en la España de Isabel II	405
FRANCISCO J. GIMÉNEZ-RODRÍGUEZ De Rossini a Verdi: aproximación al repertorio operístico italiano en Andalucía oriental durante el siglo XIX	439
GLORIA ARACELI RODRÍGUEZ-LORENZO Ernesto Cavallini en España: la recepción del «Liszt del clarinete»	461
RESÚMENES Y BIOGRAFÍAS	487
ÍNDICE ONOMÁSTICO	501

INTRODUCCIÓN

ESPAÑA E ITALIA MANTUVIERON unas fuertes relaciones culturales a lo largo de su historia. El mismo Miguel de Cervantes recorrió en su juventud la península italiana de norte a sur entre 1569 y 1575. Una experiencia que no se limitó solo a la literatura sino también a la música, como se analiza en uno de los artículos de este libro. Luchó en la batalla de Lepanto, cuyo ejército unió en un mismo bando las tropas del Reino de España, los Estados Pontificios, las repúblicas de Venecia y Génova y el ducado de Saboya. Fue el inicio de unas fructíferas relaciones políticas, que tuvieron su culminación en 1759 cuando Carlos de Borbón pasó de ser rey de Nápoles a trasladarse a Madrid al aceptar la corona española. Los intercambios culturales también incluyeron la música, como se muestra en la presencia en España del gran castrato Farinelli o compositores como el piacentino Corselli, el napolitano Domenico Scarlatti o el luqués Luigi Boccherini. Gran parte de estos intercambios habían tenido una base institucional, en torno a la monarquía, las casas nobiliarias o la Iglesia. Pero a partir de 1750 asistimos a un desarrollo de vías más informales, que enriquecen el panorama. Este libro explora estos trasvases musicales entre España e Italia entre las décadas centrales del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX, un periodo en el que se produce el paso hacia la sociedad contemporánea. Se abren así nuevas luces y perspectivas a estos flujos musicales entre España e Italia, con temas como el mercado, la edición, la enseñanza, el comercio de la ópera o los conciertos.

La presencia italiana en la vida musical española adquiere una gran fuerza. Un buen ejemplo lo encontramos en la creación del Conservatorio de Madrid en 1830, que surge a iniciativa de la reina María Cristina, quien pretende implantar el modelo napolitano. Para ello se trae al cantante Francesco Piermarini como primer director, cuya red de compatriotas refleja la conexión hispano-italiana en la implantación de un sistema educativo moderno. También el mercado editorial cruza ambas penínsulas, como se muestra en el caso de Antonio del Castillo y Luigi Marescalchi entre Madrid y Venecia durante la década de 1770 o en las partituras de ópera italiana en el

INTRODUCCIÓN

salón y las sociedades de la España del siglo XIX. No son más que unas pocas pinceladas de un fenómeno continuo.

La ópera es el género que articula este periodo. Su penetración en la actividad musical llega a todos los niveles, más allá de los grandes teatros. Ejemplo de esta amplia difusión lo observamos en el repertorio musical de las sociedades privadas de Granada y Jaén o de una manera más informal en los cafés de Almería. Su éxito produjo la denuncia de una invasión italiana, una reacción de lo nacional repetida en los ambientes musicales que alcanza su momento simbólico en la irónica censura *Contra el furor filarmónico* de Bretón de los Herreros y que a finales del XIX repiten Bretón o Pedrell en su impulso por la creación de una ópera nacional. Este ataque ha sido repetido por la historiografía española hasta nuestros días, asumiendo directamente el discurso histórico de forma poco crítica y reforzando así una narración de la música española como una épica lucha de independencia de lo italiano. Sin embargo, la presencia de la ópera italiana en España puede interpretarse también como un impulso hacia la modernidad, una apertura hacia un mercado internacional. No debemos olvidar, como sucedió en todo el mundo, que la consolidación de las instituciones operísticas creó una infraestructura musical (teatros, orquestas, editoriales, intérpretes) por la que luego transitarían — con mayor o menor dificultad — otros fenómenos como los conciertos, el wagnerismo o la ópera española.

La imagen negativa de lo italiano en España se consolidó en los géneros teatrales nacionales y estas disputas las encontramos en la tonadilla del siglo XVIII, con títulos como *El majo y la italiana fingida* de Blas de Laserna. Desde un ámbito cómico se reivindicaba la frescura y espontaneidad de lo español frente a lo artificial del virtuosismo vocal italiano, aunque a la vez esta moda es una muestra de la asimilación del estilo internacional por creadores, intérpretes y público. Una mirada donde no solo cabía la burla y la sátira sino también la admiración.

En el siglo XIX asistimos así a un rico movimiento de compositores operísticos entre Italia y España. Mercadante encuentra un primer impulso a su carrera en España, estrenando dos óperas en Cádiz y componiendo para Madrid *I due Figaro*, melodrama bufo lleno de referencias musicales españolas y una sinfonía que incluye toda una antología de danzas, desde el fandango y el bolero a la tirana y la cachucha. También los músicos españoles viajan a Italia buscando una formación que les introduzca en el potente mercado operístico internacional. Mariano Obiols acompaña durante cinco años a Mercadante por Italia, una etapa que culmina con el estreno en 1837 de la

INTRODUCCIÓN

ópera *Odio e amore* en La Scala de Milán. Tomás Genovés, quien a pesar de su apellido era aragonés, vio representadas sus óperas en Bolonia, Venecia, Roma y Nápoles. Fue un activo miembro de la Academia de Santa Cecilia y se unió a los fervientes ecos *risorgimentales* de 1848 con la composición del himno *Siam tutti fratelli*. No en vano ya en su ópera *La battaglia di Lepanto* (Roma, 1836) los protagonistas venecianos eran definidos como italianos y curiosamente los españoles no aparecen en el elenco de los protagonistas.

Otro caso de gran interés es el de Emilio Arrieta, una de las grandes figuras de la música española del siglo XIX. Acusado de italiano por la historiografía española, su formación se produjo en el Conservatorio de Milán, donde también tuvo sus primeras experiencias como compositor. A su regreso a Madrid se reencuentra en Palacio con Temistocle Solera, el famoso libretista de los primeros éxitos verdianos, que había huido a España consiguiendo el favor de la reina Isabel II. Sobre texto italiano de éste compone *La conquista di Granata*, ópera que muestra no solo la brillantez musical de su creador sino también su capacidad de síntesis hispano-italiana. De hecho, el propio Arrieta daría la vuelta a esta integración en zarzuelas posteriores como *Marina*.

Otros muchos temas surgen en estas interrelaciones entre España e Italia. La expulsión de los jesuitas en 1767 lleva a Italia a muchos intelectuales de la orden, como Antonio Eximeno, Juan Andrés o Esteban de Artega. Allí escriben sobre los temas musicales italianos, fundamentalmente sobre la cuestión de la naturaleza de la ópera, asimilando el debate europeo desde una perspectiva española. El clarinetista Ernesto Cavallini, recordado en España por su gira en 1851-1852, entabla amistad con Antonio Romero, adoptando el método del español en la enseñanza del Conservatorio de San Petersburgo. Una conexión que coincide con el viaje de Verdi, que tras el estreno de *La fuerza del destino* en Rusia viaja al Teatro Real de Madrid trayéndose el solo de clarinete que había escrito para Cavallini. En Madrid Verdi se encuentra con Romero, que ejercía como apoderado de Ricordi en España, y seguramente en sus conversaciones sobre pagos y cuentas también cruzarían sus recuerdos comunes de Cavallini.

La imagen de lo español también atrajo a los artistas italianos. Metastasio adapta sus libretos más espectaculares en consonancia con las reivindicaciones políticas de la monarquía hispana. Un exotismo como el Egipto de la *Nitteti*, escrito expresamente para el Coliseo del Buen Retiro, o *Alessandro nell'Indie* reflejan la búsqueda de una paz para los históricos conflictos coloniales con Portugal. Las complejas alianzas políticas del siglo XVIII expanden la imagen

INTRODUCCIÓN

española más allá de sus fronteras, ampliando su mirada hacia nuevos centros. Así en *Motezuma* de Vivaldi el México de la conquista se convierte en la otra Venecia del mundo, no solo por su similitud física — dos grandes ciudades inmersas en una laguna — sino también política, al destacarse las simpatías hacia los conquistados por su resistencia a la presión imperialista española.

Un caso destacable de estos cruces culturales lo encontramos en Giuseppe Verdi, a quien debemos ver como una figura cosmopolita que no debe encorsetarse en sus simpatías con el proceso de la unidad italiana. De ahí su interés por el drama romántico español, que le lleva a convertir en ópera *El trovador*, obra desconocida y no traducida que él mismo lee en español. Su empeño, frente a las convenciones del libretista Cammarano, en mantenerse lo más cercano al original de García Gutiérrez produce uno de los títulos cumbres de la historia de la ópera romántica, *Il trovatore*, que además recoge los procedimientos efectistas de la comedia de magia española. En la *Canzone del Velo* de *Don Carlos* Verdi incluso intenta parafrasear sonoridades españolas, aunque cuando éstas se escuchan en España resultaron desconcertantes.

Estos movimientos se cierran a fin de siglo con las becas para la Academia de España en Roma, que supusieron la madurez creativa en los inicios de las carreras de compositores tan importantes como Bretón o Chapí. También Emilio Serrano, quien permanece en Roma solo su primer año para después trasladarse a Milán, buscando una posible entrada en el mercado operístico italiano que no llegó a concretar. Son otros tiempos y los tres terminarán el último periodo de su beca en París, convertido a finales del xix en el referente internacional de la actividad musical. Se cierra así un fructífero periodo de intercambios con relaciones a veces disímiles y polémicas, pero continuas y constantes. La música española se había construido sobre la italiana, con un reflejo tan fuerte que incluso deslumbró a algunos italianos, como Metastasio, Mercadante o Verdi. En todos estos sentidos que se mencionan en este libro, a pesar de su aparente dispersión, Italia y España comparten de forma fluida su historia musical a todos los niveles, no sólo estético y formal sino también mercantil y social.

Este libro es fruto del congreso celebrado en Roma en mayo de 2016, organizado por el Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, el Instituto Cervantes de Roma, que cedió el espacio de su sede en Piazza Navona, y el patrocinio de la Oficina Cultural de la Embajada de España en Italia. Sara Navarro Lalanda fue la auténtica promotora del evento, así como Roberto Illiano, Luca Lévi Sala y los demás miembros del comité científico: Simone

INTRODUCCIÓN

Ciolfi, Fulvia Morabito y Christian Speck. En el proceso editorial debo extender mi agradecimiento a Massimiliano Sala, que se ha encargado de la maquetación, paginación y la elaboración del siempre necesario índice onomástico. Durante tres activos días se presentaron 36 comunicaciones, la mayoría de España e Italia aunque también hubo participantes de Estados Unidos, Holanda y Canadá. Fue un fructífero encuentro de investigadores donde se expusieron y debatieron una gran variedad de temáticas. Apenas la mitad de ellas han tenido cabida en este libro, aunque otras muchas lo hubieran merecido. Una selección que no fue fácil, pero que se justifica en las dimensiones finales del libro y sobre todo en la coherencia y equilibrio final de este volumen.

Víctor Sánchez Sánchez
Universidad Complutense de Madrid

INTERCAMBIOS

OPERISTI ITALIANI ALLA RICERCA DI UN TOCCO SPAGNOLO PER LE PROPRIE OPERE: DA MERCADANTE A VERDI

Víctor Sánchez Sánchez
(UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

IRAPPORТИ D'OPERA TRA SPAGNA E ITALIA sono sempre stati molto vivaci nel corso del Settecento e l'Ottocento. Compositori, cantanti e impresari circolarono in entrambe le direzioni. Musicisti come Vicente Martín y Soler (Martini lo Spagnolo) o Tommaso Genoves (Tomás Genovés) trovarono in Italia la proiezione internazionale delle loro carriere musicali trasformando, di fatto, la Spagna in una provincia del mercato operistico italiano. Intorno al 1830 il compositore spagnolo Ramón Carnicer viaggiò spesso in Italia per reclutare cantanti e trovare un nuovo repertorio per i teatri di Madrid e Barcellona. La prova migliore di questo contatto attivo è la rapida ricezione dell'opera di Verdi. Per esempio, l'unica produzione contemporanea della prima opera di Verdi (*Oberto*) fuori dalla penisola italiana fu quella che si realizzò a Barcellona nel 1842; successivamente, nel 1851, si ebbe un ulteriore tentativo di stipulare un contratto con Verdi, attraverso Temistocle Solera, affinché potesse comporre un'opera per il Teatro Real di Madrid.

Molti studi hanno approfondito l'interesse dei compositori spagnoli verso ciò che poteva considerarsi 'italiano', l'opera *in primis*. Tuttavia è da sottolineare anche il forte interesse che i compositori italiani manifestavano verso ciò che consideravano 'musica spagnola'. A partire da quanto esposto, nel presente contributo saranno indagati l'interesse dei compositori italiani nei confronti della Spagna e la ricerca degli stessi di elementi spagnoli da introdurre nelle loro opere. Presenterò due diversi casi di grandi operisti italiani: Mercadante e Verdi. Saverio Mercadante arrivò a Madrid nel 1826, dove compose *I due Figaro*, un'opera originale — recuperata da Riccardo Muti nel 2011 — che collegava il mondo rossiniano con la grande tradizione napoletana¹. L'azione ambientata

¹. MERCADANTE 2011.

a Siviglia (con gli stessi caratteri de *Le nozze di Figaro* di Da Ponte) permise a Mercadante di inserire ‘timbri spagnoleggianti’ attraverso il bolero di Susanna o la Sinfonia caratteristica spagnola, una sorta di antologia di danze spagnole. Questo sguardo verso la Spagna si ritrova anche in Giuseppe Verdi. Il suo interesse primario fu il dramma romantico iberico, scoprendo la vera essenza del melodramma spagnolo in opere fondamentali come *Il trovatore* e *La forza del destino*. Nel 1863 Verdi visitò la Spagna, arrivando a Granada per incontrarsi con il baritono Giorgio Ronconi, suo amico. Nella sua opera successiva, *Don Carlos*, tentò di includere elementi musicali spagnoli e compose *La canzone del velo*, un interessante esempio di orientalismo. In questa sua ricerca, Verdi cercò anche di contattare Francisco A. Barbieri, uno dei più grandi compositori spagnoli del suo tempo, ma senza fortuna.

MERCADANTE IN SPAGNA

Saverio Mercadante (1795-1870) poté sentire i forti legami culturali e operistici che esistevano tra la Spagna e Napoli agli inizi della sua carriera. Nel 1826 fu assunto come maestro e direttore del Teatro del Principe di Madrid². Nonostante avesse un contratto per sette anni si fermò pochi mesi, a causa di problemi con la censura e con i cantanti della compagnia. Nella primavera del 1829 fu a Cadice, dove compose il melodramma buffo *La rappresaglia* e la farsa *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, basata sul famoso episodio del romanzo di Cervantes. Di passaggio in quella città, proveniente da Lisbona, dovette sentirsi a suo agio nella gradevole capitale andalusa; di fatto rimase quasi un anno senza un contratto ufficiale. Nel 1830 fu di nuovo scritturato per i teatri di Madrid; tuttavia uno scontro con il soprano Adelaide Tosi lo farà tornare in Italia con la partitura della *Francesca da Rimini* ancora da eseguire³. Nonostante ciò le musiche spagnole si erano insinuate nello spirito di Mercadante che le restituì nelle sue partiture.

Quando Mercadante arrivò a Madrid nel 1826 cercò un libretto per presentarsi al pubblico spagnolo. Quasi subito si rese conto delle possibilità de *I due Figaro*, un libretto di Felice Romani scritto per Carafa nel 1820 e presentato per la prima volta al Teatro alla Scala. La fonte letteraria del libretto è tratta la commedia *Les deux Figaro ou le sujet de comédie*, scritta da Martelly verso il 1795, una *pièce* che ottenne un notevole successo nei turbolenti anni rivoluzionari, sulla scorta del notissimo testo di Beaumarchais. Molteplici furono gli elementi che stimolarono l’interesse di Mercadante. Il tema di Figaro era molto legato

². CASCIO 2009.

³. CASCIO 2014.

alla Spagna, considerando che l'azione si sviluppava nei pressi di Siviglia, cosa che gli permise di includere qualche elemento musicale spagnolo per caratterizzare i personaggi.

Mercadante incontrò a Madrid un attivo gruppo di musicisti napoletani che lo introdussero nel mondo della musica ispanica. Il principale fu Federico Moretti (1769-1838), famoso professore di chitarra e autore di numerosi boleri⁴. Nato a Napoli, crebbe in una famiglia con un importante bagaglio musicale, grazie soprattutto alla madre, Rosa Cascone Moretti. Il famoso tenore inglese Michael Kelly, già amico di Mozart a Vienna e che partecipò alla prima delle *Nozze di Figaro*, ricordava nelle sue memorie questa serata musicale durante il suo soggiorno a Napoli nel 1779:

The house I frequented with the greatest pleasure, was that of La Signora Moretti. She was a very charming person, and (which was not her least recommendation to me) an excellent judge of music, and a good singer and performer on the piano-forte. I frequently had the pleasure of meeting there the celebrated composer, Cimarosa, who had been the favourite scholar of my master, Finarolli. It was a great treat to hear him sing some of his comic songs, replete with humour and taste, accompanying himself⁵.

Dopo l'invasione napoleonica, nel 1794 Moretti si ritirò in Spagna dove rimase il resto della sua vita. Si arruolò nell'esercito partecipando attivamente alla Guerra d'indipendenza e inventando un complesso sistema musicale cifrato per poter inviare messaggi in codice. Nel 1817 si stabilì a Madrid e fece da intermediario tra la casa reale e il tedesco Bartolomé Wirmbs per l'apertura della prima tipografia musicale, ove pubblicò molti dei suoi *boleros* e pezzi caratteristici spagnoli⁶. La sua relazione con Mercadante fu abbastanza stretta, come si evince dalla pubblicazione nel 1826 di una *Boleras Ytalianadas extractadas de la cavatina de los dos Fígaros*, un arrangiamento del bolero di Susanna (cavatina ‘Colle dame più brillanti’) dell’opera di Mercadante, con testo in spagnolo e accompagnamento di chitarra o pianoforte (si veda l’Es. 1, p. 6).

Lo stesso anno si pubblica a Madrid *Boleras del sonsonete* «tratta dalla sinfonia caratteristica spagnola del Maestro Mercadante», che aggiungeva un testo in spagnolo al tema del bolero della sinfonia dell’opera (Ess. 2a, 2b, pp. 6-7); pochi mesi dopo apparve una versione dello stesso tema per flauto. Tutto ciò dimostra la conoscenza che Moretti aveva della nuova opera di Mercadante,

^{4.} CARPINTERO 2010.

^{5.} KELLY 1826, vol. 1, p. 51.

^{6.} GOSÁLVEZ 1995, p. 189.

VÍCTOR SÁNCHEZ SÁNCHEZ

nonostante fosse proibita. Sicuramente fu questa vicinanza che familiarizzò Mercadante alle sonorità spagnole che introdusse nelle sue partiture.

Es. 1: Moretti, *Boleras Ytalianadas*, bb. 1-6.

Es. 2a: Moretti, *Boleras del sonsonete*, bb. 4-8.

Boleras Ytalianadas è dedicata alla signora Felicia Castellanos de Inzenga, cantante molto apprezzata nei salotti madrileni dell'epoca e moglie di Angelo Inzenga, un altro musicista napoletano che lavorava a Madrid⁷. Professore

⁷. Angelo Inzenga era il padre del famoso compositore spagnolo José Inzenga, uno dei creatori della zarzuela ottocentesca, e fautore dei primi studi sul folklore spagnolo. MATÍA 2010, pp. 26-30.

Es. 2b: Moretti, *Boleras del sononete*, bb. 21-30.

al Conservatorio di Napoli era arrivato a Madrid nel 1818 cercando di ottenere, senza successo, il posto di maestro della Cappella reale. A partire dal 1827 divenne maestro di pianoforte della Duchessa di Benavente e Osuna, appartenente una delle principali casate nobiliari di Spagna. Fu di fatto Inzenga che introdusse Mercadante nel circolo della Duchessa, che gli commissionò una messa — un documento dimostra il pagamento a Inzenga per il lavoro di copiatura delle parti finalizzato all'esecuzione della messa. Tuttavia l'appoggio non ebbe i risultati sperati considerato che la Duchessa non aveva molti contatti con le imprese operistico-teatrali; così nel 1829 si scusò con Mercadante per non poter essere stata d'aiuto nel portare la compagnia di Cadice a Madrid:

Io avrei piacere di rivedervi in questa Capitale [Madrid],
e voi dovete essere persuaso ch'io agirò sempre con tutta
sollecitudine per contribuire alla vostra brama, ma mi dispiace
adesso di non vedermi in grado di conoscere l'impresario, né
nessuno di quelli che possono agire in questo affare⁸.

MUSICA SPAGNOLA NE *I DUE FIGARO*

Mercadante entrò in contatto a Madrid con una ricca tradizione di musica popolare che aveva le sue origini alla fine del Settecento. Come riconoscevano i critici dei periodici madrileni, in *I due Figaro* il maestro «supo empaparse bien en el carácter de nuestra música»⁹. Il teatro spagnolo offriva molti elementi

⁸. Lettera della Duquesa de Benavente a Mercadante (Madrid, 10 novembre 1829). SOLAR QUINTES 1952, p. 206. Ove non indicato, le traduzioni italiane sono dell'autore del presente contributo.

⁹. *Revista Española*, Madrid, 29 gennaio 1835.