

INTERCÂMBIO ENTRE PORTUGAL E ESPANHA NO CAMPO DA ÓPERA ENTRE 1793 E 1828

DAVID CRANMER

Ao longo das minhas investigações sobre o repertório operático em Portugal entre a abertura do Teatro de S. Carlos de Lisboa em 1793 e o seu encerramento em 1828, durante o reinado de D. Miguel, tem-se-me posto constantemente uma questão: até que ponto era esse repertório determinado por ligações com outros teatros, e entre eles os da Península Ibérica, tanto dentro de Portugal, como entre Portugal e Espanha? É este intercâmbio luso-espanhol que serve de tema à presente comunicação.

No período de tempo entre 1793 e 1828 houve teatros em muitas cidades ibéricas que produziram óperas. Em Espanha, além das duas cidades principais, Madrid e Barcelona, houve representações em Sevilha, Cádiz, Valladolid, Salamanca, Palma de Maiorca e muitas outras. Em Portugal, além de Lisboa, havia também representações no Porto, primeiro no Teatro do Corpo da Guarda e a partir de 1798, no Teatro de S. João. Por razões práticas irei concentrar a minha atenção sobre os três centros operáticos principais - Lisboa, Barcelona e Madrid - embora faça referências ocasionais a teatros noutras cidades. Abordarei o tema a partir de uma perspectiva sobretudo portuguesa.

Uma rápida comparação dos repertórios operáticos nestas três cidades principais revela muito de comum entre eles. Nos anos noventa do século XVIII houve um largo predomínio de obras de Paisiello, Cimarosa, Anfossi, Gazzaniga, Andreozzi, Pietro Alessandro Guglielmi, etc., nos anos vinte do século XIX uma enchente de Rossini, juntamente com Coccia, Pacini, Mercadante e Vaccai, alternando com uma amostra representativa das óperas de Generali, Gnecco, Nicolini, Paer, Mayr e alguns outros. Não há aqui nada de surpreendente, pois estas óperas eram as que estavam a ser representadas no resto da Europa, e sem algo mais do que estes testemunhos circunstanciais pouco ou nada se pode concluir do facto delas terem sido produzidas em mais do que um teatro ibérico. Devemos pois virar a nossa atenção para duas outras questões: em primeiro lugar, as óperas-padrão eram representadas com cortes iguais ou parecidos, árias adicionais ou substituídas, e nesse caso eram essas variantes diferentes das que eram utilizadas noutras cidades? Em

segundo lugar, foram representadas algumas óperas insólitas nos dois países, tais como óperas compostas especificamente para algum dos teatros ibéricos?

A resposta à primeira é um “não” categórico. A comparação de uma boa quantidade de libretos revelou muito poucas variantes que permitissem estabelecer ligações mesmo *dentro* de cada um dos dois países. A única exceção a esta regra é o Teatro de Palma de Maiorca nos anos vinte do século XIX, que imprimia libretos consistentemente iguais ou compatíveis com os que haviam sido anteriormente produzidos em Barcelona.

A resposta à segunda pergunta também não é mais encorajadora. Pondo de parte os compositores “locais” portugueses António Leal Moreira, João Evangelista Pereira da Costa e António da Silva Leite, mesmo as óperas de compositores de renome internacional não se difundiam de um para o outro país ibérico. Das treze *opere serie* novas ou substancialmente revistas que Marcos Portugal escreveu para o Teatro de S. Carlos em Lisboa entre 1800 e 1808, nenhuma foi representada no Porto ou em qualquer dos teatros de Espanha. A sua *opera buffa L'oro non compra amore* foi representada no Teatro de la Cruz, em Madrid, em 1819, quase quinze anos após a sua composição, e após já ter sido representada em Itália e noutros países. E quanto às *opere buffe* anteriores, as três representadas em Barcelona nos anos noventa do século XVIII, *I due gobbi*, *Rinaldo d'Aste* e *La donna di genio volubile*, foram todas compostas e frequentemente representadas em Itália - ironicamente *I due gobbi*, uma das óperas de Marcos Portugal mais popular no resto da Europa, não parece ter sido nunca representada em Portugal.

Das óperas compostas na época por compositores italianos importantes que trabalharam em Portugal - Pietro Carlo Guglielmi, Fioravanti, Coccia e Mercadante - com apenas três exceções, que voltarei a referir, nenhuma foi representada em Espanha. A propósito, Virella Cassañes, no seu livro *La ópera en Barcelona*, enganou-se ao referir *L'orgoglio avvilito* de Fioravanti como tendo sido representado em 1802 - a ópera foi estreada em Milão no ano seguinte.

Se adoptarmos a perspectiva inversa e observarmos as óperas escritas para os teatros espanhóis, o quadro é idêntico embora numa escala menor. Para além de Pietro Carlo Guglielmi e Mercadante, apenas um compositor internacional viveu e trabalhou em Espanha, Generali, o qual foi maestro do Teatro Principal de Barcelona entre 1817 e 1818. Para além de compor duas óperas novas, *Gusmano di Valore*, estreado a 17 de Setembro de 1817, e *Il bernardino*, estreado a 29 de Outubro de 1818, pôs em cena representações de duas das suas óperas anteriores mais populares. Nenhuma destas óperas foi alguma vez representada em Portugal. Há um pormenor curioso - existe um libreto de uma ópera de Generali que se intitula *Idomeneo*, representada no Teatro de S. Carlos em 1819, ópera essa que é desconhecida para além dessa referência. Não existem nenhuns testemunhos ou referências a alguma vinda a Lisboa de Generali nem nenhuma razão para duvidar da atribuição a ele da autoria da ópera. Poderá ter sido encomendada enquanto Generali estava em Barcelona, tal como a *Adina* de Rossini foi encomendada para o Teatro de S. Carlos também aproximadamente nesta altura?

Voltando às três exceções anteriormente referidas, são elas *Gabriella di Vergy* de Mercadante, *Dorval* e *Virginia* de Pietro Carlo Guglielmi, e *La*

fiesta della rosa de Carlo Coccia. Elas não são apenas importantes por si mesmas mas também por serem representativas da forma como as óperas se deslocavam de teatro para teatro. Tomando o exemplo da *Gabriella di Vergy* de Mercadante, ela foi estreada no Teatro de S. Carlos em 1828, foi subseqüentemente revista pelo compositor para ser representada em Itália e depois largamente difundida, chegando a Barcelona em 1837. Por outras palavras, e tal como aconteceu com *L'oro non compra amore*, viajou de Portugal para Espanha via Itália, a origem da grande maioria das óperas representadas em Portugal e de praticamente todas as representadas em Espanha.

Os casos de *Dorval e Virginia* e de *La fiesta della rosa* são diferentes e levantam a questão não só do intercâmbio de repertório como do pessoal, tanto do compositor como dos cantores. A primeira representação de *Dorval e Virginia* teve lugar no Teatro de los Caños del Peral, em Madrid, a 10 de Janeiro de 1795, e a sua autoria é erradamente atribuída a Tarchi na *Crónica de la ópera en Madrid* de Carmena y Millan. Foi posteriormente representada no Teatro de S. Carlos, a 13 de Maio desse ano, e a 8 de Janeiro do ano seguinte no Teatro Principal de Barcelona, em ambas as ocasiões ao que parece na presença do compositor, embora a produção de Lisboa tivesse sido dirigida por António Leal Moreira. Quanto a *La fiesta della rosa*, foi escrita para a noite de benefício de Giuditta Favini a 13 de Agosto de 1821 no Teatro de S. Carlos e posteriormente representada no Teatro del Príncipe, em Madrid, a 13 de Dezembro de 1822. Ambas estas produções incluíam os cantores Domenico Vaccani, Pablo Rosich (um espanhol de nascimento mas mais conhecido por Paolo Rosich, a forma italiana do seu nome) e Giovanni Maria Decapitani. Dado o tempo relativamente curto que esta ópera demorou a chegar a Madrid, podemos concluir com segurança que foram estes cantores que a levaram para lá. Foi posteriormente representada numa série de outros teatros europeus.

Tendo definido o papel do movimento do pessoal na transmissão destas duas óperas, observemos agora mais detalhadamente esse aspecto importante do intercâmbio luso-espanhol que é o dos movimentos de compositores e cantores entre os dois países. Além de Guglielmi, que, vale a pena mencionar, regressou a Portugal vindo de Itália sem parar em Espanha, e trabalhou no Teatro de S. Carlos entre finais de 1807 e finais de 1809, o único compositor de ópera que trabalhou em Portugal e em Espanha foi Saverio Mercadante. Em 1827, antes de vir para Portugal, Mercadante foi durante algum tempo maestro do Teatro del Príncipe em Madrid, e deixou Lisboa para ir para Cádiz no final de 1828 ou princípios de 1829, tendo regressado posteriormente a Madrid. Todos os outros compositores usavam as rotas marítimas normais de e para Itália via Génova, e em alguns casos continuavam, por mar, até Londres.

Permitam-me referir aqui de passagem Giacomo Piglia, que foi maestro do ballet no Teatro de S. Carlos em 1824 e 1825, e que em seguida veio a ser o violinista principal e maestro do teatro de Palma de Maiorca em 1826 e 1827. Esta foi a única ligação que eu encontrei entre Portugal e Palma de Maiorca.

A situação em relação aos cantores é muito mais variada. Em termos

gerais, dos cerca de duzentos cantores que actuaram em Lisboa, a maioria, sobretudo dos cantores principais, foi contratada em Itália, mais especialmente em Milão, e viajou directamente de e para Génova. Isto torna-se ainda mais evidente durante o período que vai da chegada de Crescentini em 1798 à Invasão Francesa de 1807. Noutras épocas não tão “douradas” e no Porto, onde o calibre dos cantores era em geral algo mais reduzido, tal não se passava, e um total de 48 cantores chegou e partiu via Espanha. Destes, a única realmente de primeira categoria era Madame Catalani, que parou muito brevemente em Madrid em Março de 1806 a caminho de Paris e Londres.

Se observarmos os casos dos outros cantores, podemos notar um certo número de padrões significativos. Em primeiro lugar, houve maior intercâmbio entre Lisboa e Madrid do que entre Lisboa e Barcelona. Dez cantores vieram de Madrid para Lisboa, onze foram de Lisboa para Madrid, e dois de Lisboa para Madrid regressando novamente a Lisboa; enquanto de Barcelona para Lisboa vieram apenas seis e dois viajaram no sentido inverso. O mesmo padrão aplica-se ao Porto, embora numa escala bastante menor. Três cantores vieram de Madrid e um partiu para lá, enquanto apenas um veio de Barcelona e nenhum foi do Porto para lá. Com números de cantores tão reduzidos a movimentarem-se mesmo entre Madrid e Lisboa, torna-se difícil estabelecer conclusões significativas sobre a intensidade do intercâmbio em alturas diferentes dentro deste período, embora seja notório que, excluindo o caso de Madame Catalani (que de qualquer forma só cantou em Madrid algumas peças de concerto), não houve movimento algum entre Lisboa e Madrid de 1802 a 1818, e houve um breve ressurgimento desse movimento no princípio dos anos vinte do século XIX. Este ressurgimento está ligado à direcção do Teatro de S. Carlos por António Simão Mayer, obtida por favor político do novo governo após a Revolução de Setembro de 1820. O consagrado tenor Luigi Mari, primeiro protagonista de *Aureliano in Palmira* de Rossini, partiu nessa altura para Madrid, e, quando a direcção de Mayer foi à falência no princípio de 1822, a maior parte da companhia foi juntar-se a ele: Rosich, Vaccani, Decapitani e Adelaide Dalmani-Naldi.

Se nos debruçarmos agora sobre as relações entre Portugal e os teatros de Sevilha e Cádiz, e exceptuando um único caso, encontrei ligações apenas a partir de 1825, quando cinco cantores deixaram Portugal com destino a Cádiz: Pietro Goggiola e Gioacchino Edo do Porto, e Giuseppa Giulien, Paolo Lembi e Alessandro Mombelli, filho do famoso tenor Domenico Mombelli, de Lisboa. Três cantores, dos quais a última notícia anterior que possuímos é de Lisboa, apareceram em Sevilha em 1828, e com o colapso geral da ópera em Lisboa durante o decorrer desse ano alguns membros da companhia partiram para Cádiz juntamente com Mercadante. Embora eu tenha sido incapaz de o verificar, um destes cantores era provavelmente Giovanni Orazio Cartagena, que veio a cantar em Madrid em 1830, quando Mercadante estava de novo aí. Cartagena e Mercadante eram amigos íntimos desde a altura do seu primeiro encontro em Lisboa e é provável que tenham viajado juntos.

O caso excepcional da ligação entre Portugal e Cádiz antes de meados dos anos vinte refere-se à execução de uma cantata alegórica intitulada *El mejor triunfo del amor*, com música de Estéban Cristiani, executada no

Teatro de le Ciudad, em Cádiz, a 7 de Setembro de 1816. Esta cantata foi executada para celebrar a chegada de duas princesas portuguesas, D. Maria Isabel e D. Maria Francisca de Assis, e os seus enlacs com o Rei Fernando VII de Espanha e o Infante espanhol Don Carlos Maria Isidro, respectivamente. O libreto preservado na Biblioteca do Palácio não dá indicação dos cantores.

Já tinha mencionado anteriormente que dois cantores foram de Lisboa para Madrid para regressarem de novo a Lisboa. Estes dois cantores, Francesco Marchesi e Paolo Boscoli, são importantes também por outros motivos. Ambos cantaram em *La ballerina amante*, de Cimarosa, ópera de estreia do Teatro de S. Carlos a 30 de Junho de 1793. Marchesi permaneceu em Lisboa até 1798, exceptuando a temporada de 1795-1796, que passou em Madrid. Entre as produções nas quais ele cantou em Madrid contava-se o duplo cartaz de *Lo sciocco presuntuoso*, um *pasticcio* baseado em *Il poeta di campagna* de P.A. Guglielmi, e *Gli amanti della dote* do discípulo de Paisiello, Silvestre Palma. Marchesi tinha cantado este duplo cartaz, embora com a ópera de Guglielmi na sua versão original, em Livorno na temporada de Carnaval de 1793. Em 1794 houve igualmente um duplo cartaz, consistindo em *Lo sciocco poeta di campagna*, uma versão intermédia entre a ópera de Guglielmi e o *pasticcio*, juntamente com *Gli amanti della dote*, que foi representada no Teatro de S. Carlos no Carnaval desse ano. Os libretos de ambos referem o compositor como sendo Guglielmi. Contudo, pela informação que temos de Livorno e Madrid, assim como através de um cartaz preservado nos arquivos do Teatro de S. Carlos que atribui a autoria de *Gli amanti della dote* a Palma, torna-se claro que o libreto contém uma gralha. Sendo assim, podemos afirmar com algum grau de certeza que Marchesi era um transmissor de óperas, responsável pela transmissão deste duplo cartaz de Livorno para Lisboa e daí para Madrid, e também, a propósito, que ele foi quase de certeza o responsável pela escolha da ópera *La ballerina amante* para a inauguração do Teatro de S. Carlos - ele já tinha cantado o papel de Don Totomaglio seis vezes, assim como o papel de Don Petronio na estreia absoluta napolitana.

Quanto a Boscoli, ele é um caso representativo do pequeno número de cantores que, tendo vindo para Espanha ou Portugal, aí permaneceram durante um período bastante longo. Embora haja alguns intervalos na sua carreira, não existem testemunhos dele ter regressado a Itália antes de 1824, quando cantou em Parma. Entretanto cantou não só em Madrid e no Teatro de S. Carlos, mas também no Teatro do Salitre em Lisboa e no Teatro de S. João no Porto. Mais espantoso ainda é o caso da família Barlassina: Carlo e Giovanna, que apareceram na Península Ibérica pela primeira vez em Madrid em 1787, podem ser localizáveis em vários teatros ibéricos entre essa data e 1800, quando cantaram ambos em Lisboa. Carlo continuou a actuar no Teatro de S. Carlos durante os vinte anos seguintes. Se alguma vez voltaram a Itália, terá sido apenas com o seu filho Francesco, que cantou no Teatro de S. Carlos entre 1815 e 1821, antes de se mudar para Itália. É bastante seguro que cantores como estes e outros, tais como Giuseppa Pellizzoni, Andrea Rastrelli e Luigi Martinelli, este último mesmo no final da sua carreira, devem ter cantado em teatros ibéricos menores nas alturas para

as quais não existem indícios deles nos teatros importantes, mas ainda se encontram por descobrir testemunhos inequívocos de tal facto, ou então desapareceram para sempre.

Para concluir, podemos afirmar que não houve nenhuma ligação sistemática entre os teatros ibéricos, e sobretudo entre Portugal e Espanha, no período entre 1793 e 1828. Cada teatro operava independentemente dos outros. Apesar disso houve um grau limitado de movimentação entre os teatros, o qual, contudo, teve efeitos mínimos no que se refere aos repertórios.

(tradução de Rodrigo Brito)