Diana de Belflor canta de soprano: *La Principessa di Amalfi* de Bertati y Weigl (Vienna 1794)

Iole Scamuzzi
Università di Torino

La Principessa di Amalfi es una ópera bufa con música de Joseph Weigl y libreto de Giovanni Bertati, que se estrenó en enero de 1794 en Viena. Aunque el título parezca acercarla más a la declinación trágica del amor entre desiguales que Lope sacó de Bandello y siguió en *El Marido de la Duquesa de Amalfi*, este libreto se sitúa plenamente dentro de las reescrituras en lengua italiana de *El perro del hortelano*, exitosa declinación cómica del mismo tema (Muñoz Sánchez 2015). Intentaré mostrar cómo este texto (en su componente dramática y musical) reelabora el material lopesco en dos direcciones principales. Por un lado, revisa y radicaliza los papeles de género de los protagonistas al adaptarlos a los roles vocales y dramáticos de la ópera bufa consolidada por Mozart y Da Ponte; por otro lado, inserta un final novedoso con respecto al hipotexto, ya que el reconocimiento de la nobleza del Teodoro de la situación es veraz, según lo había indicado otra reescritura italiana del Perro: el *Arlecchino finto bassà de Algeri* de Giovanni Bonicelli (2024).

Como es sabido, Giovanni Bertati sucedió a Da Ponte como poeta cesáreo en Viena en 1791, tras la huida de este último. En 1787, había escrito para el compositor Gazzaniga un *Convitato di Pietra*, basado en *El burlador de Sevilla* y en el *Dom Juan* de Molière, que Da Ponte saquearía para producir su propio y célebre *Don Giovanni* con Mozart de 1788

(Macchia 1978). Al igual que el libretista, Joseph Weigl también llegó a las escenas vienesas con un destino ya marcado como epígono. Gracias a la estima de Joseph Haydn primero y luego de Antonio Salieri, había sido pianista durante los ensayos para el estreno vienés de *Le nozze di Figaro* en 1785; fue director artístico de las representaciones posteriores, y allí pudo observar al mismo Mozart dirigiendo la orquesta. En pocos años, y tras la prematura muerte de Mozart, Weigl fue autorizado por Francisco II para componer su primera ópera completa (Angermüller 2001), y esta fue *La Principessa d'Amalfi*.

La ópera tuvo cierto éxito. Después del estreno vienés, fue representada en Dresde en 1794, Praga en 1794, Berlín en 1795, la Scala de Milán en 1803, Bérgamo en 1805 y Venecia en 1807 (Pompilio 2023). Este logro le valió al joven Weigl el favor definitivo de la emperatriz María Teresa, quien le concedió una pensión vitalicia con la condición de que no abandonara la capital (Rice 2003). De todas estas representaciones sobreviven varios testimonios: libretos impresos, partituras manuscritas y piezas de partitura impresas. En la Staatbibliothek de Viena se conserva también la partitura autógrafa de Joseph Weigl[1]. Por razones de economía y disponibilidad en línea, he utilizado en cambio la partitura manuscrita conservada en Dresde, recopilada por la mano de uno de los copistas del teatro de la ópera y corregida en varios puntos por una segunda mano (Weigl 1794). He consultado también dos ediciones del libreto: la correspondiente al espectáculo de la Scala de Milán (1803) y la del teatro Riccardi de Bérgamo (1805).

1. Los personajes como máscaras mozartianas

El primer galán y la primera dama son Erifile y Armidoro, equivalentes a Diana y Teodoro. Erifile no tiene nada de la *mujer varonil* y mucho, en cambio, de la *prima donna* caprichosa y sentimental, en línea con las Fiordiligi y Dorabella del *Così fan tutte* de Mozart, que se inclinan tan pronto tanto a la

[1] El autógrafo de la partitura no está digitalizado, y los costes previstos por la biblioteca para producir una digitalización superan el presupuesto de esta investigación.

melancolía como al despecho. El primero en cantar es Armidoro. Abren la escena sus quejas, que revelan su amor imposible hacia su dueña e informan al público de que se ha cumplido el largo plazo que Erifile había pedido para escoger un marido entre sus pretendientes. Erifile, por puro despecho, ha decidido casarse con el más improbable de los *galanes* que la cortejan: el viejo Rosimondo, el *barba* de la situación, que en Milán fue interpretado por el célebre barítono Andrea Verni. Rosimondo, más bien que Armidoro, parece ser el verdadero protagonista masculino de la comedia, tanto musical como narrativamente: es el depositario de la vena cómica de la ópera, es consejero de todas las damas y poseedor de un secreto sobre los orígenes de Armidoro que favorecerá el desenlace. Reúne en sí los roles de Tristán, Otavio y el Marqués Ricardo.

ROSIMONDO: non è ver che una femmina apprezzi
solamente un narciso sbarbato
anche un uomo maturo ha i suoi vezzi
quando è lindo, grazioso e garbato,
quando ben con le donne sa star.
Di due mogli son vedovo, è vero
ma ancor spero il mio colpo di far.

Rosimondo es dos veces viudo. No sorprende que su gracia cómica resida en mencionar en lugares y momentos inapropiados a sus esposas fallecidas, mostrando cómo, para él, una mujer vale tanto como otra. Encontramos un claro ejemplo de esta actitud en una escena dramática en la que Erifile finge desmayarse para librarse de todos los pretendientes no deseados (Acto I, Escena XI en la edición milanesa[2]). Rosimondo y Armidoro acuden a socorrerla: el primero ya tiene preparadas las sales aromáticas que curaban los desmayos de su difunta esposa Fidalma; el segundo, más dramático ofrece su vida a cambio de un suspiro de la amada:

ARMIDORO Y ROSIMONDO:
Quale grido, ahimè, si sente?
LEONILDA:
Par che manchi a lei il respiro…

[2] De aquí en adelante todas las indicaciones sobre escenas se refieren a la edición milanesa del libreto.

ARMIDORO Y ROSIMONDO
Il suo polso è forte ancor
ARMIDORO: Qualche aiuto, presto! Presto!
ROSIMONDO: Uno spirito ho qui lesto (*cava una boccetta*)
È un deliquio, e passerà.
La buon'anima Fidalma,
che fu prima mia mogliere
ben soleva anch'essa avere
dei deliqui in quantità.
[…]
ARMIDORO: Adorata mia signora,
S'han valore i voti miei
Il mio sangue offro agli dèi
Per potervi risanar.

La diferencia de estilo y sentimiento entre los dos personajes masculinos se ve clara.

Para completar el cuadro de los pretendientes, se presenta (en la escena II, antes que aparezca Erifile) a Caloandro y Eberardo. Caloandro corresponde al tipo goldoniano del amante tímido. Se presenta como un joven delicado y poeta, una copia casera del Cherubino de *Le nozze di Figaro*, pero con voz de bajo, para acentuar su comicidad:

Se a lei non basta l'illustre origine
Insieme ho i titoli della virtù:
in me c'è musica, c'è poesia
c'è leggiadria. Chi vuol di più?

Eberardo, conde y de edad compatible, es el pretendiente más creíble para la pobre Erifile, quien, sin embargo, no quiere saber nada de él. La princesa busca, desde el principio, emparejarlo con Leonilda, su dama de compañía. Es éste, quizás, el menos interesante de los cuatro pretendientes y corresponde con cierta precisión al Conde Federico de Lope, pero no retoma sus tramas homicidas: todo el enredo relacionado con la contratación de Tristán como matón para asesinar a Teodoro es ignorado en esta reescritura.

Pasemos ahora a los personajes femeninos, que solo son dos. Empezamos con Leonilda: ella reúne en sí la función de segunda dama y de sirvienta/confidente de Erifile: es condesa, por lo que es noble, pero se comporta

como una nueva Despina[3] al ilustrar a su compañera sobre las alegrías del matrimonio:

(2/4, Fa, Allegretto)

È meglio un uomo per compagnia
che dieci donne se stan fra lor.
Questo del mondo vi dà un'idea
questo conforta, questo ricrea,
questo passare fa il tristo umor.
A me credete signora mia
è meglio un uomo per compagnia.
Mi fanno rabbia certe matrone
che di sprezzarli fan professione
perché han finito di far l'amor…

Coherente con este papel de subalterna, asume el rol de Marcela al disputarle el afecto de Armidoro a su compañera. Sin embargo, se crea al mismo tiempo un singular desdoblamiento: dos mujeres nobles están enamoradas del secretario; una de ellas, Leonilda, condesa, se casaría con él tal cual, mientras que la otra, Erifile, princesa, necesita esperar el reconocimiento. Cuando Leonilda le pide a Erifile que consienta en las bodas, es la princesa quien le advierte sobre la inconveniencia de unirse con un burgués: es evidente que el código del honor no es aquí tan claro, compartido y unívoco como en la comedia áurea española.

Por su parte, Erifile, reacia e incierta entre caprichos, desmayos y languideces, se expresa siempre como la *prima donna* de la ópera cómica, con tan poca personalidad propia que, en lugar de su primera aria (pieza fundamental en la que el personaje se presenta a los oyentes), las cantantes de las diferentes compañías pueden insertar sin problemas un número de baúl. De hecho, encuentro tres piezas diferentes en los tres testimonios de la ópera que he consultado:

[3] Despina, criada de Dorabella y Fiordiligi en el *Così fan tutte* de Mozart, reza para sus dueñas un célebre abecedario amoroso, que empieza: «Una donna a quindici anni».

Dresda 1794 (partitura)	**Milano 1803 Maria Marchesini**	**Bergamo 1805 Francesca Festa Maffei**
Perché numi, amar mi fate Chi d'amare ho poi rossor: O la vita m'involate O cangiate in me l'ardor.	La bella pace antica non entra in questo seno starei tranquilla appieno se nol vietasse Amor. Ahi! Che crudel tormento io provo in questo cor! del caro sposo al fianco lieta ancor io vivrei i dolci affetti miei narrandogli talor. Ahi! Che crudel tormento ec. ma, Oh Dio, che un tal momento Io non vedrò giammai!	*Cavatina* È pur dolce un po' d'amore è pur caro un bel sposino mi consola in petto il cuore mi fa l'alma giubilar. Ah! Se posso aver lo sposo che mi stuzzichi il genietto io tenere mel vo' stretto me lo voglio accarezzar.

Nótese la diferente índole de los tres números: el aria cantada por Marchesini es una larga pieza poética de entonación trágica con da capo. En Bérgamo, en cambio, Francesca Festa Maffei, entonces al principio de su carrera, se contentaba con una *cavatina* cómica. El aria que presenta un texto más coherente con la trama de la ópera es la que se encuentra en el testimonio más antiguo, es decir, la partitura de Dresde; desafortunadamente, no he podido reconstruir quiénes formaban parte de la compañía de esa representación y, por lo tanto, quién la cantaba. Se muestra como una aria muy floreada, perfectamente enmarcada en el registro soprano y escrita con cuidado para valorizar la agilidad de la voz de la primera dama. Está escrita en re mayor y tiene un tempo andante. Esta aria nunca ha sido ejecutada en tiempos modernos, ni existen grabaciones de ella; por lo tanto, intenté transcribirla en claves modernas para poder entenderla mejor y eventualmente cantarla. Utilicé el programa de composición Musescore, que permite escuchar la música que se escribe, traducida en audio digital. Desafortunadamente, el software solo puede vocalizar, no cantar las palabras, pero la barra del metrónomo permite seguir el texto mientras se escucha la melodía. Una versión .mp4 de mi transcripción se puede escuchar escaneando el código QR correspondiente.

Figura 1. *Aria de Erifile*

Solo dos piezas musicales de esta ópera han sido interpretadas y grabadas en tiempos modernos. Se trata de dos arias de Armidoro. Para comparar su lenguaje con el de la anterior aria de Erifile, se puede escuchar el aria del primer acto, escena XIV. La canta el tenor Donald George, acompañado al fortepiano por Lucy Mauro (Naxos Records 2013). Para facilitar la escucha, proporciono el QR code correspondiente.

Figura 2. *Aria de Armidoro*

Forse abbastanza misero,
stelle non fui fin'ora
Per trapassarmi l'anima,
che più vi resta ancora?
Amor, timor, oh Dei!
Tutti gli affanni ho in sen!
Bramo, ma no, dispero!
Penso, ma no, vaneggio!
Penso, bramo, penso, bramo
Ma no, Oh Dei!
Torbido il giorno e nero
Farsi per me già veggio.
Conforto ai mali miei
fosse la morte almen!
Per trapassarmi l'anima
Che più vi resta, o Dei!
Amor, timor…

Si Diana y Teodoro, como diría Jakobson, comparten el código del amor neoplatónico y basan en él sus escaramuzas amorosas, el código compartido por Erifile y Armidoro es ciertamente el del sentimentalismo lírico. Las dos arias, aunque sencillas, otorgan amplio espacio a la destreza vocal de los cantantes: alternan notas sostenidas, escalas vertiginosas hacia arriba y abajo; frases entrecortadas que imitan la respiración agitada del amante angustiado; ritmos trocaicos para anunciar la llegada de la cadencia final.

La afinidad lírica de los dos protagonistas se consolida en el dúo que tiene lugar tres escenas después del aria de Armidoro (escena XVII, acto I), que he transcrito según los mismos criterios usados para el aria de Erifile, y se puede escuchar escaneando el QR code correspondiente. Este intercambio parece cumplir la misma función narrativa que los sonetos neoplatónicos de los dos amantes en el hipotexto, en los cuales cada uno leía el soneto escrito por su contraparte, como señal de la igualdad intelectual y emocional entre ambos. Tal y como Diana y Teodoro se intercambiaban palabras, Erifile y Armidoro intercambian fragmentos de melodía. A través de la escucha y la observación de la partitura, se comprende claramente la afinidad entre los dos amantes: en varios momentos, el canto se interrumpe con pausas que imitan la respiración agitada. Cuando una voz anuncia una nueva melodía, la otra la sigue inmediatamente, como en un *bicinium*. Un breve interludio, precedido y seguido por calderones, presenta un intercambio de vocativos y suspiros sin acompañamiento del bajo. Después de una repetición más ornamentada del tema inicial, los últimos seis compases ven a los cantantes moverse al mismo ritmo con una melodía simple, a un intervalo de tercera, hasta converger, en el último compás, en la fundamental Do. No se puede pedir mayor armonía de sentimiento y estado. Es necesario, por tanto, apresurarse hacia el reconocimiento, que permite el desenlace.

Figura 3. *Duo*

2. Un final «a lo italiano»

Para mejor entender el final de la ópera, es necesario detenerse un momento en una reescritura de *El perro del hortelano* llevada a cabo a finales del siglo XVII por Giovanni Bonicelli: *Arlecchino finto Bassá d'Algieri, Vittoria, il cane dell'Ortolano y Fichetto bullo per amore*. En esta obra los personajes lopescos se mezclan con las máscaras italianas y se expresan tanto en prosa como en poesía. Arlecchino y Fichetto son los equivalentes de Tristán y Fabio; dos ancianos, Pantalone y el Dottore, son los confidentes del Marqués Ulario, pretendiente no correspondido de la condesa Vittoria, quien está enamorada del secretario Teodoro. Todas las máscaras se expresan en dialecto.

El análisis del *Arlecchino finto bassà* se debe principalmente a Paula Gregores Pereira (Bonicelli 2024), cuya edición utilicé para este estudio. En esta comedia, que la estudiosa considera bastante fiel a la idea de la fuente española, el reconocimiento se ratifica mediante la inserción de un *signum* que confirma la pertenencia de Teodoro a la clase noble, pero tampoco se elimina por completo la manipulación de los criados. Fichetto, un sirviente anciano y devoto a Teodoro, finge para el secretario un reconocimiento muy similar a aquello que se había inventado Tristán, pero Pantalone, amigo del padre adoptivo Alberto, exige que se hagan en el cuerpo de Teodoro «le debite diligenze» (Bonicelli 2024: 80). Se busca una cicatriz en forma de espada en el hombro derecho de Teodoro, que Pantalone conocía porque le había sostenido en brazos de niño, antes de que fuera secuestrado. Se desnuda el hombro de Teodoro, y el *signum* es reconocido. Los criados confiesan entonces su engaño, que ahora se convierte en señal del destino. La condesa puede casarse con su Teodoro.

El final de *La Principessa d'Amalfi* es mucho más sencillo: como se anticipó, Rosimondo ha guardado durante mucho tiempo el secreto del nacimiento de Armidoro. Erifile teme que Armidoro esté enamorado de otra dama y quiere saber a toda costa quién es. Rosimondo usa su secreto como moneda de cambio para obtener el de su joven protegido:

ARMIDORO: Signor, d'essere amante
negar non so, ma del mio amor l'oggetto
sarà sempre un arcano
che di svelar mi si ricerca invano.

[…]
ROSIMONDO: Ebben, peggio per voi. Tacerò anch'io
quello che so, quel che vi avrei svelato
per Farvi consolato.
ARMIDORO: che cosa mai?
ROSIMONDO: giunto era il tempo adesso
di potervelo dir. Depositario
del segreto son'io
della nascita vostra
ma ostinato che siete
restate pur, che nulla mai saprete.

Armidoro admite estar enamorado, pero solo revelará el nombre de su amada a la princesa en persona. Los dos amantes se enfrentan entonces en una pieza musical cómica en la que, con medias palabras angustiosas, entienden todo lo que hay que entender, mientras que Rosimondo deambula por la escena murmurando un bajo continuo, sin darse cuenta de lo que sucede a su alrededor.

Sin embargo, es Leonilda quien deshace todos los nudos: interroga a Rosimondo para pedirle que favorezca sus bodas con Armidoro, a pesar de que este sea socialmente inferior. Él la consuela: Armidoro es de noble cuna; no hay impedimentos para la boda.

ROSIMONDO: Ora ch'è morto
il principe di Taranto
ben posso dirlo ch'Armidoro è figlio
del conte d'Altomar, morto in esiglio.

Nada más se explica de los antecedentes, pero el público tiene suficiente experiencia para entender lo que está sucediendo: Rosimondo produce los documentos que prueban los orígenes nobles de Armidoro; la princesa rápidamente lo arrebata a su rival y lo declara su esposo. Leonilda, Rosimondo y todos los demás pretendientes se quedan con las manos vacías, mientras se celebran las bodas entre Erifile y Armidoro:

O contenti, o non contenti,
contro il fato non si va
non si turbano i momenti
dell'altrui felicità.
Dei strumenti il suono intanto

ascoltiamo lietamente
l'armonia che qui si sente
desta in sen giocondità.

Como Bonicelli, Bertati no se atreve a presentar al Emperador y a la Emperatriz el rompedor final de Lope. Crea, por lo tanto, un reconocimiento veraz, pero no se esfuerza demasiado por hacerlo verosímil. No sabemos si Bertati llegó a conocer la obra de Bonicelli hasta el punto de considerar su final una reescritura directa, aunque parece posible, siendo ambos venecianos y habiendo vivido Bonicelli apenas cincuenta años antes que nuestro libretista. Resultaría extraño que un lector ávido como Bertati —que adaptó para la escena tantas tramas de origen español y poseía un conocimiento extenso del teatro de su época— no tuviera noticia de las obras de un coterráneo tan reciente y célebre. Sea por poligénesis o por reescritura directa, Bertati vuelve a proponer al público el final cómico de Lope, aunque de forma menos provocadora: la ruptura en el cielo de papel que el Fénix había ideado reaparece en la escena vienesa dos siglos después de su primera y magistral invención.

Bibliografia

Angermüller, Rudolph; Hrdlicka-Reichenberger, Teresa (2001), «Weigl, Joseph», *Grove Music Online*, Oxford University Press [15/10/2024] https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380425

Bertati, Giovanni; Weigl, Joseph (1803), *La Principessa di Amalfi*, Milano, Pirola.

Bertati, Giovanni; Weigl, Joseph (1805), *La Principessa di Amalfi*, Bergamo, Natali.

Bonicelli, Giovanni (2024), *Arlechino finto bassà d'Algeri, Vittoria il cane dell'ortolano e Fichetto bullo per amore*, ed. Paula Gregores Pereira, Venezia-Santiago de Compostela, Lineadacqua.

Macchia, Giovanni (1978), *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi.

Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2015), «Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido*, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi y El perro del hortelano*», *Anuario Lope de Vega*, 21: 46-78.

Pompilio, Angelo (2023), ed. *Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900 (CORAGO)*, Università di Bologna [15/10/2024] https://doi.org/10.6092/UNIBO/CORAGO

Rice, John (2003), *Empress Marie Therèse and Music at the Viennese Court*, Cambridge, Cambridge University Press.

Weigl, Joseph; Bertati, Giovanni (1794), *La principessa d'Amalfi*, Sächsische Landesbibliothek Staats und Universitätsbibliothek Dresden, Mus.4151-F-505 [15/10/2024] https://imslp.org/wiki/La_Principessa_d%27Amalfi_(Weigl,_Joseph)