Música Hodie | ISSN: 2317-6776 DOI: 10.5216/mh.v26.84957

Gaetano Donizetti y la "Solita Forma": Roberto Devereux

Gaetano Donizetti and the "Solita Forma": Roberto Devereux

Francisco Carlos Bueno Camejo
Universitat de València, Valencia, España
bizanti1453@gmail.com
https://scholar.google.com/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=francisco+carlos+bueno+camejo&oq=fr

Jorge Tovar Sahuquillo
Universitat de València, Valencia, España
jortosa5@hotmail.com
https://scholar.google.com/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=jorge+tovar+sahuquillo&oq=jorge

María Messana
Liceu Musicale "Vito Fazio Allmayer" Álcamo, Sicilia, Italia
mariamessana17@gmail.com
https://scholar.google.com/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=MARIA+MESSANA&btnG=

Resumen: En la ópera italiana del siglo XIX se empleó *un esquema formal convencional para estructurar musicalmente las distintas escenas. Esta estructura* multipartita se denominó "la *solita forma*". Los compositores que más la emplearon fueron Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi. Desde *1974 hasta la actualidad, se han publicado pocos ensayos sobre Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini y, sobre todo, Giuseppe Verdi,* pero ninguno sobre Gaetano Donizetti. En esta investigación abordamos la aplicación de la "*solita forma*" en la ópera "Roberto Devereaux", una tragedia lírica en tres actos con música de Gaetano Donizetti y libreto en italiano de Salvatore Cammarano. La ópera, basada en la propia vida de Roberto Deveraux, no estuvo exenta de plagio por parte de la viuda de Romani a Cammarano por el uso del libreto, aunque la utilización o sustracción de tramas fue habitual en los teatros de ópera italianos de la época.

Palabras clave: Ópera italiana. Gaetano Donizetti. Solita forma. Roberto Devereux.

Abstract: In 19th-century Italian opera, a conventional formal layout was used to structure the different scenes musically. This multipartite structure was known as the “solita forma.” The composers who made the most extensive use of it were Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi. Since 1974, several studies have been published on Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, and, above all, Giuseppe Verdi; however, there are no essays on Gaetano Donizetti. This research examines the application of the “solita forma” in the opera “Roberto Devereaux”, a three-act lyric tragedy with music by Gaetano Donizetti and an Italian libretto by Salvatore Cammarano. The opera, based on the life of Robert Deveraux, was not exempt from plagiarism by Romani’s widow from Cammarano for the use of the libretto, although the use or subtraction of plots was common among Italian opera houses of the time.

Keywords: Italian opera. Gaetano Donizetti. Solita Forma. Roberto Devereux.

Enviado en: 12 de marzo, 2026
Aceptado en:22 de mayo de 2026
Publicado en: julio de 2026

1. - La ópera italiana en el siglo xix: un enfoque global

Durante los últimos años de la centuria dieciochesca se puede apreciar que la ópera italiana había sufrido un cierto declive. Italia tendió a un cierto aislacionismo y perdió la primacía en lo tocante a la música instrumental y de cámara se refiere, en favor de Mitteleuropa, el orbe germánico.

Gluck y su reforma de la ópera seria barroca napolitana no calaron en el país de residencia de los Papas, ya que sus propuestas -depuración dramática y sobriedad estilística- se sentían como ajenas a la tradición operística napolitana, la cual primaba otros aspectos tales como la perfección del canto, la brillantez orquestal, el número limitado de formas fijas y los personajes estereotipados en los que el público podía reconocerse con facilidad, a pesar de las confusas tramas frecuentes en los libretos. Así, lo "romántico" no parecía tener mucho espacio en la ópera italiana.

Alfred Einstein ofrece algunas razones extra musicales que pueden explicar este aislacionismo, así como la aparente presencia de elementos románticos. Unas son de carácter político: ni los Habsburgo (en Lombardía y Venecia), ni los Borbones (en Nápoles) ni el Papa (en Roma) veían con buenos ojos el intercambio cultural entre sus dominios y el resto de Europa. Otras son de tipo ideológico. Einstein consideraba el movimiento romántico típicamente alemán, teñido de la nostalgia del sur, de su colorido y de su libertad, a la vez que reivindicaba su propio germanismo. Este Romanticismo era alóctono en países como Italia o España y, por tanto, no tuvo en ellos tanta pujanza. Sin embargo, el Romanticismo estará influido por un gusto por los temas pasionales y por aquellos en los que se reivindica la identidad y la libertad de los pueblos, ya que en este momento Italia alcanzará su unificación e independencia, libre de dominaciones extranjeras.

Afortunadamente, el resurgimiento de la música operística se dio al frisar la centuria decimonónica. La ópera bufa experimentó a principios de siglo un nuevo auge, aunque se extinguió definitivamente con Donizetti. En cambio, perduró una ópera seria, melodrama, más interesada en temas dramáticos procedentes tanto de la literatura (Shakespeare, Schiller), como de la realidad (el verismo inspirado en la estética de Émile Zola).

Los rasgos básicos son, en primer lugar, el despliegue de formas dramáticas independientes, en especial el aria en dos partes, así como los concertantes. Paulatinamente se tiende a la unidad del drama en detrimento de la ópera de números, así como el uso de la escena. El ideal rossiniano de melodía simple y ritmo claro se mantendrá como característico del estilo italiano, y, de igual manera, la autonomía de la música frente al drama. La primera es el resultado de la expresión de la acción y de los matices psicológicos (Verdi), pero nunca se convertirá en algo equivalente al drama wagneriano.

Durante la primera mitad de la centuria decimonónica es abundante el número de compositores que escriben ópera en Italia, o bien, italianos que viven en Francia. Entre ellos destaca la terna compuesta por Rossini, Bellini y Donizetti, contemporáneos y rivales, respetuosos de la tradición y, a la vez, dueños de un estilo personal.

Gioachino Rossini (1792-1868) es la figura más destacada entre 1810 y 1830. El género que domina por excelencia es la opéra bufa, a pesar del predominio en su catálogo del género serio, siendo su Barbero de Sevilla (1816) una de las cimas de la ópera cómica. Escribió 39 óperas entre 1810 y 1829, año en el que estrenó en París Guillermo Tell. Tras esta obra cayó en un mutismo musical roto esporádicamente. Su influencia marcó la obra de Bellini y Donizetti, así como al joven Verdi, en el que pueden rastrearse elementos rossinianos incluso en sus últimas óperas. El poder de fascinación de su música procede de la aplicación sencilla de tres recursos esenciales: eufonía, repetición y simetría, en los que excluye toda complejidad.

La melodía tiene un carácter espontáneo. De ella se elimina cualquier rasgo de improvisación dieciochesca. El ritmo es sencillo, pegadizo y vivaz. Tiende a la repetición, subrayada por la tímbrica: la adición de instrumentos, sistema con el que consiguió sus célebres crescendi, refuerza la repetición.

Otro rasgo característico del Cisne de Pésaro es el color de los instrumentos solistas: el uso de la trompa y los abundantes solos de viento madera. A pesar de la concepción italiana de la orquesta, siempre col canto, para apoyar a los cantantes, la orquesta rossiniana participa en mayor medida en el desarrollo dramático. La armonía persiste en los postulados del siglo XVIII. En cuanto a la forma, los recitativos secos son definitivamente suprimidos (Otello, 1816); las piezas se enlazan mediante recitativos acompañados e intervenciones del coro. Las oberturas muestran la forma de sonata sin desarrollo (con introducción lenta y coda rápida, como ocurre en El barbero de Sevilla) y las arias se extienden a partir de modelos estereotipados hasta dar lugar a nuevas estructuras. Los finales de acto, sus célebres concertantes, están muy elaborados. Pero, sobre todo, destaca la línea del canto, símbolo de la estructura rossiniana, cuyo cuidado esmerado, equilibrando a la vez el virtuosismo y la expresión, le ha valido el calificativo de bel canto.

Vincenzo Bellini (1801-1835), compuso nueve óperas. Las tres principales son La sonámbula (1831), Norma (1831) e I Puritani (1835). Pocas de ellas se interpretan del compositor siciliano, con la excepción de Norma, la más representada. El interés de Bellini reside en el espléndido uso de la voz. Bellini refleja un perfecto conocimiento de las posibilidades fisiológicas de la voz, al tiempo que exige unas cualidades técnicas que hicieron escuela y una visión peculiar del belcantismo, estilo en el que se circunscriben Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini y el joven Verdi.

La tensión y la distensión están muy bien equilibradas en Vicenzo Bellini, la curva de la melodía aprovecha una respiración lógica y los puntos culminantes están sabiamente determinados.

Norma es un reflejo de todas estas cualidades. En esta obra se muestra un recitativo que se aproxima al carácter del arioso. La herencia de la melodía de Bellini es patente en Chopin y Mendelssohn, así como en el joven Verdi, pero la influencia más asombrosa de este autor es la que ejerció sobre Wagner a través de Norma, no sólo por su riqueza melódica y el íntimo ardor de su música, sino por el tema, el cual aporta una idea fundamental: la unión de los amantes tras la muerte, idea que sería retomada por Wagner en Tristán e Isolda. Bellini inauguró así la noción amorosa en ultratumba, que estuvo presente en autores latinos posteriores (Donizetti, Anna Bolena, Lucía de Lammermoor;, Verdi, Macbeth, Un ballo in maschera, Falstaff; Massenet, Werther).

Gaetano Donizetti (1797-1848) comenzó en 1822 su larga y fructífera colaboración con el libretista Felice Romani, con el que trabajó en Anna Bolena (1830), primer éxito internacional de Donizetti, Lelisir d´amore (1832), una ópera bufa, Lucrecia Borgia y Lucia di Lammermoor, ambas óperas serias, melodramas. Las más famosas de sus últimas obras fueron escritas para teatros parisinos: La Fille du régimen, La Favorite (ambas de 1840) y su última obra maestra del género bufo, Don Pasquale (1843).

Donizetti mostró en la elección de los temas de sus óperas serias una tendencia que sería muy frecuente en la escena italiana: el uso de argumentos donde no predominase el decoro y la razón sino la acción y las poderosas pasiones, todo lo cual era percibido como adecuado en un momento histórico de convulsiones políticas, proclive a la revolución, que conducirían al Risorgimento. Los melodramas expresan mejor el talento de Donizetti que las bufas. Entre ellas destaca Lucía di Lammermoor (1835), en la que logra equilibrar el interés dramático y el musical. Esta pieza se considera una de las obras cumbres de la ópera italiana.

Giuseppe Verdi (1813-1901) es considerado el compositor de ópera italiano más importante del siglo XIX y sintetiza las diversas tendencias de la ópera italiana durante las primeras décadas del siglo XIX.

Su figura artística también está vinculada a su relevancia política. El siglo XIX fue la época de la unidad italiana. El poderoso movimiento que buscaba la independencia fue conocido como el Risorgimento, con epicentro en el pequeño reino de Piamonte-Cerdeña, su gran promotor. El primer gran triunfo de Verdi, Nabucco, y su conocidísimo "coro de esclavos", fue tomado por los italianos como reflejo de su propia situación histórica e himno de libertad. También el compositor estuvo presente en las insurrecciones de 1848-49, no solo en persona, sino también a través de su música. Su nombre se acabó convirtiendo en un acróstico revolucionario: VERDI significó "Vittorio Emanuele Re de Italia". Cuando se formó el primer parlamento nacional en 1861, fue elegido diputado.

Verdi fue un compositor dotado de un excepcional talento dramático. Y es que simboliza el término de una evolución progresiva hacia la verdad dramática que prescinde del virtuosismo y el ornamento inútil, pero no de la pura belleza. En este camino de la búsqueda de la verdad intervienen todos los elementos a su alcance, que pasamos a especificar nosotros. En el tratamiento de la voz humana, construirá poderosas caracterizaciones dramáticas. Otorgará papeles inusualmente preponderantes a las voces de barítono y mezzosoprano, así como magníficos pasajes para los bajos, aprovechando sus cualidades dramáticas.

La orquesta interviene creando situaciones anímicas, ambientes y lugares, pero también subrayando los contenidos del texto. Aunque esté separada del canto, tenderá a colaborar cada vez más con él en la expresión de la historia. Los temas musicales no solo identifican situaciones y personajes, sino que también recuerdan al público sucesos acontecidos anteriormente. Los argumentos preferidos de las óperas

verdianas son el amor que lleva a la muerte, los celos, la mujer frágil y divina y la difamación; pero también la libertad, la historia novelada y los dramas literarios. En las estructuras formales, partirá de una ópera de números, otorgando una coherencia formal paulatina al drama, para desembocar en la parola escénica de sus últimas obras, donde la diferenciación formal queda abolida en aras de la coherencia expresiva y dramática. En ellas, el propio Verdi niega la influencia de Wagner, a pesar de que el germano siguió una tendencia similar hacia la unificación del drama.

El Verismo es una corriente operística italiana a fines de la centuria decimonónica, influida por el naturalismo literario francés (Émile Zola) y contrario tanto al Romanticismo de Verdi como a los dioses y los héroes de Wagner. Quizás convenga recordar que el Realismo y el Naturalismo fueron corrientes literarias del siglo XIX. La finalidad del Naturalismo literario era la plasmación realista del mundo, sin idealización romántica alguna, lo que hacía que la obra resultara impregnada de crítica social. En la ópera verista, la acción transcurre a menudo en capas sociales bajas, y es apasionada, brutal, llevada a los límites. El compositor verista busca estremecer al espectador explotando al máximo la dimensión del pathos. En la música existen interjecciones vocales realistas, gritos y sonidos procedentes del exterior.

El verismo se inicia con Cavalleria rusticana (1890) de Pietro Mascagni (1863-1945), breve ópera que narra una sencilla historia de pasiones y venganza con el trasfondo colorista de su ambiente siciliano. Mascagni opera con un lenguaje tradicional, una sintaxis armónica simple y melodías dobladas, con acompañamientos muy sobrios. Junto a Cavalleria Rusticana merece la pena recordar a I Pagliacci (1892) de Ruggero Leoncavallo (1858-1919), la cual se caracteriza por el pathos

exagerado al igual que la primera y con la que suele compartir cartel en las representaciones teatrales. En este segundo caso, el drama y la música son más sofisticados, la obra resulta más continua, más moderna y con una diferenciación entre recitativos y arias menos acentuada.

Giacomo Puccini (1858-1924) fue la última personalidad operística italiana del siglo XIX y de los primeros decenios del siglo XX. Pasa por ser un integrante del verismo, y aunque pueden identificarse algunos aspectos en sus obras que responden al mismo, debe considerarse un genuino representante de la ópera de finales de la centuria, al tiempo que heredero de la tradición vocal italiana que se remonta hasta Rossini.

Su primera obra importante fue Manon Lescaut (1893), la tercera de sus óperas. Sus tres obras maestras son: La Bohême (1896), donde refleja un ambiente modesto, emociones sencillas y conmovedoras; Tosca (1900) y Madame Butterfly (1904). No podemos olvidar tampoco sus piezas posteriores: La Fanciulla del West (1910) y Turandot (inconclusa a su muerte).

2. Introducción. *La Solita Forma*: concepto y origen

En el año 1841, el escritor Carlo Ritorni vio publicado su tratado titulado *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica.* En el segundo volumen de esa monografía, Ritorni fue el primero en definir los rasgos generales de la *solita forma,*[1] si bien, no acuñó esa acepción. El libro de Ritorni, por cierto, había sido glosado por Giorgio Pagannone, hace más de una década, en este siglo XXI.[2]

Unos años después de Carlo Ritorni, Abramo Basevi, en su libro *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi,*[3] utilizó, por fin, el término *solita forma,* para referirse a aquellas escenas organizadas alrededor de dos voces *(duetto);* si bien, el concepto

1 RITORNI, CARLO: *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica.* Imprenta de Luigi di Giacomo Pirola, Milán, 1841. (La edición original se puede consultar en la Biblioteca Digital de Meklenburgo: https://www.digitale-bibliothek-mv.de/viewer/image/PPN1735964530/7/#topDocAnchor).

2 PAGANNONE, GIORGIO: Il duetto nell'opera dell'Ottocento: forma e drama. *Musica Docta, Rivista Digitale di Pedagogia e Didattica della Musica,* (II), 2012, p. 57.

3 BASEVI, ABRAMO: *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi.* Tipografia Tofani, Florencia, 1859. (La edición original se puede consultar en la Biblioteca Musical Sibley: http://hdl.handle.net/1802/3502).

se puede hacer extensivo a aquellas otras secuencias que cuentan con el aria y la *cabaletta* para solista, amén de los *finale in stretta.* Aunque existen diversas variantes, en síntesis, la estructura habitual, estándar, organiza los cuadros operísticos en una serie de partes -lentas y rápidas, estáticas y cinéticas- cuya pretensión es aumentar progresivamente la tensión dramática, hasta el paroxismo trepidante que sobreviene a la conclusión de la escena (son los *finale in stretta,* apresurados, en donde se superpone un motivo musical en diferentes voces, concertadas). El esquema es el siguiente: 1) Recitativo *(Scena),* en donde se pone al espectador en el contexto de la acción; 2) Aria Cantábile (Largo, Larghetto, Adagio) que puede ser también un dúo, cuya forma musical es la de una Cavatina; 3) *Tempo di mezzo* (súbito cambio de intención dramática que a menudo aumenta la tensión); 4) *Cabaletta,* otra aria bipartita, más virtuosa y veloz, la cual concluye la escena. Abramo Basevi mencionó un *tempo d'attacco*[4]. Se trata de una sección que puede sustituir a la *scena (recitativo),* o bien, a la cavatina, en función del decurso argumental. Requiere dos cantantes en el proscenio, o bien una voz solista y el coro. Las intervenciones de ambos elementos canoros se intercalan, con cierta frecuencia, con breves pasajes o enlaces melódicos de la orquesta. Es un número cinético, de gran dinamismo, que galvaniza la acción teatral. Por último, en las conclusiones de los actos suele tener lugar el *finale in stretta,* ya mencionado.

La *solita forma* se empleó masivamente durante la primera mitad del siglo XIX, en el periodo estilístico del *belcantismo* italiano. Además de los grandes compositores belcantistas -Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante y Pacini-, Giuseppe Verdi también la utilizó a lo largo de su vida; pese a que, durante su madurez, fue abandonando progresivamente el *belcantismo* romántico.

4 BASEVI, ABRAMO: *Studio sulle opere di Giusepp Verdi.* Tipografia Tofani, Florencia, 1859, p. 191.

Foto 1 - Retrato de Abramo Basevi

Fuente: Conservatorio de Música Luigi Cherubini de Florencia.
Disponible en: https://www.consfi.it/1818-2018-firenze-e-la-musica-strumentale-del-secondo-ottocento-basevi-briccialdi-ciardi/
Descripción de la imagen: Abramo Basevi, situado a la izquierda de la fotografía.

3. Estado de la cuestión

En el año 1974, el musicólogo norteamericano Philip Gossett empleó el término *forma multipartita* para referirse a la *solita forma,* en particular, a los dúos vocales de la trama musical. La tesis de Gossett, -compartida por nosotros- es que la *solita forma* nace en la ópera seria de Rossini como un procedimiento sencillo, eficaz, para satisfacer el anhelo de expresión lírica. El primer ejemplo que aduce Gosset es, precisamente, el dúo entre Arsace y Semiramide, *<Ebben, a te, ferisci>,* última ópera seria compuesta por Gioacchino Rossini, *Semiramide,* con libreto de Gaetano Rossi, estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia en 1823 (Gossett, 1974).

Por su parte, Harold S. Powers equipara las unidades músico-dramáticas básicas de las óperas románticas italianas, -esto es, la estructura convencional de la *solita forma,* con sus pequeñas variantes- con las *Formas de Sonata* (Powers, 1987). Powers también menciona la *esticomitia,* -ese viejo recurso del teatro griego clásico en donde dos personajes se alternan en sus diálogos hablando verso a verso, una rápida sucesión que aumenta la tensión dramática-, para los momentos más

conflictivos del argumento. Asimismo, nos recuerda que el término *tempo d'attacco,* acuñado por Abramo Basevi, no fue utilizado por nadie más, ni se encuentra tampoco en la correspondencia de Giuseppe Verdi (Powers, 1987).

Ya en este siglo XXI, Paolo Gallarati -refiriéndose asimismo a *Semiramide*- apunta que existen tres modelos de *solita forma,* deducidos de la postrera ópera seria de Rossini. El primero, las arias, está estructurado en cuatro secciones: *scena* (habitualmente, un recitativo), *cantábile, tempo di mezzo y cabaletta.* El segundo, los dúos, organizados en cinco partes: *scena, tempo d'attacco, cantábile, tempo di mezzo y cabaletta.* Finalmente, los *finales* de los actos, que también constan de cinco: *scena, tempo d'attacco, largo concertato, tempo di mezzo, stretta).* Esta arquitectura, con sus tres variantes, descansa sobre la estructura métrica de los versos literarios y sobre las indicaciones agógicas, y proporciona un instrumento indispensable para orientarse en la morfología del melodrama (Gallarati, 2009).

La publicación más reciente sobre la *solita forma* ha salido de la pluma de David Dillard, en el año 2023: "La *solita forma:* Examining the Musical and Dramatical Structure of Bel Canto Arias", *NATS, Journal of Singing,* 2023. En este ensayo, nucleado alrededor de la *doble aria (Cavatina y Cabaletta)* tiene una finalidad didáctica desde el punto de vista del arte del canto.

4. *La Solita Forma* en *"roberto devereux"*, ópera de Gaetano Donizetti

4.1. Aspectos generales.

Las óperas que el compositor bergamasco Gaetano Donizetti escribió sobre la época del reinado de la Casa de Tudor en Inglaterra (1485-1603) fueron cuatro: *"Elisabetta al castello di Kenilworth",* (se presentó el día 6 de julio de 1829 en el Teatro San Carlo de Nápoles); *"Anna Bolena"* (estrenada el 26

de diciembre de 1830 en el Teatro Carcano de Milán); *"Maria Stuarda"* (la cual vio la luz la jornada del 30 de diciembre de 1835 en el Teatro alla Scala de Milán); y, finalmente, *"Roberto Devereux"* (representada por primera vez en el Teatro San Carlo de Nápoles el 29 de octubre de 1837).

Felice Romani —uno de los mejores libretistas de toda la historia de la ópera, colaborador de Vincenzo Bellini *("Norma",* entre otros títulos) y, asimismo, del propio Gaetano Donizetti— escribió una historia basada en el mismo argumento para Giuseppe Saverio Mercadante en el año 1833, titulada *"Il Conte d'Essex".* Posteriormente, Salvatore Cammarano redactó el guion para la ópera de Donizetti durante la temporada de 1837, glosando la misma trama. Así nació *"Roberto Devereux",* una tragedia lírica en tres actos.

4.2. El empleo de *la solita forma* en los tres actos de la ópera *"Roberto Devereux".*

En nuestro análisis, hemos desglosado la arquitectura *multipartita,* contextualizada con el contenido y la evolución del argumento de esta ópera trágica, tal como se observa en el cuadro 1.

Cuadro 1- Estructura melodramática del acto I

Solita forma	Texto del libreto	Tonalidad	Tensión dramática
INTRODUCCIÓN			
Tempo d'attacco (Coro, Sara)	*Geme, pallor funereo*	Sol Mayor	Cinética
Cantabile (Romanza) (Sara)	*All'afflitto*	Sol Mayor	Estática
SOLITA FORMA (1)			
Scena / Recitativo (Sara, Elisabetta)	*Duchessa, alle fervide preci*	Si Bemol Mayor	Estática
Larghetto (Elisabetta)	*L'amor suo mi fe' beata*	Si Bemol Mayor	Estática

Tempo di mezzo (Cecil, Elisabetta, Sara)	*Nunzio son del Parlamento*	Si Bemol Mayor	Cinética
Cabaletta Con Finale: Stretta (Elisabetta, Sara, Cecil, Gualtiero y coro masculino)	*Ah! Ritorna qual ti spero*	Sol Mayor	Cinética
SOLITA FORMA (2) (GRAN DUETTO)			
Scena / Recitativo (Elisabetta, Roberto)	*Donna reale, a'piedi tuoi*	Mi Bemol Mayor	Estática
Duetto (Cavatina) (Elisabetta/ Roberto)	*Un tenero core*	Re Mayor	Estática
Tempo di mezzo (Roberto, Elisabetta)	*Ah! Dunque sai... (Ciel, che dico)*	Re menor	Cinética
Cabaletta (Elisabetta, Roberto)	*(Un lampo, un lampo orribile)*	Re Mayor	Cinética
SOLITA FORMA (3)			
Scena / Recitativo (Roberto, Nottingham)	*Roberto... Che! ... fra le tue braccia...*	Mi menor	Estática
Larghetto (Cavatina) (Nottingham)	*Forse in quel cor sensibile*	Mi menor	Estática
Tempo di mezzo (Cecil, Nottingham)	*Duca, vieni: a conferenza*	Do Mayor	Cinética
Cabaletta (Nottingham)	*Qui ribelle ognun ti chiama*	Fa Mayor	Cinética
Finale - Stretta (Nottingham, Cecil, Coro masculino)	*(Quel superbo il giusto)*	Fa Mayor	Cinética
SOLITA FORMA (4) (GRAN DUETTO)			
Scena / Recitativo (Sara, Roberto)	*Tutto è silenzio!*	Do Mayor	Estática

A tempo d'attacco (Sara, Roberto)	*Felice, quant'io nol son* **(Diálogos con Esticomitia)**	Sol Menor	Cinética
Larghetto (Sara, Roberto)	*Dacchè tornasti, ahi misera!*	Re Bemol Mayor	Estática
Tempo di mezzo (Sara, Roberto)	*Quando fugirai?*	Mi Bemol Mayor	Cinética
Cabaletta Sara, Roberto)	*Quest'addio fatale, e stremo*	Mi Bemol Mayor	Cinética

Fuente: Elaboración propia
Descripción: Estructura melodramática del Acto I de "Roberto Devereux", tragedia lírica compuesta por Gaetano Donizetti.

Nada más levantarse el telón, hay una escena introductoria con un uso parcial de la *solita forma,* una variante consistente en un *Tempo d'attacco,* repartido entre el coro de Damas de la Corte de la Reina Isabel I de Inglaterra y Sara, Duquesa de Nottingham, confidente de la soberana. Las cortesanas, miembros del coro femenino, expresan su preocupación por la palidez de la duquesa, intercambiándose frases con motivos melódicos, breves *ariosos,* entre el coro de voces blancas y la mezzosoprano. En la breve *romanza* posterior, -un aria más breve que la *cavatina,* en este caso monopartita-, Sara nos confiesa su tristeza. La *romanza* cumple con la función del *cantábile.*

Por fin, la primera *solita forma* completa: *Scena* (Recitativo), *Larghetto* (Cantábile), *Tempo di mezzo, y Cabaletta* con un *Finale: Stretta* ensamblado en ella, agregando un cuarteto de voces solistas *concertato* y el coro masculino. Desde el punto de vista armónico, tanto la introducción como esta primera sección *multipartita* están pintadas con bastante homogeneidad: se transita del tono de Sol Mayor a Si Bemol Mayor, recurriendo al *puente modulante* de Sol menor, homónima de Sol Mayor y tonalidad relativa menor de Si Bemol Mayor.

La segunda *solita forma* pertenece a la variante que Abramo Basevi denominó *gran duetto.* En efecto, se reparte entre Elisabetta y Roberto. Se trata de una página amorosa, uno de los momentos culminantes de la trama. Este *gran duetto* está modelado de modo bastante homogéneo desde el punto de vista armónico-tonal, oscilando entre Re Mayor y Re menor, si exceptuamos el Recitativo introductorio. Éste último constituye una luenga página, en donde las modulaciones oscilan entre las tonalidades de Mi Bemol Mayor y la subdominante, La Bemol Mayor; siendo salpicada con numerosos cambios de *tempo,* circunstancia que le confiere una gran variedad dramática.

La tercera estructura *convencional* encuentra en el proscenio a Roberto y su amigo de antaño, el Duque de Nottingham. En el *Recitativo,* ambos conversan, conformando una plática llena de contrastes entre breves *ariosos* y recitados. Por fin, llega el momento de gloria del barítono al cantar la *Cavatina* a *tempo di Larghetto,* en el tono de Mi menor *(Forse in quel cor sensibile).* Fue Gaetano Donizetti quien comenzó a componer grandes arias para bajo-barítono durante el *belcantismo* italiano decimonónico; una praxis proseguida luego por Giuseppe Verdi. La irrupción precipitada de Lord Cecil en el escenario presupone el *Tempo di mezzo.* Tras la *Cabaletta* de Nottingham, llega, por fin, el *Finale: Stretta,* con la participación de las voces solistas presentes y el coro. Desde el punto de vista de las tonalidades armónicas, en esta *solita forma* Donizetti va transitando, en orden descendente, por el círculo de quintas: Mi menor (tono dominante menor de Do Mayor), Do Mayor y Fa Mayor (subdominante de Do Mayor).

La última arquitectura *multipartita* del Acto I vuelve a ser el *Gran Duetto.* Es la página para los dos enamorados, Sara y Roberto, que viven un amor prohibido. Es curioso que el carácter estático de la *Scena (Recitativo)* es subrayado por las primeras palabras de la mezzosoprano: *Tutto è silenzio.* Un *Tempo d'attacco* permite entablar un diálogo con *esticomitia* entre el tenor estelar, Roberto, y la mezzosoprano, Sara (Andante:

Eri già lunghe). La *Cavatina, a tempo di Larghetto,* permite a la pareja confesar su amor mutuo. La partida de Devereux suscita inquietud en Sara: es el *Tempo di mezzo (Quando fugirai?).* Pese a que no existe un *Finale: Stretta* tras la *Cabaletta,* sin embargo ambas voces solistas aceleran su canto, ya camino de la Coda *(Con agitazione).*

Cuadro 2- Estructura melodramática del acto II

Solita forma	Texto del libreto	Tonalidad	Tensión dramática
INTRODUCCIÓN			
Tempo d'attacco (Coro)	*L'ore trascorrono*	Mi Mayor	Cinética
SOLITA FORMA (1) (GRAN DUETTO)			
Scena / Recitativo (Elisabetta, Cecil, Gualtiero)	*Ebben?*	Do Mayor	Estática
Tempo d'attacco (Nottingham, Elisabetta)	*Non venni mai sì mesto*	Fa Mayor	Cinética
Tempo di mezzo (Nottingham, Elisabetta)	*Che dici? No, no, calunnia è questa…*	Fa menor	Cinética
Cabaletta (Nottingham, Elisabetta)	*Su lui non piombi il fulmine*	Fa Mayor	Cinética
SOLITA FORMA (2) (GRAN TERCETO)			
Scena / Recitativo (Elisabetta, Nottingham, Roberto)	*Ecco l'indegno*	Si Bemol Mayor	Estática
Largo (Pezzo Concertato) (Elisabetta, Roberto, Nottingham)	*Alma infida, ingrato core*	Mi Bemol Mayor	Estática
Tempo di mezzo (Nottingham, Roberto, Elisabetta)	*Scelerato!… malvagio!…*	Mi Bemol Mayor / Do Mayor	Cinética
Finale: Stretta (Elisabetta, Roberto, Nottingham, Cecil, Gualtiero, Coro)	*Va, va, la morte sul capo ti pende*	Fa sostenido menor	Cinética

Fuente: Elaboración propia
Descripción: Estructura melodramática del Acto II de "Roberto Devereux", tragedia lírica compuesta por Gaetano Donizetti.

En el Acto II volvemos a encontrarnos con un *Gran Duetto,* tras una introducción del coro. En la *Scena (Recitativo),* la presencia de Lord Cecil anuncia malos presagios. En efecto, le comunica a la soberana la sentencia de muerte para Devereux, decidida por los pares del reino *(Ebben?).* La triste comparecencia de Lord Nottingham se realiza *A Tempo d'attacco,* sustituyendo en esta ocasión el Aria / Cavatina. Cuando Elisabetta le comunica la infidelidad de su amigo, el Conde de Essex (Roberto Devereux), Nottingham desconfía airado. Es el breve *Tempo di mezzo (Che dici? Calunnia e questa!).* Ambos, la soprano y el barítono, se funden en un dúo, una convulsa *Cabaletta (Su lui non piombi il fulmine).* Este *Gran Duetto* también es bastante homogéneo desde la óptica de la armonía: Donizetti parte de la tonalidad dominante (Do Mayor) a la subdominante, ora mayor (Fa Mayor) ora menor (Fa menor).

La comparecencia de Roberto Devereux en el proscenio inicia una convulsa *forma multipartita,* menos convencional. Podríamos bautizarla como *Gran Terceto,* pues se reparte entre la soprano (Elisabetta), el tenor (Roberto) y el barítono (Nottingham). Tras el Recitativo, en donde la reina de Inglaterra se muestra implacable con el Conde de Essex *(Ecco l'indegno),* sobreviene con presteza un *Tempo d'attacco.* Y es que la evolución argumental no da pie en este momento a un Aria / Cavatina. Se trata de un extenso y elaborado terceto *(Alma infida, ingrato core).* Dentro de él, Nottingham descarga su furia contra el Conde de Essex *(Scellerato!... Malvaggio!):* es el *Tempo di mezzo.* La entrada del coro precipita el *Finale: Stretta (Triste giorno di norte),* que cuenta con la participación de los tres cantantes estelares, así como del tenor secundario (Lord Cecil) y del bajo (Sir Gualtiero Raleigh), que observamos en el cuadro anterior.

Cuadro 3- Estructura melodramática del acto III

Solita forma	Texto del libreto	Tonalidad	Tensión dramática
SOLITA FORMA (1) (GRAN DUETTO)			
Scena / Recitativo (Sara, un criado)	*Né riede ancora il mio consorte!...*	Fa Mayor / Do Mayor	Estática
Tempo d'attacco (Nottingham, Sara)	*Sì, scellerata, scellerata!*	Mi Bemol Mayor	Cinética
Tempo di mezzo (Sara, Nottingham)	*Non rimbomba un suon ferale!*	Sol menor	Cinética
Cabaletta (Sara, Nottingham)	*All'ambascia ond'io mi struggo*	Mi Bemol menor	Cinética
SOLITA FORMA (2)			
Scena / Recitativo (Roberto, solo)	*Ed ancor la tremenda porta non si dischiude!...*	Do menor	Estática
Larghetto (Roberto, solo)	*A te dirò negli ultimi singhiozzi, in braccio a morte:*	La Mayor	Estática
Tempo di mezzo (Roberto, Coro de guardias)	*Odo un suon per l'aria cieca!*	Do Mayor	Cinética
Cabaletta con Finale: Stretta (Roberto, Coro de guardias)	*Bagnato il sen di lagrime, tinto del sangue mio*	La Mayor	Cinética
SOLITA FORMA (3)			
Scena / Recitativo (Elisabetta, Coro de Damas)	*E Sara in questi orribili momenti potè lasciarmi?*	Re Mayor	Estática
Larghetto (Elisabetta)	*Vivi, ingrato*	Re Mayor	Estática
Tempo di mezzo (Elisabetta, Cecil, Coro)	*Che m'apporti? Quel l'indegno al supplizio s'incamina*	Si Bemol Mayor	Cinética
Cabaletta con Finale: Stretta (Elisabetta)	*Quel sangue versato al cielo s'innalza*	Re Mayor	Cinética

Fuente: Elaboración propia
Descripción: Estructura melodramática del Acto III de "Roberto Devereux", tragedia lírica compuesta por Gaetano Donizetti.

Donizetti levanta el telón del Acto III con otro *Gran Duetto.* Una amarga escena en el Palacio de Nottingham. Tras el Recitativo, un *Tempo d'attacco* en el que el Duque de Nottingham sorprende a su esposa, Sara, con la misiva amorosa enviada por Devereux *(Sì, scellerata, scellerata!).* El violento decurso argumental tampoco permite, en esta ocasión, un Aria / Cavatina. Los fúnebres ecos que se escuchan a lo lejos señalan el comienzo del *Tempo di mezzo (Non rimbomba un suon ferale?).* El dúo de entrambos continúa, entre las sollozantes súplicas de Sara y la severidad implacable de su consorte: es la *Cabaletta (Pietà!... All'ambascia ond'io mi struggo).*

La Escena II se desenvuelve en la cárcel de la Torre de Londres. Roberto Devereux, en la soledad de la celda, tiene un mal presagio *(Recitativo: Ed ancor la tremenda porta non si dischiude!...).* En su *Larghetto, Cavatina (cantábile),* rememora su amor por Sara *(A te dirò negli ultimi singhiozzi, in braccio a morte).* La inminente llegada de los guardias para llevarlo al patíbulo provoca el *Tempo di mezzo (Odo un suon per l'aria cieca!).* Sus inútiles súplicas ante su inminente muerte las expresa en la *Cabaletta (Bagnato il sen di lagrime, tinto del sangue mio).* Así se desemboca en el *Finale: Stretta,* contando con la participación del Coro de guardias; pero como colofón a la *Cabaletta,* a guisa de Coda. Desde el punto de vista armónico-tonal, es otra página bastante compacta; toda vez que el recorrido está comprendido entre los tonos de Do y La.

La Escena III y última de la ópera tiene lugar en el gabinete de la soberana, en Westminster. Elisabetta –consciente de que Devereux será ejecutado- se pregunta por qué no está Sara junto a ella para reconfortarla. Es el Recitativo *(E Sara in questi orribili momenti potè lasciarmi?).* El *Larghetto,* cuya arquitectura es una *Cavatina,* cantábile, es muy delicado, uno

de los fragmentos más conocidos de esta *tragedia lírica* de Gaetano Donizetti *(Vivi, ingrato).* La entrada en el proscenio de Lord Cecil, anunciando el inminente ajusticiamiento de Roberto Devereux, es el *Tempo di mezzo (Che m'apporti? Quel l'indegno al supplizio s'incamina).* Tras él, una *Cabaletta* con el famoso *Lamento d'Elisabetta,* clamando justicia, despechada por la muerte del Conde de Essex y anunciando que Jacobo I Estuardo será el futuro monarca *(Quel sangue versato al cielo s'innalza).* El coro se solapa con el canto de la soprano, precipitando, en la Coda de la *Cabaletta,* un *Finale: Stretta* muy breve, con el que cae el telón que pone fin a esta ópera.

4.3. Análisis detallado de la armonía musical de la ópera *"Roberto Devereux"*, en relación con el decurso argumental de la trama y la tensión dramática.

Antes de proceder al análisis prolijo de la armonía musical, detallado en cada uno de los actos, quisiéramos hacer una serie de consideraciones. En primer lugar, la edición de la partitura que hemos consultado. Se trata de una reducción para canto y piano a partir de la edición crítica realizada por Julia Lockhart y publicada por la editorial Ricordi y la Fundación del Teatro Donizetti de Bergamo (Lockhart, 2024).

En segundo lugar, las numeraciones de los compases indicados. En la mencionada publicación reducida para canto y piano, cada escena cuenta con su propia numeración; de manera que, cuando comenzamos una nueva escena, los compases se vuelven a contar desde el número 1 hasta la conclusión de esta.

Cuadro 4: Análisis armónico detallado, en relación con la estructura melodramática y *la solita forma* del Acto I de la ópera *"Roberto Devereux"*, de Gaetano Donizetti

Solita forma	Texto del libreto	Tonalidad General	Modulaciones transitorias por compases	Tensión dramática	Relación con el decurso argumental
INTRODUCCIÓN					
Tempo d'attacco (Coro, Sara)	*Geme, pallor funereo*	Sol Mayor	1-33: Sol Mayor 33-52:Sol menor	Cinética	Llanto de la Duquesa de Nottingham y preocupación de las damas de la corte
Cantabile (Romanza) (Sara)	*All'afflitto*		56-69:Sol Mayor 70-80:Sol menor / re menor 80-88:SolMayor	Estática	Sara,la Duquesa de Nottingham, expresa internamente su tristeza.

SOLITA FORMA (1)					
Scena / Recitativo (Sara, Elisabetta)	*Duchessa, alle fervide preci*	Si Bemol Mayor	103-127:Si Bemol Mayor 128-143: Mi Mayor / Sol menor	Estática	La reina Isabel I de Inglaterra entra y anuncia que consiente ver de nuevo a Devereux, acusado de traición
Larghetto (Elisabetta)	*L'amor suo mi fe' beata*		144-155:Si Bemol Mayor 156-176:Fa Mayor	Estática	La reina le revela a Sara su amor por Roberto Devereux
Tempo di mezzo (Cecil, Elisabetta, Sara)	*Nunzio son del Parlamento*		177-199:Si Bemol Mayor 200-211:Mi Bemol Mayor / Sol Mayor	Cinética	Lord Cecil anuncia que el Parlamento está esperando una respuesta de la reina sobre los cargos contra Devereux
Cabaletta Con Finale: Stretta (Elisabetta, Sara, Cecil, Gualtiero y coro masculino)	*Ah! Ritorna qual ti spero*	Sol Mayor	212-317: Toda la sección orbita en torno a Sol Mayor, con modulaciones efímeras, en rigor, inflexiones tonales	Cinética	Isabel I rememora sus días felices junto a Roberto Devereux

SOLITA FORMA (2) (GRAN DUETTO)					
Scena / Recitativo (Elisabetta, Roberto)	*Donna reale, a'piedi tuoi*	Mi Bemol Mayor	1-38: Mi Bemol Mayor / La Bemol Mayor / Fa Mayor 39-84: Si Bemol Mayor / Fa Mayor / Re Mayor	Estática	Roberto Devereux entra en escena.
Duetto (Cavatina) (Elisabetta/Robert)	*Un tenero core*	Re Mayor	85-136: Re Mayor / La Mayor 137-148: La Mayor / Re menor	Estática	Isabel declara su amor a Roberto, en una conversación que escucha Sara
Tempo di mezzo (Roberto, Elisabetta)	*Ah! Dunque sai... (Ciel, che dico)*	Re menor	148-167	Cinética	A requerimientos de la reina, celosa, Roberto Devereux niega amar a nadie
Cabaletta (Elisabetta, Roberto)	*(Un lampo, un lampo orribile)*	Re Mayor	168-305: Toda la sección orbita en torno a Re Mayor, con fugaces inflexiones modulantes.	Cinética	La reina Isabel I de Inglaterra explota de ira contra Roberto Devereux. Luego, se marcha de la escena

SOLITA FORMA (3)					
Scena / Recitativo (Roberto, Nottingham)	*Roberto... Che! ... fra le tue braccia...*	Mi menor	1-18: Mi menor / La Bemol Mayor 18-35: La Bemol Mayor / Fa Mayor 35-58: Mi menor, con semicadencia	Estática	El Duque de Nottingham, amigo y defensor de Roberto Devereux, discute la situación con él
Larghetto (Cavatina) (Nottingham)	*Forse in quel cor sensibile*		59-74: Mi menor 75-95: Sol Mayor	Estática	El Duque de Nottingham expresa sus cuitas y dudas por el comportamiento de su esposa, Sara
Tempo di mezzo (Cecil, Nottingham)	*Duca, vieni: a conferenza*	Do Mayor	96-113: Do Mayor 114-119: Inflexión modulante que parte de La Bemol Mayor 120-132: Do Mayor	Cinética	Lord Cecil exige que Nottingham acuda a un encuentro con los Pares del Reino
Cabaletta (Nottingham) (Roberto y el coro de Pares intervienen con breves respuestas)	*Qui ribelle ognun ti chiama*	Fa Mayor	133-159: Fa Mayor 160-174: Fa menor 175-196: Fa Mayor	Cinética	El Duque de Nottingham proclama la defensa cerrada del honor de Devereux
Finale - Stretta (Nottingham, Cecil, Coro masculino)	*(Quel superbo il giusto)*		197-213: Fa Mayor 214-233: La Mayor / Fa Mayor	Cinética	Lord Cecil y el coro de Pares vaticinan el justo castigo a Devereux

SOLITA FORMA (4) (GRAN DUETTO)					
Scena / Recitativo *(Sara, Roberto)*	*Tutto è silenzio!*	Do Mayor	1-32: Do Mayor 33-42: Mi menor 34-59:Do Mayor 60-62:Sol menor	Estática	Sara le confiesa a Roberto que tuvo que casarse a la fuerza con Lord Nottingham, por indicación de la reina
A tempo d'attacco *(Sara, Roberto)*	*Felice, quant'io nol son* **(Diálogos con Esticomitia)**	Sol Menor	63-84:Sol menor 85-99:Mi Bemol Mayor 100-109:Mi Bemol menor / La Bemol Mayor	Cinética	Al ver el anillo en el dedo de Roberto, Sara asume que es un regalo de amor de la soberana. Por eso, ella le comunica que no deben verse más.
Larghetto *(Sara, Roberto)*	*Dacchè tornasti, ahi misera!*	Re Bemol Mayor	110-175: Toda la sección orbita en derredor de Re Bemol Mayor, con efímeras inflexiones tonales	Estática	Ambos declaran su amor por el otro, entre ellos.

Tempo di mezzo (Sara, Roberto)	*Quando fugirai?*	Mi Bemol Mayor	175-200:Mi Bemol Mayor 201-212:La Bemol Mayor / Sol Mayor	Cinética	Sara y Roberto dialogan sobre su huida.
Cabaletta Sara, Roberto)	*Quest'addio fatale, e stremo*		213-301:Aunque toda la página está salpicada por breves modulaciones, se mantiene el centro tonal de Mi Bemol Mayor	Cinética	Sara Nottingham y Roberto Devereux aceptan que deben despedirse.

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 5 – Análisis armónico detallado, en relación con la estructura melodramática y *la solita forma* del Acto II de la ópera *"Roberto Devereux"*, de Gaetano Donizetti

Solita forma	Texto del libreto	Tonalidad Global	Modulaciones por compases	Tensión dramática	Desglose de la trama
INTRODUCCIÓN					
Tempo d'attacco (Coro)	*L'ore trascorrono*	Mi Mayor	1-48: Mi Mayor 49-57:Si M/Fa Sostenido Mayor 58-124:Mi Mayor	Cinética	Algunos lores murmuran el fatal desenlace de Roberto Devereux
SOLITA FORMA (1) (GRAN DUETTO)					

Scena / Recitativo (Elisabetta, Cecil, Gualtiero)	*Ebben?*	Do Mayor	125-139:Do Mayor-La Menor 140-155: La Bemol Mayor 156-170: Do Mayor 171-189: Mi Mayor / La menor / Do menor	Estática	Lord Cecil le comunica a la reina la sentencia de muerte de Devereux
Tempo d'attacco (Nottingham, Elisabetta)	*Non venni mai sì mesto*	Fa Mayor	190-207:Fa Mayor 208-221:Do Mayor / Do menor 222-225:Fa Mayor / Fa menor	Cinética	El Duque de Nottingham defiende la inocencia de Roberto Devereux ante la reina Isabel I
Tempo di mezzo (Nottingham, Elisabetta)	*Che dici? No, no, calunnia è questa…*	Fa menor	226-240:Fa menor	Cinética	Nottingham considera calumniosas las acusaciones a Devereux
Cabaletta (Nottingham, Elisabetta)	*Su lui non piombi il fulmine*	Fa Mayor	241-302: Fa Mayor / Sol Mayor / Fa Mayor	Cinética	El Duque sigue suplicando por la suerte de Devereux
SOLITA FORMA (2) (GRAN TERCETO)					
Scena / Recitativo (Elisabetta, Nottingham, Roberto)	*Ecco l'indegno*	Si Bemol Mayor	309-329:Si Bemol Mayor 330-345: inestabilidad tonal	Estática	La reina Isabel I de Inglaterra se enfrenta a Roberto Devereux

Largo (Pezzo Concertato) (Elisabetta, Roberto, Nottingham)	*Alma infida, ingrato core*	Mi Bemol Mayor	346-365: Mi Bemol Mayor / Mi Bemol Menor 366-405: Mi Bemol Mayor e inflexiones modulantes transitorias	Estática	La reina descarga su furia contra Devereux
Tempo di mezzo (Nottingham, Roberto, Elisabetta)	*Scelerato!... malvagio!...*	Mi Bemol Mayor / Do Mayor	406-423: Mi Bemol Mayor / Sol Mayor 424-480: Do Mayor 481-504: Do Mayor-Do Sostenido menor	Cinética	El Duque de Nottingham explota de ira contra Roberto al suponer que éste le ha sido desleal con Sara
Finale: Stretta (Elisabetta, Roberto, Nottingham, Cecil, Gualtiero, Coro)	*Va, va, la morte sul capo ti pende*	Fa Sostenido menor / La Mayor	505-541: Fa Sostenido menor 542-568: La Mayor 569-595: Fa sostenido menor 596-620: La Mayor / La menor / Fa Sostenido menor 621-655: La Mayor	Cinética	Isabel anuncia que un disparo de cañón se oirá cuando caiga el hacha sobre Roberto. A Nottingham no le parece un castigo apropiado.

Fuente: Elaboración propia

Cuadro 6 – Análisis armónico detallado, en relación con la estructura melodramática y *la solita forma* del Acto III de la ópera *"Roberto Devereux"*, de Gaetano Donizetti

Solita forma	Texto del libreto	Tonalidad Global	Modulaciones por compases	Tensión dramática	Desglose de la trama
SOLITA FORMA (1) (GRAN DUETTO)					
Scena / Recitativo (Sara, un criado)	*Né riede ancora il mio consorte!...*	Fa Mayor / Do Mayor / Fa menor	1-13: Fa Mayor 14-16: Do Mayor 17-27: Fa menor 28-41: Re Bemol Mayor 42-48: Sol menor 49-78: Do Mayor 79-86: Fa menor	Estática	Un criado le anuncia a Sara que un caballero de los que custodian la Cámara Real le trae una carta de Roberto junto con su anillo.
Tempo d'attacco (Nottingham, Sara)	*Sì, scellerata, scellerata!*	Mi Bemol Mayor / Si Bemol Mayor	87-145: Mi Bemol Mayor, con breves inflexiones modulantes 146-174: Si Bemol Mayor	Cinética	El Duque de Nottingham llega y lee la carta. Aunque Sara proclama su inocencia, su esposo le impide que se marche.
Tempo di mezzo (Sara, Nottingham)	*Non rimbomba un suon ferale!*	Sol menor	175-195: Sol menor 196-213: Do menor	Cinética	Ambos escuchan la marcha fúnebre por Roberto mientras se lo llevan a la Torre

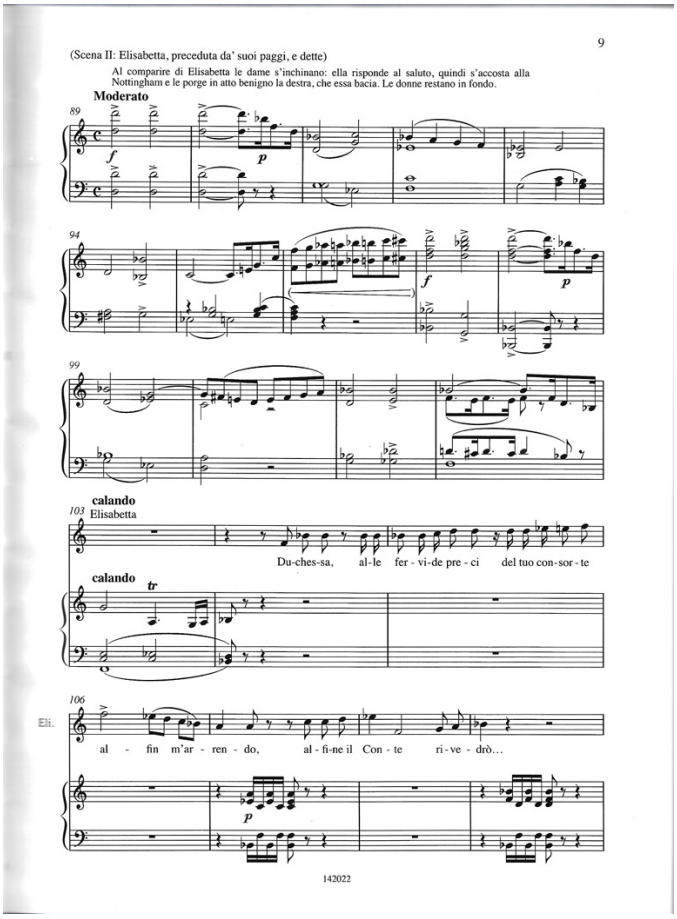
Cabaletta (Sara, Nottingham)	*All'ambascia ond'io mi struggo*	Mi Bemol menor	214-226: Mi Bemol menor 227-249: Mi Bemol Mayor 250-266: Sol menor / Do menor	Cinética	Mientras Sara implora clemencia, a su esposo le parece que la muerte de Devereux es un breve suplicio
	SOLITA FORMA (2)				
Scena / Recitativo (Roberto, solo)	*Ed ancor la tremenda porta non si dischiude!...*	Do menor	1-44: Do menor 45-52: Re menor-Mi menor	Estática	En su celda, Roberto se pregunta por qué su anillo no lo ha recibido la reina.
Larghetto (Roberto, solo)	*A te dirò negli ultimi singhiozzi, in braccio a morte:*	La Mayor	53-85: La Mayor	Estática	En su soledad, Devereux desea jurar ante Nottingham la pureza de su esposa, Sara
Tempo di mezzo (Roberto, Coro de guardias)	*Odo un suon per l'aria cieca!*	Do Mayor	86-107: Do Mayor 108-123: Modulaciones fugaces hacia Mi Mayor	Cinética	En la oscuridad, Roberto Devereux escucha ruidos de candados y pasos. Los guardias se lo llevan al patíbulo.
Cabaletta con Finale: Stretta (Roberto, Coro de guardias)	*Bagnato il sen di lagrime, tinto del sangue mio*	La Mayor	124-222: La Mayor / Mi Mayor / La Mayor	Cinética	Consciente de estar viviendo sus últimos minutos, Roberto vuelve a pedir divina justicia para Sara

	SOLITA FORMA (3)				
Scena / Recitativo (Elisabetta, Coro de Damas)	*E Sara in questi orribili momenti potè lasciarmi?*	Re Mayor	1-46: Re Mayor 46-55: Mi menor / La Mayor	Estática	Isabel se pregunta por qué Sara no está con ella para reconfortarla
Larghetto (Elisabetta)	*Vivi, ingrato*		56-89: Re Mayor	Estática	Isabel llora amargamente por Devereux
Tempo di mezzo (Elisabetta, Cecil, Coro)	*Che m'apporti? Quel l'indegno al supplizio s'incamina*	Si Bemol Mayor / La Mayor	90-106: Si Bemol Mayor 106-133: Sol menor 134-176: Re Mayor – La menor – Fa sostenido menor – La Mayor	Cinética	Isabel recibe el anillo de Sara. La reina intenta detener la ejecución.
Cabaletta con Finale: Stretta (Elisabetta)	*Quel sangue versato al cielo s'innalza*	Re Mayor	177-183: Re Mayor 184-200: Episodio con modulaciones breves, partiendo de La Mayor 201-268: Se mantiene el centro tonal de Re Mayor, con pequeñas modulaciones.	Cinética	El Duque de Nottingham se ha vengado al ser ajusticiado Roberto Devereux. Isabel, aterrorizada, desea su propia muerte y anuncia que Jacobo I de Escocia será el futuro rey.

Fuente: Elaboración propia

Tras el análisis armónico detallado, podemos extraer algunas conclusiones. En algunas ocasiones, Gaetano Donizetti caracteriza ciertas secciones con una homogeneidad tonal, empleando tonos próximos o vecinos. Así, en el Acto I la introducción bascula entre la tonalidad de Sol Mayor y sus dominantes, Re Mayor y Re menor. La tercera *solita forma* está dibujada con un descenso progresivo en el orden de sostenidos y bemoles: Mi menor, Do Mayor y Fa Mayor. Otro tanto sucede con la primera *solita forma* del Acto II: Do Mayor, Fa Mayor, Fa menor, Fa Mayor. Durante el transcurso de la primera *solita forma* del Acto III, el plan es similar, transitando en orden descendente por los tonos con bemoles: Fa Mayor, Fa menor, Mi Bemol Mayor, Si Bemol Mayor, Sol menor, Mi Bemol menor.

Partitura 1 – Primera *solita forma* del Acto I. Entrada de la reina Isabel I de Inglaterra en escena. Recitativo: <*Duchessa, alle fervide preci*>



Fuente: Lockhart, 2024.

5. Conclusiones.

El principal mérito de esta investigación es que, por primera vez, se lleva a cabo un estudio **integral** de la *solita forma* en una ópera de Gaetano Donizetti: *Roberto Devereux.* Existe un estudio reciente que analiza la aplicación de la *solita forma* en Donizetti, pero constreñido únicamente a la *escena de la locura* de la ópera *Lucia di Lammermoor*. Su autor, David Dillard, la recoge como un ejemplo más entre sus análisis de arias *belcantistas* de otros compositores también (Dillard, 2023).

Hemos demostrado que el compositor bergamasco y su libretista, el napolitano Salvatore Cammarano, siguieron la forma multipartita en cada uno de los tres actos de esta tragedia lírica, *Roberto Devereux.* Empero, existen variantes, ya glosadas por Abramo Basevi: el *tempo d'attacco,* en las introducciones de los Actos I y II, y el *Gran Terceto,* una fórmula menos convencional, en el Acto II.

La importancia de esta estructura convencional dramática es de tal magnitud que trasciende el ámbito temporal del *belcantismo* de la primera mitad del siglo XIX, alcanzando incluso a las óperas de Puccini, a fines de la centuria (Rosen, 2004).

Referencias

BASEVI, A. (1859). **Studio sulle opere di Giuseppe Verdi.** Tipografia Tofani, Florencia. (La edición original se puede consultar en la Biblioteca Musical Sibley: http://hdl.handle.net/1802/3502)**.**

DILLARD, D. (2023). **La *solita forma:* Examining the Musical and Dramatical Structure of Bel Canto Arias.** NATS, Journal of Singing, pp. 1-8.

GALLARATI, P. (2009). **Oltre la «solita forma»: morfología ed ermeneutica nella critica verdiana.** Saggiatore musicale, pp. 203-244.

GOSSET, Ph. (1974). **Verdi, Ghislanzoni, and "Aida": The Uses of Convention**. Critical Inquiry, Vol. 1 (2), pp. 291-334.

LOCKHART, J. (2024). **Gaetano Donizetti. ROBERTO DEVEREUX. Riduzione per canto e pianoforte.** Ricordi, Fondazione Teatro Donizetti di Bergamo.

PAGANNONE, G. (2012). **Il duetto nell'opera dell'Ottocento: forma e drama.** Musica Docta, Rivista Digitale di Pedagogia e Didattica della Musica, (II), p. 57.

POWERS, H. S. (1987). **La solita forma" and "The Uses of Convention.** Acta Musicologica, Jan. – Apr., Vol. 59, Fasc. 1, pp. 65-90.

RITORNI, C. (1841). **Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica**. Imprenta de Luigi di Giacomo Pirola, Milán.

ROSEN, D. (2004). **La solita forma in Puccini's Operas**. *Studi pucciniani, 3* (2004), 179-199.

Publisher

Universidad Federal de Goiás. Escuela de Música. Programa de Posgrado en Música. Publicación en el Portal de Revistas de la UFG. Las ideas expresadas en este artículo son responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión de los editores ni de la universidad**.**