



***Contesa delle stagioni* de Domenico Scarlatti: nuevas
consideraciones sobre su génesis y su circulación***

ISKRENA YORDANOVA

Directora de Investigación de Divino Sospiro-CEMSP
Investigadora de CESEM – Universidade Nova de Lisboa

Traducción de *Daniel Martín Sáez*

Resumen: Este ensayo presenta una nueva aproximación a la única serenata existente de Domenico Scarlatti, la *Contesa delle stagioni*, un ejemplo paradigmático del estilo italiano y un hito para el desarrollo del género en Portugal en el siglo XVIII. La obra, cuya edición crítica completé en el año 2020, fue escrita en 1720 para la corte portuguesa, con motivo del 37 cumpleaños de la reina María Ana de Habsburgo, un año crucial en la vida de Scarlatti, que había escrito al menos cinco composiciones similares para la corte lisboeta con el objetivo de confirmar su posición como compositor de ópera. Su plan era continuar su asociación con Filippo Juvarra, el famoso arquitecto con el que trabajó con éxito en Roma. Desgraciadamente, la salida política no permitió que esto funcionara, pero sentó las bases para el desarrollo del género en Portugal, así como en España, donde María Bárbara de Braganza introdujo la representación de serenatas de Scarlatti en el Alcázar de Sevilla. En este artículo analizamos la génesis del argumento y los precedentes de la serenata en Viena y Roma utilizados como modelo. Además, comparamos por primera vez el libreto de 1720 conservado en la Biblioteca Nacional Portuguesa de Lisboa con la copia manuscrita de la Biblioteca Marciana de Venecia, mostrando sus diferencias y demostrando que la partitura pertenece a una versión posterior para una representación diferente, muy probablemente en España. En octubre del año 2024, está previsto grabar esta serenata por primera vez.

Palabras clave: Domenico Scarlatti, Lisboa, serenata, *Contesa delle stagioni*.

Abstract: This essay presents a new approach to the only extant serenata by Domenico Scarlatti, the *Contesa delle stagioni*, a paradigm of the Italian style and a milestone for the development of the genre in the 18th-century Portugal. This work, whose critical edition I completed in 2020, was written in 1720 for the Portuguese court, in the occasion of the 37th birthday of the Queen Maria Anna

of Habsburg. It was a crucial year in Scarlatti's life, where he had written at least five similar compositions for the Lisbon court with the aim to confirm his position as opera composer. His plan was to continue the association with Filippo Juvarra, the famous architect with whom he worked successfully in Rome. Unfortunately, the political output did not permit for this to work out but it put the base for the development of the genre in Portugal, as well as in Spain, where Maria Barbara of Bragança introduced the performance of serenatas by Scarlatti at Seville's Alcazar. The essay analyzes the genesis of the plot, all allegorical and aesthetical recalls and the style of the serenata at Vienna and Rome, used as models. It compares for the first time the libretto of 1720 kept at the Portuguese National Library in Lisbon and the manuscript copy from Marciana Library of Venice, showing the substantial differences and demonstrating that the score presents a later version, for a different performance, most likely in Spain. In October 2024, this serenade is scheduled to be recorded for the first time.

Keywords: Domenico Scarlatti, Lisbon, serenata, *Contesa delle stagioni*.

Fecha de recepción: 17/03/2024.

Fecha de aceptación: 20/06/2024.

* * *

Las serenatas en Lisboa a principios del siglo XVIII

Desde 1708, cuando el rey portugués João (Juan) V se casó con la princesa María Anna Josefa de Habsburgo (1683-1754), hija del emperador austriaco Leopoldo I, la vida ceremonial y social en la corte de Lisboa, así como sus gustos musicales, experimentaron un período de cambio radical. La importancia que la reina María Anna Habsburgo daba a instaurar el modelo vienés de interpretar serenatas italianas en las celebraciones, sobre todo en las onomásticas, persistió en la historia de la música portuguesa durante todo el siglo XVIII, exportándose después a España a través de su hija María Bárbara de Braganza.¹ De hecho, en 1710 aparece ya el término 'serenata' en una de las cartas de

¹ Giuseppina Raggi ha destacado en sus recientes publicaciones algunos hechos importantes relativos a la historia del desarrollo de la ópera en Portugal, cambiando drásticamente las ideas sobre la recepción de los modelos musicales italianos en la corte a principios del siglo XVIII. Véase GIUSEPPINA RAGGI, "O espaço teatral na corte de D. João V e o papel da rainha Maria Ana de Áustria na promoção da ópera em

Giuseppe Zignoni, el embajador imperial en Lisboa, donde describe la actuación del 22 de octubre de “una suntuosa gala en el Palacio, con una hermosa serenata a petición de Su Majestad la Reina”.²

Algunos investigadores recientes, entre ellos Giuseppina Raggi, João Pedro d’Alvarenga y Cristina Fernandes, han arrojado nueva luz sobre la historia de la música en Portugal a principios del siglo XVIII, en particular sobre el primer período portugués de Domenico Scarlatti.³ Es una pena que, durante años, la mayor parte de los estudios se concentrasen exclusivamente en la colección de sus sonatas para tecla, descuidando en gran medida su actividad como compositor de ópera. Varios factores han contribuido a ello, empezando por el hecho de que el material que nos ha llegado es escaso, limitado en muchos casos a unos pocos fragmentos de música vocal; por otro lado, las opiniones de importantes estudiosos del pasado sobre la calidad de su música vocal del período romano

Portugal”, en *Serenata and Festa Teatrale in 18th-century Europe*, ed. de ISKRENA YORDANOVA y PAOLOGIOVANNI MAIONE, Hollitzer, Viena, 2018, pp. 19-57; IB., “A cidade do rei e os teatros da rainha: (re)imaginando Lisboa ocidental e a Real Ópera do Tejo”, *Cadernos do arquivo municipal*, 9 (2018), pp. 97-124; IB., “Trasformare la cultura di corte: La regina Maria Anna d’Asburgo e l’introduzione dell’opera italiana in Portogallo”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 5/1 (2018), pp. 17-38; IB., “Lisbona nello specchio di Vienna”, en *Diplomacy and the Aristocracy as patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, ed. de ISKRENA YORDANOVA y FRANCESCO COTTICELLI, Hollitzer, Vienna, 2019, pp. 243-280; IB., “I teatri regi in Portogallo e il palco reale dell’Ópera do Tejo come spazialità del femminile (1708-1755)”, en *Theatre Spaces for Music in 18th-century Europe*, ed. de ISKRENA YORDANOVA, GIUSEPPINA RAGGI y MARIA IDA BIGGI, Hollitzer, Vienna, 2020, pp. 49-92.

² “una suntuosa gala in Palazzo, con una bella serenata ordinata da S. M. la Regina”. Viena, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Staatsabteilung [HHStA, StAbt.], Giuseppe Zignoni, Portugal, kart. 4-7 (1710), c. 161 (27 oct., 1710), en Raggi, *Trasformare la cultura di corte*, p. 29.

³ Sobre las publicaciones de Raggi véase nota 2; JOÃO PEDRO D’ALVARENGA, “Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianization of the Portuguese Musical Scene”, en *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, ed. de MASSIMILIANO SALA e W. DEAN SUTCLIFFE, Bologna 2008, pp. 17-68; IB., “Domenico Scarlatti: O período português (1719-1729)”, en *Estudos de Musicologia* (2002), pp. 153-88; CRISTINA FERNANDES, “Maria Barbara de Bragança’s Music Library and the circulation of musical repertoires in 18th century Europe”, en *Le Stagioni di Niccolò Jommelli*, ed. de MARIA IDA BIGGI, FRANCESCO COTTICELLI, PAOLOGIOVANNI MAIONE e ISKRENA YORDANOVA, Turchini Edizioni, Nápoles, 2018; IB., “Scarlatti, Giuseppe Domenico”, en *Dizionario Biografico degli italiani Treccani*, vol. 98, 2018, [https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-domenico-scarlatti_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-domenico-scarlatti_(Dizionario-Biografico)).

han desincentivado la curiosidad de los intérpretes modernos, que apenas han interpretado o profundizado en este repertorio.⁴

Pero aún han sido menos estudiadas las obras dramáticas escritas en Lisboa. Los contactos iniciales de Scarlatti con representantes de la corona portuguesa comenzaron en la segunda década del siglo, cuando en 1714 escribió la cantata *Applauso genethiaco alla Reale Altezza del Signor Infante di Portogallo* por orden del embajador portugués en Roma, el Marqués de Fontes, que se presentó con gran magnificencia en el Palazzo Colonna con motivo del nacimiento del segundo hijo de João V, el Infante José (futuro rey José I).⁵ En esos años, Scarlatti alcanzó la posición de maestro de la capilla privada del pontífice, la Cappella Giulia, con el encargo de diversas obras para la reina polaca María Casimira Sobieska, así como para el Teatro Capranica y el círculo del Cardenal Ottoboni.

Scarlatti en Lisboa

Mimmo (como se apodó cariñosamente a Scarlatti) llegó a Lisboa hacia finales de noviembre de 1719, específicamente el 29 de noviembre. Según se desprende de la correspondencia del nuncio apostólico, la corte real portuguesa esperaba su llegada con impaciencia. Allí fue escuchado de inmediato como cantante, acompañado por la misma

⁴ Uno de los primeros fue Charles Burney, que expresó su opinión sobre la escasa calidad de la música vocal de Scarlatti en *A General History of Music*, Londres, 1776-89, p. 706. Esto continuó en el siglo XX: «Con l'eccezione di alcuni incantevoli passaggi di *Narciso*, suscita ben poco rammarico per la musica melodrammatica di Domenico che è andata perduta...», afirma RALPH KIRKPATRICK, *Domenico Scarlatti*, ed. italiana, Turin 1984, p. 62. Algunos estudios recientes dan un enfoque diferente a la época romana de D. Scarlatti su producción operística durante esos años. Véase KATHERINE DE LA MATTER, *Domenico Scarlatti's Tolomeo ed Alessandro: An Investigation and Edition*, Tesis doctoral, City University of London, Londres, 2011; NICOLA BADOLATO, "Filippo Juvarra e il rinnovamento del gusto teatrale e operistico a Roma nel primo Settecento", en *Cultura, arte e società al tempo di Juvarra*, ed. de GIUSEPPE DARDANELLO, Florencia, 2018, pp. 33-61; ANETA MARKUSZEWSKA, *Festa and Musica in the Court of Marie Casimire Sobieska in Rome (1699-1714)*, Bern, 2021, pp. 175-182.

⁵ *APPLAUSO GENETHIACO. Alla reale altezza del signor infante di Portogallo da cantarsi nel palazzo dell'eccellentissimo signore marchese di Fontes ambasciadore straordinario della maestà portoghese alla Santità di N.S. Papa Clemente XI. Posto in musica dal signor Domenico Scarlatti mastro di cappella di sua eccellenza*. Lucca, Girolamo Rabetti, 1714. Copias en I-Ra, I-Rsc, I-Vge, BR-Rn, GB-Lbm, US-AUS – Wc. CLAUDIO SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, n° 2315, vol. 1, Cuneo, 1990.

reina al clave. Durante mucho tiempo se ha creído que su contratación vino motivada por la ambición de João V de tener al compositor de la Cappella Pontificia para crear un patriarcado fuerte e independiente; no han de pasarse por alto las pruebas sugeridas por investigaciones recientes sobre la presencia de Scarlatti en Lisboa, así como sus evidentes aspiraciones de establecerse como compositor de ópera, un hecho que coincidió con el deseo de la familia real portuguesa, y sobre todo de la reina Maria Anna, de fomentar el estilo teatral italiano en Lisboa. Desde este punto de vista, la llegada en 1719 del arquitecto Filippo Juvarra, el escenógrafo con quien Scarlatti había trabajado en Roma, parece la combinación perfecta para lograr un nombramiento muy deseado por Mimmo.⁶ Las once obras dramáticas que Scarlatti escribió en Lisboa parecen confirmar la hipótesis de que ambos artistas pretendían continuar con su colaboración teatral romana en Portugal. Solo en 1720, el primer año después de su llegada, se presentaron cinco serenatas en el palacio real de Ribeira, un número excepcionalmente alto en comparación con el resto de su producción operística en Portugal:⁷

- Serenata, 24 de junio de 1720
- Cantata “en honor a la gloriosa S. Ana”, serenata, 26 de julio de 1720
- *Contesa delle stagioni*, serenata, 7 de septiembre de 1720
 - ◇ Partitura manuscrita en I-Vnm, Ms. Mus. 9769, Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia.
 - ◇ Libreto impreso en P-Ln, M. 3212 V., Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.⁸
- *Trionfo delle virtù*, 22 de octubre de 1720.

⁶ El encargo político que Filippo Juvarra recibió en 1719 como enviado secreto de la corte de Saboya para la boda fallida entre la infanta portuguesa Francisca (hermana menor del rey portugués) y Carlo Emanuele, príncipe de Piamonte, coincide con la tarea arquitectónica que João V le encomendó para rediseñar la parte occidental de Lisboa, incluido el proyecto de un nuevo teatro real de ópera. Esta hipótesis se explora en ensayos como GIUSEPPINA RAGGI, “Filippo Juvarra a Lisbona: Due progetti per un teatro regio e una complessa questione musicale”, en *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto in Europa*, ed. de ELISABETH KIEVEN y CRISTINA RUGGIERO, Roma, 2014, vol. 2, pp. 209-228; IB., “The lost opportunity: two projects of Filippo Juvarra concerning Royal Theaters and the marriage policy between the Court of Turin and Lisbon (1719-1722)”, en *Music in Art*, XLIV/1-2 (2019), pp. 119-137; IB., “Filippo Juvarra e Domenico Scarlatti: una traiettoria iberica nel segno del femminile”, en *Filippo Juvarra, Domenico Scarlatti e il ruolo delle donne*, pp. 23-76.

⁷ Véase ALVARENGA, *Domenico Scarlatti in the 1720s*, cit., Apéndice 4, p. 67.

⁸ SARTORI, *I libretti a stampa*, cit., n° 6438, vol. 2, p. 210. Otras copias de este libreto en P-Cul y P-Mp.

◇ Libreto impreso en P-Ln, 3248 V., Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.⁹

- *Cantata pastorale*, serenata, 27 de diciembre de 1720.

Una de estas obras es el tema de mi reciente edición crítica, *Contesa delle stagioni*, compuesta por orden del Rey João V para el trigésimo séptimo cumpleaños de su esposa, la reina María Ana de Habsburgo. Es la única partitura dramática de Scarlatti escrita para el palacio real portugués que ha llegado hasta nuestros días.

En cuanto a las festividades, el embajador de los Habsburgo en Lisboa, Giuseppe Zignoni, escribió al emperador austriaco el 10 de septiembre de 1720:

In quel giorno sendo il felicissimo natalitio della M.^{ta} di questa Regina, comparve a la Corte in galla di colore, e concorse al solito publico Bacciamano della M.^{ta} Sua, la quale per questo motivo ammise in publica udienda il nontio, e L'Ambas.^{re} di Francia. [...] Al ritorno della Regina dalla solita divotione das neccessidades entrarono le M-M^a e Alt.ze Loro a' udire una bellissima Serenata, che in lingua, e musica italiana publicamente si rappresentò nell'Appartamento del Ré ordinata da S. Al.^a in ossequo di questa festa, e si componeva delle quattro stagioni dell'Anno, che applaudirono non solo alla nascita della Regina, mà anco all'elevatissime Reali virtù della M. S. [...] Lisbona, 10 7bre 1720.¹⁰

Este documento también aclara el lugar exacto de la representación de *Contesa delle stagioni* en el interior del palacio real, en los apartamentos del rey, lo cual coincide con el aviso de la *Gazeta de Lisboa Ocidental* del 12 de septiembre de 1720:¹¹

⁹ *Serenata da cantarsi nel felicissimo giorno natalizio della S. R. Maestà di Giovanni Quinto rè di Portogallo*. Lisboa, Off. di Pasquale da Sylva, 1720, en SARTORI, *I libretti a stampa*, cit., n° 23901, vol. 5, p. 393. Copias en I-Rsc, P-Cul, P-Lan, P-Mp. Ver también *ib.*, p. 28, nota 53.

¹⁰ Viena, HHStA, StAbt., Portugal, Kart. 6 (Lusitana 1719-1725), 6-3, f. 67r-v. Expreso mi gratitud a Giuseppina Raggi, que tuvo la amabilidad de poner a mi disposición una copia de la carta original de Giuseppe Zignoni que contiene esta información, ya publicada en su “O espaço teatral na corte de D. João. V”, cit., p. 37.

¹¹ *Gazeta de Lisboa*, n° 37, 12 sept. 1720, p. 196. Véase <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/GazetadeLisboa/GazetadeLisboa.htm>.

A Rainha N. Senhora cumprio Sabbado anos, a cuja celebração veyo assistir El Rey N^o Senhor, & houve em Palacio hua [sic] excelente Serenata na língua Italiana intitulada, *A Contenda das Estações*.¹²

Posteriormente, el nuncio apostólico, Monsignore Firrao, también hace referencia a esta celebración:

17.09.1720: (fol. 457v) Per essere il d.^o Giorno il Compleannos della Mtà della Regina fù ueduta tutta questa Corte in gala, e solam.^{te} la Mtà. Sua ritenne (fol. 458) il lutto. che dopo hauer riceuuto il solito complimento da Mons.re Nunzio, e dal Sig.^{re} Ambas.^{re} di Francia ammesse al bacio della mano tutta la Fidalglia, et altri; e la sera ui fù in Palazzo alla presenza di tutta la Casa Reale una bellissima serenata, in lode della med.^{ma} intitulata il Contrasto [sic] delle Stagioni, posta in musica dal Sig.^{re} Domenico Scarlatti, e cantata da tutti i Musici Italiani.¹³

Orígenes del tema de la serenata

El tema de *Contesa delle stagioni* no fue elegido al azar, pues cumplía una arraigada función alegórica para la corte portuguesa. La fascinación por retratar las estaciones del año en diversos tipos de expresión artística tiene sus orígenes en la cultura renacentista, tanto italiana como austriaca. Solo hemos de recordar las famosas pinturas de Botticelli o los no menos notables retratos antropomórficos de naturaleza muerta del pintor milanés Giuseppe Arcimboldo (1526-1593), creados en el siglo XVI para la corte de Maximiliano II de Habsburgo. Tras la singular imagen de aquellos tiempos se hallan importantes significados ocultos, una compleja alegoría de la identidad del monarca y de su política de propaganda imperial. Para un hombre cultivado de la época, estas representaciones eran un reflejo de la imagen renacentista antropocéntrica dominante, que tenía su base en la naturaleza: la sucesión de las estaciones subrayaba la continuidad del poder del monarca a lo largo del tiempo y su capacidad para gobernar. Arcimboldo permaneció al

¹² También publicada por JOÃO PEDRO D'ALVARENGA, "Domenico Scarlatti 1719-1729: o período português", *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8 (1997/1998), pp. 95-132: 104-105.

¹³ La correspondencia del nuncio durante los años en que Scarlatti vivió en Lisboa fue publicada por primera vez en GERHARD DODERER, "Aspectos novos em torno a estadia de Domenico Scarlatti in Portogallo", en *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1 (1991), pp.147-174. La cita está en p. 150.

servicio de tres monarcas de la línea de los Habsburgo: Fernando, Maximiliano II y Rodolfo II, realizando las tareas más variadas, incluidas las de escenógrafo, diseñador de vestuario y músico, dando vida a ese particular lenguaje alegórico que servía para celebrar el linaje, basado en el sistema de correspondencia entre microcosmos y macrocosmos.

Teniendo en cuenta estas tradiciones alegóricas en Italia y Austria, y su traslado a las tierras portuguesas, resulta particularmente relevante para nuestro caso la fascinación por un modelo de representación que se remonta a finales del siglo XVII vinculado a la idea del poder femenino. Me refiero a las diversas colecciones de retratos halladas en Portugal que representan las alegorías de las estaciones junto a figuras femeninas.¹⁴ Estas representaciones, realizadas por pintores anónimos, representan una coincidencia curiosa pero significativa de la copia de modelos antropomórficos italianos de la naturaleza, con copias de retratos femeninos de origen flamenco-romano.¹⁵ Las podemos hallar en galerías de arte portuguesas como el Museo Nacional ‘Soares dos Reis’ de Oporto, el Palacio de Mateus (cerca de Vila Real) y el museo municipal ‘João de Castilho’, en la ciudad de Tomar. Su procedencia es incierta, pero todos ellos forman parte de las colecciones privadas de pequeñas familias nobles portuguesas. En la exposición del museo del Palacio de Mateus, los cuadros que representan las estaciones se muestran junto a dos retratos de João V y María Anna de Habsburgo, un hecho significativo y poco común que subraya la importancia de la alusión a las cuatro estaciones como símbolo de la dinastía de los Habsburgo.

¹⁴ Una reflexión sobre el origen de estos retratos en JOSÉ DA COSTA REIS, “As Quatro Estações do Ano. Pintura Seiscentista no Museu Nacional de Soares dos Reis”, en *Museu*, IV, nº 23 (2017), pp. 13-35. Doy las gracias al director del museo nacional Soares dos Reis, Ana Mântua, que amablemente me envió más información sobre el origen de estas pinturas.

¹⁵ Costa Reis sugiere sobre las figuras alegóricas de estas pinturas que se utilizaron modelos de Pietro Paolo Bonzi (1576-1636) y Francesco Zucchi (1562-1636), *ib.*, p. 26. Los retratos femeninos reproducen las pinturas del pintor flamenco Jacob Ferdinand Voet (1639-c. 1700), quien pintó varias veces a las hermanas Ortensia y Maria Mancini, sobrinas del cardenal Mazzarino, *ib.*, p. 28. Voets fue bastante famoso en Roma y en 1672 pintó una serie de retratos encargados por el cardenal Flavio Chigi, admirador de las hermanas Mancini, creando la moda de coleccionar las conocidas como “serie delle belle”. Véase también VALERIA DE LUCCA, *The Politics of Princely Entertainment: Music and Spectacle in the Lives of Lorenzo Onofrio and Maria Mancini Colonna (1659-1689)*, Nueva York, 2020, p. 165.

De hecho, hay muchos casos de música donde se utiliza este tópicos como símbolo del poder de los Habsburgo, con ejemplos que datan del siglo XVII como los *Versi cantati nella Gara delle stagioni* de 1652 en Módena, con motivo de la celebración organizada para la visita de los archiduques Fernando Carlos y Segismundo Francisco de Austria.¹⁶ En la corte vienesa de Leopoldo I, padre de María Ana, se interpretaron al menos dos composiciones dramáticas sobre este tema: *Le stagioni ossequiose* (en 1674) con poesía de Niccolò Minato y música de Antonio Draghi,¹⁷ y especialmente la celebración musical *La gara delle stagioni* de Giovanni Bononcini sobre un texto de Donato Cupeda, escrita en 1699 para el cumpleaños de Wilhelmina Amalia de Brunswick-Luneburgo (1673-1742), consorte del futuro emperador José I y hermano de María Ana.¹⁸ Es muy probable que la futura reina de Portugal asistiera a la interpretación de esta serenata en la década de 1690, que fue un modelo *ante literam* de nuestra *Contesa delle stagioni* de 1720. El hecho de que el 19 de noviembre de 1719, es decir, poco antes de la llegada de Domenico Scarlatti a Lisboa, la reina propusiera a la corte la interpretación de “una cantata muy hermosa en

¹⁶ *VERSI. Cantati nella Gara delle stagioni torneo a cavallo rappresentato in Modana nel passaggio de serenissimi arciduchi Ferdinando Carlo, Sigismondo Francesco d'Austria et arciduchessa Anna di Toscana*. Modana, Giulian Cassani, 1652. Libreto en 1-Bu, I-Vgc. SARTORI, *I libretti*, cit., n° 24709. Copia online en <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t6349529g&view=1up&seq=3>.

¹⁷ *LE STAGIONI OSSEQUIOSE. Introduzione d'un balletto fatto inanti alle augustissime maestà cesaree alli XII d'aprile dell'anno 1674. In una dello otto sale della Galleria delle pitture di S.M.e. dove sono in forma perfettissima effigiati i dodeci mesi*. Viena, Matteo Cosmerovio. Libreto en A-Wn, SARTORI, *I libretti*, cit., n° 22585. La partitua manuscrta es parte de la biblioteca privada de Leopold I conservada en Österreichische Nationalbibliothek of Vienna, Mus.Hs.16907. Véase la copia digitalizada en:

https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_4909019&order=1&view=SINGLE.

¹⁸ *La Gara Delle Quattro Stagioni: Per La Nascita Della Maesta [Wilhelmina Amalia] Della Regina De' Romani. Anno 1699*. Partitura manuscrta en Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Ms. Mus. 16024, como parte de la biblioteca privada de Leopold I. Véase:

https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_4312749&order=1&view=SINGLE.

El libreto de esta serenata parece no existir en la actualidad, pero en la portada de la partitura manuscrta se podía encontrar el nombre de Donato Cupeda, poeta de la corte imperial. Para un análisis de este género musical en la corte vienesa, véase también ANDREA SOMMER-MATHIS, *Festa teatrale e serenata alla corte imperiale di Vienna nella prima metà del Settecento*, in *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, cit., pp. 61-82.

cinco voces, que mereció su satisfacción, compuesta por Bononcini de Viena”,¹⁹ demuestra la apreciación de María Ana por el compositor de Módena.²⁰

También existen precedentes romanos sobre el tratamiento de las cuatro estaciones en composiciones dramáticas, como el *Componimento per musica a 5 voci* presentado en el Vaticano en Nochebuena de 1680,²¹ así como *Contesa delle Stagioni* sobre un texto de Carlo Sigismondo Capece,²² el libretista que trabajó en varias ocasiones con Domenico Scarlatti en Roma en la producción de al menos siete *drammi per musica* en el palazzo Zuccari para la Reina de Polonia, María Casimira Sobieska.²³

¹⁹ “una bellissima Cantata à cinque voci, che riuscì di tutta loro sodisfazione, posta in musica dal Bononcino di Vienna...”. En una carta del nuncio apostólico Vincenzo Bichi, 21 nov. 1719, en DODERER, *Aspectos novos*, cit., p. 149.

²⁰ Bononcini llegó a Lisboa unos años más tarde, entre 1734 y 1736. Véase RAGGI, “O espaço teatral na corte de D. João V”, cit., p. 50. Noticias importantes sobre su época romana en FEDERICO LANZELOTTI, “Un sommo profitto sotto la direzione del nostro signor Bononcini...”: Giovanni Bononcini e la serenata Sacrificio a Venere (Roma, 1714)”, en *Padron mio colendissimo...: Letters about music and stage in 18th century*, ed. by ISKRENA YORDANOVA y CRISTINA FERNANDES, Viena, Hollitzer, 2021, pp. 57-133.

²¹ *LA TERRA TRIBUTARIA CON LE QUATTRO STAGIONI AL PRESEPE DI NOSTRO SIGNORE. Componimento genethliaco per musica a 5 voci di Gaetano Monaci da cantarsi nel Palazzo Vaticano la notte del SS.mo Natale. Musica di D. Angelo Olivieri*. Roma, Stamperia della Rev. Carnera Apostolica, 1680. Libreto en I-Rn, SARTORI, *I libretti*, cit., n° 23050. Véase: https://books.google.pt/books?id=YiiuymGW7eEC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

²² *LA CONTESA DELLE STAGIONI. Componimento per musica a cinque voci da cantarsi nel Palazzo Apostolico la notte del SS.mo Natale dell'anno 1698*. Roma, Rev. Cam. Apost., 1698. Libreto en I-Rli, I-Rvat. SARTORI, *I libretti*, cit., n° 6437. Aunque en el libreto no aparece el nombre del poeta, fue atribuido a Capece por autores como Allacci, Cinelli Calvoli, Carini y Saverio Franchi.

²³ Carlo Sigismondo Capece (1652-1728), un importante libretista romano, miembro de la Academia de la Arcadia con el nombre de Metisto Olbiano, fue secretario personal de la reina María Casimira de Polonia. Según Isidoro Carini, *L'Arcadia dal 1680 al 1800: Memorie storiche*, vol. 1, Roma, Tipografia della Pace, 1891), Capece tenía un estilo literario similar al de Donato Cupeda, contribuyó a la reforma del melodramma y mereció ser considerado a la altura de libretistas como Stampiglia, Martelli, Zeno, Maffei (p. 470). Cap ece escribió al menos 7 obras dramáticas con música de Domenico Scarlatti y escenografía de Filippo Juvarra para el *teatrino* del romano Palazzo Zuccari: *Silvia* (1710), *Tolomeo ed Alessandro* (1711), *Orlando* (1711), *Tetide al Sciro* (1712), *Ifigenia in Aulide* (1713), *Ifigenia in Tauride* (1713), *Amor d'un ombra* (1714). Véase ANETA MARKUSZEWSKA y PIOTR SZMYMCZAK, “The Musical form of Selected Arias in the libretti of Carlo Sigismondo Capece (1710-1714)”, *Musicology Today* (2009), pp. 44-65; FERNANDES, *Domenico Scarlatti*, cit.

En 1716, el tema de las cuatro estaciones se utilizó en la celebración del nacimiento del primogénito de la pareja imperial, Isabel Cristina y Carlos VI, el archiduque Leopoldo Juan, en el palacio del Príncipe Gaetano en Caserta.²⁴ La música de la serenata, titulada *La gloria di primavera*, fue compuesta por el padre de Domenico, Alessandro Scarlatti, con un texto del poeta arcádico Niccolò Giuvo.²⁵ A los personajes de las cuatro estaciones se añadió un quinto personaje en esta serenata, *Jove deus ex machina*, cuyo retrato aparece en el grabado que acompaña la publicación del libreto.²⁶

El texto poético de *Contesa delle stagioni* de Domenico Scarlatti: comparación del libreto publicado con el texto de la partitura

Para la preparación de la edición crítica de *Contesa delle stagioni* de Domenico Scarlatti, hemos examinado las fuentes conservadas de la serenata desde un punto de vista filológico: el libreto impreso conservado en P-Ln (Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Cota M. 3212 V) y la partitura manuscrita en I-Vm (Biblioteca Nazionale Marciana, Venecia, Mus. Ms. 9769).²⁷ Al comparar ambas, hemos obtenido algunos datos interesantes sobre su interpretación y circulación, que plantean preguntas no tratadas hasta ahora. Los estudiosos que han escrito sobre esta pieza se han limitado a comentar aspectos históricos relacionados con la obra dejando de lado varios detalles importantes.

²⁴ El desafortunado heredero al trono austriaco murió unos meses después. Según la lista de las óperas de Alessandro Scarlatti encontrada por Thomas Griffin, esta serenata se representó también en Viena, aunque hasta nuestros días no hay ninguna otra prueba que confirme este hecho. En 1721 se presentó en el King's Theatre de Londres. Se pueden encontrar copias de la partitura en A-Wn, D-Mbse, GB-Lbl. Para más detalles véase THOMAS GRIFFIN, "A Survey of Alessandro Scarlatti's late Serenatas (1709-1723)", en *Serenata and Festa Teatrale in 18th Century Europe*, cit., pp. 195-242: pp. 213-215 y <http://www.ascarlatti2010.net/>.

²⁵ En 1696, Alessandro Scarlatti escribió la serenata *Il Trionfo delle stagioni*, con texto de Francesco Maria Paglia. Esta composición, hoy perdida, se presentó con gran esplendor ante el Palacio Real de Nápoles, pero no logró la aprobación. Sin embargo, las razones del fiasco no fueron artísticas, sino políticas. Cfr. THOMAS GRIFFIN, *The Late Baroque Serenata in Rome and Naples: A Documentary Study with Emphasis on Alessandro Scarlatti*, Tesis doctoral, Universidad de California, Los Angeles, 1983, pp. 242-253.

²⁶ El grabado fue publicado por Roberto Pagano en *Alessandro Scarlatti*, Turin, 1972, p. 321.

²⁷ Copia digital del manuscrito aquí: <https://www.internetculturale.it/>

Aunque estas preguntas deben permanecer en un plano especulativo, sirven para iluminar algunos hechos conocidos en los últimos años, que nos sirven para lograr una visión más precisa de la música vocal de Scarlatti:

LA CONTESA | DELLE STAGIONI, |
SERENATA | DA CANTARSI NEL FELICISSIMO | Giorno Natalizio |
DELLA S. R. MAESTÀ | DI | MARIANNA GIOSEFFA | Regina di Portogallo, |
NEL REGIO PALAZZO. |
LISBONA OCCIDENTALE, |
Nella officina di PASQUALE DA SYLVA, | Impressore di Sua Maestà, | M. DCCXX. |
Con le licenze necessarie.

El libreto impreso, conservado en varias bibliotecas portuguesas, no proporciona más información sobre el nombre del poeta, el nombre del compositor, ni siquiera los intérpretes de la serenata, indicando solo a los interlocutores, es decir, las cuatro estaciones del año. En la breve introducción al texto poético (el *argomento*), se menciona a *Tempo*²⁸ en el papel de árbitro en la disputa entre las estaciones, como si tuviera un papel en la narración, pero este personaje no participa en el desarrollo de la trama. La primera página de la primera parte muestra un adorno estilizado con el inconfundible escudo de armas de la casa real de Portugal. La estructura del texto poético es simple y bien ordenada, lo que resulta en una presentación muy efectiva para celebrar el cumpleaños. El estilo de rima es cercano a los modelos romanos de finales del siglo XVII, típicos de la estética arcádica de los textos poéticos celebratorios. El libreto se divide en dos partes, con una clara distribución de arias que sirven para enfatizar el carácter de la reina. Es muy relevante para la presente edición observar que el texto del *argomento* sólo describe la acción de la primera parte:

Entranto (volendolo il Tempo) le quattro Stagioni dell'Anno a contendere chi di loro habbia data al Mondo la più degna memoria per haverne dal Tempo medesimo il premio proposto. Dopo qual che contesa, l'Autunno

²⁸ Este personaje aparece también en el libreto de la Contesa romana de 1698. No hay que excluir que existiera la influencia, o incluso la ayuda de Cupeda para componer los versos portugueses de 1720, aunque a partir de 1718 su actividad como libretista fue bastante reducida.

adduce in suo merito d’haver data alla luce la Maestà della Regina del Portogallo. Le altre Stagioni convinte cedono la palma all’Autunno, non senza loro gloria, perche la Primavera ha il vanto di vedere nel sembiante di S. M. i suoi fiori indicanti le di lei Virtù. L’Estate si pregia di riconoscere i suoi ardori nella grande Carità; e l’Inverno di haver contribuito nell’Animo Reale al disprezzo del Mondo. Con giubbilo si dà applauso all’Autunno, ed in premio alla sua Vittoria un Viva festoso al giorno Natalizio della Maestà sua.

En la primera parte, que comienza y termina con un coro celebrativo, las estaciones se presentan una tras otra, demostrando sus cualidades y mérito. A Inverno (Invierno) le sucede Primavera (Primavera) y Estate (Verano). Obviamente, siguiendo las líneas de modelos preexistentes, Autunno (Otoño) gana la “contienda de virtudes”, al ser la estación del nacimiento de la reina. Los cuatro personajes detentan características distintas, que sirven para presentar las diversas etapas de la vida humana. La metáfora del adulto, el anciano Inverno, abre el discurso con el tono autoritario de una temporada con un carácter dominante, maduro y sabio. A esto sigue el niño Primavera, joven, despreocupado y fresco, Estate con rasgos de adolescencia, desdeñoso de orgullo y superioridad, amenazando con la destrucción, y finalmente Autunno, que refleja la belleza de la madurez, seguro de su victoria porque posee todas las virtudes de la reina. En esta parte, cada uno de los personajes tiene un aria, con excepción de Autunno, que tiene dos.

La segunda parte no añade nuevos desarrollos a la trama, sino que más bien presenta una confirmación de la “superioridad” de la estación de la celebración, que recibirá el cetro de la victoria. Todos los elementos se regocijan, desde los elementos universales (cielo y tierra) hasta aquellos que reflejan el orgullo nacional (el río Tajo y la tierra de Lusitania). El componente alegórico del texto testimonia la unión entre la familia real portuguesa: el justo Júpiter (el rey) tiene la fortuna de tener a su lado “el águila de dos cabezas” (símbolo del poder de los Habsburgo).

Hay siete números en cada parte, pero se puede señalar que la primera parte es más coherente en la distribución de arias y coros. Al comparar la primera parte en el libreto y la partitura, destacan importantes diferencias textuales no señaladas hasta ahora. A continuación mostramos un análisis de la diferencia más llamativa entre las dos fuentes, que corresponde al texto de la segunda aria de Autunno, que es completamente diferente en las dos fuentes examinadas:

Libreto (P-Ln)*Nel mondo giocondo**Giolivo festivo**Sia pur questo dì.**Se a tanto suo vanto**Di pregio sì egregio**La Terra arricchì.***Manuscrito de la partitura (I-Vm)***Sia dolce, caro e grato**Al bosco, al lido, al prato**L'onor di sì gran dì.**Se nacque il più bel fiore**Che il mondo di splendore**E il Ciel pur invaghi.*

Estas variantes textuales nos llevan a la hipótesis de que podría haber habido una representación póstuma en 1720, al menos de la primera parte, que corresponde a la partitura manuscrita existente. También en el aria “Sia dolce, caro e grato” hay similitudes llamativas en el uso de palabras como “lido” y “prato”, ya presentes en el primer coro y en su repetición. Es notable que se cambiase esta aria, central en la estructura de la serenata, siendo una metáfora de la personificación de la reina.

Una característica destacable del texto de la composición musical radica en el hecho de que el extenso recitativo en alabanza a la reina se coloque al final de la primera parte, no al final de la segunda parte, como era costumbre. Esto no sucede, por ejemplo, en el texto de la serenata *Il trionfo della virtù*, escrita solo un mes después para el cumpleaños del rey, en la que el nombre del monarca João V se menciona varias veces, pero recibe la aclamación real solo al final de la segunda parte.²⁹ La posición inusual del panegírico a la reina dar lugar a algunas conjeturas que veremos después.

Tabla 1. Números de la Parte I con diferencias textuales entre el libreto y la partitura

Nº	Personaje	Incipit textual	Diferencias textuales entre el libreto y la partitura
2	Coro I	<i>Festeggia, brilli e goda</i>	Sn cambios
4	Aria Inverno	<i>Sotto rozze e fiere spoglie</i>	Algunas palabras en el primer verso
6	Aria Primavera	<i>Alle brine del tuo crine</i>	Algunas palabras en el primer y segundo verso
8	Aria Estate	<i>Far nel suol languire il fiore</i>	Palabras en el segundo verso
10	Aria Autunno	<i>In simile arringo</i>	Algunas palabras en el primer y segundo verso

²⁹ *Il trionfo della virtù*, *Serenata da cantarsi nel giorno natalizio della S. R. Maestà di Giovanni Quinto Re di Portogallo, nel Regio Palazzo, 1720*. Véase la nota 10.

12	Aria Autunno	<i>Nel mondo giocondo</i> <i>Sia dolce, caro e grato</i>	Texto completamente distinto
14	Coro II	<i>Sia l'Autunno la corona</i>	Sin cambios

La partitura

La serenata *Contesa delle stagioni* de Domenico Scarlatti es una composición para cuatro solistas vocales: Primavera (soprano), Estate (soprano), Inverno (contralto) y Autunno (tenor), coro (S, A, T, B) y orquesta (con indicaciones para dos partes de violín, una viola, bajo continuo, dos trompetas, dos trompas y una flauta travesera).

La partitura manuscrita de la serenata, conservada en la Biblioteca Nacional Marciana de Venecia, es el único ejemplo de la primera parte y ha sido objeto de análisis por varios musicólogos, aunque sin atención particular al contenido musical y textual real de la pieza.³⁰ Rastrear los orígenes del manuscrito es un rompecabezas de fragmentos de información que, a pesar de los esfuerzos de algunos académicos por analizarlo, sigue siendo un misterio.

El Codice It. IV, 198 (Ms. Mus. 9769), que contiene la partitura de *Contesa delle stagioni*, forma parte de un corpus de manuscritos vocales e instrumentales que provienen del archivo de la familia Contarini de San Benedetto. Se incorporó a la Biblioteca Nacional Marciana en 1835, cuando el bibliotecario era Pietro Betti y la biblioteca fue trasladada al Palazzo Ducale.³¹ La colección parte de la biblioteca musical de Alvise I

³⁰ Sergei N. Prozhoguin escribió y analizó con detalle el manuscrito en su comentario sobre la procedencia de la colección de partituras de Scarlatti de la Biblioteca Marciana. Véase SERGEI N. PROZHOGUIN, *Biblioteca Marciana Indizi codicologici e documentali dei passaggi di proprietà prima del 1835 sui 17 volumi di composizioni di Domenico Scarlatti della Biblioteca Marciana di Venezia. Commentari alla 'Scheda Possessori'*, <https://marciana.venezia.sbn.it/immagini-possessori/398-barbara>. Su reconstrucción de la enigmática llegada de la colección es la más detallada y fiable de todas las publicaciones disponibles.

³¹ Para más información sobre el legado de la familia Contarini en la Biblioteca Marciana, véase también ANNA CLAUT, "Gli italiani a Parigi nei manoscritti musicali marciani. I fondi Contarini e gli altri musicali presso la Biblioteca Marciana di Venezia", en *I musicisti italiani a Parigi (1640-1670)*, actas de congreso, París, 28 mar. 2014, Venetian Centre for Baroque Music, pp. 29-35: p. 31. Véase:

https://www.vcbm.it/public/research_attachments/I_musicisti_veneziani_e_italiani_a_Parigi_-_Atti_della_giornata_di_studio.pdf

Mocenigo y su segunda consorte, la condesa Polissena Contarini de San Benedetto da Mula, adquirida quizás por el compositor Vincenzo Manfredini (1737-1799)³² y por el bibliotecario boloñés Jacopo Marsili, entre otros, incluyendo obras de varios compositores importantes como Domenico Scarlatti, Leonardo Vinci, David Pérez, Tommaso Traetta y otros, que anteriormente pertenecieron a Matteo Pisani, sobrino del famoso castrato Carlo Broschi (Farinelli). Pisani llegó a poseer el patrimonio de Farinelli después de su muerte, en 1782. Broschi, quien fue cantante y director de festejos en la corte de Madrid, heredó a su vez en 1758 la biblioteca musical de María Bárbara de Braganza después de su muerte, reina de España e hija de María Ana de Habsburgo y João V.

Entre la lista de posesiones detalladas en el testamento de María Bárbara,³³ compilado en 1756, se encuentra la *Descrizione della Musica procedente dal legato di S.M.C. la Regina di Spagna, che deve tutta esser conservata in essere, al quale non se ne fà la Stima Legale. Nella Camera Settima dell'Appartamento Inferiore ora Archivio della Musica*,³⁴ un documento de gran importancia que nos permite analizar el legado musical de la reina, quien entre otras cosas fue una excelente músico y discípula de Scarlatti.³⁵ De hecho, en esta lista es posible identificar un número significativo de partituras de procedencia portuguesa de compositores que trabajaron en la corte de Lisboa, como David Pérez, Gaetano Maria Schiassi, Francisco Antonio d'Almeida y Carlos Seixas, así como una notable colección de 56 serenatas de varios compositores, un género musical apreciado en la corte portuguesa que María Bárbara “exportó” a España.³⁶ La *Descrizione* confirma que la reina poseía en su rica colección el conjunto completo de serenatas de Scarlatti escritas para la corte de Lisboa: la parte catalogada como *Papelera Prima No. 2: Lett: S: Serenate* contiene una lista de diez serenatas y una cantata de Domenico Scarlatti.³⁷

³² LUCIO TUFANO, “Vincenzo Manfredini, Giambattista Dall’Olio e l’eredità Farinelli. Nota sui manoscritti delle sonate di Domenico Scarlatti nel 1798”, en *Domenico Scarlatti, Musica e Storia*, ed. de DINKO FABRIS y PAOLOGIOVANNI MAIONE, Turchini Edizioni, Nápoles, 2010, pp. 307-318.

³³ See SANDRO CAPPELLETTO, *La voce perduta. Vita di Farinelli e virato cantore*, Turín, 1995, p. 203.

³⁴ *Ib.*, p. 211-221.

³⁵ Un estudio reciente del documento en CRISTINA FERNANDES, “Maria Barbara de Bragança’s Music Library and the circulation of music repertoires in the 18th-century Europe”, en *Le stagioni di Niccolò Jommelli*, cit., pp. 901-929.

³⁶ *Ib.*, p. 917.

³⁷ En la lista es posible identificar las 15 serenatas de Scarlatti.

Lamentablemente, no se dan los títulos de todas las obras, pero se especifica que cuatro de ellas son “a 4 voci”, por lo que parece natural suponer que una de ellas sería identificable con *Contesa delle stagioni*.

Algunos estudiosos han recogido recientemente un fenómeno significativo vinculado a la circulación de este repertorio de Scarlatti: varias de sus serenatas para la corte portuguesa se realizaron después en la corte española entre 1729 y 1733, cuando el trono fue trasladado al Alcázar de Sevilla. La tradición de celebrar los cumpleaños y santos de la familia real española se reforzó en estos años con la presencia de María Bárbara, quien estimuló esta tradición de primogenitura de la corte imperial austriaca, introducida en España vía Portugal. Se han estudiado y confirmado las interpretaciones de al menos tres serenatas atribuidas a Domenico Scarlatti gracias a la existencia de libretos correspondientes: *Amor che nasce da uno sguardo* (Lisboa, diciembre de 1725 - Sevilla, mayo de 1731), *La constanza gradita* (Lisboa, octubre de 1725 - Sevilla, diciembre de 1731) y *Gli sogni amorosi* (Lisboa, octubre de 1728 - Sevilla, mayo de 1732).³⁸

Dejando de lado el hecho de que la partitura manuscrita de *Contesa delle stagioni* presenta un número significativo de variantes textuales y que, con toda probabilidad, es una variante de la serenata que se remonta al libreto de 1720, resulta plausible la hipótesis de que esta serenata también fuese interpretada en España por orden de María Bárbara. La partitura manuscrita muestra modificaciones textuales, y por tanto resulta difícil creer que simplemente fue copiada como material de archivo. Parece lógico que se hiciera para una nueva producción y, aunque es necesaria una investigación más extensa para establecer cuándo se realizó, la innegable existencia del recitativo acompañado de aclamación que nombra inequívocamente a la reina portuguesa puede atribuirse a una celebración del cumpleaños de María Ana de Habsburgo, que podría haber sido organizada después de 1720, en Portugal o en España. Hasta ahora, los estudiosos han

³⁸ Identificado por PIEDAD BOLAÑOS DONOSO, “Estas son las finezas que Sevilla ofreció al Rey Felipe V (1719-1733)”, en *Actes du congres internacional: Théâtre, musique et artes dans le cours europeenes de la Renaissance et du Baroque*, coord. KAZIMIERZ SABIK, Varsovia, 1997, pp. 246-255. En el Anexo 2, publica una lista de los músicos que sirvieron en la Capilla Real en esos años, y observamos que los grupos orquestales (*gli organici*) corresponden a *Contesa delle stagioni*, *ib.*, p. 267. Según FERNANDES, “Maria Barbara de Bragança’s Music Library”, *cit.*, p. 918-919, sólo *Amor nasce da uno sguardo* puede atribuirse inequívocamente a Scarlatti, pues lo confirma la *Gazeta di Lisboa*.

realizado investigaciones específicas sobre los componentes individuales del legado de Mariana Bárbara, pero es necesario rastrear y estudiar los elementos de toda la colección para entender su identidad, planteando preguntas fundamentales como la identificación de los copistas y las marcas de agua, entrecruzando los datos histórico-musicales entre los dos países de la península ibérica.

En cuanto a la filigrana de *Contesa delle stagioni*, el erudito ruso Serguei Prozhoguin ha encontrado en varias páginas de este manuscrito la marca de dos letras, SP, conectadas en la parte inferior,³⁹ como en la famosa carta de Domenico Scarlatti, que, en su opinión, evidencia que este papel es de origen francés o genovés. Este tipo de marca de agua, identificable también en varios puntajes de procedencia cortesana portuguesa,⁴⁰ también se ha vinculado a la manufactura genovesa.⁴¹ En este sentido, la conjetura sobre el origen genovés parece más plausible, dada la circulación de música en la corte portuguesa. De hecho, la mayor parte del suministro de partituras, papel musical, pero también cantantes, instrumentistas y bailarines llegaba a Lisboa por mar desde Génova. Sería igualmente posible postular que el papel musical de Génova se suministrara desde Lisboa; por otro lado, también se utilizaba papel en España, por lo que en cualquier caso se puede seguir su rastro hasta las posesiones musicales de María Bárbara.

³⁹ Prozhoguin señala que esta filigrana “es relativamente frecuente en los manuscritos de Scarlatti de diferentes épocas” («è relativamente frequente in fonti scarlattiane risalenti a vari periodi»), en *Indizi codicologici e documentari*, p. 5. Véase también SERGUEI PROZHOGUIN, “Rileggendo la lettera di Domenico Scarlatti”, en *Domenico Scarlatti Adventures*, pp. 69-154.

⁴⁰ Por ejemplo, *Demetrio* (1766) de David Perez. La descripción de esta partitura manuscrita conservada en la Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella de Nápoles, puede verse en <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/scheda.jsp?bid=MSM0156945>.

⁴¹ Como afirma JAN LA RUE, “Watermarks and Musicology”, *The Journal of Musicology*, vol. 18, n° 2 (2001), pp. 313-314, “single-wire joined initials used as cornermarks are typical of Nord Italian paper, frequently Genoese in origin (ex. SP) [...] I have seen the well-known SP cornermark of Genoa in both Biblioteca Nacional de Madrid and the Biblioteca del Orfeò Catala in Barcelona”. Prozhoguin también da ejemplos de otras partituras españolas de Scarlatti con esta marca de agua. En cuanto al repertorio portugués, cabe mencionar el estudio de António Jorge Marques, que observó esta filigrana en partituras de finales del siglo XVIII y principios del XIX procedentes del norte de Italia. Véase ANTÓNIO JORGE MARQUES, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*, Lisbon, Biblioteca Nacional de Portugal: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012. Apéndice B, p. 925.

Con respecto al trabajo de copiar la partitura de *Contesa*, presentaré algunas observaciones, aunque se requiere una investigación más intensa sobre los copistas de Scarlatti, basada en una comparación de las diferentes fuentes del legado de María Bárbara.⁴² En mi opinión, hay dos elementos a tener en cuenta que podrían revelar pistas importantes: en primer lugar, observando cuidadosamente la partitura, la mano del copista de las partes musicales parece diferente de la del texto poético, por lo que sería plausible postular que dos personas distintas trabajaron en el manuscrito; esto es evidente al comparar el color de la tinta, que es sistemáticamente más oscuro en la música, y claramente más claro y de un color marrón en el caso del texto.⁴³ Por otro lado, hay similitudes que se pueden ver entre la caligrafía y otros elementos del texto musical, que se pueden conectar con otras fuentes de Scarlatti, como el manuscrito musical Mus.Hs.17664 de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena,⁴⁴ que contiene cantatas para voz solista con acompañamiento de violines y bajo continuo; la similitud de la caligrafía es evidente con respecto a la forma particular de escribir el sostenido y la clave de bajo, que nunca he observado en ninguna copia de origen portugués.⁴⁵ Esto me lleva a pensar que los copistas de la partitura de la *Contesa* eran de origen español.

Las voces de *La contesa delle stagioni*

Como ha observado Prozhoguin, la lista de intérpretes de esta serenata, que se proporciona en la primera página en blanco, está compuesta en un estilo lacónico, como

⁴² Lo intentó Prozhoguin, *Indizi codicologici e documentari*, pp. 28-29 y passim.

⁴³ En cualquier caso, para confirmar esta hipótesis sería necesario ver el manuscrito in situ, lo que ha sido imposible debido a la prolongada situación pandémica.

⁴⁴ Existe una marcada similitud con la copia manuscrita de *Contesa* también en lo que respecta a la decoración dorada de la encuadernación, la guirnalda con motivos fitomórficos, detalle característico del estilo heráldico femenino. Véase la colección de cantatas, procedente del legado de la condesa Mocenigo, en https://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3035724&order=1&view=SINGLE.

⁴⁵ Hemos de mencionar que el devastador terremoto de 1755 destruyó la rica colección musical conservada en la Biblioteca Real del Palacio de Ribeira, de modo que las partituras portuguesas de principios del siglo XVIII son extremadamente raras. Por otra parte, todavía no se ha realizado un estudio específico sobre los copistas portugueses de la primera mitad del siglo XVIII.

si el escritor fuera bien conocido por los cantantes.⁴⁶ No podemos asegurar si se refiere a los nombres para una futura actuación o a la primera representación. El hecho innegable es que eran cantantes de la corte portuguesa en 1720,⁴⁷ y es posible que también participaran en una puesta en escena posterior, pero no después de 1724, pues si Walter introdujo los nombres de Mossi y Floriano (Flori) en la lista de los músicos de la Capilla Real Portuguesa en 1728,⁴⁸ el nuncio apostólico comunicó en enero de 1724 que Carlo Cristini había fallecido en un naufragio.⁴⁹ Por otro lado, siguiendo la hipótesis de la reposición de esta serenata en una época posterior, la sustitución del aria original para el papel de Autunno (que aparece en el libreto de 1720) también puede explicarse como una celebración adicional de los talentos vocales de Gaetano Mossi, o de un tenor para otra reposición. También es difícil saber si fue Scarlatti quien escribió los nombres en la partitura, ya que la caligrafía de estas pocas líneas parece muy diferente a la de la famosa carta. Esta es la lista:

Primavera - Floriano

Estate - Cristini

Autunno - Mossi

Inverno - D. Luiggi

Aunque solo existen noticias fragmentarias sobre las vidas de los sopranos Floriano Flori, Carlo Cristini y el contralto Luigi Biancardi, sobre la actividad del tenor Gaetano Mossi se conocen varios hechos importantes, aunque tampoco son suficientes para reconstruir en detalle su larga carrera musical. Todos ellos fueron miembros de la Cappella Pontificia en Roma en diferentes períodos⁵⁰ y tuvieron carreras operísticas antes

⁴⁶ Véase Prozhoguin, *Indizi codicologici e documentari*, p. 5 y Alvarenga.

⁴⁷ Como aparece también en *Rol dos devottos* del patriarcado en 1720. Véase ALVARENGA, *Domenico Scarlatti in the 1720s*, p. 47.

⁴⁸ JOHANN GOTTFRIED WALTER, “Portugal”, *Musicalischer Lexicon, oder musicalische Bibliothek*, Leipzig, Wolfgang Deer, 1732, p. 489.

⁴⁹ ASV, SS Portogallo, ¿?-01-1724, vol., 79, fol. 492-493.

⁵⁰ Para información detallada sobre los cantantes del patriarcado de Lisboa, véase CRISTINA FERNANDES, “Tra cappelle, palazzi e teatri: i percorsi professionali dei cantanti italiani al servizio di Giovanni V e Maria Anna d’Asburgo”, en *Filippo Juwarra e Domenico Scarlatti*, pp. 157-180.

de establecerse en Lisboa. Sin duda, el más famoso fue Mossi, el intérprete principal de *Contesa delle stagioni* en el papel central de Autunno. Gaetano era hermano del violinista romano Giovanni Mossi (c. 1680-1742), e ingresó en la cappella papal en 1707 bajo el auspicio del cardenal Ottoboni, su protector.⁵¹ La familia Mossi también estaba conectada con embajadores portugueses en Roma: Gaetano participó en eventos musicales organizados por el embajador portugués André de Melo e Castro, y su cuñada, la soprano Caterina Lelli Mossi (esposa de Giovanni), participó en la serenata *Applauso genethiaco*, con música de Domenico Scarlatti, promovida en 1714 por el embajador portugués Rodrigo Anes de Sá Menezes, Marqués de Fontes.⁵² El nombre de Gaetano también aparece en la lista de la *Ottima compagnia di canto* para las producciones de Ottoboni en el Pallazzo della Cancelleria desde 1709-10, dos producciones con escenografía de Filippo Juvarra y música del compositor veneciano Carlo Francesco Pollarolo. El comentario del cardenal sobre los dones vocales del tenor decía lo siguiente: “il virtuoso è di buon gusto, agile ne’ passaggi, di buon trillo, e di perfetta Voce, ed ha tutte le corde, à segno che contralteggia”.⁵³ Era evidente que la escena romana estaba estrechamente ligada a sus aspiraciones y, ya entre 1711 y 1719, su nombre aparece en varios libretos de producciones del teatro S. Giovanni Grisostomo en Venecia, pero también en Florencia, Livorno, Siena y Reggio Emilia. En 1713 actuó en la primera producción de *Ottone in Villa* de Antonio Vivaldi (Vicenza, Teatro di Grazia), y cinco años más tarde participó en otra obra de Vivaldi, *Scanderberg* (Florencia, Teatro alla Pergola, 1718), donde interpretó el papel del sultán turco Ammurat II.

Mossi también llegó a Lisboa en 1719 y gozó del gran aprecio de la realeza portuguesa casi en la misma medida que Domenico Scarlatti, hasta el punto de ser nombrado ‘virtuoso’ del Infante António (uno de los hermanos de João V). No es el caso que fuera específicamente elegido para interpretar el papel de Autunno en *Contesa delle*

⁵¹ Se puede hallar información sobre la vida en Roma de los cantantes de la Contesa antes de 1719 en *Musiciens à Rome de 1570 a 1750*: por ejemplo, *Gaetano Mossi*, Centre de Musique Baroque de Versailles, <http://philidor.cmbv.fr/ark:/13681/5f9scvgh9rightvxdp0pi/not-235147>.

⁵² Véase también la nota 9.

⁵³ “El virtuoso tiene buen gusto, es ágil en los pasajes, tiene un buen trino y voz perfecta, y amplio rango de tesitura incluso con algún registro de contralto” (la traducción es mía). Véase SAVERIO FRANCHI, *Drammaturgia romana (1701-1750)*, vol. 2, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1997, p. 70 y nota 82.

stagioni, ya que muy pronto se reveló como el cantante favorito de la reina María Ana.⁵⁴ Aunque tuvo una carrera bastante larga en la corte de Lisboa, los informes sobre su vida en la capital portuguesa siguen siendo extremadamente fragmentarios, pero tenía reputación como compositor y escribió música sacra, como un *Stabat Mater a 5* (1740) y una *Messa a 5 voci concertata Fatta nell'Anno 1760*.⁵⁵ Su muerte ocurrió en 1767.

En cuanto a Carlo Cristini, de Urbino, era un soprano especializado en papeles cómicos. En 1710 fue identificado como “virtuoso del duque Caetani” en el libreto de *La Rosanna ovvero La Reggia ne Boschi*, representado en el Palazzo Caetani de Cisterna. Un año después cantó en *La Dorisbe o L'Amor volubile e tiranno de Alessandro Scarlatti* y en *L'Engelberta o La Forza dell'innocenza* de Gasparini en el Teatro Capranica de Roma. Su nombre apareció posteriormente en varias producciones en la península italiana, como *I rivali generosi de Facco* (Mesina, 1712); *Il Trionfo d'Amore o La Fillide de Antonio Gaij* (1715), *L'Arideno y Merope de Andrea Stefano Fiorè* (1716) en Turín; *L'incoronazione di Dario* de Vivaldi y *Penelope la casta* de Chelleri (Venecia, 1716); *La Costanza in trionfo* (Fano, 1718). Antes de su llegada a la corte portuguesa, cantó en el Teatro della Pace de Roma en dos óperas de Giovanni Bononcini, *L'Erminia* y *L'Etearco*, dedicadas respectivamente al embajador de los Habsburgo Johann Wenzel, conde de Gallas y su esposa Ernestina de Gallas.

Floriano Flori prestó servicios en la cappella Giulia entre 1706 y 1707. En Roma participó principalmente en actuaciones operísticas privadas y cantó en obras del repertorio sagrado en algunas iglesias importantes, como en la *Serenata a due voci* de Gregorio Cola para la marquesa Maria Delfini Galli (1709), las festividades en San Luigi dei Francesi (1710, 1711) y San Giacomo degli Spagnoli (1711). También participó en *La Rosanna ovvero La Reggia ne boschi* en el Palazzo Caetani de Cisterna (1710) junto con Cristini,

⁵⁴ Junto a la preferencia por sopranos masculinas (los primeros castrati llegaron a Lisboa al mismo tiempo que Scarlatti), el gusto por las voces de tenor en la corte portuguesa también persistió, por ejemplo, en los años 50, con las actuaciones de algunos de los tenores más notables de la escena del siglo XVIII, como Gregorio Babbi y Anton Raaf, entre otras estrellas como Gaetano Majorano (Caffarelli) y Gioacchino Conti (Gizziello).

⁵⁵ Así se deduce del informe del nuncio apostólico en 1738 (ASV, Portugal, 12.08.1738 vol. 93, /fol. 289-290v), véase GERHARD DODERER y CREMILDE ROSADO FERNANDES, “A Música da Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”, en *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3 (1993), pp. 69-146: p. 135.

interpretando el papel principal. Su nombre apareció en varias óperas en Nápoles en el período entre 1712 y 1719 (*La forza del sangue* de Lotti, *La vittoria d'amor coniugale* de Giordano, *L'Agrippina* de Mancini, *Amor tirannico* de Feo, *Caligula delirante* de Orefici), donde también se encontraba el nombre de Biancardi. Participó en *La forza della fedeltà* y *La pace generosa* de Angelo Massarotti en Fano (1716), y en la ya mencionada representación romana de *Erminia* de Bononcini (1719).

La única información sobre Luigi Biancardi antes de 1719 es que participó en algunas representaciones de ópera en Nápoles en 1712 y 1713 junto con Flori (*La forza del sangue*, *La vittoria d'amor coniugale*, *Agrippina*, *Amor tirannico*).

La partitura y el simbolismo de los instrumentos

En general, se puede observar que, si bien el libreto sigue modelos arcádicos preexistentes que no añaden ninguna novedad particular desde el punto de vista poético, el estilo musical de Domenico Scarlatti en *Contesa delle stagioni* tiende hacia un estilo moderno, mucho más que las obras de su padre Alessandro, y se acerca al modelo veneciano de Vivaldi, de Gasparini y de las óperas de Handel en su periodo italiano.⁵⁶

Contesa delle stagioni empieza con una introducción festiva. El esplendor del evento es evidente desde el sonido de dos trompetas que acompañan a las cuerdas y al bajo continuo, instrumentos que en la corte portuguesa siempre tenían el papel de encarnar la magnificencia de los eventos reales.⁵⁷ El manuscrito musical no indica el uso de otros

⁵⁶ De hecho, como señala Malcolm Boyd en el ensayo *Like Father Like Son? Domenico Scarlatti as Opera Composer*, dedicado a sus óperas del periodo romano, Domenico utiliza una mayor diferenciación de los personajes en comparación con los de su padre, y el uso de los violines al unísono con la línea de voz tiene una clara afinidad con el repertorio veneciano, en "Crítica musical", *Studien zum 17. Und 18. Jahrhundert*, ed. de NICOLE RISTOW, WOLFGANG SANDBERGER y DOROTHEA SCHRÖDER, Stuttgart-Weimar, 2001, p. 22.

⁵⁷ Recordemos que, a principios de los años 20 del siglo XVIII, se formó en la corte portuguesa un grupo de élite de 24 trompetistas alemanes a caballo que acompañaban las fiestas reales. Véase GERHARD DODERER, "A construção da Banda Real na Corte Joanina 1721-24", *Revista Portuguesa de Musicologia* 13 (2003), pp. 7-34. La primera noticia sobre la presencia de trompetistas en Lisboa la encontramos en 1715, en una carta del secretario del nuncio apostólico, donde se refiere que ante la imposibilidad de ir de caza, el infante Francisco (1691-1742), hermano del rey João V, había disfrutado de un concierto de sinfonía, interpretado por trompetistas y timbaleros recién llegados de Holanda. Véase DODERER AND FERNANDES,

instrumentos de viento madera, pero esto no excluye que se pudieran usar oboes y fagot para duplicar las cuerdas en los números en ocho partes (trompetas o trompas), aunque no estén explícitamente indicados en el manuscrito. De hecho, en la orquesta de la corte portuguesa, que tenía una formación verdaderamente internacional compuesta por músicos de diferentes nacionalidades como italianos, bohemios, catalanes, alemanes, holandeses, españoles y húngaros, era práctica común que los violinistas tocaran a veces el oboe.

Por su valor simbólico asociado al poder reinante, se emplean dos trompetas en los coros de apertura y cierre. Los coros asumen una parte importante en la celebración y representan el diálogo figurativo entre los elementos naturales, de carácter “real”, y el carácter “popular” de los admiradores. También se puede observar que en los números no hay cambios textuales en la partitura con respecto al libreto, pero desde el punto de vista musical son extensos, lo que resulta en algunas formas *da capo* especialmente interesantes, poco habituales en el repertorio contemporáneo. El primer interludio coral después de la introducción comienza expresando alegría por el gran evento, en el que las cuatro estaciones entran en diálogo con un “Coro di Aplaudatori” [*sic*]:

Que las costas, las montañas, los campos
Celebren, brillen y se regocijen,
Que el día esperado ha llegado
A iluminar el mundo.

Las primeras tres arias, acompañadas solo por cuerdas, son confiadas respectivamente a Inverno (contralto), Primavera (soprano) y Estate (soprano). Scarlatti caracteriza las estaciones con estilos muy distintos, variando en cada aria las formas de expresión. Las tonalidades son cuidadosamente elegidas para el efecto que ha de aportar cada tema.

“A Música da Sociedade Joanina...”, cit., p. 88. Se esperaba que estos músicos tocaran todo tipo de instrumentos, pero sobre todo las trompas de caza. Véase también ISKRENA YORDANOVA, “Le ‘trombe da caccia’: il corno nelle compagini orchestrali portoghesi del Settecento”, en *Musica a corte: il corno da caccia tra Piemonte ed Europa*, ed. de Renato Meucci, Florencia, Olschki, 2023.

El aria de Invierno en fa mayor tiene un carácter serio, casi austero. Desde su madurez y sabiduría, la estación gélida proclama su supremacía, y esto se hace evidente desde la introducción instrumental. El primer pequeño motivo melódico de los violines en el cuarto compás es repentinamente interrumpido por la secuencia cromática ascendente en octavas, con la indicación inusual de destacar todas las notas de los violines y el bajo. Primavera responde con su espontánea frescura, sugiriendo que sería mejor contener al Invierno en lugar de elogiar su cabello blanco (descrito como la “helada de su cabello”), porque ella está segura del triunfo de la juventud. El ritmo bucólico ternario en 3/8, la tonalidad luminosa de re mayor y los patrones de baile de la voz están respaldados por constantes florituras en terceras de los violines, mientras retratan el susurro de las hojas verdes y el batir de alas de pájaros, dando una sensación de ligereza en el discurso musical.

Por otro lado, Estate se presenta como amenazante para la vida, haciendo que las flores se desvanezcan y la hierba de primavera muera. De hecho, en la imaginación del hombre del siglo XVIII, esta no era en absoluto una estación bella: el calor sofocante dificultaba soportar la ropa pesada que se utilizaba entonces, y además existía el peligro de fenómenos naturales, para los cuales no había protección, desde una sequía extrema hasta tormentas violentas que destruían los cultivos, y con ello traían el hambre y la dificultad para sobrevivir. Para retratar el verano, Domenico Scarlatti utiliza el decidido compás binario de 2/4 y la severa tonalidad de la menor, en combinación con un patrón insistente de pasajes cromáticos que retratan la atmósfera de amenaza y languidez floral.

Finalmente llega la llegada de Autunno, con la cuarta aria en fa mayor “In simile arringo”, en la que se unen dos trompas de caza, instrumentos que evocan esa estación por excelencia. Autunno acepta el desafío pero invita a las otras estaciones a no jactarse, ya que la gloria será suya. Como hemos mencionado respecto al libreto, el papel central del otoño en la trama está claro: el concurso solo puede ser ganado por él. Domenico Scarlatti confía dos arias a este personaje, y solo en esas, como hemos visto, introduce el uso de instrumentos de viento: dos trompas en la primera aria, y una flauta travesera en la segunda. Es muy probable que este sea uno de los primeros casos que indican la presencia de la trompa y la flauta travesera en el repertorio vocal interpretado en Lisboa, un aspecto muy revelador en la reevaluación de la importancia de esta serenata. Si la flauta travesera en la segunda aria es una metáfora de la feminidad y la delicadeza de la

reina, no parece una coincidencia que en esta introducción del personaje de Autunno el compositor utilice las dos trompas. La razón más obvia radica en la función simbólica de estos instrumentos de viento metal como símbolo del otoño y de la caza, un pasatiempo favorito de la corte portuguesa, pero también es importante recordar el hecho de que las trompas ya se usaban en el repertorio de varias ciudades de Europa (por ejemplo, Roma, Nápoles y Dresde), como símbolo del poder de los Habsburgo, por lo que la importancia metafórica que representan asume una doble importancia. Además, hemos de señalar que los pasajes destacados de los instrumentos de viento metal en esta serenata no son simples en absoluto. Podemos suponer que estas partes exigentes, tanto de trompetas como de trompas, fueron interpretadas por los mismos instrumentistas.

La segunda aria del Otoño “Sia dolce, caro e grato” sigue en la agradable tonalidad de la mayor, ahora con flauta travesera obligada en estilo pastoral, y sirve para celebrar el aniversario. La elección de este instrumento está claramente guiada por la alusión del timbre de la flauta a la dulzura, la elegancia y la feminidad, aunque también puede servir igualmente como representación de la metáfora arcádica en la que la figura pastoral de la reina gobierna su rebaño (el pueblo). De hecho, el texto expresa la gratitud de la naturaleza (los bosques, los prados) por el cumpleaños de la reina.

La mayoría de los recitativos son de corta duración, dada la simplicidad general de la narración: prevalece el recitativo *secco* en casi todos los casos, con la excepción del extenso recitativo acompañado en alabanza a la reina, que se coloca entre las dos arias de Autunno. Su teatralidad está bien calculada como un uso magistral de los medios de expresión al máximo: comienza en forma de recitativo *secco*, transformándose en un acompañamiento con violines en el momento en que Autunno anuncia que es el cumpleaños de la reina. Como el texto expresa inequívocamente, la gloria es el derecho de Maria Anna:

Giorno, felice giorno
In cui l'inclita Infanta
Marianna Gioseffa
Dell'immortal Leopoldo Augusta Prole
Aperse i rai, anzi gl'oppose al sole.

La primera parte de la Serenata concluye con otro coro, siempre en diálogo entre el cuarteto de las estaciones y el grupo coral, con el acompañamiento de toda la orquesta.

Prozhoguín sugiere que Scarlatti reutiliza aquí elementos que forman parte del material temático de la introducción instrumental en una de sus sonatas para teclado escritas en el período español, la K. 500 en la mayor. En mi opinión, no hay tal similitud, aunque el proceso de reutilización de material temático musical era habitual en el trabajo de muchos compositores del siglo XVIII, y se podrían encontrar ejemplos similares de auto-préstamo en otras ocasiones. Por lo tanto, sus conjeturas sobre la llegada de la partitura desde España a Portugal después de 1754 no parecen tener una base convincente.

Conclusión

El valor histórico de *Contesa delle stagioni* es multifacético. Supuestamente, ahora sólo tenemos a nuestra disposición la primera parte, pero esto no significa que tengamos ante nosotros una partitura incompleta. Al contrario, esta parte parece tener integridad en su lógica, y se podría hipotetizar que la versión que tenemos se ha transmitido en esta forma porque, en esta forma “abreviada”, se adaptaba a la perfección para una repetición de la obra.

Además, se podría afirmar que en esta composición vocal Scarlatti tenía como objetivo mostrar a los monarcas portugueses su capacidad para producir música “moderna”, introduciendo en Lisboa un idioma musical innovador muy apreciado por sus contemporáneos, altamente valorado en los años siguientes. Por otro lado, debemos ser objetivos y no perder de vista el hecho de que el compositor adoptó un estilo simple tanto en las formas musicales como en los procedimientos armónicos, probablemente con el objetivo de ganarse la aprobación de la realeza portuguesa. La necesidad de producir música agradable de manera rápida y las circunstancias de la ocasión festiva hicieron aconsejable adoptar un cierto pragmatismo: al principio he mencionado la alta productividad que se requería en este año crítico de 1720, durante el cual Scarlatti escribió al menos cinco obras dramáticas de gran escala para la corte de Lisboa.

A una distancia de 300 años, creo que sería valioso reevaluar esta composición de Domenico Scarlatti, liberándola de prejuicios poco productivos que parecen alejarse de

considerar la visión objetiva de esta ópera y su valor artístico. En mi opinión, deberíamos preocuparnos por considerarla ante todo como una piedra angular preciosa que cambió de manera decisiva, junto con sus obras hermanas perdidas, la historia de la interpretación musical en Portugal y sentó las bases del gusto por la ópera italiana, que continuó siendo cultivado en las tierras lusitanas (incluidas aquellas más allá del océano), en siglos sucesivos. Y esto es motivo suficiente para no olvidarla, sino valorarla y reconsiderar su valor.

* Para más información véase mi introducción a la edición crítica de *Contesa delle stagioni*, publicada en el Istituto Italiano per la Storia della Musica (Roma, 2020). Esta edición sirvió de base a mi artículo “La Contesa delle Stagioni di Domenico Scarlatti per il compleanno della regina Maria Anna d’Asburgo (Lisbona, 1720)”, en *Filippo Juwarra, Domenico Scarlatti e il ruolo delle donne nella promozione dell’opera in Portogallo*, ed. de GIUSEPPINA RAGGI y LUÍS SOARES CARNEIRO, Roma, Artemide, 2021, pp. 180-203.