



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

Innovación y expresión: un recorrido por las Artes, la Cultura Visual y la Inteligencia Artificial en la Era Digital

Coord.
Javier Albar Mansoa

Dykinson, S.L.

INNOVACIÓN Y EXPRESIÓN:
UN RECORRIDO POR LAS ARTES, LA CULTURA VISUAL
Y LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN LA ERA DIGITAL



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

INNOVACIÓN Y EXPRESIÓN:
UN RECORRIDO POR LAS ARTES,
LA CULTURA VISUAL
Y LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL
EN LA ERA DIGITAL

Coord.

JAVIER ALBAR MANSOA

Dykinson, S.L.

2024



Esta obra se distribuye bajo licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

La Editorial Dykinson autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión. Al tratarse de una obra colectiva, cada autor únicamente podrá incluir el o los capítulos de su autoría.

Este libro ha sido sometido a evaluación por pares académicos con el método de doble ciego, así como parte de nuestro Consejo Editorial. Para más información, véase:

https://www.dykinson.com/quienes_somos/

INNOVACIÓN Y EXPRESION: UN RECORRIDO POR LAS ARTES, LA CULTURA Y LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL EN LA ERA DIGITAL

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid - 2024

N.º 186 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2024

ISBN: 978-84-1170-920-0

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra. Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.

CAPÍTULO 28. ILUSIÓN Y SUEÑOS EN ARTE, CINE Y PUBLICIDAD ..	489
CISELA JIMÉNEZ LÓPEZ	
RAFAEL MARTÍNEZ MERCADO	
CAPÍTULO 29. A TAXONOMY OF THE COMPLEXITIES OF EMBEDDED NARRATIVES IN FILM: FROM LITERARY DESCRIPTION SIMULATION TO THE VISUALITY-TRIGGERED SELF- REFERENTIAL FALLACY.....	512
YU YANG	
YARONG ZENG	
CAPÍTULO 30. LA CIUDAD IMAGINADA, DE BERLANGA A ALMODÓVAR	526
GEMA FERNÁNDEZ-HOYA	
CAPÍTULO 31. LA FEMINEIDAD INALCANZABLE: UN FILME SOCIOPOLÍTICO DE MELISA LIEBENTHAL.....	541
GEMA FERNÁNDEZ-HOYA	
CAPÍTULO 32. TIKTOK COMO ESPACIO CREATIVO DE EDICIÓN MUSICAL A TRAVÉS DE IA, BOOTLEG Y SAMPLEO PARA USUARIOS NO ESPECIALIZADOS	555
CITLALY AGUILAR CAMPOS	
CAPÍTULO 33. LA INFLUENCIA DEL LIDERAZGO DEL DIRECTOR DE UNA AGRUPACIÓN MUSICAL EN EL RENDIMIENTO DE LOS MÚSICOS QUE LA COMPONEN	577
VICTORIA EUGENIA LAMAS ÁLVAREZ	
CARLOTA LAMAS ÁLVAREZ	
CAPÍTULO 34. EN TORNO AL PROCESO CREATIVO DEL COMPOSITOR ANDRÉS ALÉN RODRÍGUEZ	598
CLAUDIA RAMÍREZ GARCÍA	
CAPÍTULO 35. LA CONEXIÓN DEL DIRECTOR CON EL INTÉRPRETE EN EL CINE Y SU APROXIMACIÓN AL SISTEMA STANISLAVSKI: <i>JULIA</i> (1977) DE FRED ZINNE MANN UNA PELÍCULA DE PERSONAJES PROFUNDOS	615
BÁRBARA CAFFAREL-RODRÍGUEZ	
CAPÍTULO 36. ENTRE EL SENTIDO Y LA SENSIBILIDAD <i>OSSIA</i> ENTRE EL ÚLTIMO CLASICISMO Y EL PRIMER ROMANTICISMO: EL CASO DEL <i>TANCREDI</i> ROSSINIANO	631
JUAN P. ARREGUI	
MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA ALMOGUERA	
CAPÍTULO 37. LOS SERIALISMOS DE ANTON WEBERN Y MILTON BABBITT: EL ANÁLISIS MUSICAL EN LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS SUPERIORES DE MÚSICA.....	670
AARÓN PÉREZ-BORRAJO	

ENTRE EL SENTIDO Y LA SENSIBILIDAD *OSSIA*
 ENTRE EL ÚLTIMO CLASICISMO Y EL PRIMER
 ROMANTICISMO: EL CASO DEL
TANCREDI ROSSINIANO

JUAN P. ARREGUI
 MIGUEL DÍAZ-EMPARANZA ALMOGUERA
Universidad de Valladolid

1. INTRODUCCIÓN

Los comienzos del siglo XIX europeo constituyen, en atención a sus circunstancias estéticas, un período sometido a intenso debate crítico por la historiografía artística. Se trata de una época compleja, marcada por el continuismo de la doctrina neoclásica³⁷, cuya preeminencia estilística, aparentemente incontestada durante los primeros años del ochocientos, coexiste con el surgimiento de la antiacadémica vanguardia romántica³⁸ para dar paso, después, a derivas historicistas, simbolistas y eclécticas de diversa especie³⁹. El ímpetu revolucionario del primer Neoclasicismo rápidamente se agotó y viró hacia posiciones conservadoras, institucionalizándose como dogma académico y asimilándose a la expresión del poder establecido,

³⁷ Este término se empleará siempre en relación con los lineamientos estéticos generales atinentes a las manifestaciones plásticas, literarias y arquitectónicas que conforman parte de los materiales aquí examinados frente a la disímil nomenclatura aplicada a la periodización musical propia del género en que aquellos catalizan.

³⁸ La consideración del Romanticismo como una vanguardia *ante litteram* arranca a principios del novecientos (Motherwell 1944/1964) para, tras afianzarse en la reconsideración estética del posmodernismo (Iversen, 1989), instalarse casi como un cliché en la Historia de Arte (Klancher, 2013, Grewe, 2015, Hamilton, 2022, Isbell, 2023).

³⁹ Sobre este argumento véanse los acreditados estudios de Peckham (1951, 1961), Praz (1969), Abrams (1975), Boime (1994) o Irwin (1997), por ejemplo.

...de ahí que el Romanticismo irrumpa como una respuesta contraria, aunque la división tajante entre lo neoclásico y lo romántico no parece ser tal, al menos en el campo teórico, a pesar de que constituyera en la época una de las batallas campales del mundo artístico, fuente de posiciones enconadas y enemistades profundas (P. Arregui, 2009, pp. 373-374).

Pero la oposición neoclásico/romántico se presenta como una convención tan práctica cuanto arbitraria, ya que en última instancia no se puede establecer una división precisa y categórica entre ambas demarcaciones, a pesar de las aparentes diferencias iniciales, circunstancia presente, al igual que en el ámbito plástico, también en otros dominios artísticos que configuran ese espectáculo *trinitario* que es la ópera: “producto sincrético resultante de la confluencia de tres textos distintos, verbal, musical y visual, técnicamente conocidos como libreto, partitura y puesta en escena” respectivamente (Begheli, 2004, 85). En lo concerniente a este último, resultan seminales las reflexiones de Plantinga (1987) acerca de la desacertada dicotomía establecida alrededor de un período clásico opuesto a un posterior período romántico, pues muchos estilemas supuestamente románticos se localizan ya en el Clasicismo y viceversa, según la línea explicitada décadas antes⁴⁰.

Se ha podido, incluso, considerar al Romanticismo, además de una categoría estilística, como una transvanguardia (Terenzio, 1976, 12): una suerte de apremio estilístico/ideológica que se manifiesta a través de sucesivos procesos culturales⁴¹ que propiciará la reforma de las concepciones, idearios, criterios y mecanismos artísticos –caso del *Sturm und Drang* dieciochesco y sus reverberaciones, por ejemplo– y dará lugar a las manifestaciones románticas propiamente dichas.

⁴⁰ “El Clasicismo y el Romanticismo forman una unidad en la historia de la música como dos aspectos de un mismo fenómeno musical, del mismo modo que constituyen dos aspectos distintos de un único período. [...]. En términos de cronología, las dos etiquetas significan una época autónoma de la historia de la música; en términos de estilo, marcan las dos facetas de esta época, las dos tendencias que operan en el seno de una idea fundamental de forma y expresión. [...]. Ambos aspectos y ambas tendencias se fusionan continuamente en una sola. Y como no hay estilos discernibles, no puede haber una frontera claramente definible entre Clasicismo y Romanticismo ni una demarcación inequívoca de cuándo comienza y termina uno u otro” (Blume, 1970, pp. VII-VIII).

⁴¹ Y como tal presente ya de forma embrionaria incluso a escala léxica en ámbito anglosajón desde mediados del siglo XVIII (De Paz, 1986, 17).

Las artes plásticas, la literatura, la música o el drama se vieron afectados por el proceso y la creación operística, naturalmente, también: tanto la concepción de las obras, sus argumentos, sus escenarios, su tejido orquestal o su vocalidad asumieron nuevos perfiles, estableciéndose todo un elenco de preferencias que imprimieron diversas fisionomías a una galería de personajes igualmente renovada. Es desde esta óptica que el caso de Rossini resulta particularmente ilustrativo, pues se erige en punto de encuentro e inflexión entre la más refinada tradición y los imperativos de un contexto sociohistórico que transforma y condiciona, con sus requisitos y exigencias, las vías expresivas de un proceder dramático-musical que se adentra decididamente en la sensibilidad del universo romántico.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Considerado hoy como uno de los más importantes compositores europeos de la primera mitad del s. XIX, el maestro de Pésaro transformó tanto la forma como el contenido de la ópera de su época, e instauró una praxis lírica que, si por un lado divergía de buena parte de los consuetudinarios clichés ya en declive, por otro lado, fundía las virtudes de la escuela italiana tradicional con la vitalidad y la modernidad que parecían exigir los nuevos tiempos. Su poética concilia toda una serie de factores artísticos, históricos y sociales cuya amalgama engendra un estilo original en el que pesan tanto los logros de la comedia musical dieciochesca cuanto las experiencias trágicas gluckianas junto con la sofisticación canora del belcantismo áureo y el reflujo clasicista de los primeros años del ochocientos. Todo ello imbuido por la novelística europea, el cada vez más patente gusto por la naturaleza, la Historia, lo épico, lo caballeresco, lo medieval o lo exótico... Un espacio artístico que refleja, en definitiva, la paulatina transformación de su propio horizonte artístico, híbrido y plural a medio camino entre la cuidada filigrana preciosista y la exaltación efusiva e intemperante, entre el refinamiento formal y la tensión emotiva (Monti, 1992, p. 112): canónica y racional estilización expresiva al servicio de la vehemente pulsión emocional de la que resulta un objeto cultural entre el sentido y la sensibilidad.

Este eco deliberado a la célebre primera novela de Jane Austen —publicada por T. Egerton en 1811, tan sólo dos años antes del estreno de *Tancredi*— se debe a que, ya desde su mismo título, condensa y resume el ambivalente *zeitgeist* en que ambas creaciones surgen y su dialéctica entre intelectualización estética e impulso emocional (Copeland y McMaster, 1997; Tremblet, 2021).

Sobre tales antecedentes, y volviendo al foco de interés principal de estas líneas, en el seno del catálogo teatral del compositor pesará *Tancredi* se revela como un hito particularmente significativo para el devenir de la ópera seria decimonónica —“No es una hipérbole sino una realidad histórica afirmar que [con esta obra] nació el nuevo melodrama italiano”, ha llegado a afirmar Giovanni Carli Ballola (2013, p. 30) al respecto—, resaltado tanto por la crítica coeva (Stendhal, 1824/1987, Goethe, 1824/1951) cuanto por la reciente, que enarbola en su debate los atributos neoclásicos (Servadio, 2003, p. 34, Osborne, 2010, p. 23) o románticos (Budden, 1973, p. 8; Rognoni, 1981, p. 192) del título⁴².

Los objetivos que se persiguen con este texto son, por un lado, comprobar las características de esta particular obra en la heterogeneidad del mencionado contexto artístico, cuya híbrida complejidad también afecta a la sustancia literaria del texto y de sus personajes o a la dimensión pictórica de decorados e imaginario de su producción original; y, por otro, analizar la transformación tanto de la forma como del contenido del espectáculo resultante atendiendo a la conciliación de elementos tradicionales y modernos (singular patrimonio expresivo filoclásico al servicio de una embrionaria sensibilidad romántica) detectable tanto en la concepción dramaturgica de este *melodramma eroico* cuanto en la realización escénica de su *prima assoluta* impregnada de sugestión goticista, romance caballeresco, violencia y barbarie, escapismo exotizante o sollicitaciones a la categoría de lo sublime.

⁴² De hecho, la adscripción neoclásica o romántica del propio compositor se ha convertido en un motivo recurrente de controversia musicológica y ocupa amplio espacio incluso en aquellas historias de la ópera que se plantean miradas novedosas o menos convencionales como la *performance-based approach* debida a Carolyn Abbate y Roger Parker, quienes, aún y con todo, vertebran su lectura de Rossini alrededor de dicha dualidad (2012, pp. 319-328).

La metodología empleada se establece a partir de una lectura triple (escenológica, literaria y musicológica) sobre el artefacto cultural seleccionado para, a través de diversas fuentes documentales, iconográficas y literarias, juicios críticos coevos, etc. acceder a la tanto a la poiesis como a la aestesis del título abordado. El examen estilístico del título se aborda desde presupuestos variados que incluyen extremos como la vocalidad y sus implicaciones actanciales, la estructura didascálica⁴³ de las acotaciones y su verificación plástica en el imaginario escénico, o las reverberaciones del entramado literario y cultural que anima su génesis.

3. DESARROLLO

La noche del 6 de febrero de 1813, el Teatro la Fenice abrió sus puertas para estrenar el *melodramma eroico* en dos actos del entonces veinteañero compositor Gioacchino A. Rossini (Pésaro 29.02.1792-Passy 13.11.1868). La obra en cuestión, titulada *Tancredi*, contaba con un libreto del por aquel entonces poeta oficial del teatro veneciano, Gaetano Rossi (Verona, 18.05.1774-Verona, 25.01.1855) basado en la tragedia homónima de Voltaire⁴⁴, y supuso la definitiva proyección del músico en el género noble por excelencia, la ópera seria. La fama creciente de Rossini quedó definitivamente consagrada por este indiscutible *capolavoro*, y la reputación adquirida le promocionó a la categoría de *maestro di cartello*, es decir, aquél cuyo nombre garantizaba de por sí la atracción del público al teatro (Osborne, 2004, p- 13). Para entonces, el de Rossini ya era un nombre conocido en la escena lírica del norte de Italia gracias a una secuencia de obras risueñas que inicialmente le abrieron las puertas de la notoriedad y le colocaron en el centro de la vida musical italiana⁴⁵, además de contribuir a cimentar el tópico

⁴³ Tomando el término en el sentido extenso propuesto por Ubersfeld (1989, p. 17), más amplio y completo –según esta autora– que la tradicional voz *acotación escénica*.

⁴⁴ *Tancredi*: tragedia estrenada el 3 de septiembre de 1760 por les *Comédiens Français*, e interpretada por algunos de los más célebres actores del París de la época (Henderson, 1968, Pitou, 1973, Couvreur, 1994).

⁴⁵ Las farsas cómicas en un acto estrenadas en el T. San Moisè de Venecia: La cambiale di matrimonio (1810), L'inganno felice, La scala di seta y L'occasione fa il ladro en 1812 e Il Signor Bruschino ossia il figlio per azzardo en enero de 1813; el dramma giocosso en dos actos

historiográfico de un Rossini exclusivamente preocupado por el género bufo (Gallo, 2012), si bien su trayectoria demuestra, superados los primeros años de carrera, una indiscutible preferencia por la ópera seria pues su catálogo teatral está claramente dominado por dramas y melodramas, de naturaleza decididamente trágica y de carácter semiserio, sentimental o *di mezzo carattere*.

FIGURA 1. *Libreto impreso original de la prima assoluta (Venecia: Stamperia Rizzi, [1813]). Conservatorio Benedetto Marcello, Venezia, Fondo Torre Franca, Libretti Torre Franca, sign.: 3684*



compuesto para en el Teatro del Corso de Bologna, *L'equivoco stravagante* (1811); y *La pietra del paragone*, melodramma giocoso también en dos actos, para el Teatro alla Scala de Milán (1812).

FIGURA 2. Libro impreso de la ripresa con finale tragico (Ferrara: Bianchi e Negri, 1813). Biblioteca de Studi Teatrali della Casa di Carlo Goldoni, Venezia, Fondo Rolandi, sign.: Ros-sini N-Z.

IN FERRARA
La Quaresima dell' Anno MDCCCXIII.
NEL TEATRO COMUNALE
 SI RAPPRESENTERA' UN DRAMMA SERIO CON CORI
 QUALE PORTA PER TITOLO
TANCREDI
 LIBRO NUOVAMENTE INVENTATO, E LA DI GIU' MICHICA BARA' DEL SIG. MAESTRO GIOACCHINO ROSSINI

A T T O R I

TANCREDI	La Sig. Adelaide Malanotti Montrosor	
AMENAIDE	La Sig. Francesca Riccardi Paer	
	<small>Primo Cantante Pensionato di S. M. I. e R.</small>	
ARGIRO	Il Sig. Pietro Todran	
ORBAZZANO	Il Sig. Natale Veglia	
ISAURA	La Sig. Clementina Veglia	
ROGGIERO	La Sig. Teresa Fontana	

<i>Cori di Nobili</i>	<i>Figuranti</i>	<i>Guercieri</i>
Cavalieri		Guardie
Scudieri		Popolo
Popolo		Drumigello
Saraceni		Saraceni

PROFESSORI D'ORCHESTRA

<i>Musica al Combato</i>	<i>Musica al Combato</i> Sig. N. N.	<i>Contrabasso al Combato</i>
Sig. Sante Carpani	<i>Primo Violino e Chitarra</i>	Sig. Gaetano Fari A. F. di Bologna
Primo Oboe	Sig. Giovanni Balle	<i>Primo Clarinetto</i>
Eg. Gio. Casa A. F. di Bologna	<i>Primo Ar. Bassoli</i>	Sig. Carlo Tragni
Primo Fagotto	Sig. Gaetano Zucca	<i>Primo Flauto</i>
Eg. Gio. Rotondi A. F. di Bologna	<i>Primo Corni di Caccia</i>	Sig. Michele Rivetti
	Sig. Agostino Livragli	Sig. N. N.

La Scenografia sarà d' invenzione ed esecuzione del Sig. *Mauro Ervi Bologna*
 Il Vestuario di proprietà dell' Impresa e diritto del Sig. *Antonio Scaramanghi Bologna*
 Musicante Sig. *Luigi Mazzarotto* direzione Sig. *Luigi Spicchi*
 Per il Reg. Impreso la sala, e per il Reg. Militari servizio di sala.
 La Ripresa non necessita spettacolo di digiunato del Sig. *Antonio Fucini*, che ha la Bottega al num. 14 sotto
 il Teatro, che corrisponde al numero di sala cinque; il Violante d' abbinamento
 di difficile tutti il Sig. *Alcibiade*, ed addimmi di dover regere i loro Cantori ed Abbinamenti nella sala del
 Sig. *Luigi Tronconi* a cui specialmente deputato dell' Impresa, on a chi Vere suoi sono; Sig. *Tommaso*
 il Violante d' Impreso sarà di Costumini 17, quello di Rigiatura di cost. 16, e quello di Lettione cost. 18.
 Alla Porta un si riceveranno dritti, on si fanno scottazioni, unita che vorrà gauda dalla ripresenta dritti
 presentata del Violante d' Impreso.
 Con altro Avviso verrà annunciata al Pubblico la sera della Prima Recita.

Presso i Socj Bianchi e Negri

La contextura general que rodeó la creación rossiniana presenta una serie de circunstancias que influyeron directamente en su dimensión creativa y en la materia emocional adscrita a este tipo de producto lírico, cuyo cosmos estético privilegiaba la abstracción, la sublimación y la idealización (Carpani, 1824, pp. 69-70, 78); siempre en virtud de extraer lo medular, de sobrepasar la anécdota y de alcanzar la esencia abstracta de las emociones por encima de la comunicación inmediata de las mismas: «es el arte de hacer expresar la parte de ese sentimiento que el personaje mismo no podría confiarnos» (Stendhal 1824/1987: 48). Tales premisas rechazaban el realismo contingente e inmediato del mundo ordinario, lo que colocaba a sus personajes más allá, incluso, de las leyes fisiológicas comunes, algo particularmente evidente en la

explotación de la personalidad vocal irreal de la contralto travestida⁴⁶, frecuentemente encargada de resolver situaciones vocales de formidable complejidad y a moverse en los exigentes límites del canto acrobático (Grasso Caprioli, 2004), cuya escritura alcanzó cimas virtuosísticas sin precedente tanto en la pirotecnia de los pasajes *di bravura* –por la variedad y dificultad de los *abbellimenti* y por la extensión de la tesitura hacia sus extremos– cuanto en números de carácter patético en los que el canto *spianato* alcanzaba una nobleza y amplitud excepcionales (Appolonia, 1992).

En términos generales, el ideal vocal resultante debía reunir un timbre a un tiempo opulento y oscuro pero flexible y luminoso, con capacidad tanto para la efusión amorosa, el abandono elegíaco y el arrobamiento extático como para el desafío heroico, el impulso bélico y el ardor guerrero, de manera que este tipo de voces quedó destinado a desempeñar personajes heroicos masculinos y a acrisolar una relación timbre-personaje que respondía a la taxonomía actancial del joven caballero siracusano protagonista de la ópera aquí analizada. A diferencia de las artes figurativas, el compositor no concebía la música como un arte imitativo y, en consecuencia, el canto no debía simular el significado de las palabras ni remedar su contenido, sino alcanzar su propia expresividad “fantástica” (Chegai, 2002, p. 90).

El resultado final de todo este entramado abunda en la personalidad heroico-idílica de una ópera de excepcional lirismo, ejemplo pulido de

⁴⁶ El apogeo de los *castrati* inicia su declive en la segunda mitad del s. XVIII, cuando comienza a condenarse la mutilación arbitraria de menores y, como consecuencia, este tipo de intérpretes se hace cada vez más escaso, lo que plantea el problema, en la ópera italiana, de adjudicar el papel de galán a un nuevo tipo de voz. Esta cuestión se declara como un auténtico factor de relevo en el *melodramma* de comienzos del XIX, que llevará a adoptar dos posibles soluciones: o bien el uso de tenores se extiende a galanes y antagonistas –generalmente los primeros en una tesitura más aguda, aunque conservando substanciales características baritoniales– o bien se utilizan *donne in travesti*, preferiblemente contraltos, una decisión de herencia belcantista que responde al gusto barroco por las voces estilizadas y a la antigua aversión por confiar las melodías amorosas y brillantes a la vocalidad masculina, cuyo timbre se consideraba común, pesado y poco apto para expresar la dimensión lírica de las partes principales y sus efusiones amorosas (Celletti, 1987). En sus óperas, Rossini utilizará ambos recursos, pero con una cierta preferencia por la contralto, que podía mejor que ninguna otra parangonarse a la de los capones del pasado por lo ambiguo del color, el empuje hacia el agudo y el virtuosismo en las agilidades.

aquel «candeur virginale» que Stendhal consideraba uno de los más gloriosos atributos de Rossini.⁴⁷ Y fue *Tancredi*, precisamente, el trabajo que inició la madurez rossiniana en este campo, pues tanto *Demetrio e Polibio* como *Ciro in Babilonia ossia La caduta di Baldassarre*, dramas ambos estrenados en 1812, se han considerado ejercicios preparatorios, vacilantes e incluso artificiosos experimentos previos en los que todavía no se demuestra ni un manejo cómodo de los medios ni se perciben las virtudes de que haría gala su posterior producción, que “abrió nuevos caminos, formal y musicalmente” (Osborne, 2010, p. 23) y que, a decir de Budden, lo convirtió en “el reluctant arquitecto de la ópera romántica italiana” (1973, vol. I, p. 8).

En el momento en que Rossini se instalaba en el mundo teatral italiano, los esquemas heredados del siglo anterior se disolvían⁴⁸. La ópera sería de ascendencia barroca, con sus argumentos grecolatinos, su ensalzamiento aristocrático y, sobre todo, con su predecible y rígida estructura, inmutable y anquilosada, desaparecía sin remedio. Si a lo largo de toda la segunda mitad del setecientos los géneros cómicos habían iniciado una evolución a través de la vía sentimental por la que convergían hacia el género serio, ahora sería este el que se aproximase al universo *buffo* mediante la asimilación de sus fórmulas, de entre las que la adopción

⁴⁷ Elegancia y claridad prístina en diseños melódicos –y por extensión canoros–, erigidos en vehículo privilegiado del discurso dramático, del clima espectacular de los eventos, del estado anímico de los personajes y de la temperatura emocional de las escenas. Es el esplendor de la locución musical lo que enaltece el *pathos*: un paradigma estético calibrado en relación con la forma como base, sobre la cual se construye todo un mundo ornamental y cuya variabilidad es la clave de lo sublime. De hecho, Rossini, al madurar esa síntesis del belcantismo dieciochesco y conducirlo hacia nuevos territorios expresivos, sometió la coloratura a una metamorfosis que de deslizaba desde la expresión de toda una época al perfil individual de un personaje concreto ante las contingencias de su particular contexto dramático.

⁴⁸ Confróntese, por ejemplo, la diferente concepción del *Tancredi* compuesto por Stefano Pavesi, con libreto de Luigi Romanelli y estrenada en el Teatro alla Scala de Milán en 1812, cuya distribución de partes seguía la costumbre dieciochesca con soprano femenina para la dama y soprano castrado para el galán, tenor para el antagonista y contralto y bajo para los característicos. “Los dos *Tancredi* enmarcan, por tanto, casi al mismo tiempo, condiciones estéticas y operativas diferentes que atestiguan la coexistencia en aquellos años de hábitos que se estaban dejando de lado [...] y de nuevas lógicas vocales” (Chegai, 2002, p. 94). Sobre la relación de Rossini con el catálogo de Pavesi véase *Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in Their Time* (Senici, 2019).

de la *scena* –recitativo introductorio más aria con *cabaletta*⁴⁹– como célula estructural del discurso narrativo, responde a este proceso de eliminación del estático lastre retórico hasta entonces consustancial a la ópera seria, que Rossini aplicará sistemáticamente en *Tancredi* (Balthazar, 1985; Hadlock, 2004)⁵⁰.

En este proceso de renovación formal que concedía nueva vida a la ópera seria no fue menos importante la transformación del imaginario al que iba asociado, perceptible en la orientación misma de sus temas, personajes y localizaciones. En un momento en que el teatro, como el resto de manifestaciones artísticas, se centraba en definir las vías del *bello ideal* (Cicognara, 1808/2010) –en tanto paradigma estético que debía gobernar la elección del argumento, la conducción del drama, la proporción y el equilibrio entre sus partes–, el fermento embrionario del Romanticismo comenzaba su avance por Europa, lo que suponía el advenimiento gradual de una corriente del gusto que centraba sus intereses cada vez más lejos de los caducos arqueologismos grecolatinos. El público empezaba a demandar historias novelescas basadas en las brumas de la Edad Media, ambientadas en países remotos, bosques feéricos, arquitecturas ojivales, iglesias semiderruidas, horribas prisiones, paisajes agrestes e imponentes... y argumentos trufados de nocturnos misteriosos, claustros abandonados, torres y castillos, cementerios tenebrosos, lances de honor, escenas guerreras y religiosas... De hecho, la moda literaria del relato gótico –*tales of terror e historic romances*– se estaba imponiendo entre los libretistas, alentados por la experiencia

⁴⁹ La fórmula de la *scena* con *cabaletta* se extendería a los números de conjunto (dúos, tercetos, etc.) y hasta a los concertantes, que acababan con una rápida *stretta* (Balthazar, 1991).

⁵⁰ La articulación interna de la partitura y su arquitectura a base de secciones separadas y contrastantes, microcélulas basadas en breves fragmentos melódicos y repeticiones, que responden tanto al principio de simetría como al propósito de variedad, evitan la monotonía que podría surgir de la inexorable sucesión de los números cerrados, cimentándose en un original uso de la paleta orquestal. La orquestación de *Tancredi* pareció extraordinariamente innovadora a sus contemporáneos (Vitoux 1986, p. 173), tanto así que llegó a reprochársele el empleo de una opulencia y una dificultad armónica –se hablaba de estilo germánico– inhabitual para su época: “Lo que excitó con tan vivos arrebatos a Venecia fue la novedad de este estilo, fueron los deliciosos cantos adornados, si así puede decirse, de acompañamientos singulares, imprevistos, nuevos, que despertaban constantemente el oído ..., los acompañamientos producían tan seductores efectos sin perjudicar nunca la voz” (Stendhal 1824/1987: 51).

estética de lo sublime y auspiciados por el éxito que en el campo de la narrativa estaban cosechando, ya desde la segunda mitad del setecientos, autores como Horace Walpole⁵¹, Clara Reeve⁵², William T. Beckford⁵³, Ann Radcliffe⁵⁴ o Matthew Lewis⁵⁵ y que otros, encabezados por sir Walter Scott –fecundo inspirador de un numeroso repertorio

⁵¹ Su más obra célebre, *The Castle of Otranto* (1764), es considerada la primera novela gótica, una especie literaria “inventada casi exclusivamente por Horace Walpole” pues “contiene esencialmente todos los factores que constituyen el género” (Moraes Kurtz, 2020, p. 54) y que sería imitada no sólo en el siglo XVIII y no únicamente en forma de novela, pues influyó en otros canales artísticos como el cuento, la poesía, la literatura dramática o el espectáculo teatral, por mencionar tan sólo unos ejemplos (Hogle, 2002). Cabría quizá mencionarse en este punto la relación subyacente entre Walpole y Voltaire (Stasi, 2018), no sólo por la polémica mantenida entre ambos con respecto a la práctica shakespeariana de la inserción cómica en materia trágica (Clery, 2002, p. 30) sino también a través de la creación por este último de *Le Baron d’Otrante* (1769), un título nada inocente para un libreto operístico en el que destaca el personaje de «Abdallah, una figura bufón magistralmente dibujada que habla en un italiano fantástico, basado en las escenas turcas de *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière y que ya remite a las óperas posteriores de Rossini» (Wolff, 1978, p. 270).

⁵² Autora de, entre otras, *The Old English Baron* (1777), una novela que según declaró en el prólogo, derivó directamente del *Castillo* de Walpole y que incluye una ambientación caballescica y medieval, la usurpación de derechos de nacimiento, equívocos, revelaciones, acusaciones, horrores y traiciones que alcanzan su el clímax en una escena de combate singular por la restitución de la justicia (Clery, 2000) tópicos que, como puede comprobarse, fundamentan el argumento de *Tancredi*.

⁵³ Publicado en París, *Vathek* (1786) es un ejemplo de mixtificación entre goticismo sobrenatural y orientalismo considerado, junto con *El Castillo de Otranto* de H. Walpole y el *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley entre las obras de primer rango de la ficción gótica temprana, que no deja de ser un relato de terror exotista adscrito –como el propio *Tancredi*– al influjo de la herencia de Voltaire (Gemmett, 1977; Morcillo, 2007; Al-Alwan, 2008; Châtel, 2016).

⁵⁴ En cuyas manos el *Gothic* alcanzó su primer gran esplendor y títulos como *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794) o *The Italian or the Confessional of the Black Penitents* (1796) la convirtieron en la novelista inglesa más popular de la década de 1790 así como en una insoslayable influencia para otros escritores como Walter Scott, quien la consideraba la primera poetisa de la ficción romántica (Milbank, 1992; Miles, 1995; Shapira, 2017). Radcliffe, además, plasmó su teoría estética en “On the Supernatural in Poetry” (1826) y manifiesta su afinidad con el ideario de E. Burke y su filiación al concepto de *sublime* desarrollado por este (Ware, 2001).

⁵⁵ *The Monk: A Romance* en tres volúmenes (1796), celebrada como la novela de horror gótico arquetípica, es quizá la obra que le granjeó enorme celebridad; dentro de una producción que entrevera de ingredientes taumáturgico sus ambientaciones históricas y abunda en golpes de efecto y extremos sensacionalistas, cultivó el horror gótico en varios formatos además del novelístico como los cuentos –*Tales of Terror*, 1799 o *Romantic Tales*, 1808– u obras teatrales –*The Castle Spectre*, 1796 o *The Wood Daemon*, 1807– (Hume, 1969; Williams, 1995, pp.99-158; Cameron, 2005).

operístico (Mitchell, 1977 y 1996) al que no es ajeno el propio Rossini⁵⁶– mantendrían pujante durante el XIX entremezclándola con la materia histórica de la novelística en boga⁵⁷. Si bien

los críticos generalmente coinciden en argumentar que sólo con Scott la novela histórica adquiere identidad reconocible como un subgénero distinto, [...] Scott claramente tiene sus precursores, incluido Walpole, si no empezando por él. Dicho de otro modo, en este período, obras de ambientación histórica o anticuaria y temas con castillos, violencia, elementos sobrenaturales y lo sublime conviven, superponiéndose o no (Miles, 2002, p. 44; Clery, 1995).

Adalid de un estilo idealizante que nunca se desligó de ese “bello ideal moderno” tan insistentemente evocado, tampoco rechazó el nuevo canon estético (Fabbri, 1994, pp. 23-24), con lo que su conducta artística fue comparada con la del propio Scott por algunos críticos coevos. Este es el caso de Stendhal (1824/1987), quien, al analizar precisamente *Tancredi*, que consideraba su obra maestra, establecía entre músico y literato significativas analogías. Así, y al margen de las palabras de otro contemporáneo, el novelista Carlo Varese –que asimiló al compositor italiano con el escritor escocés al considerar que eran los artistas que más y mejor reflejaban el sentimiento común de la época⁵⁸–, asociar el epíteto *gótico* al melodrama heroico rossiniano no resultaría, a la postre, forzado. *Tancredi* se manifiesta como un testigo muy particular de la historia de la música, pues logra la fusión entre la estética neoclásica y la naciente sensibilidad romántica (Gossett 1984), y que podría interpretarse como una conciliación a la “tensión generada entre el espacio

⁵⁶ La relación de G. Rossini con W. Scott, además de verificarse en *La donna del Lago* (1819) –que “lanzó por sí sola la moda de las óperas de Walter Scott” (Osborne, 2007, p. 62)– y en los pastiches realizados con permiso del compositor *Ivanhoé* (1826) y *Robert Bruce* (1846), se refleja indirecta e implícitamente en títulos como *Elisabetta, regina d’Inghilterra* (1815), *Torvaldo e Dorliska* (1815), *Otello* (1816) o *Guillaume Tell* (1829). Véanse los comentarios incluidos al respecto de este argumento en las obras de Castelvechi (1993), Ballola (2013) o Chegai (2022), por ejemplo.

⁵⁷ Entendiendo estos últimos como aquellos relatos volcados hacia tópicos épicos y caballescicos según la acepción 5ª del *DRAE* (2022), y que ya Alice Chandler estudiara en su particular dimensión scottiana (1975).

⁵⁸ “Walter-Scott es el Rossini de la literatura, Rossini es el Walter-Scott de la música” (Varese, 1832, pp. V-VI).

de experiencia y el horizonte de expectativas” (Koselleck, 1985, p. 262) de creadores y de público.

Si se atiende al propio adjetivo *gótico*, cuyo origen y aplicación para caracterizar determinados modos literarios y artísticos procede del ámbito anglosajón, se advierte que en el setecientos se empleaba como sinónimo reconocido de *bárbaro* y de *medieval* (Punter, 1996, p. 5) y a medida que el siglo avanzaba perdió su anterior connotación peyorativa y ganó peso como cantera para el pensamiento literario⁵⁹, consolidándose toda una serie de clichés recurrentes que, a excepción del ingrediente sobrenatural, pueden detectarse entre las bases estructurales de la ópera rossiniana aquí examinada: violencia, crueldad, situación de cruzada, amenaza sarracena, calabozo y mazmorra, riesgo de cadalso, juicio por combate, caballeros armados, traición y romance. Esta es, además, la vía de entronque con el ya mencionado concepto de *sublime* y que, como categoría estética⁶⁰ aplicada al ámbito que aquí interesa,

⁵⁹ De hecho, aunque buena parte de esta deriva fuese motivada por los avances de la experimentación formal arquitectónica y plástica, el cambio de rumbo parece deberse principalmente, en lo que respecta a la literatura, a autores como Richard Hurd, cuyas *Letters on Chivalry and Romance* (1762/1911) marcaron un hito al respecto. “Desde la época de Hurd y Walpole hasta el resto del s. XVIII, coexiste con el significado de *bárbaro* este nuevo significado, *medieval*”, perfectamente asentado para 1800 y objeto de disputa crítica entre conformistas neoclásicos y rebeldes románticos (Longueil, 1923, pp. 455-456).

⁶⁰ Sería demasiado prolijo e inabarcable abordar el devenir de una noción que se retrotrae a la obra de Longino (s. I d.C./2021) y cuya esencia atañe a la grandeza de aquella belleza extrema, sobrecogedora, inasumible y extática que sobrepasa la racionalidad y que resulta incluso dolorosa a quien la contempla debido a su inasimilabilidad. Se trata de un concepto que resurgió durante el renacimiento y ganó considerable popularidad a lo largo del barroco, para cobrar especial relevancia en el siglo XVIII en Alemania e Inglaterra, erigiéndose en un vector sustancial del Romanticismo inicial. La explotación del miedo, de lo terrible o del espanto como experiencia estética resulta un proceso dieciochesco que algunos autores han identificado como resultado de la evolución de lo pintoresco a lo sublime en la órbita inglesa. En este ámbito, transita desde el *enthusiastick terror* de John Dennis (1704, p. 85), el *asombro agradable, la deliciosa inquietud* de Addison (1711/1991) o el *encanto de lo monstruoso* (Addison, 1828, p. 117), pasando por el *pleasing horror* enunciado por Berkeley (1713/1996) hasta el “asombro sin peligro” de la imaginación arrastrada hacia lo “oscuro, incierto y confuso” como vía de “purgación” y obtención de placer estético teorizado por Burke (1756/2019) o lo sublime como causa de agitación espiritual y temor de Kant (1764/2015) para desembarcar en ese sentimiento mixto entre el escalofrío de la tristeza y la exaltación del entusiasmo que, Según Schiller (1793 y 1801/1992) “si bien no cabe sea entendido precisamente como gozo, las almas refinadas lo prefieren con mucho a cualquier placer”. Aunque la bibliografía es extraordinariamente amplia, para más información sobre estos aspectos véanse los estudios más o menos panorámicos de Zizek (1989), Wood (1972), Weiskel (1976), Morris

además de presentar connotaciones económicas engarzadas en la cultura comercial burguesa en desarrollo, manifiesta cambios significativos en el terreno de las ideas que afectan sobre todo a un progresivo incremento del individualismo y a la estimación sensiblemente espiritual de la naturaleza (Botting, 2002, pp. 278-279). No en vano, algún crítico ha afirmado que, frente a un tratamiento eventualmente distanciado del amor, los grandes poderes del Rossini serio son, en cambio, las intuiciones dramáticas nacidas del terror⁶¹. Podría afirmarse que, junto a la tendencia escapista –los temas tienden a huir de un contacto excesivamente íntimo con la realidad–, crece el culto a la naturaleza que, expresado en el paisaje, adquiere unas hondas cualidades sentimentales, impostadas entre lo bucólico y lo dramático, entre lo conmovedor y lo trágico, susceptibles de concederle un protagonismo sensible sobre el clima psicológico del mensaje artístico. A ello se une la ya experimentada evasión cronoespacial hacia mundos exóticos⁶² proclives a la fantasía, a los espejismos del ensueño o a los poderes de la sugestión. Aspectos todos que, como ya se ha adelantado aparecen sistemáticamente en *Tancredi* y añaden al carácter gótico-exotista ópera toques de sublimidad a través de la amenaza que supone el contexto de guerra y la quiebra del *statu quo* político al contrariarse la transacción matrimonial, la tormentosa relación paternofilial como trasunto del conflicto con la autoridad, la violencia de una acusación injusta, la perturbación causada por la presunta sedición de la protagonista a la que sigue la ansiedad del encarcelamiento y la angustia por su posible ejecución, la conmoción del padre, la traición del antagonista y el febril amor no correspondido, la crisis personal del héroe y su atribulado amor

(1985), Lyotard (1986), Costelloe (2012) o Hibberd y Stanyon (2020), este último dedicado específicamente a la música.

⁶¹ “Como la tremenda inmovilidad de la “Scena delle tenebre” del *Mosè*; la abrumadora última escena de *Otello*, los finales y los coros del *Siège di Corinthe*; esa especie de vacío o desgarramiento musical que sigue, en el segundo acto de *Tell*, al anuncio de la muerte de Meltchal [...]. O determinadas evocaciones [...] como las que rodean el relato heroico de *Tancredi* o las que proporcionan esa atmósfera tan particular al primer acto de *La donna del lago*; o animaciones misteriosas, voces del pasado, voces de lo invisible, voces del subconsciente, como la estrofa dantesca del gondolero o la ‘Canzone del salice’ del tercer acto de *Otello* [...]”. (Confalonieri, 1961, p. 1246).

⁶² Véanse, por ejemplo, las notas 17 y 18 *ut supra*.

prohibido, la anagnórisis, la ordalía... sin mencionar el final infausto creado para el reestreno ferrarense (tan sólo un mes después de la *prima assoluta*) con la muerte del galán⁶³, lo que engendró un significado singular en el contexto de la producción de Rossini e insólito en esa fase de la ópera italiana⁶⁴. Y todo ello enmarcado entre arquitecturas ojivales, monumentos antiguos y referencias a sierras accidentadas, abruptos precipicios, cascadas, frondas espesas, cavernas o el inquietante perfil del volcán Etna, según indican las indicaciones explícitas del aparato didascálico.

Los libretos y sus fuentes literarias resultan de fundamental importancia para la narrativa, la estructura y el color del *melodramma* ochocentista (Everist, 1996, p. 216), pero no lo es menos la impostación estética de su dramaturgia o su materialización efectiva en la concepción escenográfica y el diseño de decorados. La trama de esta ópera transcurre en la Siracusa del año 1005 durante las contiendas entre sarracenos y cristianos, si bien tal datación, más allá de satisfacer instancias históricas exactas (Carli Ballola, 2013, p. 238), parece recurrir al pasado como evocación de autoctonía y regreso a la tradición —la historia como agente base de la identidad— alimentado por la situación política coeva: la presión austriaca y los vientos libertarios prometidos por la estela de Napoleón (Vitoux 1986, p. 173)⁶⁵. Gaetano Rossi, que había colaborado

⁶³ A pesar de que estas páginas se centran en el estreno absoluto veneciano, menciono aquí el final trágico de la *reprise* ferrarense (segunda mitad de marzo de 1813) porque pudiera haber sido pergeñado por Rossini en su primera fase de concepción de la obra: “Al autenticar el autógrafo del final trágico en 1867, Rossini anotó ‘en Venecia fue escrito’. Esto podría sugerir que el material para Ferrara ya había sido preparado en Venecia...” aunque también podría haberse debido a un lapsus del compositor, reconoce Philip Gossett (1984, p. xix).

⁶⁴ Un estudio detallado de este particular en *Il finale tragico del Tancredi di Rossini* (Gossett, 1977).

⁶⁵ No sólo es bien conocida la adscripción revolucionaria del padre de Rossini y la tibia filiación napoleónica del propio compositor (Tulard, 2016) y que Gaetano Rossi fue el único libretista empleado en la corte de Bonaparte en la década de 1810 (Morini, 1961, p. 1227) y operó bajo su resguardo —así lo atestigua la portada de algunos libretos de esos años como *Adelina, dramma per musica in un atto da rappresentarsi nell'imperial Teatro di via della Pergola la primavera del 1813. Sotto la protezione di sua maestà Napoleone 1. Imperatore dei Francesi, Re d'Italia e protettore della confederazione del Reno. Poesia del sig. Rossi, musica del sig. Generali—*, sino que incluso el escenógrafo titular de la Fenice y autor de las decoraciones originales del estreno de *Tancredi*, Giuseppe Borsato, fue “un firme defensor de los

con Rossini tres años antes en *La cambiale* y que volvería a trabajar con él en *Semiramide* (1823, también sobre material volteriano⁶⁶) poseía ya para 1813 una notable experiencia y un conocimiento del oficio que ampliaba sus facultades literarias hasta convertirlo en un diestro hombre de teatro (Miggiani, 2000)⁶⁷, capaz de poner “al servicio del ejercicio poético sus propias experiencias de puesta en escena” (Chegai, 2022, p. 41) y de explotar un pulso nacionalista que Rossini supo aprovechar.

A la complejidad narrativa, escenográfica e icónica que el aparato operístico imponía –ese *théâtre oculaire* como lo llamaba Gautier (1859, pp 174, 175, 349)– y que sumaba sus instancias al resultado final del producto lírico (Monti, 1992, p. 117) han de añadirse otros de *topoi* filorománticos vehiculados a través del imaginario escénico y verificados, además de en el ya mencionado estilismo gótico de las localizaciones arquitectónicas previstas en el libreto⁶⁸ (palacio, templo, prisión), en una novedosa atención a la naturaleza y a sus facultades emotivas, bien alrededor de la singular seducción pintoresquista (jardines y parque florido) o bien en torno a la naturaleza sublime, agreste e incluso hostil, con sus frondas y selvas, torrentes tumultuosos, riscos y barrancos, antros y grutas. No debe pasarse por alto el hecho de que, para el pensamiento teatral de la época, la escenografía asume un valor integrador decisivo en el conjunto del espectáculo (Povoledo, 1969, p. 31) y que, al configurar el espacio físico donde se mueve el actor-cantante y se desarrollan los eventos, se convierte en el equivalente figurativo

ideales de libertad e independencia que los franceses y Napoleón habían llevado a Venecia” (Biggi, 1995b, p. 12).

⁶⁶ No serían las únicas adaptaciones de Voltaire, pues en su copiosísimo catálogo (Morini, 1961, pp. 1227-1230) cuentan, entre otras: *Alzira* (Nicolini, 1799), *Gli sciti* (Nicoloni, 1799), *Adelaide di Guesclino* (Mayr/Gnecco, 1799), *Gli americani* (Mayr/Manfroce, 1810), *I Gauri* (Mellara, 1810), *Il trionfo di Gusmano* (Portogallo, 1816), etc. Catálogo en Corago (2023).

⁶⁷ Para más información sobre este libretista véanse los estudios de Miggiani (2001 y 2005), Cirilli (2003).

⁶⁸ “El libreto impreso para el estreno de la ópera coincide, en cuanto a la sucesión de piezas y al texto, con el autógrafo de Rossini, ahora conservado en el Museo Teatrale alla Scala. Esto sugiere que en el momento en que se imprimió el libreto la ópera ya tenía una estructura bien definida, si bien el autógrafo contiene indicaciones explícitas sobre una fase previa” (Gossett, 1984, p. xvi).

del drama. En este sentido, resulta más que interesante apelar a la oposición fundacional entre texto y evento, circunstancia que ya Carl Dahlhaus apuntó al afirmar que el árbitro estético crucial de la obra rossiniana radicaba en su realización más que en la exégesis de sus partituras (1989, pp. 9–10), haciéndose eco de una realidad observada y señalada ya por Hegel –a cuyos ojos las creaciones de Rossini no constituían meros objetos artísticos sino la producción de obras de arte (1835/1975, vol. 2, p. 957)– según lineamientos críticos recogidos y desarrollados por especialistas como Fabrizio Della Seta (2013, p. 122–23). Así, los decorados realizados por Giuseppe Borsato –escenógrafo titular de la Fenice entre 1809 y 1823– para el estreno de *Tancredi*, no sólo jugaron un importante papel en la recepción de la obra sino que intensificaron su viso romántico, aspecto que no puede juzgarse exclusivamente a través del material literario o musical, sino atendiendo a la teatralidad del espectáculo en su conjunto, es decir, a la relación de compromiso, reciprocidad concurrente o paradójica entre libreto, partitura e imagen escénica sancionada por los responsables de la creación del mismo: Rossini, Rossi y Giuseppe Borsato (Venecia, 17.02.1771–Venecia, 15.10.1849)⁶⁹.

La práctica organizativa y técnica de la producción operística de la época comprendía una serie de dinámicas facultativas prefijadas que atribuían determinadas responsabilidades a compositor, libretista y escenógrafo. Con respecto al primero, y si bien no ha quedado rastro documental alguno en cartas o fuentes biográficas, cabe decirse que los estrenos (y más aquellos por encargo, como fue el caso de *Tancredi*) implicaban necesariamente su presencia durante los ensayos, por lo que Rossini tendría la oportunidad de interactuar verbalmente a través de opiniones, comentarios e indicaciones a los responsables de la escenificación –pintores incluidos–, en línea con sus preferencias, que se decantaban por los temas y escenarios exóticos, nórdicos o *di attualità*

⁶⁹ Según el programa de mano conservado en el Archivo histórico de La Fenice (actualmente en la fundación Ugo e Olga Levi de Venecia), los otros agentes responsables de la escenificación del estreno fueron: Antonio Zecchini, *macchinista assoluto*; Pietro Guariglia, *capitalista del vestiario*, dirección de Giovanni Mondini; Girolamo Perosa, *atrezzista*; Antonio Zecchini, *sudetto*, *illuminatore*. (Biggi, 1995b, p. 127).

frente al rutinario clasicismo arqueologizante (Povoledo, 1992, p. 290). Por su parte, las competencias del libretista usualmente implicaban una constante labor de mediación entre el maestro y el empresario, además de organizar la relación artística con el escenógrafo y el diseñador de vestuario, proporcionar las directrices creativas condicionadas por el argumento y tema del texto y filtrar los requerimientos de cada uno de cara a la obtención de un resultado orgánico y estéticamente coherente (Biggi y Ferrario, 2000, p. XVI), de suerte que las indicaciones escénicas de la primera edición del libreto (sobre todo la impresión para la *prima assoluta*) constituyen recursos esenciales para interpretar las precisiones de la puesta en escena. Más allá de las acotaciones implícitas de carácter proxémico-pragmático insertas en los parlamentos y coloquios de los personajes que especifican movimientos, gestos o acciones en el contexto dramático⁷⁰ y de aquellas de carácter expresivo que, diseminadas a lo largo del desarrollo dramático-musicales prescriben el afecto dominante y el tono de las escenas, son las didascalias de ambiente (Paganone, 2010, pp. 218-219) o apuntamientos escénicos propiamente dichos –que conforman el llamado “texto secundario” (Ingarden, 1971, p. 531) las fuentes descriptivas de la topografía del espacio escénico y de la naturaleza del imaginario escenográfico: fórmula intermedial entre la ideación dramática y su concreción plástica que consienten su cotejo con la documentación iconográfica del proyecto inicial de las decoraciones a través de los bocetos propedéuticos conservados –esbozos y croquis de decorados planificados antes de la representación– y, en el mejor de los casos, con otro tipo de referentes en forma de grabados o estampas “que reproducen las imágenes de la escena y fijan la sustancia efímera del espectáculo” (Biggi, 1995a). Los bocetos relativos al trabajo de Borsato para la escenificación de obras de Rossini en la Fenice se conservan entre los acervos pertenecientes a la Bibliothèque-Musée de l'Opéra (BMO)⁷¹ y entre ellos consta una

⁷⁰ Siguiendo a Paul M. Levitt “el diálogo sirve como dirección escénica verbal para anunciar la llegada de un personaje (a menudo detallando la personalidad y la historia de ese personaje) y sirve para indicar la acción que está teniendo lugar fuera del escenario” (1971, p. 36).

⁷¹ Borsato colaboró con Rossini, además, en *Sigismondo* (1814) y *Semiramide* (1823), “afortunada coincidencia entre la renovación visual del escenario y el apogeo del trabajo musical del maestro” (Povoledo 1992, p. 285).

secuencia de cinco dibujos a plumilla, lápiz y acuarela gris⁷² correspondientes al planteamiento de otras tantas mutaciones originales para la *prima rappresentazione assoluta* de la ópera.

Considerado uno de los mejores exponentes de la escuela véneta de entre siglos, su indiscutible impostación neoclásica, particularmente acusada los trabajos de interiorismo o en el diseño de mobiliario y complementos, de un refinado *style empire*, aparece sustancialmente hibridado de estilemas protorrománticos en su desempeño teatral, actividad en la que propende al manejo de nuevos modelos o de repertorios figurativos alternativos (Povoledo, 1992, p. 292, Gossett, 2008, p. 463) y se decanta por fórmulas asociadas a un gótico tan arquetípico como imaginativo y hacia una impostación temperamental e intimidante en ciertas vistas paisajísticas (Viale Ferrero, 2004, p. 214). Se trata de un período en el que la decoración teatral abandona la estereotipia y genericidad del último barroco para dar paso a un muestrario de imágenes siempre más precisas e individualizadas, en las que a la función locativa básica se superponen facultades connotativas que apelan a la subjetividad del espectador y subrayan las pasiones que dominan la escena. Diseños clásicos en concepción y planteo pero que, gracias al giro experimentado por el principio de verosimilitud a partir del proyecto ilustrado, se orientan hacia una creciente cohesión temática, estilística y cronológica “especificidad de la temática, la implicación emocional y el color intenso que caracterizaría la pintura de escena romántica” en adelante (Gossett, 2008, p.462).

Los bocetos para *Tancredi* conservados de Borsato muestran, además de una madurez y una expresión artística extremadamente moderna y lograda (Biggi y Ferrario, 2000), una legítima adhesión a las didascalias incluidas por Rossi en el libreto, con objeto de reconstruir “atmósferas fieles al texto interpretado, para un público que espera del teatro emociones reconducibles de la esfera colectiva a la privada” (Tafari, 1976,

⁷² Bibliothèque Nationale de France, Collection de 200 esquisses exécutées par le professeur Giuseppe Borsato entre 1809 et 1829 pour le théâtre de la Fenice et autres théâtres de la Venetie, <https://bit.ly/41SNRkV>. Los números 36, 37, 38, 39 y 42 corresponden con escenas de *Tancredi*.

p. 34). Excepto por la alusión a las estancias palaciegas⁷³ del acto primero, la crítica comentó, precisamente, las escenas correspondientes a los esbozos conservados⁷⁴, quizá porque el resto se resolvió mediante decorados de dotación⁷⁵. La secuencia de plantaciones no parece haber exigido expedientes técnicos particulares, si bien la función evocativa de los ambientes resultantes produjo resultados de tan gran complejidad espacial y estilística (Viale Ferrero, 2004, p. 206) que han sido calificados como “auténticas obras maestras de la escenografía que se convertirán en modelos escénicos para producciones futuras y a las que otros artistas harán constante referencia” (Biggi y Ferrario, 2000, pp. XVI-XVII). La traducción gráfica de la didascalía⁷⁶ correspondiente a la escena 5ª del primer acto (boceto n.º 37 de la *collection* francesa) se distribuye en dos zonas mediante un grupo central de árboles que separan los jardines –ilustración material del *locus amoenus* poético herencia de la escena *deliziosa* de la dotación barroca italiana y ahora directamente enlazada con la naturaleza pintoresca: amable, bucólica o idílica– de una mole palaciega fortificada en un estilo gótico difícilmente adscribible al siglo XI.

⁷³ La acotación del libreto indica “Galería en el palacio de Argirio”. Probable trasunto actualizado del *aula regia* o del *luogo magnifico* de los libretos operísticos, parece responder a la viscosidad de ciertas rutinas teatrales manifiestas en esta tendencia al manejo de un prontuario bien establecido de espacios y localizaciones donde ubicar las sucesivas fases del acontecer dramático en el discurso narrativo que, con las necesarias actualizaciones significantes y renegociaciones estéticas, parece pervivir durante el primer Romanticismo y, como tal, se reflejará en el propio *Tancredi*.

⁷⁴ Adhiriéndose íntimamente, para ello, a las propias acotaciones del libreto.

⁷⁵ A inicios del s. XIX, la escenificación de las óperas de Rossini en lo que se refiere a decorados, vestuario y atrezzo dependía directamente del sistema de producción y gestión vigente en los últimos años del Antiguo Régimen que, en Italia, implicaba la coexistencia de dos prácticas interrelacionadas. Los teatros menores poseían un stock de unos ocho o diez decorados genéricos, llamados de dotación, que podían utilizarse para la mayoría de los cambios de escena solicitados en los libretos. Sin embargo, los teatros de ópera principales –entre los que se hallaba La Fenice– encargaban nuevos decorados cada temporada para las opere serie (Viale Ferrero, 2004, p. 204). No obstante, en muchas ocasiones los nuevos decorados no cubrían todas las necesidades de una representación, de manera que las escenas menos importantes o llamativas se resolvían mediante la inserción de trastos reaprovechados de las existencias del almacén.

⁷⁶ La acotación determina: “Parque encantador en el palacio de Argirio, desde que se puede apreciar una magnífica vista: en perspectiva la florida playa de un seno del mar, que baña los muros del palacio. Avenidas, estatuas, cancelos, etc”.

FIGURA 3. TANCREDI. Acto primero, escena quinta (boceto n.º 37). Lápiz, plumilla y acuarela gris (240x345mm). Bibliothèque Nationale de France, <https://bit.ly/41SNRkV>; reproducido por Biggi (1995b).



La adhesión histórica al dato fiel no es una prerrogativa ni determinante ni sistemática, pues no se perseguía tanto la representación de lo “verdadero” como de lo “verosímil” en recreaciones popularizadas que suplían la falta de datos contrastados con la invención⁷⁷ (P. Arregui, 2009, p. 441). Ocurre algo similar con los diseños previstos para la escena 10ª del primer acto (boceto n.º 38) y para la escena 12ª del segundo acto (boceto n.º 39)⁷⁸, en las que Borsato empleó un prolijo vocabulario arquitectónico gótico como atributo caracterizador de un tiempo pretérito, la Edad Media: eficaz ejercicio de sincretismo evocativo que

⁷⁷ El pensamiento de John Locke sobre la imaginación poética, órbita de pensamiento en la que algunos analistas integran al Romanticismo (Peckham, 1951 y 1961) encuentra particulares enlaces especulativos con dicha práctica.

⁷⁸ Las acotaciones indican “Un lugar público, cerca de las murallas, que corresponde a la plaza de un magnífico templo gótico: monumentos antiguos” y “Gran piazza di Siracusa”, respectivamente.

conjugaba la concepción académica de la pintura teatral como soporte de contenidos literarios y la plausibilidad de su convincente reproducción plástica. Paralelamente, si por un lado no renunciaba a los efectos de la perspectiva impecablemente construida –disposición diagonal del palacio, efecto de proyección asimétrica extendida en anchura de los últimos términos del *luogo pubblico*⁷⁹ o de la *gran piazza*⁸⁰–, que no contradecía los principios racionales del Neoclasicismo (Povoledo, 1969, p. 32), por otro lado se advierte el ascendente de ese eficaz cromatismo destacado en la crítica del estreno y perceptible en la valoración de los contrastes entre luces y sombras, modulando violentas contraposiciones de unos primeros términos oscuros, como encuadre de la escena, que se abren a la claridad de los segundos planos y que sanciona el triunfo del pictoricismo romántico sobre la *quadratura*⁸¹.

Puede comprobarse cómo las arquitecturas representadas adquieren grandes proporciones y se expanden hacia dimensiones psicológicas y dramáticas, a pesar del mantenimiento de la forma planimétrica de la escena cuadro, que confinaba las competencias del espacio lúdico, condicionaba el área útil para la representación y afectaba a las relaciones proxémicas entre los actores y su entorno físico.

⁷⁹ Este ambiente, interpretado como un entorno inquietante, custodiado por una figura animal y dominado por una estatua ecuestre (Viale Ferrero, 2004, p. 206), presenta una solución escenotécnica original a partir de la disposición de un rompimiento en primer plano conectado a la embocadura por dos bastidores a contraluz (Biggi, 1995b, p. 18), que se abre a la claridad de la vista urbana (vinculada a la *città* o *scena tragica* de ascendencia serliana) incluida en el telón de fondo.

⁸⁰ “En las composiciones arquitectónicas, Borsato demuestra sus cualidades como escenógrafo, sobre todo en la soltura virtuosista con la que subordina su estilo a los diferentes tipos de escena. En otras palabras, es precisamente este eclecticismo lo que se convierte en una clara manifestación de su habilidad en el oficio. Su impronta, sutil, elegante, con un gusto casi de arabesco, define los edificios representados en cada detalle y en cada adorno. Todo lo cual responde a su poética del ‘vero’ aunque, a veces, el resultado trasluzca el gusto de los profesores de ornato” (Muraro, 2004, p. 196).

⁸¹ “La pintura estalla en violentos contrastes de luces y sombras. Todo se vuelve grande, intenso, colorido, heroico” (Povoledo, 1969, p. 32).

FIGURA 4. TANCREDI. *Atto primo, scena decima (boceto n° 38)*. Lápiz, plumilla y acuarela gris (264x372mm). «Luogo pubblico, in vicinanza alle mura, che corrisponde a piazzale di magnifico gotico Tempio: monumenti antichi». Bibliothèque Nationale de France, <https://bit.ly/41SNRkV>; reproducido por Biggi (1995b)



En cualquier caso, el peso de la representación pictórica se desplaza al telón de fondo, que recoge dilatadas vistas de paisajes panorámicos desguarnecidos de aparentes límites laterales y con escasos elementos arquitectónicos en un primer plano muy contrastado mientras la acción se mantiene en el proscenio (Povoledo, 1969, p. 32), con lo que desde un punto de vista técnico se mantiene la tradición de estirpe italiana y raíz barroca que establecía una imagen escénica desarrollada en profundidad *versus* una acción dramática desenvuelta frente a aquella y en anchura.

FIGURA 5. *Atto secondo, scena dodicesima (boceto n.º 39). Lápiz, plumilla y acuarela gris (243x367mm). «Gran piazza di Siracusa». Bibliothèque Nationale de France, <https://bit.ly/41SNRkV>; reproducido por Biggi (1995b).*



Mención aparte merecen las dos imágenes restantes por sus más intensas conexiones con poéticas románticas relativas e lo que Honour (1986, cap. 8) daría en llamar la “vía misteriosa”. En primer lugar la cárcel –escena 10ª del segundo acto– que alude a ese *topos* recurrente en la escenografía lírica desde la práctica invención del género: el antro o *locus orridus*⁸², que se verifica indistintamente en cuevas, prisiones o sepulcros⁸³ y que en este período dará lugar a un profuso catálogo de mazmorras y calabozos⁸⁴ al asumir valores metafóricos de lucha contra

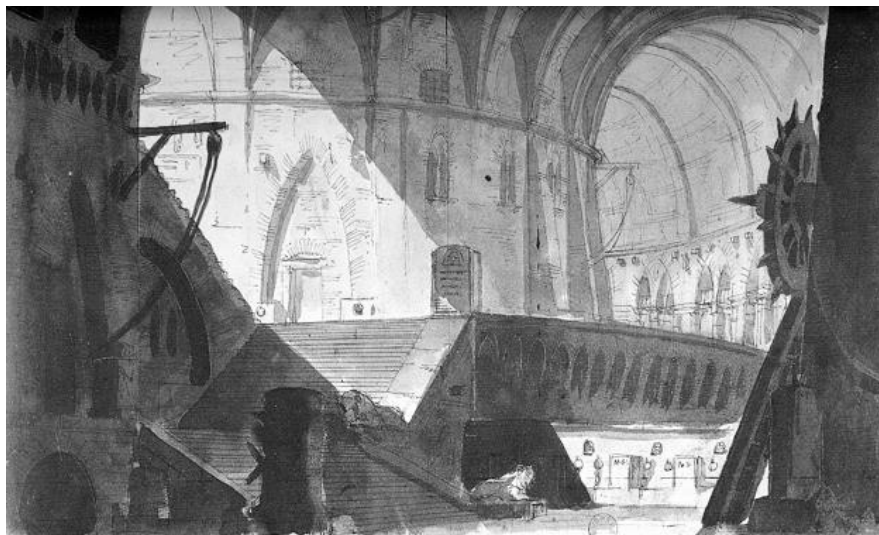
⁸² M. I. Biggi primero (1995b, p. 18) y M. T. Muraro después (2004, p. 196-197), atribuyen, sin embargo, este valor significativo a última mutación de la ópera, a la que consideran una variación *plein air* del referente tradicional.

⁸³ “El tema de la cárcel o prisión se desarrolla a través de la emergencia misma de la escenografía teatral; a lo largo de los siglos XVII y XVIII se pueden encontrar numerosos ejemplos. En este sentido, los bocetos de Borsato forman parte de la tradición barroca alimentada por Luigi Vanvitelli, Filippo Juvarra y Giuseppe Galli Bibiena” (Biggi, 1995b, p. 18).

⁸⁴ La conexión entre las cárceles o el encierro y la emergente estética romántica de finales del setecientos y principios del s.XIX ha sido explorada por diversos autores, más

la represión social –tensión dramática entre individuo y sociedad–y consolidar su iconicidad entre los arquetipos expresivos emergentes. Estos escenarios enlazan tanto con lo sublime cuanto con la estética del goticismo (Howard, 1994, Punter, 2000) en una relación que se remonta al propio Walpole y que también conoce fecundas reciprocidades con el imaginario de la pintura de caballete, la estampa o la grabadística: si bien E. Burke reconocía en los “*terrors of the prison*” un vehículo para alcanzar la libertad trascendente de lo sublime (Messer, 2008)⁸⁵, hoy se considera que el vocabulario del terror en que se expresaron los significados políticos y sociales de la escena carcelaria y sus vínculos con la trascendencia “no constituyen meros lugares comunes de las tramas sino paradigmas de significado dramático-musical en la ópera de principios del siglo XIX” (Meyer, 2002, p. 479-480).

FIGURA 6. TANCREDI. Atto secondo, scena decima (boceto n° 41). Lápiz, plumilla y acuarela gris (245x350mm). «Carceri». Bibliothèque Nationale de France, <https://bit.ly/41SNRkV>; reproducido por Biggi (1995b).



directamente, quizás, por Abrams (1953/1975), Brombert (1978), Guimier Mayenc (1989), Izenberg (1992) o Petitier (2004), editor de un monográfico dedicado al argumento en *Romantisme*.

⁸⁵ Véanse las notas 19 y 26 *ut supra*.

En este caso concreto, se trata de una imagen no registrada por Borsato como perteneciente a Tancredi pero identificada como tal por M. I. Biggi (1995b, p. 18) “a partir del uso del estilo gótico de las bóvedas que se asemeja al utilizado para los demás espacios de la representación”, que abunda en la atmósfera lúgubre y las figuras animales (ver n. 43), y cuya impostación espacial recoge “algunos rasgos de los esquemas de Pietro Gonzaga, su predecesor directo en el escenario veneciano, en particular en la forma del edificio y en la inconfundible curva característica de la arquitectura gonzaguesca” (Biggi, 1995b, p. 18), disposición que De Feo (2016, p. 46) llega a identificar⁸⁶, y al que asocia, además, una índole piranesiana que también es reconocida por otros analistas (Viale Ferrero, 2004, p. 206).

En segundo lugar, la naturaleza sublime verificada en la escena conclusiva, amenazadora, agreste, grandiosa, inaccesible, casi mística, vehículo de fuerzas telúricas y constatación de la pequeñez y fragilidad humanas, concebida y tratada como una entidad emotiva en sí misma según un diseño fiel a la acotación escénica cuya descripción, cargada de literaturidad⁸⁷, encuentra su eco plástico en la “sensibilidad lumínica, pictórica y paisajística” de Borsato, que alcanzó un efecto tan “particularmente logrado” como para convertirse en “un modelo válido para escenógrafos posteriores” (Biggi, 1995b, p. 18).

Quizá sea en los decorados protagonizados por la naturaleza donde el escenógrafo véneto se desliga más fuertemente del racionalismo neoclásico y adapta su técnica al *pathos* requerido; “el trazo más nervioso, los violentos contrastes del claroscuro, la libertad de las formas que sugieren, más que definen, los sentimientos románticos inspirados por lugares solitarios y salvajes” (Muraro, 2004, p. 196-97).

⁸⁶ Con el diseño realizado por Gonzaga en 1792 para el segundo telón de boca de La Fenice (Hermitage, inv. 34494).

⁸⁷ La acotación escénica marca: “Cadena de montañas, barrancos escarpados, torrentes que se precipitan y forman la [fuente] Aretusa. Selva que cubre parte de la llanura y de la montaña. El Etna a lo lejos. El sol, declinando hacia el oeste, reverbera en el mar por el lado opuesto. Tiendas africanas esparcidas por las montañas. Algunas cuevas”.

FIGURA 7. TANCREDI. Atto secondo, scena sedicesima (boceto n.º 36). Lápiz, plumilla y acuarela gris, retícula (233x345mm). «Catena di montagne, burroni scoscesi, torrenti che precipitano e vanno a formare l'Aretusa. Selva che copre parte del piano e della montagna. L'Etna in lontananza. Il sole verso l'occidente, e riverbera sul mare alla parte opposta. Tende africane sparse sulle montagne. Qualche caverna». Bibliothèque Nationale de France, <https://bit.ly/41SNRkV>; reproducido por Biggi (1995b).



Merece, asimismo, señalarse la notoria presencia del Etna, no sólo por responder a la fascinación romántica por los volcanes⁸⁸, epítome de peligro y emoción afiliado tanto a expedientes de psicologización de las alteraciones geológicas cuanto a los climáx dramáticos coligados a catástrofes naturales⁸⁹, sino por incorporar una función connotativa

⁸⁸ El propio John Dennis –vid. nota 24 *ut supra*– los mencionaría explícitamente como factor de lo sublime (Russell, 1964, pp. XLVI-XLVII) y su narrativa sería constante en diferentes manifestaciones culturales que abarcan desde los jardines y el paisajismo recreativo hasta la pintura, la literatura, la retórica revolucionaria o la escena (Malm, 2000, Daly, 2011, Ashburn Miller, 2009).

⁸⁹ Resultan muy ilustrativos al respecto los estudios de McCallam (2006a y 2006b), Duffy (2017) o el capítulo titulado “Fire and ice: mountains, glaciers and volcanoes” de *Masculinity and Danger on the Eighteenth-Century Grand Tour* (Goldsmith, 2020, pp. 141-184).

además de la meramente locativa y “permitir al espectador identificar inmediatamente el lugar donde se desarrolla la acción dramática, aumentando así su verosimilitud” (Viale Ferrero, 2004, p. 206). Es este precisamente el medio en que acontece el desenlace de las vicisitudes del héroe a través de “uno de los organismos musicales más extensos y dramáticamente anormales de la ópera decimonónica, practicado con cierta anticipación poco común desde la época de Mayr y Paer hasta la de Donizetti: la llamada *Gran Scena*” (Chegai, 2022, p.101), cuya magnitud e intensidad poético-musical encuentra en el decorado planteado por Borzato un más que eficiente vehículo de correspondencias dramáticas.

4. CONCLUSIONES

Como ocurre con muchas otras óperas del mismo período, la historia de *Tancredi* es compleja y cambiante, pues su trayectoria se ve inscrita en las dinámicas coevas que implicaban alteraciones, modificaciones, cambio de orden en la estructura original, supresiones e incorporaciones para adaptaciones circunstanciales: el mismo año del estreno, y tras los cambios efectuados para la versión de Cuaresma en Ferrara, Rossini operó nuevos retoques para una reposición milanesa, después para una representación florentina (Gossett, 2008, pp. 81 y 149)... lo que consiente la existencia de diversas versiones, más o menos diferenciadas entre sí. Parece que el final trágico no encontró el favor del público, pues aún se consideraba incómodo y escabroso y que define a esta como una obra en tránsito entre el racional sentido clasicista y la sensibilidad romántica, una inflexión que “abre de par en par la puerta a un violento viento primaveral que en un corto espacio de años trastorna la ópera italiana, separando el pasado del presente con un signo inexorable” (Carli Ballola, 2013, p. 31) e inaugura ese cambio en la concepción del *melodramma* italiano decimonónico que implicaría la monumentalización del repertorio (Della Seta, 1993, pp. 40-43 y 2013, p. 123).

A lo largo de estas páginas se ha probado a caracterizar el proceso de creación y estreno de un *melodramma eroico* cuya personalidad artística, valorada casi en exclusiva por musicología y desde presupuestos estrictamente musicales, se ha visto tradicionalmente condicionada por

los problemas que acarrea cualquier intento de establecer una relación entre la sustancia estética y la sustancia histórica de las obras musicales (Strohm, 1997), la distancia histórica que distorsiona lecturas y perspectivas además de dificultar el escrutinio de las diversas capas de significado implicadas, la inevitable comparación con el canon austrogermánico que ha ahormado sentenciosamente la crítica disciplinar, o la recurrente dialéctica entre tradición e innovación efectuada *a posteriori*, lo que puede velar la verdadera dimensión de los juicios y apreciaciones coevos (Della Seta, 2013, p. 122). Los intercambios entre manifestaciones diversas y campos de expresión colindantes resultan insoslayables para alcanzar un entendimiento complejo de la obra, que en el caso del *Tancredi* debido a Rossini-Rossi-Borsato se verifican, por ejemplo, en las inferencias de suerte que ya la novela gótica y sus estereotipos (retóricas narrativas, mecanismos ficcionales, personajes, conflictos, circunstancias dadas o espacios físicos/mentales) o ya la noción de lo *sublime* y sus reverberaciones en el tratamiento de situaciones o en la concepción de los entornos locativos naturales/artificiales y su correlación significativa con la atmósfera emotiva y la temperatura sentimental de los números dramático-musicales permean los umbrales líricos e hibridan de manera subrepticia el bello ideal rossiniano hasta configurar un producto operístico, *Tancredi*, tan complejamente articulado que resulta irreductible a binarismos hermenéuticos de natura estilística o de cualquier otra especie. La dimensión visual de la *performance* teatral y su repercusión en el imaginario escénico de la realización espectacular contribuye a perfilar la naturaleza estética del producto lírico resultante sancionada por los responsables del estreno absoluto, lo que determina, a la postre, una naturaleza cambiante sometida a las circunstancias productivas de las sucesivas puestas en escena y a las condiciones de escenificación en cada caso. La tantas veces mencionada estética de transición podría no serlo tanto, sino el resultado de la asunción de valores heredados y de la incorporación de ingredientes novedosos no como ejercicio rupturista sino como conciliación entre los horizontes de expectativas y los espacios de experiencia tanto del público objetivos como de los agentes creadores del espectáculo, lo que adscribe las conductas creativas implicadas, los modelos artísticos involucrados y juicios críticos interpuestos a unos patrones de historicidad tan determinantes como ineludibles.

5. AGRADECIMIENTOS/APOYOS

Los autores de este capítulo agradecen el apoyo ofrecido por el proyecto de investigación “La educación patrimonial en España ante la agenda 2030: plan de alfabetización patrimonial en entornos digitales”. Entidades financiadoras: 10.13039/501100011033; Agencia Estatal de Investigación; Unión Europea-Next Generation UE; Plan de recuperación, transformación y resiliencia; MICINN. Ministerio de Ciencia e Innovación.

6. REFERENCIAS

- Abbate, C. (1991). *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press.
- Abbate, C. y Parker, R. (2012). *A History of Opera. The Last Four Hundred Years*. Penguin.
- Abrams, M. H. (1975). *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*. Barral.
- Addison, J. (1828). *Essays on the Pleasures of the Imagination*. Printed by & for Duverger & Co., <https://bit.ly/3SeZlfi>.
- Addison, J. (1991). Los placeres de la imaginación y otros ensayos de “The Spectator”. (T. Raquejo, Trad.). Visor. (Publicación original en 1711).
- Al-Alwan, M. (2008). The Orient "Made Oriental": A Study of William Beckford's "Vathek". *Arab Studies Quarterly*, 30(4), 43-52
- André, N. (2006). *Voicing Gender. Castrati, Travesti, and the Second Woman in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*. Indiana University Press.
- Appolonia, G. (1992). *Le voci di Rossini*. Eda.
- Ashburn Miller, M. (2009). Mountain, Become a Volcano: The Image of the Volcano in the Rhetoric of the French Revolution. *French Historical Studies*, 32(4), 555—85.
- Balthazar, S. (1991). Mayr, Rossini, and the Development of the Early Concertato Finale. *Journal of the Royal Musical Association*, 116(2), 236-266.
- Balthazar, S. L. (1985) *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810–1850* [tesis doctoral]. University of Pennsylvania.

- Beghelli, M. (2004). The dramaturgy of the operas. En E. Secini (Ed.), *The Cambridge Companion to Rossini* (pp. 85-103). Cambridge University Press.
- Bender, J. (1987). *Imagining the Penitentiary. Fiction and the Architecture of the Mind in Eighteenth-Century England*. The University of Chicago Press.
- Berkeley, G. (1996). *Tres diálogos entre Hilas y Filonús* (G. López Sastre, Pról. y Trad.). Espasa. (Publicación original en 1713).
- Betzwiesser, T. (1994). A propos de l'exotisme musical de Rossini. En P. Fabbri (Ed), *Gioachino Rossini, 1792-1992: il testo e la scena* (pp. 13-23). Fondazione Rossini di Pesaro.
- Biggi, M. I. (1995a). «Le scenografie rossiniane di Giuseppe Borsato». *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, (35), 61-83.
- Biggi, M. I. (1995b). *L'immagine e la scena. Giuseppe Borsato, scenografo alla Fenice (1809-1823)*. Marsilio Editori.
- Biggi, M. I. (2000). Da Fontanesi a Borsato: la scenografia a Venezia tra Settecento e Ottocento. En F. Rossi y F. Passadore (Coords.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna: arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna* (pp. 245-254). Fondazione Levi.
- Biggi, M. I. y Ferrario, C. (2000). *Rossini sulla scena dell'Ottocento. Bozzetti e figurini dalle collezioni italiane*. Fondazione Rossini di Pesaro.
- Blume, F. (1970). *Classic and Romantic Music. A comprehensive Survey*. W. W. Norton.
- Boime, A. (1994). *Historia social del arte moderno. El arte en la época de la Revolución, 1750-1800*. Alianza.
- Botting, F. (2002) *Aftergothic: consumption, machines, and blackholes*. En J. E. Hogle, (Ed), *The Cambridge companion to Gothic Fiction* (pp. 277-300). Cambridge University Press.
- Budden, J. (1973). *The Operas of Verdi*. Praeger Publishers.
- Burke, E. (2019). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. (P. Oyarzún, Ed, M. Gras, Trad.). Tecnos. (Publicación original en 1757).
- Cameron, E. (2005). Matthew Lewis and the gothic horror of obsessional neurosis. *Studies in the Humanities*, 32(2), 168-200.
- Carli Ballola, G. (2013). *Rossini. L'uomo, la musica*. RCS Libri.
- Carpani, G. (1824). *Le Rossiniane ossia Lettere Musico-Teatrali*. Tipografia della Minerva.

- Castelvecchi, S. (1993). Walter Scott, Rossini e la 'couleur ossianique': il contesto culturale della Donna del lago. *Bollettino del Centro Rossiniano di Studi*, (33), 57-71.
- Celletti, R. (1987). *Histoire du Bel Canto*. Fayard.
- Cesaro, B. (1993). Scenografie di Giuseppe Borsato. *Neoclassico*, (3), pp. 48-55.
- Chandler, A. (1975). Chivalry and Romance: Scott's Medieval Novels. *Studies in Romanticism*, 14(2), 185-200.
- Chapman, G. (1928). *The Travel-Diaries of William Beckford of Fonthill edited with a Memoir and Notes*. Cambridge University Press.
- Chapman, G. (1937). *Beckford*. Jonathan Cape.
- Châtel, L. (2016). *William Beckford, the elusive Orientalist*. Oxford University Studies in the Enlightenment.
- Chegai, A. (2022). *Rossini. Il Saggiatore*.
- Cicognara, L. (2010). *Del Bello Ragionamenti*. Kessinger's Rare Reprints (Publicación original en 1808).
- Cirilli, C. (2003). Giovanna d'Arco di Gaetano Rossi e Nicola Vaccaj. *Genesi e ricezione dell'opera, fonti testuali e musicali*. *Fonti Musicali Italiane*, (8), 87-126.
- Clery, E. J. (1995). *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*. Cambridge University Press.
- Clery, E. J. (2000). *Women's Gothic: from Clara Reeve to Mary Shelley*. Northcote House.
- Clery, E. J. (2002). The genesis of "Gothic" fiction. En J. E. Hogle, (Ed), *The Cambridge companion to Gothic Fiction* (pp. 21-40). Cambridge University Press.
- Copeland, E. y McMaster, J. (Eds.). (1997). *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge University Press.
- Corago. (2023). *Rossi, Gaetano. Repertorio e archivio di libretti del melodramma italiano dal 1600 al 1900*. <https://bit.ly/3vvMYmi>.
- Costelloe, T. M. (Ed). (2012). *The Sublime: from Antiquity to the Present*. Cambridge University Press.
- Dahlhaus, C. (1989). *Nineteenth-Century Music*. (J. B. Robinson, Trad.). University of California Press.
- Daly, N. (2011). The volcanic disaster narrative: from pleasure garden to canvas, page, and stage. *Victorian Studies*, 53(2), 255-285.
- De Feo, R. (2016). *Giuseppe Borsato, 1770-1849*. Fondazione Giorgio Cini.

- Della Seta, F. (1993). *Italia e Francia nell'Ottocento. Storia della musica 9*. EDT.
- Della Seta, F. (2013). *Not without Madness. Perspectives on Opera*. The University of Chicago Press.
- Dennis, J. (1704). *The grounds of criticism in poetry, contain'd in some new discoveries never made before, requisite for the writing and judging of poems surely*. Geo. Strahan & Bernard Lintott. ECCO-TCP, <https://bit.ly/3TZ4Vnt>.
- Doran, R. (2021). *La teoría de lo sublime: de Longino a Kant*. Prometeo Libros.
- Duffy, C. (2017). *The Landscapes of the Sublime 1700–1830: Classic Ground*. Palgrave MacMillan.
- Everist, M. (1996). Meyerbeer's "Il crociato in Egitto": mélodrame, Opera, Orientalism. *Cambridge Opera Journal*, 8(3), 215-250.
- Fabbri, P. (1994). Rossini the aesthetician. *Cambridge Opera Journal*, 6(1), 19-29.
- Gautier, T. (1859). *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*. T. 2. Hetzel, <https://bit.ly/4aQVVH2>.
- Gemmett, R. J. (1977). *William Beckford*. Twayne Publishers.
- Goethe, J. W. (1951). *Briefe der Jahre 1814-1832*. Artemis-Verlag. (Publicación original en 1824).
- Goldsmith, S. (2020). *Masculinity and Danger on the Eighteenth-Century Grand Tour*. University of London Press.
- Gossett, P. (1968). Rossini and Authenticity. *The Musical Times*, 109(1509), 1006-1010.
- Gossett, P. (1971). The 'Candeur Virginale' of 'Tancredi'. *The Musical Times*, 112(1538), 326-329.
- Gossett, P. (1977). *Il finale tragico del Tancredi di Rossini*. Fondazione Rossini, 1977.
- Gossett, P. (1984). *Edizione critica. Tancredi: melodramma eroico in due atti di Gaetano Rossi; musica di Gioachino Rossini*. Fondazione Rossini-Ricordi.
- Gossett, P. (2008). *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. University Of Chicago Press.
- Grasso Caprioli, L. (2004). Singing Rossini. En E. Senici (Ed.). *The Cambridge Companion to Rossini* (pp. 189-203). Cambridge University Press.
- Grewe, C. (2015). *Romantic Avant-Garde and the Art of the Concept*. Pennsylvania State University Press, University Park.

- Guimier Mayenc, M. (1989). *Prison vécue. Prisons imaginées au XIXe siècle*. [Thèse de ND]. Université de Grenoble.
- Hadlock, H. (2004). *Tancredi and Semiramide*. En E. Senici (Ed.). *The Cambridge Companion to Rossini* (pp. 139-158). Cambridge University Press.
- Hamilton, P. (2022). *Orientation in European Romanticism: The Art of Falling Upwards*. Cambridge University Press.
- Hegel, G. W. F. (1835/1975). *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. (T. M. Knox, Trad., 2 vols.). Clarendon Press (Publicación original en 1835).
- Hibberd, S. y Stanyon, M. (Eds.). (2020). *Music and the Sonorous Sublime in European Culture, 1680-1880*. Cambridge University Press.
- Hogle, J. E. (Ed.). (2002). *The Cambridge companion to Gothic Fiction*. Cambridge University Press.
- Honour, H. (1986). *El Romanticismo*. Alianza.
- Howard, J. (1994). *Reading Gothic Fiction: a Bakhtinian Approach*. Clarendon.
- Hume, R. D. (1969). *Gothic versus Romantic: a Reevaluation of the Gothic Novel*. *Modern Language Association*, 84(2), 282–290.
- Hurd, R. (1911). *Letters on Chivalry and Romance with the Third Elizabethan Dialogue*. (E. J. Morley, Ed). Henry Frowde. (Publicación original en 1762).
- Ingarden, R. (1971). *Les fonctions du langage au théâtre*. *Poétique*, (8), 531-538.
- Irwin, D. (1997). *Neoclassicism*. Phaidon.
- Isbell, J. (2023). *Staël, Romanticism and Revolution: The Life and Times of the First European*. Cambridge University Press.
- Iversen, M. (1989). *The Positions of Postmodernism*. *Oxford Art Journal*, 12(1), 31-34.
- Kant, I. (2015). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. (L. Jiménez Moreno, Trad.). Alianza. (Publicación original en 1764)
- Klancher, J. (2013). *Transfiguring the Arts and Sciences: Knowledge and Cultural Institutions in the Romantic Age*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Körner, A. y Kühl, P. M. (eds.). (2022). *Italian Opera in Global and Transnational Perspective. Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*. Cambridge University Press.
- Koselleck, R. (1985). *Futures Past. On the Semantics of Historical Time* (K. Treib, Trad.). MIT Press.

- Lascoux, L. (2011). La 'Donna del Lago' de Rossini: première entrée en scène de Walter Scott dans l'opéra italien. *Lisa. Littératures, histoire des idées, images et sociétés du monde anglophone*, 9 (2), 118-130
<https://doi.org/10.4000/lisa.4483>.
- Levitt, P. M. (1971). *A Structural Approach to the Analysis of Drama*. Mouton.
- Longino. (2021). De lo sublime. (E. Gil Bera, Trad.). *El Acanalado*. (Publicación original en s. I a.C.)
- Longueil, A. E. (1923). The Word "Gothic" in Eighteenth Century Criticism. *Modern Language Notes*, 38(8), 453-460.
- Liotard, J.-F. (1986). On Terror and the Sublime. *Telos* (67), 196-98.
- Malm, M. (2000). On the Technique of the Sublime. *Comparative Literature*, 52(1), 1-10.
- McCallam, D. (2006a), Exploring Volcanoes in the Late French Enlightenment: The Savant and the Sublime. *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, 29(1), 47-59.
- McCallam, D. (2006b). The Volcano: From Enlightenment to Revolution. En M. Darlow (Ed.), *Revolutionary Culture: Continuity and Change* [special issue]. *Nottingham French Studies*, 45(1) (2006), 51-68.
- McDaniel, S. H., Salas, E., y Kazak, A. E. (Eds.). (2018). The science of teamwork [Número especial]. *American Psychologist*, 73(4).
- Messer, P.C. (2008). Feel the Terror: Edmund Burke's "Reflections on the Revolution in France". En: I. Land (Ed), *Enemies of Humanity. The Nineteenth-Century War on Terrorism*, (pp. 23–44). Palgrave Macmillan.
- Meyer, S. (2002). Terror and Transcendence in the Operatic Prison, 1790–1815. *Journal of the American Musicological Society*, 55(3), 477-523.
- Miggiani, M. G. (2000). Esordì operistici di Gaetano Rossi: i numeri introduttivi nella produzione 1798-1822. En F. Passadore y F. Rossi (Eds.), *L'aere è fosco, il ciel s'imbruna: Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, (pp. 255-297). Fondazione Ugo e Olga Levi.
- Miggiani, M. G. (2001). Appunti biografici su Gaetano Rossi negli anni di Ginevra di Scozia. En M. Girardi y P. Dal Col (Eds.), *Attorno al palcoscenico: La musica a Trieste fra Sette e Ottocento e l'inaugurazione del Teatro Nuovo (1801)*, (pp. 57-66). Forni.
- Miggiani, M. G. (2005). 'Mio caro Giacomo': Tre lettere inedite di Gaetano Rossi a Meyerbeer. *Musica/Realtà*, 27(77), 175-190.

- Milbank, A. (1992). *Daughters of the House: Modes of Gothic in Victorian Fiction*. Macmillan.
- Miles, R. (1995). *Ann Radcliffe: the Great Enchantress*. Manchester University Press.
- Miles, R. (2002). The 1790's: the effulgence of Gothic. En J. E. Hogle, (Ed), *The Cambridge companion to Gothic Fiction* (pp. 41-62). Cambridge University Press.
- Mishra, V. (1994). *The Gothic Sublime*. State University of New York Press, 1994.
- Mitchell, J. (1977). *The Walter Scott Operas: An Analysis of Operas Based on the Works of Sir Walter Scott*. The University of Alabama Press.
- Mitchell, J. (1996). *More Scott Operas: Further Analysis of Operas Based on the Works of Sir Walter Scott*. University Press of America.
- Montemorra Marvin, R. y Bashford, C. (Eds.). (2016). *The Idea of Art Music in a Commercial World, 1800–1930*. The Boydell Press.
- Monti, R. (1992). Rossini e le immagini. En L. Ferrari (Ed.). *Viaggio a Rossini* (pp. 101-117). Nuova Alfa Editoriale.
- Moraes Kurtz, K. (2020). Edgar Allan Poe and Stephen King. *Revista de Letras*, 60(2), 53-68.
- Morcillo, F. (2007). L'exotisme littéraire: relecture du conte de "Vathek" de William Beckford. *Anales de filología francesa*, (15), 193-204.
- Morini, M. (1961). Rossi, Gaetano. En S. D'Amico (Ed), *Enciclopedia dello spettacolo* (Vol. 8, pp. 1227-1230). Casa Editrice Le Maschere, Unione Editoriale.
- Morris, D. B. (1985). Gothic Sublimity. *New Literary History*, 16(2), 299-319.
- Muraro, M. T. (2004). *Scena e messinscena. Scritti teatrali: 1960-1998*. (M. I. Biggi, Ed.). Marsilio.
- Osborne, R. (1998). Tancredi. En S. Sadie (Ed), *The New Grove Dictionary of Opera* (Vol. 4, pp. 644-645). Macmillan Publishers.
- Osborne, R. (2004). Rossini's life. En E. Secini (Ed.), *The Cambridge Companion to Rossini* (pp. 11-24). Cambridge University Press.
- Osborne, R. (2007). *Rossini: his life and works*. Oxford University Press.
- Osborne, R. (2010). *Rossini*. Oxford University Press.
- P. Arregui, J. (2009). *Los arbitrios de la ilusión: los teatros del siglo XIX*. Publicaciones de la ADE.

- Paganone (Ed.). (2010). *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*. Pensa MultiMedia.
- Peckham, M. (1951). *Toward a Theory of Romanticism*. PMLA, 66(2), pp. 5-23
- Peckham, M. (1961). *Toward a Theory of Romanticism: II. Reconsiderations*. *Studies in Romanticism*, 1(1), pp. 1-8.
- Petitier, P. (Ed.). (2004). *Prisons [numéro thématique]*. *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, (126).
- Platinga, L. (1987). *La música de la época romántica*. Akal.
- Povoledo, E. (1969). *Les premières représentations des opéras de Rossini et la tradition scénographique italienne de l'époque*. En *Anatomie d'une illusion. Essais du décor de théâtre au XIXe siècle*, (pp. 31-34). Scheltema & Holkema.
- Povoledo, E. (1992). *Le prime esecuzioni delle opere di Rossini e la tradizione scenografica italiana del suo tempo*. En M. Bucarelli (Ed.). *Rossini 1792-1992. Mostra storico-documentaria*, (pp. 285-313). Electa.
- Praz, M. (1969). *On Neoclassicism*. Thames & Hudson.
- Punter, D. (1996). *The literature of terror. Volumen 1. The gothic tradition*. Longman.
- Punter, D. (Ed.). (2000). *A Companion to the Gothic*. Blackwell.
- Radcliffe, A. (1826). *On the Supernatural in Poetry*. *New Monthly Magazine* volume, 16(1), 145-152. *Gothic Readings*, <https://bit.ly/48uqEYM>.
- Ranger, P. (1991). *Terror and Pity Reign in Every Breast. Gothic Drama in the London Patent Theatres, 1750-1820*. The Society for Theatre Research.
- Robert Motherwell, R. (1999). *The Modern Painter's World*. En D. Ashton y J. Banach (eds.), *The Writings of Robert Motherwell* (pp. 27-35). Berkeley. (Publicación original en 1944).
- Roberts, W. (2015). *Rossini and post-Napoleonic Europe*. University of Rochester Press.
- Rognoni, L. (1982). *Gioacchino Rossini*. G. Einaudi.
- Rossi, G. (1813). *Adelina, dramma per musica in un atto da rappresentarsi nell'imperial Teatro di via della Pergola la primavera del 1813. Sotto la protezione di sua maestà Napoleone I. Imperatore dei Francesi, Re d'Italia e protettore della confederazione del Reno. La poesia è del sig. Rossi, la musica è del sig. Generali*. Presso Giuseppe Fantosini e figlio.
- Russell, D.A. (Ed.). (1964). *Longinus' On the Sublime. Introduction and Commentary*. Clarendon.

- Schiller, F. (1992). *Lo sublime (De lo sublime y sobre lo sublime)*. (J. L. del Barco, Trad.). Ágora. (Publicación original en 1793 y 1801 respectivamente).
- Senici, E. (2019). *Music in the Present Tense: Rossini's Italian Operas in Their Time*. University of Chicago Press.
- Senici, E. (Ed.). (2004). *The Cambridge Companion to Rossini*. Cambridge University Press.
- Servadio, G. (2003). *Rossini*. Carroll & Graf Publishers.
- Shapira, Y. (2017). *Female Gothic Histories: Gender, History and the Gothic*. *Partial Answers*, (15), 189-192.
- Stasi, C. (2018). *Otranto nel Mondo. Dal Castello di Walpole al Barone di Voltaire*. Editrice Salentina.
- Stendhal. (1987). *Vida de Rossini. Notas de un dilettante*. (C. Bergés, Trad.) Aguilar. (Publicación original en 1824).
- Strohm, R. (1997). *Dramma Per Musica: Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*. Yale University Press.
- Tafari, M. (1976). *Teatri e Scenografie*. Touring Club Italiano.
- Teatri. (1813a). *Giornale Dipartimentale dell'Adriatico*, 9 de febrero.
- Teatri. (1813b). *Giornale dipartimentale dell'Adriatico*, 27 de marzo.
- Terenzio, V. (1976). *La Musica italiana nell'Ottocento*. Bramante Editrice.
- Tremblet, A. (2021). *Between Classicism, Realism and Romanticism: Austen's ambivalent attention to details*. *Représentations dans le monde anglophone*, (1), fhal-03296960f
- Tulard, J. (2016). *Rossini sous Napoléon*. SPM.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra (Publicación original Lire le théâtre, en 1978).
- Varese, C. *Di Rossini e di Walter-Scott messi a confronto come genii d'indole identica e del romanzo in generale*. En *Preziosa di Sanluri ossia i montanari sardi*. (pp. V-LXIII). A. F. Stella e Figli.
- Viale Ferrero, M. (2004). *Staging Rossini*. En E. Senici (Ed.). *The Cambridge Companion to Rossini* (pp. 204-215). Cambridge University Press.
- Vitoux, F. (1986). *Gioachino Rossini*. Éditions du Seuil.
- Vitoux, F. (1989). *Rossini*. Alianza.
- Ware, M. (2001). *Sublimity in the Novels of Ann Radcliffe. A study of the Influence upon Her Craft of Edmund Burke's Enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful*. Hassell Street Press.

- Webster, J. (2001), *Between Enlightenment and Romanticism in Music History: 'First Viennese Modernism' and the Delayed Nineteenth Century*. *19th-Century Music*, 25(2-3), 108–126.
- Weiskel, T. (1976). *The Romantic Sublime: Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*. Johns Hopkins University Press.
- William Weber, W. y Wilcox, B. (2021). *Canonic Repertories and the French Musical Press: Lully to Wagner*. University of Rochester Press.
- Williams, A. (1995). *Art of Darkness: a Poetics of Gothic*. The University of Chicago Press.
- Wolff, H. C. (1978). *Voltaire und die Oper*. *Die Musikforschung*, 31(3), 257-272.
- Wood, T. E. B. (1972). *The Word 'Sublime' and Its Context 1650-1760*. Mouton.
- Zizek, S. (1989). *The Sublime Object of Ideology*. Verso.