



JUAN MIGUEL ILLÁN CALADO
<https://orcid.org/0000-0002-1607-4157>
juaillan@ucm.es
Universidad Complutense de Madrid

“No siguiendo la medida del uso común de mi sexo”: Maria Rosa Coccia y el lenguaje dramático-musical de la cantata *Ifigenia* (1779)*

*“Not Following the Measure of the Common Use of
My Sex”: Maria Rosa Coccia and the Dramatic-
Musical Language of the Cantata Ifigenia (1779)*

El presente trabajo ofrece una propuesta metodológica de análisis musical de la cantata *Ifigenia* de Maria Rosa Coccia, obra con la que trató de obtener protección en la corte española a través de María Luisa de Parma, para determinar los elementos que configuran el estilo compositivo de su producción dramática. El estudio de seis parámetros (formales, armónicos, rítmicos, melódicos, vocales y dramáticos) revela el dominio de Coccia sobre las técnicas compositivas propias de la música dramática del último tercio del siglo XVIII, incluidas las más innovadoras. *Ifigenia*, su cantata en dos partes más temprana conocida hasta la fecha, no solo es una pieza clave para comprender su lenguaje dramático-musical, que probablemente funcionó como modelo para crear las cantatas posteriores *Il trionfo d'Enea* (s. f.) y *Arsinoe* (1783), sino que es fruto del contexto hostil en el que estuvo determinada a desarrollar su carrera compositiva.

Palabras clave: Maria Rosa Coccia, María Luisa de Parma, corte española, Roma, Europa, siglo XVIII, música de corte, cantata, ópera seria, musicología feminista.

This article presents a methodological approach to the musical analysis of Maria Rosa Coccia's cantata Ifigenia, a work through which she sought to gain patronage at the Spanish court with the help of Maria Luisa of Parma, to identify the elements that define the compositional style of her dramatic output. The study of six parameters (formal, harmonic, rhythmic, melodic, vocal, and dramaturgical)

* Esta investigación es resultado del proyecto “Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid”, MadMusic-CM (ref. PHS-2024/PH-HUM-194), financiado por la Comunidad de Madrid-Procesos Humanos y Sociales. El trabajo se ha desarrollado en el marco de un contrato de Formación del Personal Investigador correspondiente a la convocatoria de ayudas para la contratación de personal investigador predocctoral en formación para el año 2022, ref. PIPF-2022/PH-HUM-25416, financiado por la Comunidad de Madrid. Expreso mi más sincero agradecimiento a Víctor Sánchez Sánchez, Luis López Ruiz, Magdalena Illán Martín, Lluís Bertran Xirau, Laura Planagumà-Clarà, María Rubio Amondarain y Daniel Riquelme Delgado por la cuidadosa revisión de este trabajo. Asimismo, agradezco a los dos revisores anónimos del artículo sus sugerencias y comentarios pertinentes.

reveals Coccia's mastery of the compositional techniques characteristic of dramatic music from the last third of the eighteenth century, including the most innovative ones. *Ifigenia*, her earliest known two-part cantata to date, is not only key to understanding her dramatic-musical language, which likely served as a model for her later cantatas *Il trionfo d'Enea* (undated) and *Arsinoe* (1783), but is also a product of the hostile environment in which she was compelled to pursue her career as a composer.

Keywords: Maria Rosa Coccia, Maria Luisa of Parma, Spanish court, Rome, Europe, eighteenth century, court music, cantata, opera seria, feminist musicology.

Desde comienzos del siglo XXI, la comunidad musicológica ha mostrado especial interés por el estudio de la vida y obra de Maria Rosa Coccia (Roma, 1759-1833), uno de los ejemplos más sobresalientes de compositoras en el panorama musical europeo del último tercio del siglo XVIII. Las investigaciones sobre su figura y el análisis de su estilo compositivo desarrolladas por Reinhard Strohm (2002), Candida Felici (2004) y Marie Caruso (2014a, 2014b, 2019), junto con la edición crítica de la cantata para cinco voces *Ifigenia* (1779)¹, a cargo de Judith Ortega y Nicola Usula (2022), constituyen un material bibliográfico de indiscutible valor para comprender su producción musical, así como una trayectoria biográfica y profesional de la que aún se conocen escasos datos, especialmente en lo relativo a su actividad compositiva y docente. Asimismo, los estudios de Strohm y Felici están basados en trabajos previos que recogen datos biográficos sobre Coccia, como las voces de François-Joseph Fétis y Arthur Pougin (1881), Robert Eitner (1900) y Carlo Schmidl (1937); también, el texto de Attilio Gabrielli (1915) y las referencias hemerográficas de C. Lozzi² y Alberto Cametti³. Dichas publicaciones se fundamentan a su vez en otras voces referidas a Coccia, como la del diccionario de Alberto M. Ghisalberti (1982), la enciclopedia de Aaron I. Cohen (1987) y la escrita por Denise P. Gallo (2002). Estos trabajos toman como punto de partida el *Elogio storico della signora Maria Rosa Coccia...* (1780)⁴, la única biografía histórica de la com-

¹ La fuente manuscrita de la música de esta cantata se conserva en la Real Biblioteca de Madrid (E-Mp MUS/MSS/146 y MUS/MSS/147). Se conserva una segunda fuente que contiene el dúo "In questo estremo addio" de *Ifigenia*, que evidencia la circulación independiente de al menos un número de la cantata, Biblioteca de la Abadía de Montecassino (I-MC 6-D-9/23).

² C. Lozzi. 1900. "Una giovinetta romana maestra di musica ammirata dal Martini e dal Metastasio", *Gazzetta Musicale di Milano*, n.º 22, 31 de mayo.

³ Alberto Cametti. 1900. "Altre notizie su Maria Rosa Coccia", *Gazzetta Musicale di Milano*, n.º 25, 21 de junio.

⁴ Michele Mallio. 1780. *Elogio storico della signora Maria Rosa Coccia romana maestra pubblica di cappella, Accademica Filarmonica di Bologna, e tra i Forti di Roma Trevia Coll'aggiunta di varie Lettere a Lei scritte da Uomini illustri, ed eruditi, e di varj Componimenti Poetici consecrati al di lei merito*. Roma: Cannetti. Se conservan doce ejemplares en las siguientes instituciones: Biblioteca Nacional de Austria (A-Wn) 577743-A; Biblioteca Estatal de Berlín (D-B) Mus. Dc 371; Museo Internacional y Biblioteca de la Música de Bolonia (I-Bc) H.37; Biblioteca del Conservatorio de Música Luigi Cherubini de Florencia (I-Fc) B.3763.99; Biblioteca Vittorio Emanuele III de Nápoles (I-Nn) RACC.VIII. Misc. 286.4; Biblioteca Casa-

positora publicada por Michele Mallio (1756–1831), presidente de la Accademia dei Forti⁵. Se trata de una fuente documental esencial que revela información muy valiosa sobre los primeros años de su proyección profesional, así como los agentes que participaron en su desarrollo.

El estudio introductorio de la edición crítica de Ortega y Usula viene a cubrir un hueco importante en la investigación sobre la trayectoria compositiva de Coccia. Sus aportaciones son significativas para entender la posible conexión entre Coccia y la dedicataria de la cantata, la entonces princesa de Asturias, María Luisa de Parma (1751–1819). Igualmente, los autores arrojan luz sobre los manuscritos musicales y la fuente dramática⁶ de *Ifigenia*, desconocidos hasta 2019⁷, y ofrecen un examen detallado de los principales elementos formales y estilísticos de la obra. La línea de investigación sobre el estilo compositivo de Coccia fue iniciada por Strohm con el breve análisis de la *scena ed aria* “Numi clementi... Chi può dir che rea son io”, basada en el texto del célebre poeta de la corte vienesa, Pietro Metastasio (1698–1782), y perteneciente al libreto de *Achille in Sciro* (acto tercero, escena quinta)⁸. Felici continuó esta área de estudio examinando los aspectos formales, melódico-armónicos y tímbricos de su obra sacra, de las cantatas profanas *Cantata a due soprani* (1776)⁹, *Il trionfo d'Enea* (s. f.)¹⁰ y *Arsinoe* (1783)¹¹, así como de su música instrumental: las *Sonate per cembalo*, op. 1 (1772)¹² y la *Marcia della Coccia* (s. f.)¹³. Posteriormente,

natense de Roma (I-Rc) r.XXII.58; Biblioteca del Conservatorio Benedetto Marcello de Venecia (I-Vc), Fondo Torre Franca S. A. G. II.36; Biblioteca Giovardiana de Veroli (I-VRLc); Biblioteca Maria Coccanari Fornari de Tivoli B. C. T. K. VI.19 5; Biblioteca Musical Eda Kuhn Loeb de la Universidad de Harvard (US-CAe) Isham Lib. 3830.364.78.116(4); Biblioteca Pública para las Artes Escénicas de Nueva York (US-NYp) 452155 A, y Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (US-Wc) ML410.C7 M1. En adelante, nos referiremos a esta obra como *Elogio storico*...

⁵ La Accademia dei Forti fue una institución fundada por una rama de la Accademia dell'Arcadia como consecuencia del conflicto generado tras la coronación extraordinaria de Maria Maddalena Morelli (1727–1800), la única poetisa improvisadora italiana que obtuvo este logro.

⁶ *Cantata per musica a cinque voci dedicata all'Altezza Reale di D. Luisa Maria Teresa Principessa d'Asturias &c &c &c posta in musica Da Maria Rosa Coccia Romana Maestra di Cappella, e Filarmonica di Bologna*, Biblioteca Nacional de España (E-Mn) M/23633.

⁷ Según los investigadores, las fuentes musicales de *Ifigenia* pudieron ser identificadas “gracias a la aparición en una subasta en 2019 del libreto con el mismo título y cuyas características materiales son idénticas a la fuente musical a la que originalmente estuvo unida” (Ortega y Usula 2022, IX).

⁸ Biblioteca Nacional de Francia (F-Pn) D-15283. Posiblemente, Coccia la creó con anterioridad a su ingreso en la Accademia Filarmonica di Bologna el 13 de abril de 1779. La fuente contiene un grabado de Coccia a modo de frontispicio con la inscripción: “Musicæ artis Magistris rite adscripta/28. Nov. 1774”. Esta información se modificó en el grabado adjunto al *Elogio storico*... con la adición de su pertenencia a la institución académica: “Musicæ artis Magistris rite adscripta, et/Bononiæ Accademica Philharmonica”.

⁹ I-Fc ms. F. P. T 1065.

¹⁰ I-Rc, Fondo Baini ms. Mus. 2504.

¹¹ Biblioteca Estatal de Dresde (D-Dl) Mus. 3995-L-1.

¹² Biblioteca del Conservatorio de Música Santa Cecilia de Roma (I-Rsc), Accademico A. ms. 194.

¹³ I-Rc, Fondo Baini ms. 2278.51.

Caruso abordó en sus trabajos de 2014 el análisis de diez fugas improvisadas a cuatro voces halladas en un ejemplar¹⁴ del *Elogio storico...*, y en su artículo de 2019 estudió el contenido de los *Vingt menuets pour le clavecin* (1783)¹⁵.

Si bien estas contribuciones suponen un primer acercamiento a la comprensión del lenguaje compositivo de Coccia, son necesarios más estudios que profundicen en los rasgos formales, armónicos, rítmico-melódicos, tímbricos, dramáticos y los vinculados a la escritura vocal, a fin de caracterizar con mayor precisión el estilo de su música dramática. Dado que el análisis comparativo de las tres cantatas excedería los límites de esta investigación, el presente artículo centrará la atención en *Ifigenia* con objeto de definir sus propiedades y demostrar que Coccia dominaba las técnicas compositivas de su tiempo, incluidas aquellas de carácter más innovador. La propuesta metodológica de análisis musical consiste en el examen de seis parámetros formales, armónicos, rítmicos, melódicos, vocales y dramáticos extraídos de las publicaciones de Eric Weimer (1984), Felici (2004), Robert O. Gjerdingen (2007) y Ortega y Usula (2022), cuatro trabajos que proporcionan las bases necesarias no solo para este propósito, sino que serán de utilidad para estudiar el resto de su corpus dramático y otras posibles obras localizadas. Según Susan Wollenberg, el análisis musical de obras de mujeres compositoras permite contribuir al proceso de integración de estas autoras “no solo en la conciencia actual, sino también en el patrimonio musical que podemos esperar transmitir a la posteridad” (Wollenberg 2024, 46). En tal sentido, este trabajo pretende aportar nuevo conocimiento sobre el estilo compositivo de Coccia en aras de recuperar su música. El contenido general del texto se articula en dos secciones. En primer lugar, se presentan unos apuntes biográficos de la compositora en los que se pone de relieve la importancia de la creación de *Ifigenia* en relación con los problemas principales de su trayectoria profesional. En segundo lugar, se desarrolla el análisis musical de la cantata mediante el estudio de los siguientes seis parámetros¹⁶:

- Estructuras formales (Felici 2004, Ortega y Usula 2022).
- Aspectos armónicos: paleta armónica, *schemata* galantes y fórmulas cadenciales (Weimer 1984, Gjerdingen 2007).

¹⁴ I-Rc r.XXII.58.

¹⁵ Archivo del Monasterio de San Gregorio Armeno de Nápoles (I-Ng) n.º 657.

¹⁶ Se ha utilizado el sistema “X.Y” para especificar el número de compás a la izquierda del punto y, seguidamente, el pulso con un número romano en minúscula. Para las alturas absolutas se emplea el índice acústico internacional, que sitúa el Do₄ como Do central del piano. Las abreviaturas usadas son las siguientes: Bs. = bajos, c./cc. = compás/compases, Cor. = trompas, Fl. = flautas traveseras, Ob. = oboes, Tr. = trompetas, Va. = viola, Ve. = violas, Vn. = violines. Si no se indica lo contrario, las fuentes musicales utilizadas para elaborar los ejemplos son E-Mp MUS/MSS/146 y MUS/MSS/147. Todos los ejemplos han sido transcritos por el autor utilizando el *software* MakeMusic Finale v27.

- Texturas rítmico-melódicas y tímbricas: patrones rítmico-melódicos y acompañamientos de los vientos y relación con las cuerdas (Weimer 1984, Spitzer 2009).
- Escritura de las partes melódicas independientes (Weimer 1984).
- Escritura vocal: tesituras, saltos interválicos y coloraturas (Ortega y Usula 2022).
- Aspectos dramáticos: recitativos simples y obligados (Ortega y Usula 2022).

Una compositora con ambición

El talento musical de Coccia fue ampliamente reconocido durante su juventud tanto por la calidad de su escritura como por la originalidad de sus composiciones (Felici 2004, 11). Su carrera fue promovida desde muy temprana edad gracias a su padre, Antonio Coccia, posiblemente motivado por la necesidad de mejorar el estatus social familiar (Caruso 2014b, 11). Su progenitor contrató a Sante Pesci (ca. 1712-1786), maestro de capilla de la Iglesia de Santa María la Mayor de Roma, para formarla en el arte del contrapunto. Coccia fue alumna de Pesci hasta los quince años, y durante su período de aprendizaje compendría una fuga diaria en un tiempo máximo de dos horas (Hegen 1997, 5), un conocimiento “que no solía enseñarse a las mujeres” (Caruso 2014b, 8). Las altas capacidades artísticas y los duros esfuerzos mostrados la llevaron a ser considerada un prodigio infantil por la nobleza eclesiástica y laica. Prueba de ello fue que en 1772 estrenó con éxito un oratorio titulado *Daniello* en el Oratorio de San Filippo Neri de la Chiesa Nuova de Roma, del que solo se conserva el libreto¹⁷ (Felici 2004, 58). A pesar de haber cosechado importantes triunfos en esta etapa inicial, la joven vería truncarse su prometedora carrera pocos años después.

Coccia marcó un hito en la historia de la música el 28 de noviembre de 1774 al lograr con quince años el título de *maestra di cappella* requerido en Roma para ejercer dicho oficio (Ortega y Usula 2022, IX), que hasta entonces “había sido exclusivamente masculino” (Gammaitoni 2022, 6). Tras la publicación del examen¹⁸, que consistió en la composición improvisada de

¹⁷ Se conservan tres ejemplares en la Biblioteca Estatal de Cremona (I-CRg) FA.3.4.70.4; I-Rsc G. Libr. XVIII. 174, y Biblioteca Vallicelliana de Roma (I-Rv) GALL 14.F 16(6).

¹⁸ *Esperimento estemporaneo fatto dalla signora Maria Rosa Coccia romana nell'esame da essa sostenuto avanti i quattro sig. maestri di cappella esaminatori della Congregazione de' signori musici di Santa Cecilia di Roma Per essere ammessa alla detta Congregazione in qualità di Maestra, come seguì con pieno applauso, ed approvazione coll'aggiunta di vari poetici componimenti [sic], che in quell'occasione furono al di lei merito dedicati*, Roma, Giunchi, 1775. Se conservan seis ejemplares en las instituciones: I-Bc G.11, I-CRg FA Ingr.F3.23/1, I-Rc MUS 377, I-Rsc G. CS. B. 1. 36, Biblioteca Nacional Central de Roma (I-Rn) MISC. A.219.11.2, e I-Vc, Fondo Torre Franca S.A.L.IV.9.

una doble fuga a cuatro voces sobre la antífona *Hic vir despiciens mundum* (Felicci 2004, 44), se inició una campaña de desprestigio contra la joven liderada por Francesco Capalti¹⁹, maestro de capilla de la catedral de Narni. Capalti mostró una oposición frontal a su nombramiento sosteniendo que la pieza “contenía serios errores de contrapunto” y que únicamente “había obtenido la distinción por ser mujer” (Caruso 2014b, 6). Prueba de que Coccia había estado haciendo frente a estos ataques férreos antes de componer *Ifigenia* es la carta en la que Metastasio manifestó su deseo de corregir las injusticias cometidas contra ella poniendo en valor una de sus obras, cuyo título se ignora: “El generoso regalo que desea hacerme de su nítido manuscrito [...] será transformado por mí en un depósito sagrado, que utilizaré para procurar el placer de hacerle justicia a aquellos pocos que tengan la inteligencia suficiente para conocer su valor”²⁰ (Brunelli 1951, 5:492 carta n.º 2352).

Metastasio le informó de que la partitura enviada era de gran calidad y esperaba que le aportase mayores beneficios: “El sagrado depósito [...] ha cumplido perfectamente el encargo de informarme de la maravillosa habilidad del ingenio que lo produjo. Querría que le produjese otros frutos más sensibles”²¹ (Brunelli 1951, 5:547 carta n.º 2414). Seis meses después, los esfuerzos cristalizaron en la composición de *Ifigenia*, según reza el libreto, firmado en Roma el 30 de julio de 1779²².

Uno de los aspectos más relevantes de su carrera es la búsqueda de mecenazgo más allá de las fronteras de Roma, de modo que dedicó obras a personalidades pertenecientes a diferentes cortes europeas²³, entre ellas la española. Para llevar a cabo esta estrategia de promoción artística, apostó por la creación de cantatas en dos partes caracterizadas por las extensas dimensiones, el gran número de voces y la complejidad orquestal: *Ifigenia*, dedicada a María Luisa de Parma; *Il trionfo d'Enea*, para Fernando IV de Nápoles (1751-1825) y María Carolina de Austria (1752-1814) y *Arsinoe*, para Amalia de Zweibrücken-Birkenfeld (1752-1828). También se tiene

¹⁹ Francesco Capalti. 1781. *Critica all'esame fatto dalla signora Maria Rosa Coccia romana adi XXVI-Il novembre MDCCCLXXIV*. Terni: Saluzi.

²⁰ “Il generoso dono ch'Ella vuol farmi del suo nitido manoscritto [...] sarà da me trasformato in un sacro deposito, di cui mi varrò per procurarmi il piacere di farle rendere giustizia da quei pochi, che hanno intelligenza bastante per conoscerne il valore”. Carta de Metastasio a Coccia, 12 de febrero de 1778. Todas las traducciones son del autor, si no se indica lo contrario.

²¹ “Il Sacro deposito [...] ha perfettamente eseguita la commissione d'informarmi della meravigliosa abilità dell'ingegno che l'ha prodotto. Vorrei che le producesse altri più sensibili frutti”. Carta de Metastasio a Coccia, 15 de enero de 1779.

²² E-Mn M/23633, fol. 5r.

²³ Véanse Strohm (2002), Caruso (2014a, 2019), Tripaldi (2016) y Cypess (2022).

noticia de que Coccia hizo entrega de una cuarta cantata titulada *La Gara delle Dee* (antes del 23/3/1782) a Pablo I de Rusia (1754–1801) y María Fiódorovna (1759–1828)²⁴, quienes realizaron una gran gira por Europa entre 1781 y 1782 acompañados por el príncipe Nikolái Saltykov (1736–1816) (Leech 2024, 11), cuya verdadera destinataria era Catalina II de Rusia (1729–1796)²⁵. En este sentido, Felici señala que los componentes musicales y textuales de las piezas *Il trionfo d’Enea* y *Arsinoe* las adscribirían realmente al género de la ópera seria y que la decisión de denominarlas cantatas permitiría interpretarlas sin aparato escénico en contextos alejados de los espacios teatrales romanos, ámbitos asociados al mundo operístico en el que las mujeres tenían vetado el acceso (Felici 2004, 109), con lo que no se les permitía estrenar sus propias composiciones. Como matizan Ortega y Usula, la omisión de cualquier término “que aludiera a género escénico significaría que no se necesita escena” (Ortega y Usula 2022, XII).

Coccia buscó apoyos en distintos miembros influyentes y con recursos de las casas reales y élites europeas –entre ellos, varias mujeres– tratando de despertar su compasión ante la delicada situación que atravesaba (Ortega y Usula 2022, X). No solo tenía un amplio conocimiento del contexto musical de su tiempo, sino que mostró especial sensibilidad a los gustos de sus potenciales protectores, con lo que orientó su actividad hacia sus intereses (Caruso 2019, 33). El hecho de que se decantase por estas grandes formas revela la conciencia que Coccia tenía de sus capacidades creativas y la voluntad de ser reconocida como una compositora que trabajó desde su niñez con constancia para prosperar en el ámbito musical, afirmación referida en la dedicatoria de *Ifigenia*: “Mientras auguro a mis débiles fatigas el favorable encuentro de VUESTRA REAL MIRADA, para no desmerecerla he venido empleando desde mi infancia tanto la voz como la mano en la armonía musical”²⁶ (Ortega y Usula 2022, LIII). Tres años antes, la romana expresó con firmeza su intención de recorrer el camino escogido en la dedicatoria de la *Cantata a due soprani*, una obra de dimensiones reducidas dirigida a Leopoldo de Habsburgo-Lorena (1747–1792):

Si las tenues producciones que me atrevo a presentar a V. A. R. no resultan ingratas a vuestro purísimo oído, distrayendo por un momento vuestros soberanos pensamientos de lo que vos llamáis los sagrados deberes del príncipe; es

²⁴ [Sin firma]. 1782. *Diario Ordinario* (Roma), n.º 754, 23 de marzo, 6.

²⁵ Véase Tripaldi (2017). La autora refiere que la partitura se localiza en San Petersburgo sin especificar la institución. Por el momento, no ha sido posible contactar con la investigadora para ampliar la información.

²⁶ “Mentre auguro alle deboli mie fatighe il favorevole incontro de’ VOSTRI REALI SGUARDI per non demeritare il quale ho impiegato fin dall’infanzia e la voce e la mano nella musicale Armonia”. E-Mn M/23633, fols. 4v-5r.

decir: el gobierno del pueblo y la tranquilidad pública, a los que unís el esplendor de los triunfos con tanta gloria, podré con razón llamar felices estos trabajos que, a pesar de todo prejuicio sobre mi edad, y sobre mi sexo, no me he negado a emprender²⁷.

Poco después, Coccia puso de manifiesto su determinación en una carta dirigida el 28 de mayo de 1778 a Giovanni Piaggio, cónsul de la reina María I de Portugal (1734-1816), a la cual dedicó varios salmos que se consideran perdidos:

Soy una doncella de diecinueve años con la que la fortuna ha sido poco benévola con sus dones. Sin embargo, desde mi infancia he estado ansiosa por progresar de alguna manera y, no siguiendo la medida del uso común de mi sexo, me he esforzado por distinguirme adquiriendo algún conocimiento que pudiera compensar lo que no obtenía de la fortuna. Fue esta la música, a la que llegué a adscribirme tras un riguroso examen [...] entre los maestros de capilla de Roma, mi patria²⁸.

Estos testimonios autobiográficos resultan fundamentales para comprender que, en su época, el hecho de formarse y ejercer como compositora era algo excepcional, decisión que pudo haberla alejado de las opciones consideradas aceptables para una mujer según los valores patriarcales coetáneos. De acuerdo con Felici, las palabras de Coccia revelan que “la elección de una mujer para dedicarse a la composición a nivel profesional todavía era poco aceptada” (Felici 2004, 44-45), una idea que Caruso complementa al apuntar que algunas mujeres tenían que apartarse de los roles tradicionales —el matrimonio y la maternidad— al ingresar en instituciones académicas (Caruso 2014a, 28).

Ifigenia es resultado del contexto hostil en el que Coccia estuvo determinada a desarrollar su carrera compositiva, propósito difícil de cumplir dadas las remotas probabilidades de que una mujer fuese contratada para producir el repertorio y liderar la actividad musical de instituciones religiosas en el entorno romano ilustrado, a excepción de los espacios conventuales. Pese a

²⁷ “Se le tenui produzioni, ch’io ardisco presentare a V. A. R. riusciranno non ingrato al vostro purgatifim’orecchio, distraendo per poco i Sovrani Pensieri da quelli, che Voi chiamate sacri doveri del Principe, cioè il reggimento de’ Popoli, e la pubblica tranquillità, cui con tanta gloria unite lo splendor de’ Trionfi; potrò con ragione chiamar felici queste fatiche, che ad onta d’ogni prevenzione sulla mia età, e sul mio seño, non ho recusato d’intraprendere”. I-Fc ms. F. P. T 1065, fol. 2r.

²⁸ “Io sono una donzella di anni diecinueve, cui la sorte fu avara de’ suoi doni, nulla di meno fin dalla mia puerile età fui desiderosa di avanzarmi in qualche modo, non seguendo il metro del commun impiego al mio sesso, procurai distinguermi coll’acquisto di qualche scienza, che potesse supplire a ciò che non sortii dalla fortuna. Fu questa la musica, che coll’applicazione alla medesima giunsi ad essere ascritta dopo un rigoroso esame [...] tra’ maestri di cappella di Roma, mia patria”. C. Lozzi. 1900. “Una giovinetta romana maestra di musica ammirata dal Martini e dal Metastasio”, *Gazzetta Musicale di Milano* (Milán), n.º 22, 31 de mayo, 298.

todas las adversidades, Coccia buscó con *Ifigenia* amparo en la corte española a través de una mujer poderosa como María Luisa de Parma, lo que muestra su intento de pasar del ámbito académico romano al patrocinio cortesano madrileño, una aspiración que probablemente nunca logró (Ortega y Usula 2022, XIV). En lo que respecta a la recepción de la cantata, no se tiene constancia de que la princesa estableciera una relación de mecenazgo con la autora ni de que fuese obsequiada materialmente o distinguida por la entrega de la partitura; ni siquiera hay certezas de que la obra se interpretara, a juzgar por la ausencia de partichelas (Ortega y Usula 2022, XI). Dado que *Ifigenia* fue la primera cantata escrita en dos partes conocida hasta la fecha, parece lógico pensar que funcionó como modelo compositivo para escribir *Il trionfo d'Enea* y *Arsinoe*, con las que la compositora intentó conseguir algún tipo de patrocinio en la corte napolitana y el electorado de Sajonia, sin éxito (Caruso 2014b, 28). Al parecer, Coccia abandonó esta estrategia después de cuatro años en los que demostró todo su potencial.

Tras la composición de *Arsinoe* y la colección de minuetos, ambos fechados en 1783, no se dispone de información sobre su actividad musical durante los cincuenta años siguientes, a excepción del motete navideño *Angelus ad pastores ait* (1799)²⁹ para dos sopranos y órgano (Leech 2024, 14). Coccia solicitó en 1832 un estipendio a la Academia de Santa Cecilia de Roma alegando que los múltiples problemas de salud le impedían desarrollar la labor como docente que había desempeñado a lo largo de su vida para subsistir (Felici 2004, 60). Se le concedió una ayuda ínfima que apenas pudo disfrutar, pues murió en Roma antes del 21 de noviembre de 1833³⁰ (Felici 2004, 63).

Análisis musical de la cantata *Ifigenia*

La cantata *Ifigenia*, cuyo nombre significa “mujer de raza fuerte” (Ortega y Usula 2022, XIV), tiene estructura articulada en dos partes y presenta catorce secciones o escenas³¹ distribuidas según el cuadro 1 (en el apéndice), de forma que la parte primera está compuesta por ocho secciones y las seis restantes pertenecen a la segunda (Ortega y Usula 2022, XII-XIII). El cómputo de números musicales es el siguiente: una sinfonía introductoria, trece recitativos simples, dos recitativos obligados, ocho arias, dos cavatinas, un rondó, un dúo y un quinteto. La partitura está escrita para cinco personajes: Ifigenia, Achille, Clitennestra (los tres sopranos, clave de Do en primera línea), Adrasto (alto,

²⁹ Archivo Musical de la Basílica de San Juan de Letrán (I-Rsg), ms. Mus. B 2418.

³⁰ Esta fecha corresponde al registro de limosna recibida de Giovanni Masucci para la celebración de cuatro misas en sufragio de Coccia y Pesci, no a una partida de defunción. Se ignoran la fecha de fallecimiento de Coccia y la identidad de Masucci.

³¹ En el libreto no se emplea ningún término para las secciones, solo el nombre del personaje que interviene.

clave de Do en tercera línea) y Agamennone (tenor, clave de Do en cuarta línea). La plantilla orquestal es nutrida, pues incorporó a la habitual sección de cuerdas efectivos de viento madera (dos oboes y dos flautas traveseras) y metal (dos trompas y dos trompetas). Sobre la posible autoría del libreto, el hecho de que solo aparezca el nombre de Coccia en la fuente dramática “invita a pensar que ella misma pudo escribir el texto” (Ortega y Usula 2022, XIV).

A continuación, se resume el argumento de la obra: según el oráculo del adivino Calcante, Agamennone, rey de Micenas y padre de Ifigenia, debe realizar el sacrificio de su hija para asegurar vientos favorables a su ejército, que debe partir desde Áulide, y llevar a cabo la guerra contra Troya. Clitennestra, esposa de Agamennone y madre de la joven, y Achille —su prometido— intentan convencer a este de que cambie su horrible juicio, pero los esfuerzos son en vano. Ifigenia, debatida entre el amor que profesa hacia Achille y el respeto y la obediencia hacia Agamennone, acepta su muerte con resignación y reconoce que su sacrificio será heroico. La anunciada tragedia cambia de rumbo al aparecer Calcante con Elisena, hija secreta de Elena y Teseo, quien decide sacrificarse para salvar la vida de Ifigenia. Esta jura fidelidad a Achille y respeto tanto a su padre como a toda Grecia (Ortega y Usula 2022, XIV).

Estructuras formales

En este apartado se comentarán las formas utilizadas en *Ifigenia* comparándolas con dos obras anteriores de su producción dramática: la *Cantata a due soprani* y el aria “Chi può...”. La compositora trabajó seis formas durante su carrera artística: cavatinas, arias *da capo*, arias *dal segno*, arias con el *da capo* variado y arias tanto en forma binaria como en rondó. El uso residual del aria *dal segno* y *da capo* pone de relieve que Coccia asimiló rápidamente los nuevos diseños formales de arias cultivados en la ópera seria³². Sobre estas estructuras formales más antiguas, Felici indica que solo compuso en toda su producción una aria *dal segno*, el aria de Minerva “Per sottrarvi a tante offese”, y otra *da capo*, el aria de Musica “Di mia felice sorte” (Felici 2004, 97), ambas pertenecientes a la *Cantata a due soprani*. En realidad escribió dos arias más *dal segno*: el aria mencionada “Chi può...” y “Frena, oh dio, quel mesto pianto”, aria de Ifigenia en la cantata *Ifigenia*. Esta última aria, cuya repetición atañe a la sección A¹ (Ortega y Usula 2022, XIII), resulta de interés por la conjugación de la forma tradicional

³² A partir de la década de 1780 el aria *da capo* y el aria *dal segno* cayeron en desuso y dieron paso a otras formas como el aria con el *da capo* variado y el aria de forma binaria (Felici 2004, 98), con líneas melódicas más amplias, diversas repeticiones textuales y recapitulaciones musicales. Sin duda, el rondó (aria en dos tiempos, lento-rápido) se estableció como una de las nuevas formas favoritas (McClymonds y Heartz 2002).

del aria *dal segno* con elementos estilísticos de la nueva práctica operística. En el cuadro 2 (en el apéndice) se pueden consultar los tipos de arias y números de conjunto compuestos por Coccia hasta 1779.

Aunque *Ifigenia* fue la primera cantata en la que Coccia utilizó cinco de las seis estructuras formales indicadas (ningún número vocal presenta la organización seccional del aria *da capo*), la *Cantata a due soprani* fue la primera obra en la que integró esquemas de la práctica musical anterior con el nuevo estilo de la década de 1770, ya que contiene una aria *dal segno*, otra *da capo* y un dúo de forma binaria; por tanto, parece razonable que esta pieza sirviera de prototipo compositivo para escribir *Ifigenia* tres años después. Con relación a estas formas, Felici apunta que el hecho de que incluyese en la cantata *Il trionfo d'Enea* estructuras como el rondó, el aria binaria A-A¹ | B-B¹ y el aria ternaria simple A-B-A invita a pensar que fue escrita con posterioridad a *Arsinoe* (Felici 2004, 106). Sin embargo, los esquemas de las arias "Io ti lascio, o mio tesoro" y "Fra tanti mali e tanti" pertenecientes a *Arsinoe* responden a las formas rondó y aria binaria A-A¹ | B-B¹, respectivamente. Asimismo, el rondó de Achille "Dille pur che il core amante", cuya estructura guarda más similitudes con el aria *da capo* que con el rondó (Ortega y Usula 2022, XIII), y el dúo de Ifigenia y Achille "In questo estremo addio", con forma A-A¹ | B-B¹, confirman la presencia de estos esquemas en la producción de la compositora desde 1779. Queda patente que Coccia demostró su sensibilidad hacia las innovaciones estilísticas a nivel formal de los últimos treinta años del siglo XVIII.

Aspectos armónicos

Las técnicas compositivas identificadas en *Ifigenia* ilustran la sofisticada paleta armónica que Coccia dominaba con solo veinte años, entre las que destacan los cambios de modo, préstamos modales, enfatizaciones, progresiones modulantes, modulaciones cromáticas y enarmónicas. El primero de estos mecanismos lo aplicó con cierta frecuencia para concluir secciones mediante la combinación de un cambio modal y un acorde de sexta aumentada, como muestran los cc. 60-61i del rondó "Dille pur..." (ejemplo 1) y los cc. 39-40 y 93-94 del aria de Agamennone "Ancor rivolgo in mente" (ejemplo 2).

Ejemplo 1. *Ifigenia*, parte primera, rondó de Achille, "Dille pur...", Andante-Allegro, cc. 56-61

34

2 Ob.
2 Cor.

AGA.

Vn.

Ve.
Bs.

37

2 Ob.
2 Cor.

AGA.

Vn.

Ve.
Bs.

b6 4 b5 3 #6 b5 3

Ejemplo 2. *Ifigenia, parte segunda, aria de Agamemnone, "Ancor rivolgo..."*, Sostenuto, cc. 34-40

Los préstamos modales y las enfatizaciones son recursos comunes utilizados simultáneamente en el lenguaje de Coccia, como ocurre en los cc. 100-105 del aria de Clitennestra "Fra mille timori", la única aria de toda su producción cuya plantilla está formada por instrumentos de cuerda. Se trata de una sección tonalmente inestable que enfatiza cromáticamente hacia Sol menor para establecerse rápidamente en Fa mayor incluyendo un préstamo al homónimo menor en el c. 102 (ejemplo 3). Otro pasaje a destacar se localiza en los cc. 72-81 del aria de Achille "Con mille furie in seno", caracterizado por la modulación construida desde La menor hacia Si menor con la inclusión de una progresión modulante con movimiento cromático descendente en la línea del bajo que conduce hasta el c. 78. En este punto se produce un aumento de la tensión armónica por la modulación generada mediante la enarmonización del Fa becuadro por Mi sostenido en el tercer pulso del compás, a fin de crear un acorde de séptima disminuida de la dominante de Si menor. Este da paso a los acordes de séptima de dominante y séptima disminuida de dicha tonalidad, que resuelve en la tónica del c. 80i (ejemplo 4).

100

Ejemplo 3. *Ifigenia, parte primera, aria de Clitennestra, “Fra mille...”, Allegretto con spirito, cc. 100-105*

72

77

Ejemplo 4. *Ifigenia, parte segunda, aria de Achille, “Con mille...”, Allegro con spirito, cc. 72-81*

Por otra parte, existen tres procedimientos empleados en *Ifigenia* para enfatizar hacia la subdominante dignos de mención. El primero consiste en una estructura armónica de cuatro compases en la que el acorde de tónica inicial se enlaza con la tríada disminuida y, seguidamente, se transforma en el acorde de séptima de dominante del cuarto grado para resolver en la subdominante. Se trata de una técnica compositiva interesante por las disonancias generadas entre el movimiento cromático descendente de una o varias voces y el pedal de tónica, que la maestra aplicó en los cc. 2-5 del recitativo obligado de *Ifigenia* “La genitrice afflitta” (ejemplo 5).

Allegro

2 Fl. 2 Cor. *f* *p* *cresc.*

1 Fl. *- surr.*

Vn. Ve. *f* *p sotto voce* *cresc.* *p* *cresc.*

Bs. *f* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

7 7 6
2 + 4

Ejemplo 5. *Ifigenia*, parte primera, recitativo obligado de *Ifigenia*, “*La genitrice afflitta*”, cc. 1-5

El segundo procedimiento se localiza en los cc. 14-17, 46-50, 110-114 y 121-125 del aria de Adrasto “*Minaccia il ciel talora*”. Sobre una nota pedal, el primer acorde de tónica se convierte progresivamente en el acorde de séptima de dominante del cuarto grado utilizando un patrón de semicorcheas asignado a los violines, que introduce disonancias de semitono y tono, hasta resolver en el acorde de subdominante (ejemplo 6). Desde el punto de vista rítmico-melódico, la alternancia entre notas consonantes pertenecientes a un acorde determinado y disonancias de semitono fue uno de los avances más significativos de la década de 1770, un recurso aplicado tanto a las voces como a los violines y las violas; en cambio, fue infrecuente en la línea del bajo (Weimer 1984, 59). Brevemente, la tercera estructura empleada es la progresión armónica hacia la subdominante $I-IV^6-I-IV^6-I$, común desde finales de 1760 (Weimer 1984, 135) y presente en los cc. 10-14 de la cavatina de *Ifigenia* “*Rammenta al genitore*” (ejemplo 7).

14 + 2 Cor. (pedal de dominante)

2 Ob. 2 Cor. *pp* *cresc.* *f* *ff*

Vn. *pp* *cresc.* *f* *ff*

Bs. *pp* *cresc.* *f* *ff*

7 +

Ejemplo 6. *Ifigenia*, parte primera, aria de Adrasto, “*Minaccia il ciel...*”, Allegro spiritoso, cc. 14-17

The image shows a musical score for a scene from the opera *Ifigenia*. It includes parts for two Oboes (2 Ob.), two Coros (2 Cor.), a Flute (IFL.), Violins (Vln. Vc.), and Basses (Bs.). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score is marked with dynamics like *p* (piano) and *f* (forte). The lyrics are in Italian: "di - o! Tu ve - di il mio do - lo - re: par - la - gli tu per me, ____". There are rehearsal marks 6 and 4 indicated below the bass line.

Ejemplo 7. *Ifigenia*, parte primera, cavatina de *Ifigenia*, “Rammenta al genitore”, Allegro, cc. 10-14

Schemata galantes

Uno de los rasgos característicos de la producción dramática de Coccia es la utilización de *schemata* galantes, estructuras melódico-armónicas tipificadas en el lenguaje dieciochesco que Gjerdingen define como “frases musicales comunes” (Gjerdingen 2007, 6). Sus orígenes se remontan a la tradición del estudio de los *solfeggi* y *partimenti*³³, estos últimos calificados por Irving Godt como “una de las herramientas más importantes de la formación musical” (Godt 2010, 25). Se tiene conocimiento de que Coccia recibió su primera educación musical a través de estos *solfeggi* con una mujer cuyo nombre se omitió, según se desprende de la información proporcionada por Mallio; unas enseñanzas en las que las virtudes y labores asociadas a las mujeres tomaron protagonismo:

Fue confiada por sus padres a la enseñanza de una mujer sabia de la que aprendió las primeras semillas de la piedad y las ocupaciones femeninas: y su progenitor quiso también que su Maria Rosa fuera instruida en música por la misma mujer [...] la tierna niña, habiendo cumplido ocho años de su vida, llegó a conocer bajo su disciplina todas las tonalidades musicales y a solfear a primera vista para gran admiración de todos³⁴.

Con mucha probabilidad los *partimenti* también formaron parte de los materiales pedagógicos con los que fue educada, a la luz de los detalles aportados sobre quiénes fueron sus referentes compositivos. Según Mallio,

³³ Sobre los *solfeggi* y *partimenti*, véanse Baragwanath (2020) y Sanguinetti (2012).

³⁴ “Fu da’ suoi Genitori al magistero affidata d’una saggia Donna, da cui i primi semi apprendesse della pietà, e delle muliebri occupazioni: e il di lei Genitore volle ancora, che la sua Maria Rosa nella Musica fosse ammaestrata dalla medesima Donna [...] Sotto la di lei disciplina la tenera fanciulla compiuti ott’anni del viver suo tutte le chiavi musicali giunse a conoscere, e a solfeggiare all’improvviso con grande ammirazione di tutti”. Mallio, *Elogio storico...*, IX-X.

parte de su formación musical consistió en la interpretación tanto de composiciones complejas a primera vista y en todas las tonalidades como de los bajos más complejos de músicos de la escuela napolitana como Francesco Durante (1684-1755) o Davide Perez (1711-1778), figuras de primer nivel como Arcangelo Corelli (1653-1713) o George Frideric Handel (1685-1759), el compositor y organista de la catedral de Dresde Christlieb Sigmund Binder (1723-1789) y algún miembro ignoto de la familia Bach: “Seguía interpretando composiciones difíciles a primera vista, transportándolas a través de todos los tonos, y los bajos más abstrusos de los célebres autores Perez, Durante, Bauh [sic], Corelli, Binder, Hendel [sic], etc. en presencia de varios maestros ilustrados”³⁵.

La identificación de varios *schemata* en *Ifigenia* confirma su sensibilidad por integrar en su escritura elementos centrales del lenguaje compositivo del siglo XVIII. Se muestran tres ejemplos³⁶: el esquema Heartz en los cc. 5-7i, 13-15i, 40-42i y 48-50i del segundo movimiento de la sinfonía introductoria de *Ifigenia* (ejemplo 8), identificado y definido por John A. Rice como uno de los procedimientos preferidos de los compositores de ópera para “expresar emociones sinceras” (Rice 2014, 319); el Do-Re-Mi en los cc. 1-4 de la cavatina “Rammenta al genitore” (ejemplo 9), uno de los *schemata* esenciales de apertura (Gjerdingen 2007, 457) y el Quiescenza, incluido por duplicado en los cc. 56-59 y 230-233 del aria de Ifigenia “Torna, così, contento” (ejemplo 10). Este esquema, que se popularizó entre 1760 y 1790, refuerza los procesos cadenciales (Gjerdingen 2007, 460).

Ejemplo 8. *Ifigenia*, parte primera, segundo movimiento de la sinfonía, cc. 1-8. Schema Heartz

³⁵ “Seguiva ella intanto a suonare all'improvviso [sic] difficili Composizioni, trasportandole in tutt'i tuoni, ed i bassi più astrusi de' celebri Autori Perez, Durante, Bauh [sic], Corelli, Binder, Hendel [sic] &c. in presenza di varj illuminati Maestri”. Mallio, *Elogio storico...*, XIV.

³⁶ Se emplean los números con círculos negros para denominar los grados de la escala en la melodía y aquellos con círculos blancos para los del bajo (Gjerdingen 2007, 20).

Allegro DO-RE-MI

IFL. *Ram - men - ta al ge - ni - to - re, ram - men - ta al ge - ni - to - re che*

Vn. *Ve. col basso*

Ve. Bs. *p*

Ejemplo 9. *Ifigenia, parte primera, cavatina de Ifigenia, “Rammenta al genitore”, cc. 1-4. Schema Do-Re-Mi*

Otro caso que revela sus conocimientos estilísticos se encuentra en los cc. 52-62 del aria “Per sottrarvi...” de la cantata escrita en 1776, contruidos sobre la base de dos *schemata* que encadenó entre los cc. 53-58i y 59iii-62i: el Fonte, un esquema típico de minuets dieciochescos en el que se produce un cambio modal de menor a mayor al transportar descendente-mente un material melódico (Gjerdingen 2007, 456) y el Monte, que expone una secuencia melódica cuyo diseño se transporta un tono ascenden- te para modular a la región subdominante o dominante (Gjerdingen 2007, 458) (ejemplo 11).

QUIESCENZA

230

2 Ob. *pp* *cresc.* *f*

Vn. *pp* *cresc.* *f assai*

Ve. *pp* *cresc.* *f assai*

Bs. *pp* *cresc.* *f assai*

QUIESCENZA + 2 Cor. (pedal de tónica)

Ejemplo 10. *Ifigenia, parte segunda, aria de Ifigenia, “Torna, così, contento”, Maestoso, cc. 230-233. Schema Quiescenza*

52 FONTE

MIN. *ta - li vir - tù bel - le, il ciel_____ cor - te - se, vir - tù*

Vn. *f* *p* *sf* *f* *p*

Ve. Bs. *f* *p* *sf* *f* *p*

36

MIN. *bel - le, il ciel_____ cor - te - se que - st'a - si lo a voi ser -*

Vn. *f* *p* *sf* *f* *p* *sf*

Ve. Bs. *f* *p* *sf* *f* *p* *sf*

60

MIN. *- bô, que - st'a - si lo a voi ser - bô. Per sot -*

Vn. *f* *p* *sf* *f* *p* *sf* *f* *p*

Ve. Bs. *f* *p* *sf* *f* *p* *sf* *f* *p*

Ejemplo 11. Cantata a due soprani, aria de Minerva, "Per sottrarvi...", Andante cantabile, cc. 52-62, I-Fc ms. F. P. T 1065. Schemata Fonte y Monte

Fórmulas cadenciales

Además de los procesos cadenciales básicos del lenguaje dieciochesco como las cadencias auténticas, plagales, rotas o semicadencias, se han identificado en *Ifigenia* otros tipos que ponen de manifiesto cómo incorporó Coccia las nuevas tendencias compositivas a su estilo para actualizarlo. El aria de Agamennone “Se al mio paterno amore” es un ejemplo representativo de escritura operística dieciochesca en la que coexisten elementos tradicionales e innovadores. Por un lado, en los cc. 106-108 se produce una cadencia ascendente del bajo³⁷ desarrollada durante tres compases (ejem-

³⁷ A partir de 1730 la cadencia ascendente del bajo figuraba entre los esquemas cadenciales habituales del repertorio de ópera seria (Weimer 1984, 31). Esta cadencia fue abandonada gradualmente durante las siguientes décadas en favor de otras que prolongan los acordes de tónica en segunda inversión y de dominante, como consecuencia de la expansión del ritmo armónico. Este cambio, una de las transformaciones en el gusto musical más significativas de la centuria, dio lugar a arias más extensas (Weimer 1984, 95).

plo 12); y por el otro, en los cc. 125-128, se da un proceso cadencial de cuatro compases I-IV-I⁶₄-V-I, frecuente en las décadas centrales del siglo XVIII, en el que cada uno de los tres últimos acordes dura un compás (ejemplo 13). Coccia retomó esta fórmula armónica para construir cadencias culminantes que evidencian el enlentecimiento gradual del ritmo armónico, como la de los cc. 55-59 del aria de Clitennestra "Ritorna a questo seno" (ejemplo 14). La compositora elaboró la cadencia manteniendo cada acorde durante cuatro pulsos, a diferencia de la cadencia del ejemplo 13, cuyos dos primeros acordes de tónica y subdominante solo duran dos tiempos. Esta prolongación da como resultado una fórmula cadencial de cinco compases recurrente en el repertorio de finales de siglo (Weimer 1984, 40). También hay que mencionar el detalle de que el primer acorde de tónica aparece tanto en estado fundamental como en primera inversión con la quinta aumentada en el c. 55iv, que aporta tensión armónica al proceso cadencial.

Ejemplo 12. Ifigenia, parte primera, aria de Agamemnone, "Se al mio...", Allegro maestoso, cc. 106-108

Ejemplo 13. Ifigenia, parte primera, aria de Agamemnone, "Se al mio...", Allegro maestoso, cc. 125-128

Ejemplo 14. *Ifigenia, parte segunda, aria de Clitennestra, “Ritorna a questo...”, Allegro, cc. 55-59*

En cuanto a la cadencia convergente³⁸, la compositora la aplicó en varios números para finalizarlos, como en los cc. 136-138 del aria “Frena, oh dio...” y los cc. 105-113 del aria “Ancor rivolgo...”. Un aspecto que subrayar de la cadencia convergente localizada en el aria “Frena, oh dio...” es su similitud con la de los cc. 73-74 del aria “Per sottrarvi...”, no solo por enlazar este tipo de cadencia con la *fermata*, sino por la semejanza con el material melódico de los violines (ejemplo 15). Como se ha comentado anteriormente, la *Cantata a due soprani* es un precedente que pone de relieve los conocimientos avanzados que Coccia ya tenía con dieciséis años y, posiblemente, sirvió de arquetipo para concebir *Ifigenia*.

73

2 Ob.
2 Cor.

f

fp

MIN.

- bò, a voi ser - bò.

Vn.
Ve.

f p f p f p

Bs.

f p f p fp fp fp fp

Ve. col basso

Ejemplo 15. Cantata a due soprani, aria de Minerva, “Per sottrarvi...”, Andante cantabile, cc. 73-75, I-Fc ms. F.P.T 1065. Cadencia convergente con fermata

³⁸ La cadencia convergente es una de las técnicas compositivas más habituales para modular hacia la región dominante –si bien no garantiza que esta se produzca– y guarda una estrecha relación con la *fermata* que concluye una sección, de modo que prepara la resolución de la frase musical aportando tensión armónica (Gjerdingen 2007, 163).

Sobre la cadencia con acorde de sexta aumentada³⁹, queda claro que Coccia la integró en su lenguaje compositivo, dados los numerosos ejemplos de cadencias con acordes de sexta italiana y alemana, presentes en *Ifigenia*. Dos a destacar son las cadencias de los mencionados cc. 60-61i del rondó "Dille pur...", que incluyen el acorde de sexta italiana (ejemplo 1), y las de los cc. 39-40 y 93-94 del aria "Ancor rivolgo...", con el acorde de sexta alemana (ejemplo 2).

Por último, Coccia mostró su originalidad en procesos cadenciales tan frecuentes como la semicadencia y la cadencia auténtica, creando sonoridades como las de los cc. 82-85 del primer movimiento de la sinfonía de *Ifigenia* y los cc. 86-90 y 91-95 del rondó "Dille pur...". En el primer caso, las disonancias producidas entre el pedal de dominante y el acorde de séptima disminuida desplegado en las cuerdas llaman poderosamente la atención, particularmente en los dos últimos pulsos del c. 84, donde colisionan el Si₃ bemol y Sol₃ sostenido de los violines con el La₃ de las violas (ejemplo 16). Los fragmentos señalados del rondó son interesantes porque las cadencias auténticas de los cc. 90-91 y 95-96 se construyen mediante el conocido *crescendo* de Mannheim⁴⁰, con la peculiaridad de que la voz y los violines dibujan un movimiento cromático ascendente. Esta tensión dinámica y armónica refuerza la conducción del proceso cadencial (ejemplo 17).

Ejemplo 16. *Ifigenia*, parte primera, primer movimiento de la sinfonía, Allegro spiritoso, cc. 82-85

Ejemplo 17. *Ifigenia*, parte primera, rondó de Achille, "Dille pur...", Allegro, cc. 86-91

³⁹ Se trata de uno de los tres tipos de *clausula tenorizans* utilizadas en el repertorio dieciochesco (Gjerdin- gen 2007, 165), especialmente en el de ópera seria, para dirigir la tensión armónica hacia el final de una sección.

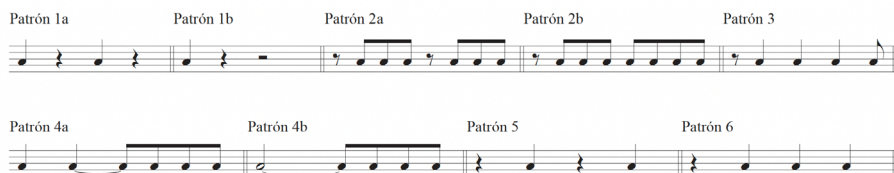
⁴⁰ Sobre el *crescendo* de Mannheim y su origen, véase Wolf (2002).

Texturas rítmico-melódicas y tímbricas

Patrones rítmico-melódicos

Uno de los motivos por los que las arias de las décadas de 1770 y 1780 difieren profundamente de aquellas cultivadas durante el primer tercio del siglo XVIII es la búsqueda de mayor claridad en el tejido contrapuntístico mediante la flexibilidad rítmica y variedad acentual (Weimer 1984, 27). Músicos como Johann Adolf Hasse (1699-1783), Niccolò Jommelli (1714-1774), Joseph Haydn (1732-1809) o Johann Christian Bach (1735-1782) contribuyeron a la configuración de un nuevo estilo compositivo distinguido, entre muchos otros elementos, por la utilización de diversos patrones rítmicos que, combinados de determinadas maneras, dan lugar a entrelazamientos concretos entre las voces que Weimer denomina “alineamientos verticales de corta duración” (Weimer 1984, 57). El ejemplo 18 sintetiza los principales patrones rítmicos descritos por el musicólogo en un corpus amplio de óperas serias producidas por Hasse, Jommelli y J. C. Bach entre 1755 y 1772, que han sido identificados en *Ifigenia*. Los compositores orientaron sus preferencias estilísticas hacia la acentuación de las segundas mitades de los pulsos y los diseños sincopados para aportar frescura a las texturas, lo que permite subrayar con mayor nitidez los acordes más relevantes del discurso musical.

En *Ifigenia* se reconocen varios patrones entrelazados que dan como resultado texturas caracterizadas por la organización rítmica y la fluidez melódica. Uno de los alineamientos más frecuentes consiste en la combinación del patrón 1a/1b en las violas y los bajos y el patrón 2a/2b en los violines, como ocurre en los cc. 122-125 del dúo “In questo...” (ejemplo 19) y en los cc. 96iii-97 y 98iii-99 del rondó “Dille pur...” (ejemplo 20). Resulta interesante el tratamiento de las flautas traveseras y las trompas en este último fragmento, ya que Coccia les asignó el patrón 1a para contribuir, junto con las violas y los bajos, a la articulación estructural de la cadencia final del rondó y finalizarlo.

Ejemplo 18. Patrones rítmicos identificados en *Ifigenia*

IFI. sen - to que - st'al - ma sven - tu - ra - ta, que -
ACH. sen - to que - st'al - ma sven - tu -
Vn. *p*
Ve. col basso
Bs. *p*

Ejemplo 19. Ifigenia, parte primera, dúo de Ifigenia y Achille, "In questo...", Allegro assai, cc. 122-125. Patrones rítmicos 1b y 2b

2 Fl. 96
2 Cor. *f*
ACH. -prà, com - pa - tir - mi al - men sa - prà, com - pa - tir - mi al - men sa -
Vn. *f*
Ve. col basso
Bs. *f*

Ejemplo 20. Ifigenia, parte primera, rondó de Achille, "Dille pur...", Allegro, cc. 96-99. Patrones rítmicos 1a y 2a

Un segundo entrelazamiento habitual es el construido con los patrones 2a y 3, que añade dinamismo a las texturas mediante la redistribución de la acentuación rítmica hacia la segunda mitad de cada pulso tanto con el diseño de silencio de corchea y tres corcheas como con el motivo sincopado. Los cc. 74-78 del ejemplo 4 son representativos de este tipo de alineamiento vertical, con el patrón 2a en los violines primeros y una variante del patrón 3 en los violines segundos y las violas, estas doblando el material de los bajos a la octava superior con ritmos sincopados. Igualmente, la autora plasmó en los cc. 125-127 del aria "Torna, così..." su creatividad rítmica a través de un tejido rítmico-melódico singular: las violas y los bajos ejecutan arpeggios al mismo tiempo que los violines segundos realizan un acompañamiento con una variante del patrón 3, y los violines primeros intercalan el patrón 2a y el patrón 5 modificado (ejemplo 21). Con respecto a los patrones 4a/4b, que evitan la acentuación de la primera mitad del tercer pulso, Coccia escribió pasajes que incluyen modificaciones de estos diseños no solo en la línea de la voz, sino en la de instrumentos que desempeñan un papel solista. En los cc. 83-84 del aria "Torna, così..." se produce un alineamiento rítmico entre los patrones 4b y 6, ambos modificados (ejemplo 22).

125

sta, co - sì, per gio - co gl'af - fan - ni a ram - men -

p

p

Ve. col basso

Ejemplo 21. *Ifigenia, parte segunda, aria de Ifigenia, “Torna, così...”, Maestoso, cc. 125-127. Patrones rítmicos 2a, 3 y 5*

82

- ciar,

f

p

f

p

Unis.

Div.

Ve. col basso

Ejemplo 22. *Ifigenia, parte segunda, aria de Ifigenia, “Torna, così...”, Maestoso, cc. 82-84. Patrones rítmicos 4b y 6*

Sobre el patrón 6, es preciso señalar un diseño derivado que consiste en un ritmo sincopado de silencio de negra, dos negras y silencio de negra utilizado en los cc. 1-2 y 4 de las trompas del aria “Se al mio...” (ejemplo 23). Se trata de un acompañamiento utilizado con frecuencia en la escritura de los instrumentos de viento a partir de 1770 –también la variante que sustituye las dos negras por una blanca– que aporta variedad rítmica, en comparación con los tradicionales apoyos armónicos sostenidos en valores largos (Weimer 1984, 70). Otro elemento del ejemplo 23 que confirma su escritura actualizada es que las violas doblan al unísono el material de acompañamiento de los violines segundos, en lugar del acostumbrado doblamiento del bajo.

Allegro maestoso

p

p

p

p

Unis.

Ejemplo 23. *Ifigenia, parte primera, aria de Agamemnone, “Se al mio...”, cc. 1-5. Variante del patrón 6*

Por último, cabe señalar un diseño ornamental que Coccia utilizó por primera vez en sus *Sonate per cembalo* opus 1: un giro de vaivén en torno a la mediente, presente en el aria “Frena, oh dio...”, específicamente en las partes de las flautas traveseras de los cc. 45 y 50 (ejemplo 24).



Ejemplo 24. *Ifigenia*, parte primera, aria de *Ifigenia*, “Frena, oh dio...”, Andante, cc. 44-51

Acompañamientos de los vientos y relación con las cuerdas

Como señala John Spitzer, la orquestación, entendida como la combinación de instrumentos para crear atmósferas que dotan de significados concretos a la dramaturgia, fue uno de los elementos de la ópera seria más cuidados (Spitzer 2009, 136). De esta manera, los compositores pusieron el foco en la escritura de los instrumentos de viento con objeto de crear “un marco orquestal para la voz” (Spitzer 2009, 127), práctica que Coccia absorbió y plasmó magistralmente en sus cantatas utilizando nutridas plantillas orquestales que incluyen flautas traveseras, oboes, fagotes, trompas y trompetas. En este sentido, hay que hacer énfasis en que nunca incorporó clarinetes a su orquestación⁴¹. Se desconoce si la ausencia de clarinetes en su producción estuvo relacionada con una posible falta de familiaridad con el lenguaje idiomático del instrumento, dado su uso limitado en Roma a finales del siglo XVIII. Tampoco incluyó instrumentos de percusión como los timbales, requeridos frecuentemente “en otras óperas de la época estrenadas en teatros” (Ortega y Usula 2022, XIII). No obstante, se tiene conocimiento de la práctica musical historicista de que estos doblaban la línea de la trompeta más grave cuando eran empleados en una obra (Schweizer 2010, 101), lo que podría explicar la omisión de una pauta de timbales en sus cantatas.

Coccia trabajó en *Ifigenia* las relaciones entre los instrumentos de viento en conjunción con las cuerdas para enriquecer la escritura orquestal, más allá de las técnicas convencionales de apoyo armónico sostenido en valores largos y doblamiento de la melodía de las cuerdas al unísono, octava o decimoquinta superior. Con respecto al sostén armónico, hay que destacar que incorporó puntualmente en el quinteto “Cessato è il fier martiro” una de las innovaciones técnicas a nivel textural más significativas del repertorio a partir de la década de

⁴¹ Este instrumento fue admitido por primera vez en la orquesta de Mannheim en 1758. Poco después, J. C. Bach lo integró como componente estable de la plantilla de vientos madera en sus óperas (Weimer 1984, 112-113).

1760: la ejecución de material de acompañamiento en varias octavas asignado a más de dos tipos de instrumentos de viento madera y metal, un recurso utilizado ampliamente por J. C. Bach en las óperas *Carattaco* (1767) y *Témistocle* (1772) (Weimer 1984, 157-158). Los cc. 5-6 del quinteto muestran que el oboe segundo, las trompas y trompetas tocan la nota Re en tres octavas durante dos compases completos (ejemplo 25): Re₅ (oboe segundo y trompeta primera), Re₄ (trompeta segunda y trompa primera) y Re₃ (trompa segunda).

Ejemplo 25. *Ifigenia*, parte segunda, quinteto de Achille, *Ifigenia*, Clitemnestra, Adrasto y Agamemnone, “Cessato è...”, cc. 1-6

En cuanto al doblamiento del material de las cuerdas, Cocchia desplegó su creatividad ideando combinaciones instrumentales que enriquecen su paleta sonora. Un ejemplo interesante se encuentra en la textura a ocho voces de los cc. 65-68 y 74-77 del primer movimiento de la sinfonía de *Ifigenia*: las trompas doblan el material de los violines al unísono y los oboes lo hacen a la octava superior, mientras que las violas y los bajos acompañan con un pedal de dominante en ritmos de corcheas. Estos últimos ejecutan octavas separadas denominadas *murky bass* (Lee 2002) (ejemplo 26). Otro caso llamativo se localiza en los cc. 73iii-76ii del rondó “Dille pur...”, que contienen una textura homofónica a cinco voces, tejida entre la trompa y las violas primeras –que doblan la voz de Achille al unísono– y un acompañamiento ejecutado por la trompa y las violas segundas, mientras que el resto de la orquesta reposa (ejemplo 27). Cabe pensar que *Ifigenia* pudo servir de modelo para trabajar la orquestación en esta dirección, a juzgar por las texturas a cuatro, cinco, seis y ocho voces identificadas en números vocales de *Il trionfo d’Enea* y *Arsinoe*, cuestión que será abordada en futuras investigaciones.

Ejemplo 26. *Ifigenia, parte primera, primer movimiento de la sinfonía, Allegro spiritoso, cc. 65-68*

Ejemplo 27. *Ifigenia, parte primera, rondó de Achille, "Dille pur...", Allegro, cc. 73-76*

Escritura de las partes melódicas independientes

A medida que transcurrió el siglo XVIII, los compositores desarrollaron nuevas relaciones entre la voz y la orquesta más allá de los habituales procedimientos de figuración, encuadre, doblamiento e interacción con la voz característicos de la ópera italiana (Spitzer 2009, 115), de modo que los instrumentos adquirieron mayor autonomía en determinadas secciones para enfatizar el significado del texto. Un ejemplo claro de este tratamiento orquestal en la escritura de Coccia se localiza en la línea de las flautas traveseras de los cc. 32-35 y 98-101 del aria "Frena, oh dio..." (ejemplo 28), material procedente de los cc. 30-31 del recitativo obligado anterior. Coccia lo replicó exactamente para seguir expresando la tristeza de Ifigenia producida por el funesto destino que le espera, mientras que implora a los dioses que frenen su llanto. La emoción principal aparece primero en el recitativo obligado y se desarrolla durante el aria, lo que contribuye a la unidad dramática. De este modo, construyó una relación indivisible entre recitativo y aria.

29

2 Fl.
2 Tr.

1st Fl.

Vn.

Ve.
Bs.

non è ver, non va - do a mor-te, il ri -

Tr.

Solo Fl.

Ve. col basso

p

Ejemplo 28. *Ifigenia, parte primera, aria de Ifigenia, “Frena, oh dio...”, Andante, cc. 29-35*

Paralelamente, los compositores dieciochistas dirigieron la atención hacia un tipo de arias en las que el cantante establece diálogos con un instrumento solista desplegando sus recursos técnicos y expresivos. Coccia incorporó esta escritura en el aria “Torna, così...”, un número insertado justo después de la resolución del conflicto dramático. En esta aria, *Ifigenia* expresa la alegría que siente Clitennestra tras conocer que no morirá, como había vaticinado el oráculo. La parte del oboe primero, señalada en la partitura como *oboè obbligato* (indicación compartida con el oboe segundo), presenta varios pasajes complejos, desde el punto de vista técnico, que ponen de manifiesto los conocimientos avanzados que la compositora tenía de la escritura idiomática para este instrumento. Por ejemplo, los cc. 42-52 incluyen frases melódicas difíciles de ejecutar tanto por la articulación de los ritmos de semicorcheas como el uso del registro sobreagudo (ejemplo 29). Weimer denomina este tipo de escritura virtuosística “parte melódica independiente extensa” (*extensive independent melodic part*), en la que el instrumento en cuestión no solo desempeña un papel protagónico, sino que compite con la voz (Weimer 1984, 105). Además de las secciones en las que el oboe solista demuestra sus capacidades expresivas y técnicas, esta aria incorpora varios diálogos imitativos entre el instrumento y la voz, a destacar el establecido en los cc. 104-109 por el exigente registro vocal de *Ifigenia*, que alcanza el Do_6 (ejemplo 30).

42

Ob. 1

45

49

Ejemplo 29. *Ifigenia, parte segunda, aria de Ifigenia, “Torna, così...”, Maestoso, cc. 42-52*

Ejemplo 30. *Ifigenia*, parte segunda, aria de *Ifigenia*, “Torna, così...”, Maestoso, cc. 104-109

Escritura vocal

En este análisis, el tratamiento vocal se aborda de manera independiente al orquestal, si bien es cierto que ambos “se desarrollan simultáneamente en el tiempo” para construir las texturas (Webster 1991, 124). La primera idea que destacar es que los roles de *Ifigenia*, *Achille*, *Clitennestra* y *Agamennone* requieren voces solventes para interpretar exitosamente la música debido a la alta exigencia técnica; en cambio, las dos intervenciones de *Adrasto* (el aria “Minaccia il ciel...” y la cavatina “Numi, pietosi numi”) presentan una escritura más discreta. Esto sugiere que Coccia pudo idear el papel para un intérprete con correcta formación vocal, pero alejada del virtuosismo de los cuatro restantes. Desafortunadamente, no se dispone de indicaciones relativas a nombres de cantantes ni de evidencia documental que arroje luz sobre si la autora estableció contacto con músicos vinculados a los circuitos operísticos del momento, con lo que se ignora para qué tipos de voces concibió la obra. Sobre los rangos vocales, el cuadro 3 muestra una relación de los personajes y sus tesituras en las piezas “Numi clementi...”, *Cantata a due soprani* e *Ifigenia*. La extensión de casi dos octavas (Re₄-Do₆) de *Ifigenia* coincide con la del personaje alegórico de *Musica* de la *Cantata a due soprani* y se asemeja a las de *Minerva* y *Deidamia*. De forma similar, los roles de *Achille* y *Agamennone* demandan voces flexibles capaces de abarcar una decimotercera.

La segunda observación es que la escritura vocal de *Ifigenia* entraña una gran complejidad técnica tanto por los saltos interválicos como por las coloraturas, lo que implica que el cantante debe mostrar homogeneidad en todos los registros. Con respecto al primer parámetro, la partitura presenta los siguientes intervalos, algunos de ellos particularmente difíciles de ejecutar: saltos de novena en los cc. 63ii-64i del aria “Frena, oh dio...” (Sol₄-La₅) y los cc. 54iv-55i del aria “Ritorna a questo...” (La₄-Si₅); de décima en el c. 106 del aria “Ancor rivolgo...” (Re₅-Fa₆) y el c. 175i del aria “Torna, così...” (Mi₄-Sol₅); de undécima en los cc. 97iv-98i del rondó “Dille pur...” (Fa₄#-Si₅, ejemplo 20) y de duodécima en el c. 114 del aria “Frena, oh dio...” (Re₄-La₅b, ejemplo 31).

Cuadro 3. Relación de obras, personajes y rangos vocales

Obra	Personaje	Tesitura
<i>Numi clementi... Chi può dir che rea son io</i>	Deidamia	Mi ₄ -Si ₃
<i>Cantata a due soprani</i>	Minerva	Mi ₄ -Si ₃
	Musica	Re ₄ -Do ₆
<i>Ifigenia</i>	Ifigenia	Re ₄ -Do ₆
	Achille	Re ₄ -Si ₃
	Clitennestra	Mi ₄ -La ₃
	Adrasto	La ₃ -Mi ₃
	Agamennone	Re ₃ -Si ₄

107

IFL.

112

te a

Ejemplo 31. Ifigenia, parte primera, aria de Ifigenia, “Frena, oh dio...”, Andante, cc. 107-115

La extensión y los perfiles melódicos de las coloraturas son dos de los elementos a los que Coccia prestó especial atención para enriquecer su escritura vocal (Ortega y Usula 2022, XIII). Algunas arias despliegan pasajes de agilidad complejos que exigen un gran *fiato* y resistencia vocal sin intercalar silencios que facilitarían su ejecución, a diferencia de otras en las que estos se incluyen; por ejemplo, los cc. 100-108 del aria “Se al mio...” (ejemplo 32) y los cc. 102iv-111ii del aria “Ritorna a questo...” (ejemplo 33). Los diseños melódicos utilizados evidencian la necesidad de que los cantantes posean tanto un instrumento muy sólido como una excelente afinación, especialmente aquellos que combinan intervalos de semitono, segunda mayor y terceras en ritmos de semicorcheas o fusas. Los cc. 104-105 del ejemplo 32 y los cc. 100-103 del aria “Ancor rivolgo...” (ejemplo 34) presentan coloraturas que desafían las capacidades técnicas del cantante.

100

AGA.

104

tut - to na - scon - da in sen.

Ejemplo 32. Ifigenia, parte primera, aria de Agamennone, “Se al mio...”, Allegro maestoso, cc. 100-108



Ejemplo 33. Ifigenia, parte segunda, aria de Clitemnestra, “Ritorna a questo...”, Allegro, cc. 102-111



Ejemplo 34. Ifigenia, parte segunda, aria de Agamemnone, “Ancor rivolgo...”, Sostenuto, cc. 100-103

El virtuosismo vocal se constata también en la escritura arpegiada previamente utilizada en la *Cantata a due soprani*, pues compromete sensiblemente la agilidad del diafragma y la afinación del intérprete. En los cc. 76-93 del aria “Di mia...” se muestra un precedente claro del tipo de coloraturas que desarrolló posteriormente. Se trata de un pasaje complejo por el registro empleado en los cc. 76-84 (Re₄-Si₅^b) que requiere la homogeneidad vocal mencionada; además, la extensión de la coloratura dificulta considerablemente su ejecución (ejemplo 35).



Ejemplo 35. Cantata a due soprani, aria de Musica, “Di mia...”, Allegro, cc. 76-93, I-Fc ms. F.P.T 1065

Aspectos dramáticos

Una de las incógnitas sobre la formación musical de Coccia es quiénes fueron los responsables de su preparación orquestal y literaria para escribir su producción dramática, pues solo se tiene conocimiento de que inició sus estudios musicales con la citada “mujer sabia” y con una segunda figura

reputada, sin especificar: “Su progenitor le dio un famoso maestro de música para que aprendiera a tocar el clave y a cantar”⁴²; y que más tarde recibió lecciones de contrapunto con Sante Pesci. Sobre esta última cita, se tiene constancia de que Maria Rosa tenía dotes vocales gracias al testimonio del abad Domenico Gregorio Gatti, uno de los tres directores de la Accademia dei Forti, recogido en el *Elogio storico...* (ilustración 1)⁴³. Se trata de un soneto en el que el académico refirió mediante una anotación al pie del poema, señalada en el primer verso con un asterisco, que Trevia (sobrenombre con el que Coccia ingresó en la institución) cantó algunas de sus propias arias: “El día en que la ilustre Trevia (*) en dulces acentos / el labio más dulce disolvió [...] (*) Con motivo de haber cantado suavemente algunas arias musicadas por ella misma”⁴⁴. Aunque se desconocen cuáles eran sus habilidades vocales, qué piezas escogió y dónde las cantó, es posible que tuviera una voz sólida, teniendo en cuenta el detalle proporcionado por Gatti de que interpretó arias de su propia producción, hecho que pone de manifiesto la voluntad de exponer su trabajo públicamente utilizando su voz.

Igualmente, Mallio aportó datos biográficos inéditos en los estudios previos sobre la esmerada educación literaria de Coccia:

En medio del infatigable estudio de la música, Maria Rosa no ignoraba que la poesía es su hermana más cercana y que, sin comprender el sentimiento de la poesía, que tenía que poner en notas musicales, nunca podría expresar justamente su fuerza ni mover la pasión que el poeta desea; por ello se aplicó a una lectura seria de los poetas, y sobre todo de los cómicos y dramáticos. No los leía con la rapidez que deja la mente vacía de ideas claras, sino que empezando a conocer las bellezas de las obras que tenía en sus manos, volvía varias veces a releer a los mismos autores para distinguir en ellos la dulzura o la patética robustez y rapidez con que mueven las pasiones, y así poder servirse de ellos como debía⁴⁵.

⁴² “Fu a lei dato dal suo Genitore un celebre Maestro di Musica, onde il suono del Cembalo, ed il cantare apprendesse”. Mallio, *Elogio storico...*, X.

⁴³ Agradezco a la Biblioteca Nacional de Austria la disponibilidad en línea del material reproducido.

⁴⁴ “Nel dì, che Trevia illustre (*) in dolci accenti/Il labro soavissimo disciolse [...] (*) In occasione d’aver Essa cantato soavemente alcune arie da se medesima poste in Musica”. Mallio, *Elogio storico...*, LXXXV. Véase un ejemplar digitalizado de la biografía en <https://viewer.onb.ac.at/10553A87/>.

⁴⁵ “In mezzo all’infedesso studio della Musica non ignorò già Maria Rosa, che la Poesia è la più stretta di lei Sorella, e che senza comprendere il sentimento della Poesia, che avesse a porre in note musicali, non mai esprimere potria giustamente la di lei forza, nè muovere la passion che vuole il Poeta. Quindi ad una seria lettura si applicò de’ Poeti, e sovra ogni altro de’ Comici, e de’ Drammatici. Nè questi leggeva con quella rapidità, che lascia poi affatto vuota la mente di chiare Idee: ma incominciando a conoscere le bellezze delle Opere, che avea per la mani, tornava più volte a rileggere gli stessi Autori, per distinguere in essi la soavità, o la patetica robustezza, e rapidità, con cui fan muovere le passioni, per poi farne quell’uso, ch’ella dovea”. Mallio, *Elogio storico...*, XI-XII.

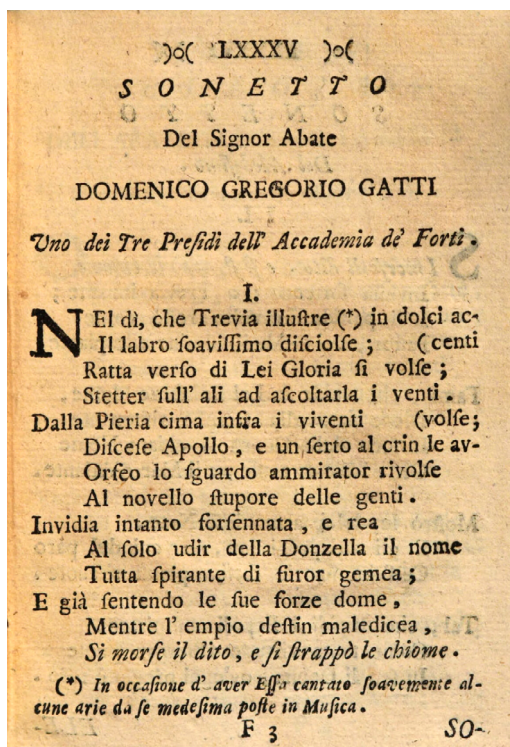


Ilustración 1. Soneto de Domenico Gregorio Gatti en el
Elogio storico..., A-Wn 577743-A

Los esfuerzos dedicados a la comprensión de las relaciones entre música y poesía se comprueban en el sumo cuidado con el que elaboró los dos recitativos obligados de *Ifigenia*. Dado que la cantata prescinde de la escena (el libreto carece de didascalias), estas secciones resultan fundamentales no solo para desarrollar la expresión de los afectos (Ortega y Usula 2022, XVI), sino para profundizar en el estado emocional de los personajes, ya que permiten subrayar los puntos de mayor tensión dramática mediante el despliegue de recursos rítmico-armónicos y tímbricos. Ya en 1749 Metastasio instó en una carta a Hasse a utilizar la orquesta “no según las meras palabras, como hacen otros escritores de música, que creen hacer muy bien, sino según el estado de ánimo de la persona que pronuncia esas palabras”⁴⁶ (Brunelli 1951, 3:434 carta n.º 328). Más tarde, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dejó constancia en su afamado *Dictionnaire de musique* (1768) del gran potencial expresivo que ofrece el recitativo

⁴⁶ “Non già delle mere parole, come fanno, credendo di fare ottimamente, gli altri scrittori di musica, ma a seconda bensì della situazione dell’animo di chi quelle parole pronuncia”. Carta de Metastasio a Hasse, 20 de octubre de 1749.

obligado desde el punto de vista orquestal: “El intérprete agitado, transportado por una pasión que no le permite decirlo todo, se interrumpe, se detiene, hace reticencias durante las cuales la orquesta habla por él; y esos silencios, así colmados, conmueven infinitamente más al oyente que si el intérprete dijera él mismo todo lo que la música hace oír”⁴⁷ (Spitzer 2009, 130).

Un ejemplo ilustrativo de este tratamiento orquestal se encuentra en los cc. 24iii-32iii del recitativo obligado “La genitrice afflitta”. En esta sección, Coccia centró la atención en la orquesta para expresar la tristeza que Ifigenia siente por Achille, quien pronto descubrirá que su amada debe morir por su pueblo. Tras pedir a Agamennone que Achille la rememore, Ifigenia interrumpe su intervención y la orquesta toma el relevo para desarrollar la tristeza que la inunda: “A mi querido Aquiles / (¡infeliz prometido mío!) / dirás que se acuerde / alguna vez de mí”⁴⁸ (Ortega y Usula 2022, LX). Como se ha comentado, el material ejecutado por las flautas traveseras se recicla posteriormente en el aria “Frena, oh dio...” para que la emoción manifestada en el recitativo se desarrolle en el aria (ejemplo 28). Otro caso se localiza en los cc. 39-43 del recitativo obligado de Ifigenia y Achille “Ognuno / c’ammiri sì, non ci compiangi” que precede al dúo “In questo...”, donde la intensidad dramática aumenta al preguntar Achille a su amada si no suspira sabiendo que va a morir: “Ah, ¿me dejas para siempre y no suspiras?”⁴⁹ (Ortega y Usula 2022, LXIII). El patrón de silencio de semicorchea y tres semicorcheas de los violines conduce esta tensión hacia su punto máximo en los cc. 41iii-43i. En este punto se produce una pausa expresiva, en la que las cuerdas dibujan la confusión de Achille mediante cromatismos y ritmos sincopados (ejemplo 36).

Ejemplo 36. Ifigenia, parte primera, recitativo obligado de Ifigenia y Achille, “Ognuno / c’ammiri sì...”, Andantino-Allegro, cc. 39-43

⁴⁷ “L’Auteur agité, transporté d’une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s’interrompt, s’arrête, fait des réticences, durant lesquelles l’Orchestre parle pour lui; & ces silences, ainsi remplis, affectent infiniment plus l’Auditeur que si l’Auteur disoit lui-même tout ce que la Musique fait entendre”. Jean-Jacques Rousseau. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne, 411-412.

⁴⁸ “Al caro Achille / (misero sposo mio!) / dirai che si rammenti / qualche volta di me”. E-Mn M/23633, fol. 11r.

⁴⁹ “Ah, mi lasci per sempre e non sospiri?”. E-Mn M/23633, fol. 13r.

Coccia también demostró en *Ifigenia* su dominio de la escritura de los recitativos simples como medio para desarrollar la dramaturgia musical. Uno de los ejemplos más manifiestos es el recitativo “No, che viva la figlia”, que antecede al aria “Ritorna a questo...”. Clitennestra se desvanece como consecuencia del miedo intenso que experimenta al imaginar la muerte de Ifigenia: “Esa sangre inocente / que así no se derrame... mas el crudo fierro / ya lo empuja en el pecho... ah, ¡mi tesoro! / Miserable, ¿dónde estoy? Socorro... me muero”⁵⁰ (Ortega y Usula 2022, LXV). Desde el punto de vista armónico, se trata de una sección tonalmente inestable en la que se produce una modulación de Fa mayor a Si bemol mayor incluyendo una enfatización cromática hacia Sol menor (ejemplo 37). Enseguida aparece Ifigenia para socorrerla y esta recobra el sentido, pero ya no sabe si está soñando o delira: “¡Oh, cielos! / ¿No eres tú mi hija? ¿Dónde estoy? / ¿Acaso sueño o deliro?”⁵¹ (Ortega y Usula 2022, LXVI). La sorpresa de Clitennestra al reconocer a su hija se subraya mediante la enfatización hacia Si bemol mayor y el empleo de ritmos de silencio de corchea y dos semicorcheas (ejemplo 38).

14 CLITENNESTRA

Quel-l'in-no-cen-te san-gue non si ver-si co-si... ma il cru-do fer-ro già l'im-mer-ge nel se-no... ah, mio te-

B. C.

18 IFIGENIA

- so - ro! Mi - se - ra, do - ve son? Soc - cor - so... io mo - ro. Ma - dre! Che mi - ro?

B. C.

Ejemplo 37. *Ifigenia*, parte segunda, recitativo simple de Clitennestra e *Ifigenia*, “No, che viva...”, cc. 14-21

37 IFIGENIA CLITENNESTRA

- fi - zi. Ah ma - dre! Oh Ciel! Non sei tu la mia fi - glia? O - ve son i - o? So-gno

B. C.

40 IFIGENIA CLITENNESTRA

for - se, o va-neg - gio? Il tuo do - lo - re con - so - la, o ge - ni - tri - ce. È dun-que ver...?

B. C.

Ejemplo 38. *Ifigenia*, parte segunda, recitativo simple de Clitennestra e *Ifigenia*, “No, che viva...”, cc. 37-42

⁵⁰ “Quell’innocente sangue / non si versi così... ma il crudo ferro / già l’immerge nel seno... ah, mio tesoro! / Misera, dove son? Soccorso... io moro”. E-Mn M/23633, fol. 15v.

⁵¹ “Oh Ciel! / Non sei tu la mia figlia? Ove son io? / Sogno forse, o vaneggio?”. E-Mn M/23633, fol. 16r.

Este tipo de situaciones dramáticas en las que el personaje imagina sucesos catastróficos hasta el punto de confundir la realidad también fueron trabajadas en *Arsinoe* e *Il trionfo d'Enea*. Tanto *Arsinoe* como Lavinia –prometidas de Lisimaco y Enea, respectivamente– cantan un recitativo obligado en el que proyectan el peor escenario posible: el personaje amado es asesinado por el antagonista, uno por Demetrio y el otro por Turno. En este caso, Clitennestra expresa el miedo de perder a su hija hasta el punto de desfallecer por la intensidad de la emoción. Se puede considerar que Coccia tomó este recitativo como modelo dramático para plasmar el sufrimiento de un personaje que teme la muerte de otro a quien profesa amor y afecto.

Conclusiones

La cantata *Ifigenia* es una obra clave en la trayectoria profesional de Coccia por dos motivos. En primer lugar, esta ambiciosa composición surge en un entorno fuertemente hostil para la creación musical femenina, en el que tuvo que afrontar críticas feroces vertidas sobre sus capacidades y enormes dificultades para difundir su trabajo y promocionar su actividad compositiva, a pesar de haber sido pionera en la obtención de la distinción necesaria para desempeñar el oficio en el ámbito romano. En segundo lugar, *Ifigenia* fue dedicada exclusivamente a una mujer vinculada a la corte española, en un intento claro de obtener algún tipo de patrocinio. El hecho de que Coccia solo se dirigiese a María Luisa de Parma sin incluir el nombre de Carlos IV (1748-1819), entonces príncipe de Asturias, pone de relieve el papel relevante que princesas y reinas llevaron a cabo como promotoras de las artes a través del mecenazgo en la Europa de finales del siglo XVIII. Resultan necesarios nuevos trabajos que arrojen luz sobre la agencia musical ejercida por María Luisa de Parma –de quien se conocen muy pocos datos–, la posible relación que pudo establecer con Coccia, y el modo en que pudo contribuir la futura reina al desarrollo de su carrera artística.

La creación de *Ifigenia* evidencia el dominio alcanzado por Coccia en las técnicas compositivas empleadas en la música dramática del último tercio del siglo XVIII, tanto en el plano formal, armónico, rítmico, melódico y dramático, como en el tratamiento de la orquestación y la escritura vocal. Su lenguaje incorpora elementos como las formas con el *da capo* variado, binaria y rondó, el *schema* Quiescenza, fórmulas cadenciales extendidas o patrones rítmico-melódicos característicos, lo que confirma su sensibilidad a los rasgos estilísticos más innovadores de su tiempo. Sería interesante que futuras investigaciones profundicen en esta línea de estudio analizando las tres cantatas –así como otras posibles obras que puedan identificarse– desde los parámetros aquí tratados y otros adicionales, como los

elementos dinámicos, agógicos, articulatorios o aquellos relacionados con la dramaturgia musical; por ejemplo, la construcción del libreto y el esqueleto-constelación de los personajes. Este análisis comparativo proporcionaría mayor conocimiento sobre el estilo compositivo de Coccia y ayudaría a entender de qué modo lo desarrolló.

Por último, es preciso hacer una breve reflexión sobre el impacto negativo que tuvo su condición de mujer en su producción. La falta de un puesto estable, como el de maestra de capilla o al servicio de alguna corte, la situó al margen de los vínculos institucionales habituales para crear nuevo repertorio con regularidad, una coyuntura previsible dada la escasa probabilidad de que una mujer accediese a ambos contextos con tal fin. En el caso concreto de las cortes a las que se dirigió, se desconoce si intervinieron otros factores no documentados, como la ausencia de precedentes de compositoras activas en dichos espacios. Esta situación contrasta con las de autoras contemporáneas como Maria Teresa Agnesi (1720-1795) o Marianna Martines (1744-1812), cuyas circunstancias vitales fueron más favorables que las de Coccia. Sin embargo, las limitaciones que encontró en las esferas eclesiásticas y cortesanas no solo condicionaron el alcance de su producción, sino que la llevaron a explorar un terreno compositivo raramente disponible para la mayoría de las mujeres, lo que dejó constancia de que la presencia femenina era posible en el panorama musical de la época.

Apéndice

Cuadro 1. Estructura general e instrumentación de la cantata *Ifigenia*

Parte primera	Instrumentación
[Sinfonía] Allegro spiritoso Andante comodo Allegro spiritoso	Ob. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Ve., Bs. Vn. I-II, Ve., Bs. Ob. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Ifigenia, Agamennone: <i>Ma di': perché mi nieghi</i> 1. Aria. Agamennone: <i>Se al mio paterno amore</i>	Ob. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Ifigenia, Achille: <i>Così mi lascia il genitor?</i> 2. Cavatina. Ifigenia: <i>Rammenta al genitore</i>	Ob. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Achille, Adrasto: <i>Santi numi del cielo</i> 3. Rondeau. Achille: <i>Dille pur che il core amante</i>	Fl. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Adrasto, Clitennestra, Ifigenia, Agamennone: <i>Ah, che purtroppo io temo</i> 4. Aria. Clitennestra: <i>Fra mille timori</i>	Vn. I-II, Ve., Bs.
Recitativo. Agamennone, Ifigenia, Adrasto: <i>Dunque da Clitennestra</i> 5. Recitativo istrumentato. Ifigenia: <i>La genitrice afflitta</i>	Fl. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
6. Aria. Ifigenia: <i>Frena, oh dio, quel mesto pianto</i>	Fl. I-II, Tr. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Agamennone, Adrasto: <i>Seguimi, Adrasto: io voglio</i> 7. Aria. Adrasto: <i>Minaccia il ciel talora</i>	Ob. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Ifigenia, Achille: <i>Eccoti, Ifigenia</i> 8. Recitativo [istrumentato]. Ifigenia, Achille: <i>Ognuno c'ammiri sì, non ci compiangia</i>	Vn. I-II, Ve., Bs.
9. [Duetto]. Ifigenia, Achille: <i>In questo estremo addio</i>	Ob. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Ve., Bs.

Parte segunda	Instrumentación
Recitativo. Clitennestra, Achille: <i>Tanto, dunque, infelice e sventurato</i> 10. Aria. Achille: <i>Con mille furie in seno</i>	Ob. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Clitennestra, Adrasto: <i>Misera me! Che mai</i> 11. Cavatina. Adrasto: <i>Numi, pietosi numi</i>	Ob. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Clitennestra, Ifigenia: <i>No, che viva la figlia</i> 12. Aria. Clitennestra: <i>Ritorna a questo seno</i>	Ob. I-II, Tr. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Ifigenia, Clitennestra, Agamennone: <i>Modera, o Clitennestra</i> 13. Aria. Agamennone: <i>Ancor rivolgo in mente</i>	Ob. I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Clitennestra, Ifigenia: <i>E che diceste allor?</i> 14. Aria. Ifigenia: <i>Torna, così, contento</i>	Ob. obbligati I-II, Cor. I-II, Vn. I-II, Va. I-II, Bs.
Recitativo. Tutti: <i>Dunque fra le mie braccia</i> 15. Quintetto. Tutti: <i>Cessato è il fier martiro</i>	Ob. I-II, Cor. I-II, Tr. I-II, Vn. I-II, Ve., Bs.

Cuadro 2. Parámetros formales y estructuras de las arias y los números de conjunto compuestos por Coccia hasta 1779

Obra	Parte	Título y personaje	Tonalidad inicial	Compás	Tiempo	Organización seccional	Tipo formal
Nimi clementi... Chi può dir che rea son io (antes del 13-4-1779)	-	2. Chi può dir che rea son io (Deidamia)	La mayor	4/4	Andante (A-A') Allegretto (B)	A-A ¹ -B-A ¹ ($\frac{\infty}{80}$ cc.)	Dal segno
		1. Per sottrarsi a tante offese (Minerva)	Do mayor	4/4 (A-A') 2/4 (B)	Andante cantabile (A-A') Allegretto (B)	A-A ¹ -B-A ¹ ($\frac{\infty}{118}$ cc.)	Dal segno
Cantata a due soprani (1776)	-	2. Di mia felice sorte (Musica)	Si, mayor	4/4	Allegro	A-A ¹ -B-A (125 cc.)	Da capo
		3. Tu vuoi ch'io parli ognora (Minerva, Musica)	La mayor	2/4 (A-A') 4/4 (B)	Andante (A-A') Allegro vivace (B)	A-A ¹ B (166 cc.)	Forma binaria
Ifigenia (1779)	Parte primera	1. Se al mio paterno amore (Agamennone)	Sol mayor	4/4	Allegro maestoso	A-B-C-A ¹ -B ¹ (131 cc.)	Da capo variado
		2. Rammemta al genitore (Ifigenia)	La mayor	4/4	Allegro	A-B (40 cc.)	Cavatina
		3. Dille pur che il core amante (Achille)	Sol mayor	2/4 (A-B- A-B') 4/4 (C)	Andante (A-B-A-B') Allegro (C)	A-B-A-B ¹ C (105 cc.)	Rondó
		4. Fra mille timori (Clitennestra)	Fa mayor	3/4	Allegretto con spirito	A-B-C-A ¹ -B ¹ (132 cc.)	Da capo variado
		6. Frena, oh dio, quel mesto pianto (Ifigenia)	Si, mayor	2/4 (A-A') 3/8 (B)	Andante (A-A') Allegretto (B)	A-A ¹ -B($\frac{\infty}{168}$ cc.)	Dal segno
		7. Minaccia il ciel talora (Adrasto)	Sol mayor	4/4	Allegro spiritoso	A-B-C-A ¹ -B ¹ (137 cc.)	Da capo variado

Obra	Parte	Título y personaje	Tonalidad inicial	Compás	Tempo	Organización seccional	Tipo formal
		9. <i>In questo estremo addio</i> (Ifigenia, Achille)	La mayor	2/4 (A-A¹) 4/4 (B-B¹)	Larghetto (A-A¹) Allegro con spirito (B) Allegro assai (B¹)	A-A¹ B-B¹ (165 cc.)	Forma binaria
	Parte segunda	10. <i>Con mille furie in seno</i> (Achille)	Re mayor	4/4	Allegro con spirito	A-B-C-A¹-B¹ (139 cc.)	<i>Da capo</i> variado
		11. <i>Nimi, pietosi nimi</i> (Adrasto)	Si, mayor	3/4	Andante	A-B (38 cc.)	Cavatina
		12. <i>Ritorna a questo seno</i> (Clitennestra)	Do mayor	4/4	Allegro	A-B-C-A¹-B¹ (145 cc.)	<i>Da capo</i> variado
		13. <i>Ancor rivolgo in mente</i> (Agamemnone)	Fa mayor	2/4	Sostenuto	A-B-C-A¹-B¹ (120 cc.)	<i>Da capo</i> variado
		14. <i>Torna, così, contento</i> (Ifigenia)	Do mayor	4/4	Maestoso	A-B-C-A¹-B¹ (238 cc.)	<i>Da capo</i> variado
		15. <i>Cessato è il fier martiro</i> (Tutti)	Re mayor	4/4 (A-A¹) 2/2 (B-B¹)	Maestoso (A-A¹) Allegro assai (B-B¹)	A-A¹ B-B¹ (239 cc.)	Forma binaria

Bibliografía

- Baragwanath, Nicholas. 2020. *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Brunelli, Bruno, ed. 1951-1954. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*. 5 vols. Milán: Arnoldo Mondadori.
- Caruso, Marie. 2014a. *Navigating Historical Perspectives of Women Composers: Bringing Research into the Classroom*. Tesis doctoral. Universidad de Columbia.
- . 2014b. “Ten Fugues Shed Light on an Old Debate”. *Il Saggiatore Musicale* 21, n.º 1: 5-43.
- . 2019. “A Gift of Twenty Minuets: Exploring a Recently Discovered Manuscript by Maria Rosa Coccia”. En *SECM in Austin 2016: Topics in Eighteenth-Century Music II*, ed. por Janet K. Page, 32-47. Ann Arbor: Steglein Publishing.
- Cohen, Aaron I. 1987. “Coccia, Maria Rosa”. *International Encyclopedia of Women Composers*, vol. 1, 157. Nueva York / Londres: Books & Music USA.
- Cypess, Rebecca. 2022. *Women and Musical Salons in the Enlightenment*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eitner, Robert. 1900-1904. “Coccia, Maria Rosa”. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts*, vol. 2, 478. Leipzig: Breitkopf & Haertel.
- Felici, Candida. 2004. *Maria Rosa Coccia, “Maestra Compositora Romana”*. Roma: Editore Colombo / Fondazione Adkins Chiti, Donne in Musica.
- Fétis, François-Joseph, y Arthur Pougin. 1881. “Coccia (Maria-Rosa)”. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique par F. J. Fétis. Supplément et complément*, vol. 1, 188. París: Firmin-Didot.
- Gabrielli, Attilio. 1915. *L'arte musicale in Velletri. Maria Rosa Coccia musicista insigne*. Velletri: Tipografia Pio Stracca.
- Gallo, Denise P. 2002. “Coccia, Maria Rosa”. *Grove Music Online*, ed. por Stanley Sadie. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06017>.
- Gammaitoni, Milena. 2022. *The History and Life Stories of European Women in the Arts: From the Middle Ages to the Present*. Suiza: Springer.
- Ghisalberti, Alberto M., ed. 1982. “Maria Rosa Coccia”. *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 26, 508-510. Roma: Istituto Della Enciclopedia Italiana.
- Gjerdingen, Robert O. 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Godt, Irving. 2010. *Marianna Martines: A Woman Composer in the Vienna of Mozart and Haydn*, ed. por John A. Rice. Rochester, Nueva York: University of Rochester Press.
- Hegen, Irene, ed. 1997. *Maria Rosa Coccia. Dixit Dominus*. Kassel: Furore.
- Lee, Douglas A. 2002. “Murky”. *Grove Music Online*, ed. por Stanley Sadie. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19379>.
- Leech, Peter. 2024. “Maria Rosa Coccia: Sacred Music from Eighteenth-Century Rome”. *Maria Rosa Coccia: Sacred Music from Eighteenth-Century Rome*. Cardiff University Chamber Choir, dirección de Peter Leech. Toccata Classics TOCC0359, CD.
- McClymonds, Marita P., y Daniel Hartz. 2002. “Opera seria”. *Grove Music Online*, ed. por Stanley Sadie. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20385>.
- Ortega, Judith, y Nicola Usula, ed. 2022. *Maria Rosa Coccia. Ifigenia. Cantata per musica a cinque voci*. Madrid: ICCMU.
- Rice, John A. 2014. “The Hartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart”. *Music Theory Spectrum* 36, n.º 2: 315-332.

- Sanguinetti, Giorgio. 2012. *The Art of Partimento*. Oxford: Oxford University Press.
- Schmidl, Carlo. 1937. "Coccia Maria Rosa". *Dizionario universale dei musicisti*, vol. 1, 354. Milán: Sonzogno.
- Schweizer, Steven L. 2010. *Timpani Tone and the Interpretation of Baroque and Classical Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Spitzer, John. 2009. "Orchestra and Voice in Eighteenth-Century Italian Opera". En *The Cambridge Companion to Eighteenth-Century Opera*, ed. por Anthony R. DelDonna y Pierpaolo Polzonetti, 112-139. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strohm, Reinhard. 2002. "Chi può dir che rea son io': A Woman Composer Defends Herself". En *Pensieri per un maestro: studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, ed. por Roger Parker y Stefano La Via, 159-170. Turín: EDT.
- Tripaldi, Miriam. 2016. "Women, Musical Salons and the Public Sphere: Composition as a Strategy for Artistic Emancipation and Societal Dignity at the Turn of the Nineteenth Century". Comunicación presentada en el congreso *16th International Conference The Musical Salon in Visual Culture*, Zúrich, 7-9 de septiembre.
- . 2017. "Seeking Independence: The Career Adventures of Maria Rosa Coccia, First Female Maestra di Cappella, from Rome to Saint Petersburg". En *Program and Abstracts of Papers Read at the American Musicological Society Eighty-Third Annual Meeting*, 9-12 November 2017, ed. por Jonathan Glixon, 168-169. Rochester: American Musicological Society.
- Webster, James. 1991. "The Analysis of Mozart's Arias". En *Mozart Studies*, ed. por Cliff Eisen, 101-199. Oxford: Clarendon Press.
- Weimer, Eric. 1984. *Opera Seria and the Evolution of Classical Style, 1755-1772*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Wolf, Eugene K. 2002. "Mannheim style". *Grove Music Online*, ed. por Stanley Sadie. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17661>.
- Wollenberg, Susan. 2024. "In Search of a Feminist Analysis". En *The Cambridge Companion to Women Composers*, ed. por Matthew Head y Susan Wollenberg, 36-49. Cambridge: Cambridge University Press.

Recibido: 15-01-2025

Aceptado: 30-07-2025