ESCUELA DE DOCTORADO
INTERNACIONAL DE LA USC

Javier
Gándara Feijóo

Tesis doctoral

Teatro musical e identidades colectivas en territorio hispano y luso (1750-1814): perspectivas desde lo gallego

(Volumen 1)

Santiago de Compostela, 2023

Programa de doctorado en Historia, Geografía e Historia del Arte

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

TESIS DE DOCTORADO

TEATRO MUSICAL E IDENTIDADES COLECTIVAS EN TERRITORIO HISPANO Y LUSO (1750-1814): PERSPECTIVAS DESDE LO GALLEGO

(Volumen 1)

Javier Gándara Feijóo

ESCUELA DE DOCTORADO INTERNACIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA, GEOGRAFÍA E HISTORIA DEL ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2023

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AUTORIZACIÓN DE LA DIRECTORA / TUTORA DE LA TESIS

Teatro musical e identidades colectivas en territorio hispano y luso (1750-1814): perspectivas desde lo gallego

Dª. Montserrat Capelán Fernández

INFORMA:

Que la presente tesis, se corresponde con el trabajo realizado por D. Javier Gándara Feijóo, bajo mi dirección/tutorización, y autorizo su presentación, considerando que reúne los requisitos exigidos en el Reglamento de Estudios de Doctorado de la USC, y que como directora de esta no incurre en las causas de abstención establecidas en la Ley 40/2015.

De acuerdo con lo indicado en el Reglamento de Estudios de Doctorado, declara también que la presente tesis doctoral es idónea para ser defendida en base a la modalidad de monográfica con reproducción de publicaciones, en los que la participación del doctorando fue decisiva para su elaboración y las publicaciones se ajustan al Plan de Investigación.

En Santiago de Compostela, 1 de septiembre de 2023

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

Para quienes mantienen la esperanza

A mi familia

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

"Así es verdad —replicó don Quijote—, porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la mesma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes"

Miguel de Cervantes en *Don Quijote de la Mancha*, segunda parte (1615)

"Porque recoger y apuntar estérilmente los hechos ni es difícil, ni provechoso. Reunirlos, combinarlos y deducir de ellos axiomas y máximas políticas es lo que más importa y lo que solo puede hacer la Historia ayudada de la Filosofía"

Gaspar Melchor de Jovellanos en *Memoria sobre las diversiones públicas* (1796/1812)

"¿Por qué no consta como hecho grueso y de todos sabido que el tiempo de 1760 a 1800 ha sido la época en que los españoles han gozado más del teatro? Entonces—y no en el siglo XVII—el teatro se hace placer de todos, forma un trozo de su haber vital, les *es* plenamente y hasta el fondo del alma"

José Ortega y Gasset en *Papeles sobre Velázquez y Goya* (1950)

"El teatro puede aparecer, pues, bajo ciertos aspectos, como una especie de 'prensa del pobre', al menos para la gente del patio"

René Andioc en *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (1976)

"El teatro es un arte político al menos por tres razones. Porque se hace en asamblea. Porque su forma es colectiva. Porque es el arte de la crítica y de la utopía. Examina cómo vivimos e imagina otras formas de vivir"

Juan Mayorga en *Razón del teatro* (2016)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral no habría sido posible sin el inestimable apoyo de quienes me rodean, tanto en ámbito institucional y académico como personal. Para la realización de la presente investigación, conté con las *Ayudas de apoyo predoctoral* de la Xunta de Galicia (ED481A e IN606A), que incluyeron una estancia internacional en Lisboa. Del mismo modo, durante mis pesquisas en Madrid, fui beneciario de la *Beca de investigación con residencia en la Casa de Velázquez*, convocada por la citada institución francesa en colaboración con el Consello da Cultura Galega (PR970A). Mi trabajo se enmarcó también en los proyectos del Grupo Organistrum (GI-2025) perteneciente a la USC: *Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1850)*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (PID2020-115496RB-I00), y *Ayudas de consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas del Sistema Universitario Gallego GPC*, concedidas por la Xunta de Galicia (ED431B). Al mismo tiempo, formé parte del proyecto *Archivio del Teatro Pregoldoniano*, sustentado económicamente por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades de España y el FEDER (PGC2018-097031-B-I00).

Mi labor a lo largo de estos años contempló innumerables visitas a diversos archivos, bibliotecas y centros de documentación. En Madrid, resultó inestimable la profesionalidad de Ilda Pérez junto con las demás trabajadoras de la Biblioteca Histórica Municipal (especialmente Susana y Diana). Del mismo modo, Pablo Andrés y Valentín Moreno atendieron muy amablemente mis consultas en relación a los manuscritos musicales de la Real Biblioteca, publicando incluso en el famoso boletín *Avisos* un pequeño texto de mi autoría. No debo olvidarme tampoco del personal de las demás instituciones que visité, pues el trato amable y respetuoso fueron una constante: BNE, CDAEM-INAEM, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música y Archivo de Villa.

Paralelamente a lo anterior, se volvieron de gran utilidad las informaciones y recomendaciones que en suelo madrileño me transmitieron Ingartze Astuy (Centro Superior, Profesional y Elemental de Música Nuestra Señora de Loreto), Adela Presas (UAM) y Álvaro Torrente (ICCMU-UCM). De manera especial, quisiera resaltar los valiosos consejos y orientaciones de mis tutores de estancia en la capital española: Germán Labrador (CSIPM-UAM) y Luis González (Casa de Velázquez).

Con respecto a Portugal, agradezco la gran disponibilidad dada por el personal de las más de quince instituciones lusas que visité en busca de fuentes, sobre todo la Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Biblioteca do Teatro Nacional Dona Maria II, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Arquivo Histórico Municipal do Porto y Arquivo Distrital de Braga. Quisiera destacar además los importantes consejos que me ofrecieron Cristina Fernandes (INET FCHS-Nova), Ana María Liberal (CESEM Porto-ESMAE) y muy especialmente mi tutor académico por tierras lusas, David Cranmer (CESEM FCHS-Nova). Gracias a la generosidad de este último profesor, pude contactar con el reconocido experto teatral José Camões (CET-Facultade de Letras UL).

En Galicia, me prestaron su ayuda muchas personas del ámbito de la documentación: Felisa Díez (Biblioteca Xeral de la USC), María Castro (Arquivo Histórico USC), Xosé Sánchez y Arturo Iglesias (los dos en el ACS), Rosario Aja (Biblioteca del Real Consulado de A Coruña), Dolores Liaño (Biblioteca Provincial de A Coruña), María Cristina Sánchez (Arquivo Histórico Municipal de A Coruña), Diego Rodríguez (Biblioteca de la Fundación Pedro Barrié de la

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Maza), Castor y Félix Castro (Arquivo Castro Vicente), María Jesús Fortes (Archivo del Museo de Pontevedra), Benito Ramírez (Fundación Penzol) y Simón Vicente (Pazo de Tor).

Asimismo, no olvido las facilidades para acceder a determinada información que me brindaron Anxos Sumai y Susana Guitar (ambas del CCG), Justo Carnicero (investigador independiente), Rebeca Maseda (MindoMusic), Baldo Ramos (poeta y artista gráfico), Lorena López (CMUS Ourense), Santiago Comesaña (CMUS Ourense), Roberto Noche (CSM Vigo), Isabel Rei (CMUS Santiago), José Luís do Pico (Arquivo Municipal de Rianxo), Carlos Villanueva (USC), Laura Touriñán (USC), Pilar Alén (USC), Javier Gutiérrez (USC), Antonio Presedo (UVigo) y Pilar Núñez (MusarqOu). Entre todos ellos, debo destacar a Joám Trillo (Xove Orquestra de Galicia) por mostrarme con gran generosidad sus ediciones musicales inéditas y permitirme incluir en los anexos de esta tesis una de ellas; también a Avelino Rodríguez (MusarqOu) por dejarme investigar un manuscrito escénico ubicado en el archivo privado de su familia.

Mención aparte a causa de su importancia merece mi directora de tesis, Montserrat Capelán, quien me enseñó que, muchas veces, para decir más en un texto hay que escribir menos. Asimismo, me animó a participar en numerosas reuniones científicas y publicar los resultados de mis pesquisas en importantes publicaciones. Paralelamente, revisó con esmero los textos académicos que yo escribía (sobre todo esta tesis doctoral), sugiriéndome valiosos cambios a favor de una mejora. En definitiva, constituyó un claro ejemplo de inquebrantable honestidad académica y personal, de ahí mi gran agradecimiento.

No debo obviar a los investigadores predoctorales que me encontré en esta etapa: Luis Alcalá-Galiano, Laura Calvo, Abraham Cea, María Gil, Silvia González, Sergio Meijide, Laura Méndez, Sara Moure, Jennifer Novoa, Santiago Rodríguez, Daniel Teijeiro, Sabela Valcárcel y Celia Vila. Ellos me van a permitir que resalte a algunas personas que conmigo integraron el área de Música de la USC: Roberto Oliveira, Sergio Rodríguez, Fernando Santiago e Ilduara Vicente. Todos muestran a la perfección que en el excesivamente competitivo mundo académico hay espacio para la cordialidad, respeto y colaboracionismo. Les deseo mucha suerte en su andadura, pues se la merecen.

Lo mismo para mis amigos personales, constantes compañeros vitales a pesar del paso de los años: Manuel Casal, Silvia Fernández, Jorge González, Miguel Sáez y Sonia Suárez. Para finalizar, un inmenso agradecimiento a mi familia, refugio y suelo firme en los momentos más difíciles de mi vida. Ellos son los principales conocedores y responsables de quien esto escribe: el antiguo niño que, antes de aprender a hablar, ya silbaba melodías.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RESUMEN:

Desde mediados del siglo XVIII hasta inicios del XIX, el teatro (incluido el musical) constituyó un fenómeno de masas, convirtiéndose para muchos ilustrados en una valiosa herramienta de moldeamiento social. Esta concepción propició en territorio hispano y luso una serie de controversias éticas y estéticas sobre la escena y su música, las cuales tuvieron lugar en diferentes ámbitos: político, religioso, administrativo y propiamente teatral. Paralelamente a lo anterior, se establecieron en las sociedades ibéricas símbolos identitarios de lo que ya entonces algunos denominaban "naciones". La presente tesis se centra en la interrelación de estos sucesos escénicos e identitarios, prestando especial atención al papel ambivalente que lo gallego ocupó en tal contexto. Para lograrlo, se analizan desde una perspectiva interdisciplinar y etnosimbolista algunos géneros como la tonadilla madrileña o el entremés lisboeta, además de la propia actividad escénica que entonces se desarrolló en el noroeste peninsular ibérico. Con este fin, fueron consultadas fuentes primarias conservadas en más de 35 archivos y bibliotecas de ciudades como Madrid, Lisboa, Coímbra, Porto, Santiago de Compostela o A Coruña, entre otras. A partir de la investigación realizada, se concluye que el teatro musical no solamente reflejó variadas identidades colectivas a finales del Antiguo Régimen, sino que también influyó en la conformación de las mismas. Ello refuta las numerosas teorías que, desde el paradigma modernista, niegan asuntos protonacionales anteriores a la Contemporaneidad.

PALABRAS CLAVE: identidades colectivas, Península Ibérica, tonadilla, entremés y personaje gallego.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

RESUMO:

Desde mediados do século XVIII ata inicios do XIX, o teatro (incluído o musical) constituíu un fenómeno de masas, converténdose para moitos ilustrados nunha valiosa ferramenta de moldeamento social. Esta concepción propiciou en territorio hispano e luso unha serie de controversias éticas e estéticas sobre a escea e a súa música, as cales tiveron lugar en diferentes ámbitos: político, relixioso, administrativo e propiamente teatral. Paralelamente ao anterior, establecéronse nas sociedades ibéricas símbolos identitarios do que xa entón algúns denominaban "nacións". A presente tese céntrase na interrelación destes sucesos escénicos e identitarios, prestando especial atención ao papel ambivalente que o galego ocupou en tal contexto. Para logralo, analízanse dende unha perspectiva interdisciplinar e etnosimbolista algúns xéneros líricos como a tonadilla madrileña ou o entremés lisboeta, ademais da propia actividade escénica que entón se desenvolveu no noroeste peninsular ibérico. Con esta fin, foron consultadas fontes primarias conservadas en máis de 35 arquivos e bibliotecas de cidades como Madrid, Lisboa, Coímbra, Porto, Santiago de Compostela ou A Coruña, entre outras. A partires da investigación realizada conclúese que o teatro musical non soamente reflectiu variadas identidades colectivas, senón que tamén influíu na conformación das mesmas. Isto refuta as numerosas teorías que, desde o paradigma modernista, negan asuntos protonacionais anteriores á Contemporaneidade.

PALABRAS CHAVE: identidades colectivas, Península Ibérica, tonadilla, entremés, personaxe galego.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ABSTRACT:

From the middle of the 18th century to the beginning of the next one, theater (including the musical) was a mass phenomenon, becoming a social shaping tool for many enlightened philosophers. This conception led to a series of ethical and aesthetic controversies on the stage and its music in Hispanic and Portuguese territories, which took place in different spheres: political, religious, administrative and properly theatrical. Parallel to the above, identity symbols of what some called "nations" were established in Iberian societies. This PhD focuses on the interrelation of these scenic and identity events, paying special attention to the ambivalent role that the Galician population played in such a context. To achieve this, genres such as the Spanish tonadilla or the Portuguese entremés are analyzed from an interdisciplinary and ethnosymbolistic perspective, in addition to the stage activity itself that took place in the Northwest of the Iberian peninsula at that time. For this purpose, primary sources were consulted in more than 35 archives and libraries located in cities such as Madrid, Lisbon, Coimbra, Porto, Santiago de Compostela or A Coruña, among others. Based on the research carried out, it is concluded that musical theater not only reflected various collective identities, but also influenced their formation. This refutes the numerous theories that, from the modernist paradigm, deny protonational issues prior to the Contemporaneity.

KEYWORDS: collective identities, Iberian península, Spanish tonadilla, Portuguese entremes, Galician characters.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

SIGLAS Y ABREVIATURAS

ACS:	Archivo de la Catedral de Santiago (de Compostela)
AHMC:	Archivo Histórico Municipal de A Coruña
AHUSC:	Arquivo Histórico da Universidade de Santiago de Compostela
BHMM:	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
BNE:	Biblioteca Nacional de España
CCG:	Consello da Cultura Galega
CET:	Centro de Estudos do Teatro
CMUS:	Conservatorio de Música
CSIPM:	Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música
ICCMU:	Instituto Complutense de Ciencias Musicales
Nova:	Universidade Nova de Lisboa
P:	Pastores
P.G:	Personajes gallegos
G./P:	Gaita/Pastorada
RCSMM:	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
RB:	Real Biblioteca
UAM:	Universidad Autónoma de Madrid
UCM:	Universidad Complutense de Madrid
UCP:	Universidade Católica Portuguesa
UL:	Universidade de Lisboa
USC:	Universidade de Santiago de Compostela
UVigo:	Universidade de Vigo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

ÍNDICE DEL VOLUMEN 1

INTRODUCCIÓN 1

I. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS 1

II. METODOLOGÍA Y FUENTES 3

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN 6

III.1. Investigaciones sobre el teatro musical ibérico a finales del Antiguo Régimen 6

III.1.1. El caso hispano: predominio de Madrid 6

III.1.1.1. Los textos del siglo XVIII y su relación con la reforma teatral y el prenacionalismo 6

III.1.1.2. Perspectivas nacionalistas en los estudios del siglo XIX y primeros tres cuartos del XX: lo hispano vs. lo extranjero 9

III.1.1.3. Diversidad de enfoques y opiniones desde 1975 a la actualidad: la predilección por una perspectiva globalista 12

III.1.2. Trabajos sobre el teatro musical luso de la Edad Moderna: el eje Lisboa-Porto 15

III.1.3. Publicaciones alrededor del fenómeno escénico profano en la Galicia del Antiguo Régimen: ¿silencio académico? 17

III.2. Pesquisas sobre las identidades colectivas: un problema de paradigmas y etiquetas 18

IV. ESTRUCTURA DE LA TESIS 21

CAPÍTULO 1. IDENTIDADES COLECTIVAS, ESCENA LÍRICA Y GALLEGUIDAD A FINALES DEL ANTIGUO RÉGIMEN: UN CONTEXTO COMPLEJO 23

1.1. PRENACIONALISMO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA 24

1.1.1. Nación y Patria a finales del Antiguo Régimen: términos ambivalentes 24

1.1.2. Contexto dieciochesco para la construcción de identidades colectivas: tensiones entre lo propio y lo foráneo 28

1.1.2.1. Monarquías y su afición/reacción a lo extranjero 29

1.1.2.2. Importancia de las reformas borbónicas/pombalinas para el control económico y poblacional 31

1.1.2.3. Divergencias y confluencias entre sectores poblacionales 33

1.1.2.4. Cultura: reflejo y catalizador de la realidad 34

1.2. TEATRO MUSICAL IBÉRICO COMO HERRAMIENTA DE MOLDEAMIENTO SOCIAL: DEBATES Y OBRAS 37

1.2.1. Postura de la Iglesia e Inquisición ante las actividades teatrales 39

1.2.1.1. Clero secular y su reacción al teatro musical 39

1.2.1.2. Clero regular y su posición frente al teatro con música 42

1.2.1.3. Censura ejercida desde la Inquisición 44

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.2.2. Ilustración y movimiento neoclásico con respecto al teatro declamado y musical: ideales de las altas autoridades civiles que culminarán en reformas 47

1.2.2.2. Debate teatral ilustrado en Madrid 48

1.2.2.2.1. Los ilustrados frente al teatro musical hispano y su público 49

1.2.2.2.2. La reforma teatral ilustrada: imposición del Neoclasicismo 58

1.2.2.3. Debate teatral ilustrado en Portugal 60

1.2.2.3. Debate teatral ilustrado en Galicia 62

1.2.3. Hacia la búsqueda de óperas (proto)nacionales en la Península Ibérica 63

1.2.3.1. *Glaura y Cariolano*: los inicios de la ópera seria hispana enteramente en castellano 64

1.2.3.2. Cuatro óperas en portugués 65

1.3. ILUMINANDO LOS *SÉCULOS ESCUROS*: REIVINDICACIONES DE GALICIA Y LO GALLEGO A FINALES DEL ANTIGUO RÉGIMEN 67

1.3.1. Reivindicaciones identitarias de los privilegiados en Galicia: el importante caso de los ilustrados 67

1.3.2. Identidad y alteridad en campesinos, artesanos y burgueses: escasez de fuentes sobre unos estamentos mayoritariamente iletrados 69

1.3.3. *Representación a San Roque*: ejemplo escénico del interés por lo gallego en la Galicia de los *Séculos Escuros* 70

1.4. CONCLUSIONES DE CAPÍTULO 76

CAPÍTULO 2. TEATRO MUSICAL EN MADRID: ELEMENTOS GALLEGOS DESDE UN ÁMBITO CASTIZO 79

2.1. UNA CUESTIÓN SIN RESOLVER: ¿EL TEATRO MADRILEÑO DE LA SEGUNDA MITAD DEL XVIII ERA (PROTO)NACIONALISTA ESPAÑOL? 79

2.2. ASPECTOS GENERALES SOBRE LA ACTIVIDAD ESCÉNICA DE MADRID 82

2.2.1. Coliseos y compañías 83

2.2.2. Difusión del teatro musical madrileño 90

2.3. GÉNEROS DECLAMADOS CON MÚSICA INCIDENTAL: LO GALLEGO COMO HERENCIA DEL SIGLO DE ORO 91

2.3.1. Características escénicas y sonoras de las obras habladas 91

2.3.1.1. Comedia 91

2.3.1.2. Géneros breves y demás tipologías: loas, entremeses, sainetes, melodramas-melólogos, pantomimas, bailes de máscaras y espectáculos circenses 93

2.3.2. Estereotipaciones de lo galaico en piezas declamadas 97

2.4. TEATRO MUSICAL: PREEMINENCIA TONADILLESCA Y GALLEGUIDAD INTERSTICIAL 101

2.4.1. Ópera y zarzuela nueva: hibridación de culturas 101

2.4.2. Tonadilla: casticismo escénico 103

2.4.2.1. Género e individuos implicados 103
2.4.2.2. Fuentes 111
2.4.2.3. Elementos identitarios en los textos 114
2.4.2.4. Bailes, folclore e identidades colectivas 118
2.4.2.5. Paralelismos con el villancico 125
2.4.3. Un personaje intersticial dentro de un intermedio teatral: el gallego en la tonadilla 126
2.4.3.1. Caracterización psicológica del personaje gallego 128
2.4.3.2. Importancia del idioma: gallego (¿o asturiano?) macarrónico como principal elemento diferenciador 130
2.4.3.3. Instrumentos musicales del personaje galaico: no solo sonido, sino atrezzo 132
2.4.3.4. De "gaita" a "muiñeira": ritmos dáctilos de inspiración gallega (¿o no tanto?) 133
2.4.3.5. Bailes híbridos: combinaciones galaico-castellanas 138
2.5. CONCLUSIONES DE CAPÍTULO 141

CAPÍTULO 3. TEATRO MUSICAL EN PORTUGAL: ESTEREOTIPOS DE LO GALLEGO PROVENIENTES DE MADRID 143

3.1. REFUTANDO IDEAS: ¿REALMENTE SE PERDIÓ TANTO INFLUJO HISPANO EN EL TEATRO LÍRICO LUSO DE FINALES DEL ANTIGUO RÉGIMEN? 143
3.2. ASPECTOS GENERALES SOBRE LA ACTIVIDAD ESCÉNICA LUSA 146
3.2.1. Espacios escénicos 146
3.2.1.1. En Lisboa y alrededores: multitud de espacios 146
3.2.1.2. En Porto y alrededores: puntos concretos 152
3.2.2. Una cuestión de ideología(s) 158
3.2.3. Difusión del teatro musical luso 160
3.3. BUSCAR EN DONDE (CASI) NO HAY: ÓPERAS Y COMEDIAS CON ESCASA PRESENCIA GALAICA 161
3.3.1. Ópera: entre Metastasio-Goldoni y Marcos Portugal 162
3.3.2. Comedia: obras propias con destellos de lo gallego 166
3.4. GÉNEROS BREVES: NÚCLEO ESCÉNICO DE LO GALLEGO EN PORTUGAL 168
3.4.1. Sin prácticamente tonadillas 168
3.4.2. Entremeses y farças: epicentro lisboeta del teatro breve con galaicos 169
3.4.2.1. Música y bailes para definir identidades colectivas 171
3.4.2.2. Reminiscencias de lo hispano: el personaje gallego en el entremés 174
3.5. CONCLUSIONES DE CAPÍTULO 182

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 4. GALICIA Y EL TEATRO MUSICAL: CONFLUENCIAS CULTURALES PARA LA CONFORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD COLECTIVA..... 185

4.1. IDENTIDAD COLECTIVA GALLEGA Y ESCENA LÍRICA: ¿RESULTADO DE CONFLUENCIAS CULTURALES? 185

4.2. ASPECTOS GENERALES SOBRE LA ACTIVIDAD TEATRAL GALLEGA 187

4.2.1. Coliseos..... 188

4.2.1.1. Teatros y salas teatrales 189

4.2.1.2. Iniciativas frustradas de teatros 193

4.2.1.3. Tablados y espacios al aire libre 193

4.2.2. Compañías de comedias, óperas y volatines 195

4.2.2.1. Las orquestas teatrales del noroeste peninsular: formaciones profanas con dependencia de lo religioso 201

4.2.3. Conflictos en torno a la actividad escénica en Galicia: asuntos personales, desacuerdos económicos y cuestiones ideológicas 203

4.2.3.1. Lidiar con gobernadores y municipales: A Coruña 204

4.2.3.2. Rivalidades teatrales en una ciudad militar: Ferrol 210

4.2.3.3. Obispado vs. tradición cómica profana: Ourense 213

4.2.3.4. Cuestión de estatus: Pontevedra 215

4.2.3.5. Dinero, Catedral y Universidad como obstáculo: Santiago de Compostela 216

4.2.3.5.1. Problema de entradas 217

4.2.3.5.2. Cabildo catedralicio y compañías teatrales: historia de (más de) un desencuentro 218

4.2.3.5.3. Normas para el teatro, incumplimientos y disturbios 219

4.2.3.5.4. Publicaciones periódicas como avivadoras o frenos de polémicas 220

4.3. MÚSICA EN GÉNEROS DECLAMADOS: ENTRE CASTILLA, PORTUGAL Y LO AUTÓCTONO 221

4.3.1. Comedias: ámbito predominantemente institucional..... 221

4.3.2. Loas: alabando a Santiago 227

4.3.3. Entremeses y testamentos: tradición y oralidad 231

4.3.4. Sainetes: pocos pero relevantes..... 233

4.3.5. Otros..... 234

4.4. ÓPERA: EL PESO DE ITALIA 235

4.4.1. Óperas italianas originales y obras adaptadas a lo hispánico (Refundiciones)..... 235

4.4.1.1. *El maestro de capilla* 236

4.4.1.2. *Il matrimonio per concorso* 239

4.4.1.3. *La Birba* 240

4.4.1.4. Scena dell'Ines di Castro 242

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

4.4.1.4.1. Inés de Castro: una gallega medieval muy presente en el teatro de la Edad Moderna *242*

4.4.1.4.2. La Scena dell'Ines di Castro en su versión compostelana: comparación con otras fuentes *244*

4.4.1.5. Otras 248

4.4.2. Óperas compuestas originalmente en español 250

4.4.2.1. Una obra escénico-musical madrileña posiblemente representada en Santiago 250

4.4.2.2. *De las venturas de España, la de Galicia es mejor* 252

4.4.2.3. Otras 257

4.5. TONADILLA: GÉNERO MUSICAL DE CASTILLA ¿GALLEGUIZADO? 259

4.5.1. Tonadillas importadas de Castilla 259

4.5.2. Falsa alarma: aunque tonadilla gallega parece, en realidad no es 263

4.5.3. *Los gustos estragados*: tonadilla compostelana de 1799 264

4.5.3.1. El folclore gallego en la tonadilla de López: una muiñeira como intermedio 269

4.6. CONCLUSIONES DE CAPÍTULO 274

OVERALL CONCLUSIONS 277

[CONCLUSIONES GENERALES] 279

FUENTES 283

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS 283

En Madrid 283

En Lisboa 283

En Coímbra 283

En Porto 283

En Braga 283

En A Coruña 283

En Ferrol 284

En Lugo 284

En Mondoñedo 284

En Ourense 284

En Pontevedra 284

En Santiago de Compostela 284

En Vigo 284

BIBLIOGRAFÍA 285

Primaria 285

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Secundaria **297**
RELACIÓN DE OBJETOS **371**
Ejemplos musicales **371**
Gráficos **372**
Tablas **373**
Figuras **374**

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INTRODUCCIÓN

El momento clave para la conformación de esta tesis doctoral se produjo en el verano de 2022, cuando la investigación de archivo ya estaba prácticamente concluida. Hasta entonces, mi trabajo había consistido en buscar intensamente cómo el teatro musical de finales del Antiguo Régimen reflejaba las realidades sociales de la época. Sin embargo, un suceso de tan solo unos minutos me haría ampliar el enfoque. Aquel día me encontraba en el Teatro São João (Porto), asistiendo a la escenificación de una obra declamada cuyo argumento se centraba en un duro dilema político[1]. Ya hacia el final de la pieza, uno de los personajes pronunciaba un exacerbado discurso antidemocrático cuyo objetivo era provocar a quienes allí estábamos. Consecuentemente, fui testigo de cómo parte del público abucheó y abandonó el recinto; incluso una persona cercana a mi ubicación se levantó, subió al escenario e intentó agredir al actor que tal monólogo pronunciaba[2].

Al principio pensé que aquello constituía una *performance* integrada en la propia obra, pero cuando vi entrar a los guardias de seguridad del teatro y pausar la representación, supe que no del todo. La situación me sorprendía y asustaba a partes iguales, pues percibía cómo muchos de los presentes habían olvidado que lo que contemplaban sobre las tablas, por muy indignante que resultase, no era más que ficción. Los límites entre realidad e invención se encontraban desdibujados para varios espectadores, que paradójicamente actuaban de forma un tanto agresiva para detener la violencia verbal del personaje perteneciente a la pieza declamada. Ahí me percaté de que el teatro no solo constituye un espejo (a veces, deformante) de la realidad, sino que también puede actuar políticamente sobre ella. A partir de aquel evento, revisé mis ingentes apuntes de investigación y decidí escribir el trabajo que aquí presento, centrado en cómo la escena lírica a la par reflejó e influyó en la sociedad peninsular ibérica a finales del Antiguo Régimen, contribuyendo así a la creación de identidades.

I. JUSTIFICACIÓN, OBJETIVOS E HIPÓTESIS

El título de esta tesis doctoral juega deliberadamente a la ambivalencia. Con *territorio hispano y luso: perspectivas desde lo gallego* se alude en primera instancia a lo relacionado con Galicia fuera de ella, atendiendo al teatro musical de diversos lugares pertenecientes a las monarquías hispana y portuguesa (que incluían colonias americanas). Al mismo tiempo, dicho nombre hace referencia a la propia Galicia, que ya entonces formaba parte de España (concretamente, del reino de Castilla), a la vez que compartía varios rasgos culturales con Portugal. Por tanto, podría calificarse al noroeste peninsular como un territorio a medio camino entre lo hispano (que política y administrativamente integra desde hace siglos) y lo portugués (por la idiosincrasia y similitud de sus lenguas; en origen el mismo idioma).

Tal y como se refleja en el índice, la tesis selecciona deliberadamente diferentes entidades territoriales y políticas para atender a los fenómenos escénico-líricos e identitarios en su heterogeneidad. Así, se analiza una ciudad, Madrid, capital de la monarquía hispánica que ejercía un gran influjo en la Península Ibérica y colonias americanas. También se trata una potencia en general, Portugal, que logró conservar su autonomía política a pesar de los intentos

[1] Incluso el propio nombre del espectáculo mostraba la crudeza de su historia: *Catarina e a beleza de matar fascistas*. Producción del lisboeta Teatro Dona Maria II partiendo de un texto reciente de Tiago Rodrigues.

[2] Reacciones de esta tipología no solo ocurrieron en el coliseo portuense, sino también en otros muchos recintos europeos donde la pieza, aclamada por la crítica, fue representada.

de anexión por parte de hispanos y galos. Asimismo, se otorga gran consideración a un antiguo reino medieval, Galicia, prácticamente diluido en la Edad Moderna como integrante de la monarquía hispánica.

El objetivo principal del presente trabajo es demostrar la relación entre el teatro musical y la construcción de identidades colectivas en territorio ibérico a finales de la Edad Moderna. Se atiende sobre todo al caso gallego y sus vinculaciones con Madrid (Castilla), Portugal y, en menor medida, América. El marco cronológico abarca 1750-1814, ya que esos años coinciden con el surgimiento, desarrollo y casi desaparición de la tonadilla madrileña, la consolidación del entremés portugués, el auge de la ilustración española y la aparición de ideas protonacionalistas (que se volverán plenamente nacionalistas por la guerra contra los franceses, tanto en España como en Portugal).

Por tanto, se ofrece aquí una visión interdisciplinar estableciendo nexos territoriales (Galicia, el resto de España y Portugal), disciplinares (música, literatura, arte visual, escena, política, ética y estética) y temporales (la caracterización escénico-musical de lo galaico en la Edad Moderna y su influencia en los movimientos reivindicativos de los siglos XIX y XX). Acotar el tema de investigación a lo gallego no resulta reduccionista (como *a priori* podría pensarse), sino más bien todo lo contrario. La galleguidad no se comprende analizando solamente grupos sociales y sucesos ubicados en Galicia[3], pues una gran parte de la población del noroeste peninsular ibérico emigraba ya entonces a diversos territorios (Madrid y Lisboa, fundamentalmente). Allí, los galaicos se integraban y fomentaban una notable transculturación que luego incidía en su suelo.

La investigación parte de dos hipótesis. En primer lugar, la sospecha de que en las últimas décadas del Antiguo Régimen se produjeron a la par en territorio ibérico dos procesos diferentes, pero interrelacionados. Por una parte, continuaría el influjo de corrientes consideradas foráneas como el italianismo y el afrancesamiento. Por otra, en lugares como Madrid o Porto surgiría paulatinamente el deseo de contar con un teatro musical propio (hispano o luso, según corresponda) acorde con la idea moderna de nación (ca. 1780). La conformación de estos nuevos teatros en tal contexto se habría llevado a cabo no tanto como reacción a lo foráneo, sino asimilando también ciertos elementos italianos y franceses para hibridarlos con los autóctonos. La segunda hipótesis se centra en el personaje gallego, partiendo de la idea de que tal estereotipo pudo haber sido más poliédrico de lo que realmente se piensa. El mismo no solo encarnaría papeles de ignorante e iluso en obras madrileñas o lisboetas, sino otros roles asociados a la bondad, humildad, integridad moral y bucolismo. Estas últimas características positivas parecen ser las mismas que posteriores movimientos galleguistas reivindicarán durante la Contemporaneidad como elemento diferenciador.

[3] Esta amplitud de enfoque es una tendencia historiográfica bastante asentada en la Galicia de los últimos años (Villares, 2004, p. 12): "A visión máis común da evolución histórica de Galicia fíxose máis complexa e menos dependente dunha posición teórica na que a dinámica interna primaba sobre a comparación coa evolución exterior da historia española e mesmo europea. Non é que a historia galega fique agora máis esvaída, senón que fica menos isolada. Pois de acordo coa vella prevención británica, o mellor modo de coñecer un país é coñecer outros: 'Que pode saber de Inglaterra quen só coñece Inglaterra?' exclamou R. Kipling hai un século. Pois tal acontece neste caso".

II. METODOLOGÍA Y FUENTES

La presente tesis doctoral utiliza un método que rompe la antigua pero aún vigente[4] división de *Musicología histórica* y *sistemática* (Adler, 1885; Irvine, 1945), pues toma elementos propios de ambas tendencias y los interrelaciona para lograr la anhelada sindéresis (Sans, 2016). Así, aquí se trabaja la historia del teatro musical ibérico no solo aludiendo a formas, obras e instrumentos reflejados en fuentes documentales primarias y secundarias[5], sino que dichos asuntos se analizan atendiendo a cuestiones relacionadas con la armonía, ritmo o músicas populares/folclóricas (y viceversa). Lo último nos remite a la *Nueva Musicología*, ya que se da cabida a elementos circunscritos todavía a la *Etnomusicología* (por ejemplo, esta investigación engloba los bailes folclóricos estilizados en tonadillas y aquellas melodías tonadillescas que a través de los cantos de ciego se convirtieron en patrimonio del pueblo). Además, en un trabajo como este (que mira igualmente a las identidades colectivas) adquiere gran importancia la *Sociología*, cuya inclusión en investigaciones musicológicas fue reivindicada ya por Dräger (1955; vid. Sadie, 2001, p. 491), aplicada en Raynor (1972) y recientemente apoyada por Díaz Rodríguez (2016). Ello se encuentra vinculado a los postulados de la *Semiología musical*, disciplina que aboga por un análisis de los fenómenos prestando atención no exclusivamente a las obras en sí mismas, sino también a la recepción de las creaciones por parte de la sociedad (Nattiez, 1987).

Asimismo, están presentes en la tesis ciertos procedimientos de la *Musicología urbana*, centrándose el trabajo en las actividades escénico-musicales dentro del entramado de las ciudades. Bien es cierto que aquí no se elige una única urbe ni se trabajan todas las instituciones de la misma, como sería preceptivo, sino los organismos vinculados al teatro en varias poblaciones (rurales algunas de ellas). ¿Acaso no resulta una cierta contradicción que la *Musicología urbana* critique el aislamiento que supone analizar un único autor o institución y al mismo tiempo trate la ciudad como ente aislado, sin conexión con los demás núcleos? Para lograr esta mayor trabazón, la tesis incluye un mapa sonoro sobre la actividad lírica de Galicia en el periodo seleccionado. El mismo, elaborado a partir de *Google Maps*, permite un acceso interactivo a información variada y audios grabados en vivo u obtenidos digitalmente a partir de la transcripción de partituras en el software *MuseScore*. Ello se enmarca en los campos conocidos *Humanidades digitales* y *Música cibernética*, siendo una referencia para esta última los trabajos de Reinecke (1993) y Duckworth (2005).

Lo especificado en los dos párrafos anteriores se combina con herramientas de análisis tomadas de los *Estudios culturales* (lo sonoro como una parte de complejas redes elaboradas por las sociedades), de los trabajos sobre identidades colectivas en su vertiente etnosimbolista (Smith, 1986) y de la *Nouvelle Histoire* (Le Goff et al, 1988) en cuanto a mentalidades y *long durée* (no así en lo que atinge a individuo y Estado, dos elementos que *Annales* no quería tener presente por recordales al movimiento positivista anterior, tal y como se detalla en Dedieu, 2018, p. 42). Es necesario apuntar también que la presente investigación comparte elementos

[4] Dicha escisión continúa presente en la actualidad desde un punto de vista estructural, tal y como indica Díaz Rodríguez (2016, p. 3).

[5] Entrando en un aspecto puramente formal, cabe decir que la numerosa bibliografía utilizada se citará/referenciará empleando un estilo afín al Harvard, aunque adaptado a las particularidades de la presente tesis. Así, en el cuerpo del texto se opta por aludir a las publicaciones siguiendo la fórmula *(Apellido del autor, año, páginas)*, no empleando por tanto la nota a pie (que reservamos para aclaraciones e información complementaria). Así conseguimos un relato más fluido, pues se evitan interrupciones en el discurso para consultar simplemente títulos al final de cada página. Normalmente, se aludirá a los autores solamente por su primer apellido, salvo en aquellos casos donde este sea muy común. Tampoco aplica lo anterior en el apartado *Estado de la cuestión*, donde se elige utilizar también el nombre (y a veces segundo apellido), ya que los investigadores y sus pesquisas constituyen un elemento central en dicha sección.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

metodológicos con otras muchas disciplinas: Filología, Historia, Sociología y Filosofía. Esto está en relación con lo enunciado por Chailley (1958) en cuanto a la necesidad de una Musicología interdisciplinar donde "es necesario conocer no solo la historia de la música" (Claro Valdés, 1967, p. 16).

Los análisis que se llevan a cabo en la tesis se encuentran inmersos en el contexto de las actividades escénicas en general (no solo líricas, sino también declamadas, danzadas, pantomímicas…), ya que la música se encontraba presente tanto en las obras mayoritariamente cantadas como en las habladas o coreografiadas (Presas, 2019, p. 99). Esta relación teatro declamado-teatro lírico en el período que aquí nos ocupa (1750-1814) constituye la continuación de un sólido y antiguo vínculo entre literatura-música-escena, remontable a la Edad Antigua (Vallejo, 2020, p. 61).

Como quedó dicho anteriormente, aquí se trata la identidad gallega dentro y fuera de Galicia. De este modo, no solo se trabaja la autopercepción del grupo social en su territorio, sino también cómo era visto este desde el exterior por otros (imprescindible en un colectivo que emigró tanto como el gallego). Para ello, se atiende especialmente al teatro musical de carácter costumbrista. Aunque nos encontramos ante piezas de ficción, las mismas tuvieron gran influencia en la configuración de conciencias.

De este modo, utilizando tanto técnicas cuantitativas como cualitativas, se analiza el papel que música y texto ostentaron en las obras teatrales para caracterizar a los personajes gallegos, especialmente en tonadillas madrileñas y entremeses lisboetas. También se desgrana la confrontación de grupos sociales en los géneros breves hispanos y lusos (por ejemplo, entre petimetres y majos en la tonadilla). Del mismo modo, se consideran mediante testimonios visuales del siglo XVIII los aspectos coreográficos y dramatúrgicos inspirados en el folclore que regían el teatro musical creado en la Península Ibérica. Asimismo, se detectan en las fuentes primarias los particularismos de diferentes lugares del territorio ibérico con respecto a los debates teatrales, musicales e identitarios durante la Ilustración.

Madrid tiene bastante importancia en la presente investigación centrada en el teatro musical sobre lo gallego entre 1750 y 1814. El motivo fundamental es que en la época que nos atañe España poseía una configuración muy centralista, lo que implicaba que territorios como Galicia se viesen influidos e imitasen en muchas ocasiones lo que ocurría en la Villa y Corte. Por lo tanto, para comprender muchos de los sucesos escénicos en el noroeste peninsular se volvió relevante conocer qué ocurría al respecto en suelo madrileño. También existía entonces un nexo Galicia-Portugal, especialmente con ciudades como Lisboa o Porto, de ahí que también se incluyan investigaciones sobre su actividad escénico-musical en este trabajo.

La tesis se fundamenta, por tanto, en la consulta y análisis de gran cantidad de fuentes custodiadas en más de 35 archivos y bibliotecas repartidos por distintos territorios ibéricos (ver listado detallado al final de este volumen). Ello constituyó al mismo tiempo una ayuda y un problema. En casos como el madrileño, la gran cantidad de masa documental (unas 2000 tonadillas, por ejemplo) supuso una riqueza informativa inmensa, pero hizo inasumible un vaciado completo por parte de una sola persona en el limitado período de realización de una tesis doctoral. Por ello, se volvió necesaria la toma de una muestra de 563 obras[6]. De los

[6] En un principio eran 488 piezas, volviéndose necesario aumentar después tal cantidad hasta 563 para disminuir el margen de error. Ello se hizo con el objetivo de que los resultados derivados de la muestra respondiesen lo mayormente posible a la realidad tonadillesca.

diferentes compositores, se analizó la totalidad de sus composiciones tonadillescas custodiadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (complementando vacíos con fuentes de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca del Real Conservatorio y Real Biblioteca), a excepción de los siguientes autores (de cuyas piezas se procedió a la extracción de una selección significativa por la magnitud de su producción):

Anónimos: 28 tonadillas de 270 (nivel de confianza 90% y de error 15%)
Esteve, Pablo: 29 tonadillas 367 (nivel de confianza 90% y de error 15%)
Laserna, Blas de: 84 tonadillas de 657 (nivel de confianza 95% y de error 10%)
Moral, Pablo del: 26 tonadillas 142 (nivel de confianza 90% y de error 15%)
Rosales, Antonio: 26 tonadillas de 148 (nivel de confianza 90% y de error 15%)

La muestra se apoyó en criterios estadísticos (confianza/margen de error) de carácter aleatorio, utilizándose para esto último el software *XLSTAT*.

Si se consulta el vaciado completo en el volumen 2 de esta tesis (anexo 1), se verá que localizar elementos galaicos en dicho corpus documental no resultó sencillo: varias veces los mismos se presentaban ocultos (sin alusiones en los títulos). Ello implicó que cada tonadilla de las 563 seleccionadas tuviese que ser revisada por completo (no solo el guión de voz y bajo, sino también las *particellas*) y vinculada a su contexto histórico. Esta ardua labor permitió, por ejemplo, que fuese detectada la brevísima alusión a los gallegos en la tonadilla *Los cómicos de México* (Blas de Laserna, 1788; BHMM, Mus 184-7). También propició que una melodía pastoril y sin letra en el fin de fiesta *Las provincias españolas unidas con el placer* (Blas de Laserna, 1789; BHMM, Mus 189-3) pudiese categorizarse como alusiva a Galicia por emplear un *topos* musical frecuentemente asociado al estereotipo gallego en otras muchas composiciones. Además, dicho fin de fiesta, cuyo objetivo era celebrar el ascenso de Carlos IV al trono, se configuró de forma similar a las obras pictóricas que en Madrid se colgaron para simbolizar a los distintos territorios de la Monarquía Hispánica, Galicia incluida.

Sobre el caso portugués, la tarea de documentación fue relativamente sencilla gracias a una exhaustiva base de datos elaborada por el Profesor José Camões y su equipo de la Universidade de Lisboa. Aun así, existía una situación insalvable: la escasez de partituras y *particellas* escénicas de finales del Antiguo Régimen (salvo algunas mayormente fragmentarias en la Biblioteca Geral de la Universidade de Coimbra). Ello implicó necesariamente una mayor atención a los libretos impresos (custodiados sobre todo en la Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca del Teatro Dona Maria II y Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian), localizando en estos textos alusiones musicales, indicio de lo que un día sonó en los coliseos lisboetas o portuenses y que quizás nunca podremos conocer.

La situación de Galicia con respecto a las fuentes resultó cambiante. En un inicio, todo apuntaba a que prácticamente no se conservaban testimonios escritos. Sin embargo, con el tiempo pudo comprobarse que en realidad tal escasez no era tanta, pues los archivos catedralicios (especialmente el de Santiago de Compostela) atesoraban una considerable cantidad de obras líricas profanas. Paralelamente, los libros de actas municipales (ámbito civil) y capitulares (eclesiástico) proveían de numerosas noticias tocantes a los espectáculos teatrales y musicales sobre suelo gallego entre 1750-1814. Además, algunos títulos reflejados en tales fuentes coincidían con los madrileños no solo en nombre, sino también en año. Los más significativos se transcribieron en esta tesis, empleando el ya mencionado software *MuseScore.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

III. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Con el propósito de presentar de la forma más ordenada posible el asunto que aquí nos ocupa, he optado por dividir las investigaciones publicadas hasta el momento en varios epígrafes según los dos ejes en los que se fundamenta esta tesis doctoral: teatro musical en la Península Ibérica y estudio de identidades colectivas a finales de la Edad Moderna. Ambos aspectos no se han combinado por ahora en la literatura científica, de ahí su separación aquí. Cabe destacar que también se presenta individualmente el tema de los estudios sobre la escena lírica hispana, portuguesa y gallega, pues varios musicólogos e historiadores han tendido a centrarse casi exclusivamente en su propio territorio. Esta tendencia todavía persiste, aunque en menor medida.

III.1. Investigaciones sobre el teatro musical ibérico a finales del Antiguo Régimen

III.1.1. El caso hispano: predominio de Madrid

III.1.1.1. Los textos del siglo XVIII y su relación con la reforma teatral y el prenacionalismo

Uno de los aspectos más significativos del tema elegido para esta tesis doctoral radica en el hecho de que para el caso madrileño contamos no solamente con obras escénico-líricas (en las que es posible ver en muchas ocasiones cuestiones de identidad colectiva), sino también con un importante corpus de textos ensayísticos y hemerográficos sobre el teatro y la música del entonces. En las primeras fuentes (especialmente en tonadillas, muy costumbristas) se suele apreciar la opinión de una mayoría del pueblo llano y aristocracia. Por otro lado, en los textos de los periódicos y en libros impresos encontramos las consideraciones divergentes de los ilustrados sobre teatro y lo que ya ellos llamaban "música nacional", así como refutaciones de sus ideas por parte de personas con otro parecer. Nos centraremos ahora precisamente en las consideraciones de este grupo de ilustrados.

Una parte de sus miembros escribe con intención de acometer desde las instituciones reformas en la escena, cambios que al mismo tiempo redundasen en un supuesto beneficio de la sociedad. Por ejemplo, Gaspar Melchor de Jovellanos trata a finales del Antiguo Régimen el asunto de las actividades teatrales en documentos institucionales como *Memoria sobre las diversiones públicas* (1796/1812, pp. 65-71 y 93-120). Este es un informe que dicho autor elabora para cumplir un encargo del Consejo de Castilla a la Real Academia de la Historia en 1786. Jovellanos entrega su texto en 1790, que se publica en 1796 y reimprime en 1812. Dentro del mismo, incide continuamente en la idea de que los espectáculos públicos constituyen un elemento importante de la educación colectiva e individual. Su visión es bastante elitista (al considerar que dependiendo de la posición social del público las obras teatrales debían ser unas u otras, apoyando así el orden establecido) y anti-italiana (al criticar la protección que Fernando VI otorgó a la música italiana, vista como elemento de corrupción teatral). La opinión de este autor también adquiere en ocasiones un matiz anticlerical. Así, sugiere reformar el teatro para liberarlo de sus vicios y hacer callar con argumentos y raciocinio al sector eclesiástico. No trata de adecuar la escena a los preceptos que indicaban los religiosos, sino transformarla de acuerdo a la Razón para prohibir de forma justa que la Iglesia se entrometiese en los asuntos escénicos.

Los escritos sobre el teatro escritos por Jovellanos parecen referirse exclusivamente a Madrid, excepto en ciertos fragmentos en los que el propio autor trata la falta de espectáculos en las "provincias", achacando esta situación al despoblamiento. Hoy sabemos que su

argumento no se ajusta demasiado a lo que ocurrió: espectáculos teatrales hubo en diferentes regiones durante el XVIII y el despoblamiento no fue tan acuciante (de hecho, Galicia se erigía en uno de los territorios más densamente poblados en el período dieciochesco). La visión de Jovellanos sobre la escena musical hispana tampoco es favorable: no le agrada la tonadilla por representar a héroes "de la briba", moralmente inadecuados para educar a la población. La música que se ejecutaba en los coliseos tampoco le gustaba, tachándola de atrasada e indigna de su idea de la nación española. Es por todo ello que propone un concurso de tonadillas en el que se delimite el contenido y forma de las obras. Así se hará, tal y como se ve en la *Gaceta de Madrid* del 02/12/1791, aunque esta iniciativa tendrá muy poco éxito.

En la misma línea reformista-institucionalista que Jovellanos se encuentra Santos Díez González, Catedrático de Poética en los Estudios Reales de San Isidro. A él se le encomendará la redacción de una reforma teatral, materializada finalmente en *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección* (1799; vid. Kany, 1929). Lo que más nos interesa en el texto citado son los fragmentos en los que se alude a lo musical. Destacan así los sueldos que se establecen para las actrices y actores "de cantado", indicando en una nota aclaratoria que quien se dedique a ello debe ser profesional y no mero aficionado. También se establecen los estipendios de los músicos de la orquesta y de dos maestros de música y uno de baile, especificando también cuántas horas semanales debían trabajar. Todo ello para conseguir la profesionalización actoral, así como que la interpretación dejase de ser barroca y se orientase hacia las premisas del Neoclasicismo.

No todos los eruditos dieciochescos tratan los asuntos teatrales desde un punto de vista directamente político. Algunos lo hacen desde una perspectiva predominantemente intelectual a través de la prensa y el ensayo. José Clavijo y Fajardo, por ejemplo, trabaja en su *Pensador matritense* algunos temas que aquí nos interesan. La obra está dividida en capítulos llamados *Pensamientos*, destacando el "Pensamiento IX", en el que se refleja el debate entre un español (defensor de la situación teatral de la España del momento) y un americano (promotor de las ideas del Neoclasicismo y la Ilustración). También sobresale el "Pensamiento XXII", en el que Clavijo informa de que la batalla del teatro ya existía en la Antigüedad. Se critica en este capítulo a los censores que no acuden a los espectáculos y se argumenta que poesía y teatro, aunque creados con fines lúdicos, acabaron convirtiéndose en elementos perpetuadores de la memoria nacional. En el "Pensamiento LIV", Clavijo describe de forma ofensiva a los petimetres (seguidores de modas francesas) y ataca al teatro y su influencia extranjera. El elemento común en todos estos capítulos es el reflejo de la mala situación teatral, haciendo uso en muchas ocasiones de la ironía y el sarcasmo como elementos para ejercer la crítica, lo que vuelve complicado entender las verdaderas intenciones del autor.

Postura similar en cuanto al defectuoso estado de la escena se encuentra en un texto firmado por Cosme Damián a inicios del año 1786 en el periódico *El Censor*[7]. Aquí se critican los argumentos de las tonadillas por inmorales. Tampoco se alaba la música teatral, calificándola de carente de orden y proporción, así como de no ir en relación con el texto que acompaña o con la situación en la que se ejecuta. Dicho artículo sugiere asimismo que el compositor tonadillero Luis Misón inició un buen camino para la creación del teatro musical hispano, pero

[7] Revista de filiación ilustrada publicada en Madrid. Sus editores fueron Luis María García del Cañuelo y Heredia y Luis Marcelino Pereira. Este segundo era gallego, nacido en 1754 en San Andrés de Illobre. Estudió en Santiago de Compostela Filosofía y Derecho. Fue abogado de la Audiencia de Galicia, para trasladarse después a Madrid en 1776. Regresa a Santiago en 1784, convirtiéndose en Secretario de la Real Sociedad Económica de Amigos de País (García Pandavenes, 1972, p. 22).

que sus seguidores corrompieron la senda. El autor de estas reflexiones, que como ya dijimos firma como Cosme Damián, ha sido identificado por Cotarelo y Mori en su *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro* (1904) como Félix María Samaniego. Desde entonces, los investigadores han considerado esta atribución fiable.

A pesar de lo anterior, las mayores críticas al teatro de finales del Antiguo Régimen son lanzadas en el siglo XVIII desde el propio colectivo profesional, destacando el escritor neoclásico Leandro Fernández Moratín (también su padre Nicolás)[8]. El mismo ataca a la escena utilizando las propias obras teatrales que escribe, como ocurre en *La comedia nueva o El café*[9] (1792). También se aprecian ideas por el estilo en su sátira *La derrota de los pedantes* (1789) y las cartas que dirige a Pietro Signorelli, Juan Bautista Conti o incluso Carlos IV (Andioc, 1973, pp. 77-78, 85-86 y 140). Para Moratín hijo, la mímesis, la unidad y la supeditación al texto debían ser los principios rectores de la música teatral, algo que él no percibía en las representaciones de los coliseos de Madrid. Se declaraba contrario al italianismo por considerar que la música italiana daba un papel preponderante al sentimiento sobre la razón, promulgando artificios que poco tenían que ver con el argumento de la obra representada.

El sector eclesiástico, por lo general, tampoco se mostró partidario de las actividades teatrales que se llevaban a cabo en el XVIII en territorio peninsular hispano. Se conservan textos como la obra del jesuita Gaspar Díaz *Consulta teológica sobre lo ilícito de representar y ver representar las comedias que hoy se hacen en España* (1742) o la del franciscano Miguel López (que firmaba como Nicolás Blanco) *Examen teológico sobre los teatros* (1766). No obstante, las opiniones más conocidas en este asunto son las emitidas por el monje benedictino de origen gallego Benito Jerónimo Feijóo en su *Teatro Crítico Universal* (1726-1740) y sus *Cartas eruditas y curiosas* (1746-1760). En el caso gallego, sobresale la carta que al Cabildo de la catedral de Santiago de Compostela remite el arzobispo Bocanegra. En ella, solicita que se reemplace a Buono Chiodi (de origen italiano) por un maestro de capilla español. El conflicto entre arzobispo y músico radicaba en el hecho de que el segundo componía en un estilo demasiado teatral e italiano para el arzobispo vigente en el momento.

A pesar de las numerosas opiniones desfavorables que se reflejaron en el XVIII con respecto al teatro musical hispano, cabe apuntar que también hubo ciertas alabanzas a géneros como las tonadillas. Estos elogios se encuentran fundamentalmente en los libretos de las propias obras o en escritos redactados y publicados por personas vinculadas bien a las representaciones teatrales o bien al sector musical. Según Subirá (1928-1932), el compositor tonadillero Blas de Laserna escribió un artículo titulado "Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte" (1787), publicado en la revista *Memorial literario, instructivo y curioso de Madrid*. Sin embargo, recientes estudios (Morales, 2020, p. 101; Pessarrodona, 2020, p. 61) consideran que quienes pudieron crear dicho texto fueron Pedro Pablo Trullenc y Joaquín

[8] Especialmente en la "disertación" o prólogo de la obra teatral *La petimetra* (1762, pp. 3-23).

[9] Por ejemplo, las siguientes palabras del personaje Don Eleuterio en la escena III de dicha obra. Aquí se rechazan las corruptelas existentes entonces a la hora de crear y representar piezas teatrales. También se critica lo poco que cobraban algunos dramaturgos (nombra concretamente a un gallego), suponiendo ello una supuesta competencia desleal: "Pues mire usted, aun con ser tan poco lo que dan, el autor se ajustaría de buena gana para hacer por el precio todas las funciones que necesitase la compañía; pero hay muchas envidias. Unos favorecen a este, otros a aquel, y es menester una tecla para mantenerse en la gracia de los primeros vocales, que…¡Ya, ya! Y luego, como son tantos a escribir, y cada uno procura despachar su género, entran los empeños, las gratificaciones, las rebajas. Ahora mismo acaba de llegar un estudiante gallego con unas alforjas llenas de piezas manuscritas: comedias, follas, zarzuelas, dramas, melodramas, loas, sainetes…¿Qué sé yo cuánta ensalada trae allí? Y anda solicitando que los cómicos le compren todo el surtido, y da cada obra a trescientos reales una con otra. ¡Ya se ve! ¿Quién ha de poder competir con un hombre que trabaja tan barato?". Fragmento extraído de: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-comedia-nueva-o-el-cafe--0/html/fedc6482-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html (consulta el 20/04/2023).

Ezquerra de Oca, los fundadores del *Memorial*. En todo caso, en el escrito se desarrolla una breve historia del nacimiento y desarrollo de la tonadilla (no muy veraz, eso sí), centrándose en compositores e intérpretes. Se le atribuye (al igual que había hecho Samaniego un año antes) a Luis Misón la instauración del modelo de tonadilla empleado en la segunda mitad del XVIII. El texto le reconoce valor a la tonadilla sin atacar a sus detractores, al igual que hará el francés L.M. de Langle en *Voyage en Espagne* (1803), valorando la diversión que las tonadillas suponían para el público. Beaumarchais, por su parte, también escribe comentarios positivos con respecto a dicho género teatral en su *Voyage en Portugal et en Espagne fait en 1772 et 1773* (1776).

Modo de proceder diferente a los anteriores llevará a cabo Tomás de Iriarte, otro de los defensores del teatro musical dieciochesco en España, pues él sí reprueba a ciertos detractores de la situación escénica. En el canto cuarto de su poema *La música* (1779), titulado "Uso de la música en el teatro", critica las pretensiones de los ilustrados por crear obras verosímiles, considerando que estas deben ser apariencia e ilusión. Destaca su idea de que, si en las tragedias defendidas por los neoclásicos se permitía la licencia de que Aquiles apareciese hablando español, no era congruente criticar a la música por no ser mimética. También considera este autor que el teatro musical constituye una totalidad artística al conjugarse en él diversas disciplinas artísticas y ser un compendio de las virtudes de la tragedia y comedia. Bien es cierto que Iriarte critica la influencia de lo extranjero en la tonadilla, así como los cambios bruscos en su música. No obstante, hace una alabanza contundente de la zarzuela.

En un enclave intermedio (entre Trullenc-Ezquerra e Iriarte) se ubica Antonio Eximeno cuando hace referencia al teatro musical en su obra *Del origen y reglas de la Música, con la historia de sus progresos, decadencia y restauración* (1796). Concretamente, en el capítulo "De la poesía vulgar y del teatro moderno" el autor alaba que tonadillas y zarzuelas utilicen la declamación cuando sea necesario, criticando por tanto lo ridículos que resultaban los excesivos recitativos italianos. Enfrenta, consecuentemente, la tradición española y la italiana, mostrando una perspectiva que exagerará y explotarán la historiografía nacionalista de las siguientes centurias.

III.1.1.2. Perspectivas nacionalistas en los estudios del siglo XIX y primeros tres cuartos del XX: lo hispano vs. lo extranjero

Durante el XIX (especialmente en la segunda mitad) tendrán gran importancia las ideas nacionalistas. Estas influirán no solamente en la producción literaria, sino también en los estudios históricos llevados a cabo. Las investigaciones sobre la música española del siglo anterior no serán una excepción a esta situación. Curiosamente, y a pesar de su marcado carácter autóctono, el género hispano de la tonadilla será bastante criticado al principio del período que en este epígrafe nos ocupa. Un ejemplo es la obra de Soriano Fuertes *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850* (1855), en la que se alude a una supuesta mala calidad de estas obras, culpando a los dramaturgos (para Soriano, el problema residía en la poca valía de los libretos). Esto es lo opuesto a lo dicho medio siglo antes por Leandro Fernández de Moratín (quien se quejaba de que la música condicionase el texto, provocando así que los libretos de tonadillas fuesen de poca calidad).

Probablemente siguiendo la estela de Soriano Fuertes, Carlos José Melcior considera en su *Diccionario enciclopédico de la Música* (1859) que la tonadilla había sido de poca calidad y que desapareció por la importancia que fue adquiriendo la zarzuela. Existen incluso publicaciones sobre música hispana que obvian géneros como la tonadilla (quizás por no darle

ninguna importancia), centrándose exclusivamente en la zarzuela o en la ópera representada en la Península Ibérica: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días* (Carmena y Millán, 1878) o *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (Peña y Goñi, 1881) son dos ejemplos de esta tendencia.

El giro epistemológico se producirá con Felipe Pedrell, quien en su *Teatro lírico español anterior al siglo XIX* (1897), sí que nombra a la tonadilla, asociándola a la zarzuela al establecer que la segunda es como la primera, pero de grandes dimensiones. Asimismo, enuncia la idea de que dicho género (entonces llamado "menor" por sus dimensiones) supuso una reivindicación de lo español frente a lo extranjero. Otorga así a lo tonadillesco un carácter reaccionario, más acorde al ideario nacionalista decimonónico que a la realidad dieciochesca. Estos preceptos tendrán gran cabida en gran parte de sus discípulos, que poco a poco irán reevaluando lo tonadillesco, viéndolo ahora de una forma menos aversiva que sus antecesores, aunque sin llegar a la defensa que había insinuado Pedrell. Rafael Mitjana, por ejemplo, en su *Historia de la música en España* (1920), también unirá tonadilla y zarzuela, aunque siendo mucho más estricto con la música que dichas obras empleaban.

El cambio relevante hacia una percepción plenamente reivindicativa de lo tonadillesco llegará con Julio Gómez y su artículo "Don Blas de Laserna, un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero" (1925-1926) en la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*[10]. Gómez, con reflexiones más moderadas que las de sus antecesores, critica la condena a la que se vio sometido el referido género lírico. Argumenta asimismo que pocos (o ninguno) de los que menospreciaron dichas obras se pararon a analizar los fondos conservados. Es probable que Gómez conociese bien esta situación al ser bibliotecario del Conservatorio de Madrid, donde se custodiaba (y custodia) una parte de los manuscritos de tonadillas (procedentes de la Real Biblioteca).

Su opinión la apoyará con ahínco José Subirá, uno de los estudiosos clave del teatro musical dieciochesco en territorio hispano, especialmente gracias a *La tonadilla escénica* (1928-1932)[11]. En el capítulo II del tomo 1 (1928), el autor hace una especie de "Estado de la cuestión". Alude tanto a las disputas mantenidas durante el XVIII en torno al teatro musical como a su repercusión en la historiografía musical posterior. Estos fragmentos constituyen una efectiva síntesis de lo ocurrido. Faltarían, eso sí, las desfavorables opiniones que el sector eclesiástico mostraba con respecto a un gran número de obras teatrales (probablemente por verlas contrarias a la moralidad que se defendía desde los púlpitos). Desconozco el motivo por el que Subirá no cita a ninguno de los religiosos que se mostraron detractores del teatro musical dieciochesco, cuando la lista de los mismos es bastante numerosa. Quizás se deba a que sus investigaciones, vinculadas sobre todo a la música de ámbito profano, hicieron que no consultase la documentación de bibliotecas y archivos eclesiásticos (se centró en los civiles).

De hecho, el referido musicólogo trabajó durante varios años con los manuscritos tonadillescos conservados en la hoy Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Lo hizo desde

[10] Su intención era publicar este estudio en formato libro "por la Unión Musical u otro editor, pero aunque esto parecía fácil, no podrá ser tal vez por dificultades de la Imprenta Municipal", según el propio autor le refiere al crítico Adolfo Salazar en una carta manuscrita del 03/08/1925 (vid. Carredano, 2008, pp. 174). Con esta misiva, Gómez adjunta una copia de la primera parte del trabajo. Salazar le responde unos días después indicando que ya escribió al respecto para la neoyorquina *The Musical Quarterly*. También refiere intenciones de hacer un texto para *El Sol*, pero para ello le pide a Gómez la continuación del estudio. Este se la envía en noviembre de ese mismo año (Carredano, 2008, pp. 175 y 179).

[11] Así como a una versión condensada de dicha investigación bajo el título *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores* (1933).

un doble enfoque: como archivista y como investigador. Por una parte, identificó, clasificó, ordenó y describió el material al que tenía acceso. Por otro lado, llevó a cabo su importante estudio musicológico (más por curiosidad personal que por intención de publicarlo, según él mismo confiesa). Suele citar sus fuentes archivísticas (tarea no frecuente entonces), aunque a veces lo hace tan someramente que se vuelve difícil saber a qué documentos se refiere en concreto o a la ubicación exacta de los mismos. Afortunadamente, hoy contamos con las descripciones cada vez más detalladas llevadas a cabo por la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

La obra de Subirá fue alabada en su momento e incluso décadas después[12] por sacar del olvido un género musical de éxito en la sociedad hispana del XVIII. Sin embargo, dichas investigaciones no alcanzaron el éxito de forma unánime. Resultó especialmente sonada una polémica entre el propio Subirá y Adolfo Salazar (Carredano, 2007, pp. 250 ss[13]; Villanueva, 2009, pp. 244-245; Cáceres Piñuel, 2011, pp. 846-848; Le Guin, 2013, pp. 456-457), controversia que partió de unas conferencias contrarias a lo tonadillesco que Salazar posteriormente publicó por escrito (1928) en *Revista de Occidente*[14]. Subirá le contestaría a través un folleto (1929)[15] vinculado a *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, así como en dos de los tomos de *La tonadilla escénica* (1929 y 1930)[16]. El conflicto acabaría enquistándose y sobrepasando incluso lo puramente académico. Parte del problema radicaba en que cada uno de ellos partía de concepciones e ideologías muy diferentes: Salazar reivindicaba la vanguardia musical de influencia europea y Subirá defendía la tradición española. Ninguno cedió en su postura, considerando que el otro estaba irremediablemente equivocado. En cualquier caso, la disputa reveló la alta capacidad intelectual de ambos[17].

Ya fuera del ámbito estrictamente musicológico, destaca la obra de Emilio Cotarelo y Mori, titulada *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* (1904). Es este un extenso compendio de fragmentos de fuentes primarias referentes a los debates en torno a asuntos teatrales en territorio hispano desde 1468 a 1868. La importancia de dicha publicación se mantiene en nuestros días por su erudición, siendo éste todavía un libro de referencia que los investigadores sobre aspesctos relacionados con el teatro suelen consultar. No solamente se presentan aquí los textos aislados, sino que van acompañados de una breve explicación.

En resumen, las primeras investigaciones decimonónicas de corte nacionalista sobre la tonadilla rechazan el género. No obstante, a partir de Pedrell, y sobre todo con Gómez y Subirá, se produce un cambio epistemológico en el que estas obras pasan a ser consideradas como baluarte de lo español. Es entonces cuando desde un sesgo nacionalista se exagera la oposición

[12] Bien es cierto que últimamente se han matizado varias de las aportaciones del autor, sobre todo las referentes a la periodización organicista propuesta para la evolución de la tonadilla y a la consideración del italianismo como causante del fin de dicho género. Sin embargo, otras muchas afirmaciones suyas continúan plenamente vigentes.
[13] Vid. Villanueva, 2009.
[14] Este artículo, bajo el título "La música española en tiempos de Goya: Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX", calificaba a la tonadilla de "basura filarmónica" y a sus estudiosos como "tandas de eruditos curiosos y bienintencionados". El texto alcanzó fama, influyendo en notables personalidades como Alejo Carpentier (Villanueva, 2005, p. 328).
[15] Titulado "En pro de la tonadilla madrileña".
[16] Por ejemplo: "Si ese cronista [Salazar] se hubiese limitado a trabucar alguna fecha, a confundir algún apellido, a errar en alguna cita geográfica, tales deslices no habrían tenido importancia mayor; pero en este caso las equivocaciones se dan a granel, con la agravante de que, por lo diversas y enormes, proyectan sobre la historia de la tonadilla una fantasía musical como jamás hubiera podido idearla el humorista más imaginativo en la hora de su más feliz inspiración" (Subirá, 1930, p. 138).
[17] Para profundizar en la figura de Salazar, consúltense los valiosos trabajos de Carredano (2004, 2008, 2009, 2015 y 2021).

de lo tonadillesco a las modas operísticas italianas. A pesar de lo anterior, trabajos como los de Subirá o Cotarelo todavía poseen gran vigencia actualmente, pues la profusión de datos que ofrecen a causa de la erudición de sus autores los vuelven tremendamente valiosos.

III.1.1.3. Diversidad de enfoques y opiniones desde 1975 a la actualidad: la predilección por una perspectiva globalista

Los últimos años de la década de los 70 e inicios de la de los 80 conocerán el resurgir de publicaciones sobre historia de la música española. En el período que abarca este epígrafe, sobresale el surgimiento de varios estudios que (desde una perspectiva contraria al nacionalismo) matizan, complementan o rebaten muchas de las ideas plasmadas en publicaciones que habían visto la luz décadas anteriores. También proliferan los análisis holísticos de las disputas reflejadas en el teatro musical dieciochesco en la Península Ibérica: ver cómo música, texto y escena se utilizaron conjuntamente para transmitir ciertas consignas identitarias y políticas en la España dieciochesca.

Destacan los manuales que pretenden ofrecer una visión panorámica del fenómeno musical en el territorio peninsular hispánico. Sería muy difícil citar todos los existentes, así que nos ceñiremos a dos de cierto interés para el tema de esta tesis doctoral. El primero de ellos es la *Historia de la música española. Siglo XVIII* de Martín Moreno, obra en la que hay dos capítulos en relación con el tema que nos ocupa: "La música teatral" y "La música teórica". En el primero, se relata la situación de la escena no solamente en Madrid, sino también en otros lugares de la Península (apareciendo una breve referencia al caso gallego: la presencia de las compañías italianas de Setaro y Nicolini). El segundo de los capítulos resaltados consta de una sección en la que se resumen las principales polémicas musicales producidas en el XVIII, no centrándose especialmente en lo teatral, sino en otros ámbitos.

Igualmente abarcante es el manual de Antonio Gallego que lleva por título *La música en tiempos de Carlos III: ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado* (1988). Nos encontramos ante una obra en la que resulta fácilmente perceptible la influencia tanto de Subirá (a quien, por cierto, va dedicada) como del libro de Martín Moreno que acabamos de explicar en el párrafo anterior. Destaca en esta publicación no solamente el análisis que el autor hace de los debates en torno a la música que tuvieron lugar durante el XVIII (con lo teatral en segundo plano, eso sí), sino también un completo apéndice documental en el que se referencia una gran cantidad de textos publicados en el citado siglo con respecto a las controversias musicales dieciochescas. Otro aspecto remarcable del libro es la afirmación de la imposibilidad de establecer generalizaciones (tanto de tiempo como de ubicación geográfica) con respecto a los conflictos teóricos y musicales producidos en el período dieciochesco en territorio hispano.

En estos años se continuó con el foco puesto en el fenómeno teatral en Madrid. Sin negar el importante influjo que ejerció la escena de la capital, cabe apuntar que esta perspectiva un tanto centralista dejó menos visibles algunas peculiaridades de lo sucedido en otros lugares con gran actividad teatral durante el XVIII, como Cádiz, Sevilla o Barcelona. Existen, sin embargo, excepciones, como el libro de Aguilar Piñal titulado *Sevilla y el teatro durante el siglo XVIII* (1974). Aunque esta no es una publicación centrada en aspectos musicales, sí tiene la virtud de analizar la escena desde un punto de vista holístico que engloba a la música.

También filológico es el estudio de René Andioc titulado *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (1976). Este libro constituye una síntesis de la tesis doctoral de su autor, reconocido experto en literatura hispánica dieciochesca. Suele evitar (e incluso rechazar)

algunos elementos identitarios del teatro, quizás porque le recuerdan a las investigaciones de décadas previas con perspectiva nacionalista española (ideología con la que no parece comulgar). En la obra, Andioc analiza la sociedad madrileña de la segunda mitad del XVIII a través de un elemento común: el teatro. Es decir, no nos encontramos ante un texto que se centra exclusivamente en lo escénico desde el punto de vista de la literatura, sino que utiliza el propio teatro para conocer aspectos sociológicos del Madrid de la segunda mitad de la citada centuria (y viceversa).

La obra de Andioc fue criticada en su momento por centrarse demasiado en los comportamientos y enfrentamientos sociales con respecto a las actividades teatrales en los coliseos de Caños del Peral, la Cruz y el Príncipe, llegándose a calificar su investigación como "neomarxista" (entiéndase que ello se produjo en un contexto español en el que se estaba saliendo aún de una dictadura militar de extrema derecha que había durado 40 años). El propio Andioc rechazó dicha etiqueta en el prólogo de la segunda edición de su estudio (años 80). En todo caso, el método empleado por él en el caso madrileño supuso un nuevo modo de entender el teatro en el entonces. Un inconveniente hallamos en su trabajo: ignora bastante a la tonadilla, a pesar del enorme éxito que el género obtuvo en el período tratado.

Aun así, en las últimas tres décadas la metodología científica fomentada por Andioc ha estado muy presente en torno a lo tonadillesco gracias a la proliferación de artículos sobre el teatro musical hispano en revistas académicas. Es precisamente de este tiempo el texto de Alberto Romero Ferrer "Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín" (1991). Dicho escrito constituye una referencia fundamental para la presente tesis doctoral por tratar asuntos escénicos combinándolos con los ideológicos. Asunto que continúa en "*Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas:* Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración" (2013). De una temática similar a los anteriores, encontramos "Estéticas académica, mundana y popular del teatro musical español en la segunda mitad del dieciocho: Iriarte, Nipho y Laserna" (2018) de Miguel Salmerón Infante con una perspectiva eminentemente filosófica.

La revalorización de la tonadilla en el siglo XXI se debe en considerable medida a Begoña Lolo Herranz, que en 2002 publica en *Revista de Musicología* un artículo titulado "La tonadilla escénica, ese género maldito". Dentro de dicho escrito, la profesora describe la no muy favorable situación en la que se encontraban por entonces los estudios sobre la tonadilla y reivindica una mayor atención a la misma. La publicación está en consonancia con el capítulo II del tomo 1 de *La tonadilla escénica* (1928-1932) de José Subirá Puig. Coordinada por la citada investigadora será también la exposición y respectivo catálogo *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica* (2003), libro en el que se reflejan una serie de artículos de diferentes autores sobre aspectos centrales y contextuales en relación con el referido género músico-teatral. Más adelante, Lolo edita en colaboración con el filólogo Joaquín Álvarez Barrientos el volumen *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII* (2008). Destaca precisamente aquí la aportación que hace el propio Álvarez Barrientos: una reflexión sobre la utilización ideológica a que se vieron sometidos géneros como la tonadilla escénica por parte de la historiografía musical y literaria hispanas de corte nacionalista. Es tan severa la crítica hacia los eruditos predecesores, que Barrientos incluso niega el carácter identitario-castizo de la tonadilla en el XVIII.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Con una perspectiva globalista y posmoderna propia de tiempos actuales, Elisabeth Le Guin (2013) revoluciona los estudios sobre tonadilla en la segunda década del siglo XXI. Además, establece nexos transfronterizos al relacionar lo tonadillesco y el estilo galante europeo, por ejemplo. En la misma línea, la autora otorga al género lírico que nos ocupa una difusión internacional sin precedentes debido a su notable posición académica como investigadora y a que publica en inglés, lengua franca de ámbito internacional. Ello se ve en su artículo "*The glory of having a national music*: a translation of and critical commentary on the first two sections of José Subirá's *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores* (1933)" (2013). Los métodos de Le Guin son muy alejados de los positivistas de Subirá. Por ello, se aprecian divergencias interpretativas entre ambos, condicionadas asimismo por sus respectivos contextos temporales y culturales (pienso que se hicieron preguntas de investigación distintas que influyeron en los resultados). La referida autora le presta además gran atención a los bailes tonadillescos, cuestiones igualmente centrales el el extenso libro de Faustino Núñez (2008) *Guía comentada de música y de baile preflamencos (1750-1808).* Aurèlia Pessarrodona también relaciona con frecuencia música, danza y corporeidad, colaborando varias veces con profesionales de otras áreas de conocimiento (sobre todo María José Ruiz Mayordomo en lo coreológico). Pessarrodona ha publicado innovadores artículos científicos y libros (2008, 2011, 2019 y 2022, etc.) a partir de su tesis doctoral *La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)* (2010).

En estas nuevas metodologías para el estudio de la tonadilla se enmarcan importantes investigaciones de profesores de la Universidad Autónoma de Madrid. Uno de ellos es Germán Labrador López de Azcona, con textos como "Rasgos culturales de trascendencia sonora en la tonadilla escénica: a la búsqueda de un registro 'musicado' de la cultura popular en el Madrid del siglo XVIII" (2006). Asimismo, destaca Adela Presas Villalba gracias a "*El loco vano y valiente* (1771): de ópera italiana a zarzuela española" (2009) o "Ni comedia ni tragedia…controversias en torno a la zarzuela en la segunda mitad del siglo XVIII" (2019). Además, ambos han coordinado importantes publicaciones sobre el asunto para la serie *Estudios musicales del Clasicismo* (editorial Arpegio). Otras personas vinculadas a la citada Universidad madrileña han proseguido la estela, especialmente Cristina Roldán (2019), Epifanía Abascal (2019) e Ingartze Astuy (2022) con sus respectivas tesis doctorales.

Sobre los estereotipos tonadillescos, tema importante en esta tesis, cabe decir que uno de los primeros estudios centrados exclusivamente en el asunto es el de Ricardo de la Fuente "El personaje negro en la tonadilla del siglo XVIII" (1984). Sin embargo, este trabajo atinge principalmente a cuestiones filológicas, obviando completamente las musicales. Orientación similar muestra el escrito de Andioc "La figura del francés en las tonadillas de finales del siglo XVIII", perteneciente al libro-compendio *Del siglo XVIII al XIX: estudios histórico-literarios*[18] (2005). En dicho texto, se realiza un estudio filológico del idioma francés (o sucedáneo), aludiendo someramente a la música de influencia gala que se introducía en el referido género teatral. Hay que esperar a las aportaciones de Aurélia Pessarrodona para contar con una investigación plenamente musicológica sobre personajes tonadillescos que no sean los típicamente majos: "Catalans, balears i valencians en tonadilles escèniques madridlenyes del segle XVIII" (2011). Más adelante, Cristina Roldán y Epifanía Abascal ahondan en la misma línea, pero desde un punto de vista más general con "Visiones de la alteridad en el teatro musical

[18] Es remarcable de este volumen la "advertencia preliminar", en la que se indica la importancia de diferenciar entre el valor que en el presente se le otorga a una manifestación cultural del pasado y el mérito que los contemporáneos a dicha manifestación atribuían a la misma. Ello, aunque puede resultar bastante obvio, no siempre había sido tenido en cuenta.

español del siglo XVIII: la imagen del extranjero en la tonadilla escénica" (2019). Aquí explican conjuntamente la caracterización de algunos personajes como el majo, el italiano, el francés o el americano. Con respecto al gallego, no existía ningún texto publicado previamente a la investigación de esta tesis doctoral, tal y como se detallará más adelante.

Investigaciones alrededor del teatro musical en general relacionando las propias obras con su contexto político y social son muy características de José Máximo Leza (2014), quien ha aportado desde la Universidad de Salamanca valiosas reflexiones sobre la confluencia de tradiciones escénicas en el teatro musical madrileño, especialmente ópera y zarzuela. También ha tratado asuntos relacionados con la reforma teatral ilustrada. Destaca su rigurosa publicación de 2009 "El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)". Olga Budyka Jitkova analizó recientemente asuntos similares en su extensa tesis *Los espectáculos musicales y la reforma teatral: la Ilustración en los teatros públicos de Madrid* (2021).

La perspectiva americanista no se ha descuidado. Destacan en este ámbito las aportaciones de Montserrat Capelán, que combinan el interés por Venezuela con las reformas borbónicas ya citadas. Sobresale al respecto su trabajo doctoral sobre tonadilla-villancico-canción patriótica (2015), así como varios artículos que la citada profesora ha publicado al respecto (2016, 2017 y 2019). Del mismo modo, José Manuel Izquierdo König trató la tonadilla americana al estudiar la figura del compositor peruano Pedro Jiménez de Abril, tanto en su tesis (2017) como en un artículo previo (2016). Quizás influenciado positivamente por los dos investigadores anteriores, Rey Fernando Vera García hizo lo propio para México con diferentes textos en revistas académicas (2018, 2019 y 2021). Previamente a este investigador, Javier Marín-López aludió en su exhaustiva tesis doctoral (2007, p. 525) a tonadillas en México, obras incluidas en un variado lote que se dio al arrendatario del Nuevo Coliseo Manuel Lozano ca. 1786[19]. Por tanto, los estudios musicológicos han sobrepasado la barrera atlántica que durante tantos años supuso una invisible frontera para conocer los intercambios culturales de ida y vuelta.

III.1.2. Trabajos sobre el teatro musical luso de la Edad Moderna: el eje Lisboa-Porto

El estado de la cuestión en cuanto al teatro musical luso se caracteriza por un predominio de la atención hacia Lisboa. También por tratar hasta no hace muchas décadas la parte musical desde una perspectiva eminentemente filológica o histórica en estudios globales sobre teatro declamado. Quizás uno de los eruditos más rigurosos en este ámbito fue el polígrafo Joaquim Teófilo Fernandes Braga con su *Historia do Theatro Portuguez* (1870-1871) en cuatro volúmenes (aquí destaca el tercero, centrado en el siglo XVIII). El referido autor ha sido citado en numerosas ocasiones por investigadores posteriores, gozando todavía hoy de notable reconocimiento científico. Otra personalidad importante entonces fue Francisco da Fonseca Benevides, quien hacia 1883 publicó *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo histórico*.

En el primer cuarto del siglo XX continúa la tendencia investigadora, ahora mirando también a Porto, pero sin perder el foco lisboeta. Llegado 1908, mismo año en que el portuense Teatro São João sufre un fatídico incendio que lo destruye, António Ferreira de Araújo e Silva

[19] El citado profesor también mencionó el género tonadillesco en su artículo "Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento", donde indicó que el antiguo corregidor de Cuernavaca (México) pidió por escrito a la Duquesa de Osuna en 1781 "dos o tres tonadillas a solo, de las más bonitas o que fueran del gusto de Vuestra Excelencia" (Marín-López, 2017, p. 132, tomando en consideración a Fernández-Cortés, 2011, pp. 65-67).

publica su texto "O Real Theatro de S. João, bosquejo histórico". Por su parte, Albino Forjaz de Sampaio da a conocer en 1920 sus *Subsídios para a história do teatro português, teatro de cordel (catálogo da coleção do autor)*. En este libro se especifican las numerosísismas fuentes lisboetas que dicha persona coleccionó (y que hoy se encuentran en la Biblioteca-Archivo del Teatro Dona Maria II de Lisboa). Sobresalen los entremeses, cuya música incidental lamentablemente no se conserva.

Cabe esperar hasta el último cuarto del siglo XX para que los trabajos sobre la escena lírica portuguesa consigan un carácter plenamente musicológico. Ello se produce fundamentalmente gracias a dos profesionales: Carlos de Brito y David Cranmer (ambos profesores de la Universidade Nova de Lisboa). El primero de ellos sacó en 1989 el libro en inglés *Opera in Portugal in the eighteenth century*. La publicación supuso una difusión de la situación portuguesa (especialmente lisboeta) más allá de los lugares lusófonos: el libro, además de estar escrito en una lengua utilizada como vehículo internacional en el ámbito musicológico, fue editado ni más ni menos que por la Universidad de Cambridge. Aunque Brito da cuenta de notable información sobre la ópera en Portugal, bien es cierto que algunos datos deben tomarse con moderación.

David Cranmer, por su parte, realizó en la Universidad de Londres una exhaustiva tesis doctoral bajo el título *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread* (1997). Si bien el trabajo fue defendido a finales de siglo, el proceso de elaboración del mismo se remonta a muchos años antes. Su presentación casi coincide con la investigación de Paula Abrunhosa para la Universidade de Coímbra bajo el título *Ópera italiana nos teatros do Porto (1760-1820): memorias de um tempo e de uma cidade* (1998). Desde su Doctorado, el Profesor Cranmer ha venido trabajando diversos asuntos en relación a la escena lírica, varios de ellos compendiados en el libro *Peças dum mosaico* (2017). Muchos de sus textos resultan novedosos metodológicamente, además de que aportan nuevas fuentes gracias a la faceta coleccionista del propio autor. Asimismo, el citado investigador estableció una estrecha relación profesional con el filólogo de la Universidade de Lisboa José Camões, considerado hoy en día uno de los mayores expertos de teatro portugués.

En los últimos años, una considerable cantidad de magísteres y doctorandos (tanto musicólogos como filólogos, historiadores del Arte o arquitectos) de las Universidades de Lisboa, Nova de Lisboa y Évora han arrojado luz sobre lo ocurrido con respecto al teatro luso durante la segunda mitad del XVIII. Por ejemplo: Alline Gallasch-Hall con *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: os teatros régios (1750-1793)* (2012), Franscisco Luis Ferreira Gomes con *O teatro da Graça na segunda metade do século XVIII* (2012), Daniel Micaelo Rosa con *O bairro teatral: recreio da vida portuense* (2013) o Ana Rita Delgado Martins con *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)* (2017). También sobresale la detallada tesis de Cristina Fernandes, que aunque no trata propiamente lo escénico, sí un tema muy relacionado: *O sistema produtivo da música sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807* (2010).

No deben olvidarse los artículos elaborados para revistas especializadas, los cuales revelan diferentes temas y enfoques: Maria Alexandra Gago da Câmara con "A teatralidade do Barroco e a representação de espaços efémeros-Proposta de leitura do espaço cénico na ópera setecentista" (1993), Ferreira Alves con "Os teatros do Porto na segunda metade do século XVIII" (1994), Licínia Rodrigues Ferreira con "A passagem dos Setaro em Portugal: ópera depois do terramoto de 1755" (2017), Cristina Fernandes con "As últimas sonoridades do Absolutismo monárquico: a actividade musical na Patriarcal de Lisboa entre 1792 e 1834" (2018) o Ricardo Bernardes con

"António Leal Moreira (1758-1819): Obras, fases estilísticas e sua presença no 'cânone' da musicologia portuguesa e luso-brasileira" (2020), entre otros muchos referenciados en el listado bibliográfico final de esta tesis.

Del mismo modo, han proliferado en los últimos años varios libros de autoría colectiva sobre asuntos teatrales. Dos muy importantes que rellenan un vacío académico existente son *Casas da Música no Porto: para a história da cidade: séculos XVIII e XIX* (2009) y *O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no Porto do longo século XIX* (2020). En ambos se reúnen trabajos escritos por los mayores expertos sobre escena, arquitectura y música lusas. Igualmente han proliferado las reuniones científicas, especialmente congresos como los que dan pie a la publicación *Cadernos de Queluz* (organizados por el grupo de música antigua *Divino Sospiro*).

Portugal, aun siendo un estado más pequeño que España, ha sabido difundir mejor e internacionalmente su legado escénico-lírico (las buenas relaciones con Reino Unido pudieron ayudar). Además, sus investigadores no se acomodaron a la división taxativa (y a veces disfuncional) entre expertos en géneros italianos e investigadores de los autóctonos. Generalmente, los autores lusos suelen prestar atención a lo ocurrido en España (cuestión que a la inversa no siempre ocurre). Sin embargo, resta ofrecer un discurso más allá de los ejes Lisboa-Porto, prestando atención a lo ocurrido en poblaciones de menor tamaño. Un asunto que aun no ha sido casi tratado hasta el momento es el de las relaciones escénico musicales con Galicia. Esta tesis doctoral abordará precisamente el asunto.

III.1.3. Publicaciones alrededor del fenómeno escénico profano en la Galicia del Antiguo Régimen: ¿silencio académico?

No existen prácticamente estudios sobre la presencia de géneros líricos profanos en el noroeste peninsular a finales de la Edad Moderna. Tan solo algunos textos de Xoán Manuel Carreira: "La tasa y regulación del coliseo de óperas y comedias fabricado por Setaro (A Coruña, 1772)" (1987), "El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775. Nicolá Setaro" (1990) y "La temporada teatral 1791-1792 en A Coruña (el pleito Cañizares-Nicolini)" (1991). Los mismos parten fundamentalmente de documentación custodiada en el Archivo Histórico Municipal de A Coruña, por lo que tratan especialmente lo ocurrido en dicha ciudad. En una línea similar, se encuentra la tesis doctoral de Lucía Montenegro *O teatro na Galiza urbana do século XVIII: funcionalidade e confluência com o campo do poder (Ferrol e Corunha: 1768-1806)* (2019). Este es un trabajo muy adecuado desde el punto de vista filológico, pero con poco interés para la Musicología al no tratar cuestiones vinculadas a esta disciplina. Por su parte, Carolina Queipo sí trabaja lo musical, pero en el período inmediatamente posterior al aquí abarcado. Lo hace en su tesis *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en la Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): el fondo musical Adalid* (2015).

Existen investigaciones centradas en el villancico vinculado a lo gallego, destacando especialmente las importantes aportaciones de Rosario Álvarez Blanco con "La lengua gallega en el espejo. Edición y estudio de seis villancicos gallegos cantados fuera de Galicia antes de 1650" (2017) y Carlos Villanueva Abelairas con *Los villancicos gallegos* (1994). Este último trabajo supuso un punto importante en las pesquisas sobre el citado género paralitúrgico, pues ofreció un punto de vista más amplio que el hasta entonces predominantemente filológico. Además, propuso una teoría que, tras 30 años, se mantiene vigente: el villancico de gallegos no surgió ni en Galicia ni en Portugal (como se había afirmado), sino en Madrid. Álvarez y Villanueva, dos investigadores de reconocida trayectoria, coinciden en varios aspectos,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

especialmente en la caracterización del personaje galaico, resaltando que no todos los gallegos villanescos encarnaron el estereotipo ingenuo/bobo.

A pesar de la buena situación descrita en el párrafo anterior, hasta el inicio de esta tesis doctoral no había investigaciones referentes a la presencia en Galicia de géneros como la tonadilla. Tampoco existían publicaciones exclusivamente sobre la ubicación de lo gallego (gaitas, gaitillas, gallegadas, muiñeiras y personajes de origen galaico) en las tonadillas y sainetes representados en el noroeste peninsular y otros puntos de España (especialmente en Madrid). Bien es cierto que Esperanza Mara Filgueira había tratado la obra *El gallego* (Pedro Aranaz) en su trabajo fin de máster "La tonadilla escénica: redescubriendo un género lírico-dramático del barroco español" (2017). Sin embargo, esta pieza no era el objeto primordial de su investigación. Por su parte, Beatriz Busto Miramontes había estudiado algunos aspectos gallegos en lo tonadillesco durante sus estudios universitarios en la capital española, según ella informa (2021, p. 111), pero sin publicar al respecto. Es por ello que aquí me propuse tratar este ámbito del que todavía quedaba mucho por descubrir. Mis aportaciones en *Revista de Musicología* (2022) y *Resonancias* (2023) pretenden ser muestra de tal objetivo.

III.2. Pesquisas sobre las identidades colectivas: un problema de paradigmas y etiquetas

Los estudios sobre las identidades colectivas, las naciones y los nacionalismos han experimentado una gran revolución en los últimos años. Habitualmente, estos trabajos se centran en un tema difícil por su estrecha vinculación con la subjetividad (sentirse miembro de una comunidad definida étnica o políticamente puede variar mucho no solo en el tiempo, sino también de una persona a otra). En consecuencia, no hay demasiado consenso académico, diferenciándose cuatro grandes paradigmas de interpretación del fenómeno identitario colectivo. Como los académicos han ido adscribiendo sus investigaciones a uno u otro, nos referiremos a ellos tras explicar cada uno de los paradigmas:

-Modernista: considera que la nación y los nacionalismos son producto de la Época Contemporánea, viniendo de la mano del liberalismo, el capitalismo y las revoluciones burguesas. Para esta concepción, no existiría nación previamente al nacionalismo, puesto que la primera es una construcción del segundo. Esta teoría no responde de forma contundente al porqué la palabra "nación" aparece de forma bastante frecuente en escritos occidentales de los siglos XV al XVIII. Los máximos teóricos aquí son Eric Hobsbawm con *Naciones y nacionalismo desde 1780* (1998) y Ernest Gellner con *Naciones y nacionalismo* (1988).

-Primordialista: establece que la nación es un ente natural, esencial y atemporal. El nacionalismo sería el sentimiento de pertenencia a esa nación que ya existiría *per se*. Actualmente esta es una corriente minoritaria, aunque gozó de gran predicamento a finales del XIX e inicios del XX. Destacan los postulados de Aviel Roshwald en *The endurance of nationalism: ancient roots and modern dilemmas* (2006).

-Perennialista: afirma que la nación es una construcción histórica, pero no necesariamente de la Época Contemporánea. Le concede importancia a los pueblos como fundamento de las naciones, basándose especialmente en cuestiones políticas. Destacan en esta perspectiva algunas de las teorías de Liah Greenfeld en *Nationalism: five roads to modernity* (1992) y John Armstrong en *Nations before nationalism* (1982).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

-Etnosimbolista: establece que la nación es un elemento construido a partir de contingencias históricas que se produjeron a largo plazo. El nacionalismo es una doctrina contemporánea, pero los sentimientos de pertenencia a una comunidad, etnia o nación (memoria, símbolo, identidad…) pueden ser previos. Este es un enfoque moderado entre las interpretaciones modernistas y las perennialistas (Moreno, 2016; Reyes, 2018). Uno de sus grandes teóricos es Anthony Smith con *The ethnic origin of Nations* (1986).

Los cuatro paradigmas reflejan una importante fragmentación de pareceres en el ámbito especializado. Ello ha derivado en un debate reduccionista sobre etiquetas[20] ("nación", "etnia", "modernismo", "primordialismo"…). Los desacuerdos provienen del intento de dar respuestas universales e inamovibles a fenómenos tan particulares y subjetivos como son los sentimientos individuales de pertenencia a una comunidad (llámese "nación", "etnia", "provincia", "reino" o "pueblo"). Aquí no se opta férreamente por ninguno de los cuatro paradigmas explicados anteriormente, aunque sí se mostrarán muchas afinidades al etnosimbolista, tal y como se expresó en el apartado de metodología.

Son varios los investigadores que consideran que en el caso español existe una conciencia nacional o protonacional en el XVIII, sobresaliendo la aportación de López-Cordón "De monarquía a nación: la imagen histórica de España en el siglo de la Ilustración" (2006). Para varios profesores, tal conciencia provendría incluso de los dos siglos anteriores. Así lo establece Tamar Herzog en el libro *Vecinos y extranjeros: hacerse español en la Edad Moderna*[21] (2006) o Antonio Calvo Maturana y José Cepeda Gómez en su artículo "La nación antes del nacionalismo" (2012). Con respecto al caso portugués, se han enunciado ideas similares, destacando al respecto lo especificado en los trabajos de José Sobral "A formaçao das naçoes e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português" (2003) y *Portugal, portugueses: uma identidade nacional* (2012). No se debe olvidar tampoco la aportación de Manuel Villaverde Cabral "A identidade nacional portuguesa: conteúdo e relevancia" (2003). Sobre la vinculación del nacionalismo y la música, destacan las aportaciones de Celsa Alonso en *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea* (2010, pp. 19-56; especialmente pp. 38 y 39), así como los presupuestos de Anthony Smith y Matthew Riley para el caso occidental en *Nacionalismo y música clásica* (2021, p. 69).

Otro término importante del que se ha escrito bastante es "costumbrismo" (asimilado a veces al denominado "pintoresquismo"). Hay varios estudios que hablan de "costumbrismo" dieciochesco, como el de Juana Vázquez (1992). No obstante, este vocablo también está en entredicho y redefinición en el ámbito especializado, según indica Alberto Romero en "La Ilustración y el redescubrimiento del Pueblo: el sainete y la tonadilla escénica o el teatro como pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas" (2015). Algo similar ocurriría con la palabra "casticismo", que ha sido entendida de forma diferente por eruditos como Julio Cejador, Miguel de Unamuno, Américo Castro o Claudio Sánchez Albornoz. Ello ha conducido a que el estudioso actual Fernando Doménech rechace el concepto, postura especialmente visible en su artículo "Contra el Casticismo" (2019, pp. 37-41). Sin embargo, esta problemática radica en una cuestión de etiquetas, más que en un asunto de fondo. Cada investigador suele atribuirle a estos rótulos un significado diferente (a veces, no explicitándolo), según su

[20] Estos términos se emplean en muchas ocasiones sin definirlos claramente. De ahí surge la mayor dificultad en el debate: dos investigadores pueden estar utilizando la palabra "nación", pero cada uno le atribuye significados diferentes.

[21] La autora ya lo deja claro en el título original de su trabajo en inglés: *Defining nations: immigrants and Citizens in Early Modern Spain and Spanish America*.

formación y experiencia previas. El debate aminorará cuando se establezca un consenso en la definición y se tenga presente que ninguna palabra puede designar completamente una realidad.

Finalmente, nos referiremos a la historiografía sobre el "afrancesamiento", pues lo galo se erigió en lo opuesto a lo hispano y luso, delimitando así la conformación de las identidades colectivas ibéricas. Los estudios decimonónicos emplearon con frecuencia el vocablo "afrancesado", teniendo por objetivo el realizar un relato de la Historia de España acorde a una perspectiva exageradamente nacionalista. Cabe tener presente que la palabra "afrancesado" había arraigado en el siglo XVIII para designar de forma un tanto peyorativa a la influencia gala (especialmente la de carácter político) en territorio hispano. Fue precisamente a partir del pensamiento reaccionario contra lo francés como surgieron muchas de las ideas en relación al protonacionalismo hispano y portugués. Podría decirse incluso que Francia "contribuyó" con su intento de invasión a inicios del XIX a la conformación nacional de España, Portugal y varios países de Iberoamérica.

Investigaciones posteriores alejadas del enfoque reaccionario típico de la historiografía nacionalista continuaron usando "afrancesamiento" y "afrancesado" para estudiar (e incluso reivindicar) los procesos de francofilia. Existe un considerable número de publicaciones que tratan las influencias galas en la Península Ibérica, centrándose la mayoría de estos estudios en la Guerra de la Independencia contra los franceses. De este modo, lo ocurrido en momentos anteriores aparece normalmente como una introducción o contexto previo para entender los avatares que tuvieron lugar a inicios del XIX.

Los afrancesados de Miguel Artola Gallego (1989) consta de una introducción en la que se explican de forma resumida, pero precisa, las ideas de origen francés que durante el XVIII se expandieron por zona hispana. El autor considera que han existido cuatro grandes períodos de francofilia en la España peninsular. El primero de ellos habría sido durante la Edad Media; aunque el autor no especifica más, probablemente se refiera a la Plena y Baja Edad Media, momento en el que lo francés supuso una pauta a seguir en ámbitos como el Arte. El segundo período sería a inicios del siglo XVIII, con la llegada de la dinastía Borbónica. El tercero, por su parte, abarcaría las décadas finales de dicha centuria, instantes en los que una élite intelectual y política acogería las ideas ilustradas provenientes del estado vecino. Finalmente, el cuarto bloque comprendería el conflicto bélico de 1808-1814. Como se puede apreciar, las periodizaciones son aproximadas, no exactas (por ejemplo, ¿en qué años se pasaría del período 2 al 3 de esta división cuatripartita?). *Los afrancesados* (1985) es también el título de un breve estudio del destacado hispanista francés Gérard Dufour, en una línea similar que su publicación homónima.

Además de investigaciones científicas sobre los procesos de "afrancesamiento" en general, existen monografías centradas en personajes hispanos e hispanoamericanos relacionados con lo francés. Uno de los ejemplos más significativos es el libro de Marcelin Defourneaux *Pablo de Olavide, el afrancesado* (1990). Dicho autor asegura que la figura de Olavide fue a la vez parcialmente estudiada y sobrevalorada, argumentando que sus ideas no eran tan innovadoras como muchos investigadores dieron a entender, sino que habían sido extraídas de pensadores franceses. Es por ello que Defourneaux se propuso realizar un estudio completo sobre dicho personaje, detectando las influencias galas que se aprecian en sus escritos y actos. A pesar de ello, en esta publicación no proliferan alusiones al Olavide como autor teatral y su relación con la reforma de los espectáculos que pretendía llevar a cabo el Conde de Aranda. En este aspecto,

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

es de sumo interés el artículo de Tiziana Pucciarelli "Teatro y poder político en el siglo XVIII: consideraciones en torno El jugador, de Pablo de Olavide" (2012).

Entre 2008 y 2014, se publicaron varios estudios en los que se aludía al "afrancesamiento" y "afrancesados", produciéndose asimismo el revisionismo de las investigaciones previas. Esta proliferación de investigaciones sobre dicho tema tenían como objetivo la conmemoración de los bicentenarios del inicio de la Guerra contra los franceses (1808), la Constitución de Cádiz (1812) y el final del aludido conflicto bélico (1814). De entre toda la producción científica existente, cabe destacar el trabajo de Javier López Alós titulado "Ensayo sobre los afrancesados" (2013), así como el de Jean-Philippe Luis bajo el nombre "El afrancesamiento, una cuestión abierta" (2012). También es interesante "Usos espurios de la Historia: Mariano Luis de Urquijo y la historiografía reaccionaria" (2012), un artículo de Aleix Romero Peña en que se afirma que ciertas publicaciones a lo largo de los siglos XIX y XX deformaron la figura de Urquijo por ser contradictoria con las ideas patrióticas imperantes en el momento. Por su parte, Antonio Calvo Maturana y Manuel González Fuertes publicaron "Monarquía, Nación y Guerra de la Independencia: deber y haber historiográfico en torno a 1808" (2008), donde establecen un apartado que aquí interesa: "El desmoronamiento de la Monarquía hispánica: 1789-1808".

Con respecto a la influencia de lo francés en Galicia, cabe destacar la investigación de José Barreiro Somoza "El movimiento de los afrancesados gallegos" (1972) y el trabajo de Xosé Ramón Barreiro Fernández *La memoria perdida de los afrancesados: aproximación al afrancesamiento coruñés* (1995). En esta última publicación, tras un oportuno análisis de la creación, difusión y readaptación del "mito del afrancesamiento" (tal y como el autor lo denomina), Barreiro se centra en varios aspectos que reflejan la influencia de lo galo en la ciudad de A Coruña. Entre ellos, se encuentra un subapartado dedicado al teatro y música, en el que aparece una crítica a las ideas patrióticas expresadas por Menéndez Pelayo y Cotarelo y Mori sobre el prejuicio que lo francés supuso sobre el teatro y música hispanas.

IV. ESTRUCTURA DE LA TESIS

La disertación se estructura en cuatro capítulos. El primero de ellos atiende a elementos contextuales vinculados al proceso de conformación de los (proto)nacionalismos durante el siglo XVIII, las modas italianas o francesas y los debates teatrales en diferentes sectores de la sociedad (tanto civiles como religiosos). El segundo, por su parte, trata la cuestión madrileña, poniendo el foco en la tonadilla escénica y su entorno. Así, alude a la historia de los teatros, la estructura de las compañías, los géneros líricos… para después centrarse en lo gallego en contexto castizo. El tercer capítulo, consistente en lo ocurrido en Portugal, pivota entre las ciudades de Lisboa y Porto, los dos focos teatrales a finales del XVIII e inicios del XIX. En la primera de las urbes citadas, se resalta que el entremés (incluido el que poseía personajes gallegos) tuvo gran cabida en un momento en que España ya los había prohibido. Finalmente, el capítulo cuarto mira a Galicia, viendo las influencias de los demás territorios peninsulares (y de otras latitudes) en su escena lírica y atendiendo a la tardía incorporación del personaje gallego y la tonadilla en su panorama. La tesis se complementa con un segundo volumen que incluye como anexos el vaciado de tonadillas, una selección de textos primarios transcritos diplomáticamente y obras significativas editadas con su correspondientes notas críticas siguiendo a Grier (2008).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Además, a lo largo de la tesis se repiten ciertos temas que, a modo de nexo o incluso sustrato, le conceden unidad al trabajo. Así, aquí se atiende con especial frecuencia a las diferentes y ambivalentes concepciones de la galleguidad en distintos territorios. También se resaltan las numerosas confluencias y enfrentamientos en el teatro ibérico entre lo francés y las variadas identidades colectivas de diversos territorios peninsulares (la definición del "nosotros" a partir del "otro"). Del mismo modo, se presta atención a las interacciones culto-popular y religioso-profano dentro de las obras líricas de finales del Antiguo Régimen, estableciendo paralelismos entre tonadilla, entremés y villancico paralitúrgico. Paralelamente, se trata la interrelación entre la ópera italiana y los géneros escénicos de origen hispano y luso para la conformación del anhelado "teatro nacional" en cada uno de los dos países. Finalmente, se traza lo más detalladamente posible el trayecto que las compañías escénicas tanto españolas como italianas hacían por la Península Ibérica.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 1. IDENTIDADES COLECTIVAS, ESCENA LÍRICA Y GALLEGUIDAD A FINALES DEL ANTIGUO RÉGIMEN: UN CONTEXTO COMPLEJO

La segunda mitad del XVIII e inicios del XIX fue un período caracterizado en lugares como España por las reformas borbónicas y las modas, que influyeron en la configuración de la escena lírica y en la paulatina construcción de identidades colectivas. Predominaron entonces tanto las tendencias castizas del majismo como las francesas de los petimetres y currutacos (entre lo hispano y lo francés se creó además una tipología intermedia, los petimajos o plebeyos cultivados). Estas corrientes afectaron principalmente a dos grupos diferenciados (hubo más), pero que a la vez se influían mutuamente: una gran masa popular por un lado y una minoría de ilustrados por el otro. La situación dio pie a que se enfrentase europeísmo-iberismo, así como ilustración-tradicionalismo para la configuración de lo que cada quien entendía por patriotismo (Huertas, 2005, p. 18).

En lo que atinge a Galicia, algunas personas vinculadas al noroeste peninsular no vieron con buenos ojos el predominio de Castilla para la conformación de lo hispano en territorios cuya población tenía rasgos étnicos diferentes. La tendencia filo-castellana (instaurada con Isabel la Católica en el siglo XV y asentada con la llegada de la dinastía borbónica a inicios del XVIII) produjo, por tanto, varias reivindicaciones dieciochistas a modo de reacción[22]. Aunque las mismas no se pueden calificar de nacionalistas, sí constituyeron un caldo de cultivo para futuros movimientos como el galleguista, desarrollado durante los siglos XIX y XX. Paradójicamente, el caso galaico durante la Contemporaneidad asimilará y reivindicará como elementos propios características psicológicas y musicales que se le habían atribuido a lo gallego en Castilla y Portugal durante la Edad Moderna, especialmente dentro del ámbito teatral. Humildad, bondad, integridad moral y bucolismo como pilares de personalidad[23]; ritmos dáctilos propios de *topos* pastorales como música folclórica del noroeste ibérico.

A la compleja situación dieciochesca, se le añade el hecho de que la cultura peninsular del entonces estaba impregnada de influencias francesas e italianas (Leza, 2009)[24]. Se aprecia de forma clara incluso en la zarzuela madrileña durante la Ilustración (Labrador, 2015). Es más, géneros como la tonadilla escénica, cuyos libretos defienden explícitamente las tradiciones castizas frente a los elementos innovadores de procedencia extranjera, muestran desde sus

[22] Destacó en este aspecto el monje Fray Martín Sarmiento, quien ya en 1762 criticó la preeminencia del castellano en la ciudad de A Coruña (donde se ubicaba la Real Audiencia): "los más de los habitantes son hombres de pleytos y de pluma, que ni saben una palabra ni un verbo de la lengua gallega tan precisa para hablar con los labradores gallegos" (Sarmiento, 1762/2008ed., p. 223).

[23] Las características negativas atribuidas a los gallegos desde Castilla y Portugal, como la ingenuidad-ignorancia y tozudez, obviamente no fueron reivindicadas por la población de Galicia, pero sí asimiladas enormemente. Un claro ejemplo lo constituye el existoso programa de la TVG *Land Rober-Tunai show*, en el que el estereotipo del galaico bobo predomina en la mayoría de los *sketchs*.

[24] En este contexto, aparecen comparaciones entre el teatro lírico hispano y el italiano (de gran éxito en Europa). También se producen controversias entre compañías teatrales españolas e italianas (no solo por cuestiones patrióticas, sino económicas: competencia por adquirir el mayor número de autorizaciones para representar funciones en un municipio y así vender el mayor número posible de entradas).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

inicios rasgos característicos de la música italiana y francesa en aspectos como la orquestación[25] (estos rasgos se combinan, eso sí, con una reelaboración de la música folclórica peninsular). No obstante, lo anterior no implica que los compositores no pretendiesen crear géneros escénico-musicales hispanos, normalmente de filiación castellana[26].

1.1. PRENACIONALISMO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

1.1.1. Nación y Patria a finales del Antiguo Régimen: términos ambivalentes

En el ámbito académico actual se encuentra muy asentada la teoría de que nación y nacionalismo constituyen elementos prácticamente exclusivos de los siglos XIX y XX. Sin embargo, aquí pretendo defender que identidades nacionales como la española comenzaron a construirse anteriormente a 1800. Para ello, parto de importantes estudios como los de López-Cordón (2006), Herzog (2006)[27] o Calvo y Cepeda (2012). Además, mi postura no solamente coincide con la de los citados historiadores modernistas, sino también con algunos contemporaneístas destacados como Beramendi[28]:

> A nación española, en canto suxeito colectivo de soberanía formado por un grupo humano que se considera dotado dunha identidade singular e lexitimado para manter políticamente unido un determinado territorio, non xorde totalmente *ex-novo* coa revolución liberal que se inicia en 1808-1814, aínda que estes anos sexan os de nacemento desa nación en sentido pleno. Sabemos que a unidade política española precede nuns tres séculos a ese nacemento e este é un feito fundamental para a evolución ulterior da cuestión nacional en España, porque nese longo período de tempo, a partir da vontade dos monarcas de monopolizar o poder, vaise construíndo e asentando un Estado que xera en certos sectores da sociedade a imaxe dunha patria común española. Imaxe social que trascende progresivamente da mera adhesión á dinastía reinante, como acontece tamén cos correspondentes sentimientos de lealtade e identificación con esa patria. […]. Todo isto fixo posible a xénese dun protonacionalismo español [durante o século XVIII], ó cal, para ser nacionalismo, aínda lle faltaba o ingrediente fundamental de negar a soberanía do monarca e afirmar a soberanía alternativa da nación, pero que xa consideraba a esta como un suxeito político dotado de identidade propia e ó que todos debían servir e ser fieis, incluido o propio rei." (Beramendi, 2007, pp. 30 y 32).

Lo mismo podría decirse de Portugal, pues la batalla de Aljubarrota (1385), las expediciones por los océanos (a lo largo de los siglos XV y XVI) y la rebelión contra los Habsburgo (1640) constituyen posibles indicios de una "nación etnotípica" (Moreno, 2021, p.

[25] ¿Los compositores incorporan esos rasgos italianos y franceses de forma consciente (sabiendo que son de procedencia foránea) o inconsciente?

[26] Pablo Esteve, compositor y libretista de la zarzuela *Los jardineros de Aranjuez* (1768), dice en el prólogo de dicha obra: "Ha llegado el tiempo de ofrecerte una obra puramente castellana y producida sin las angarillas de la traducción intrusa y puerilidad afectada de los ingenios vaciadores […] Como buen hijo de mi Patria, he procurado en esta ocasión experimentar con mis facultades […]. He premeditado el genio de nuestra Nación, para que salga a medida de su notoria específica vivacidad […]". Sin embargo, en la música que emplea para dicha obra se perciben claras influencias italianas (Leza, 2014, pp. 425-428). Unos años después, en 1792, cuando el mismo Esteve pone música a la "tonadilla por mal nombre, y por bueno intermedio de música y representado" *El reconocimiento del tío y la sobrina*, indica de forma rousseauniana: "sin mendigar modulaciones músicas a los extranjeros, podemos tener nosotros particulares melodramas, en los que así como el genio del idioma varía de los demás en el modo de manifestar los conceptos, la expresión armónica sea privativa también igualmente y arreglada al ingenio del dialecto" (vid. Leza, 2014, pp. 517-518). Curiosamente, aquí el mencionado compositor dice apartarse de los elementos típicos de la música hispana (tiranas, boleras, jopeos, seguidillas…).

[27] La autora ya lo deja claro en el prólogo: "El contenido de este libro tiene que ver con algunos de los temas que centran los debates políticos e historiográficos en la España actual. Lo que vengo a decir en él es, en síntesis, que la condición de español procede de la idea moderna del natural y que ésta se construyó en los siglos XVI al XVIII sobre la base de la vecindad" (Herzog, 2006, p. 15).

[28] Aunque no todos los académicos prosiguieron esta tendencia. Núñez Seixas (2018), por ejemplo, optó recientemente por comenzar en 1808 su notable estudio *Suspiros de España: el nacionalismo español 1808-2018*. No partir de los precedentes dieciochescos le valió una dura crítica por parte del también contemporaneísta Barreiro Fernández (2020). Aun así, el mencionado estudio de Núñez resulta de gran interés por su alta calidad científica.

209; Sobral, 2012, pp. 26-56). Ya en el XVIII, se producen varias analogías con el caso hispano en cuanto a la creación de una comunidad políticamente definida. Por ejemplo, las reformas pombalinas tienen puntos en común con el reformismo borbónico (aunque cada uno actúa por separado). Asimismo, varias revueltas en la colonia brasileña, como la Inconfidência Mineira de 1789 o la Conjura Bahiana de 1798-1799[29] (Slemian, 2015), recuerdan a sucesos que tuvieron lugar en territorios pertenecientes a España. Estos paralelismos continuarán en el XIX: ambas potencias experimentan la guerra contra la invasión napoleónica a la Península Ibérica, así como la incidencia de dicho conflicto en las posteriores independencias americanas (cuando Brasil se separa de Portugal en 1822, se están dando procesos similares en territorios hispanoamericanos con relación a España).

Los términos "Nación", "Pueblo" y "Patria" aparecen constantemente durante el siglo XVIII en los escritos de los ilustrados ibéricos, quienes utilizaban estas palabras de forma diversa (para unos constituían sinónimos, mientras que para otros no). Por ejemplo, Fernández de Navarrete escribía en 1791: "el patriotismo parece la virtud característica de nuestros tiempos. […]. Circula y se propaga con entusiasmo en todas las provincias de la nación" (Vid. Saavedra y Sobrado, 2004, p. 187). En cualquier caso, estas tres palabras son enunciadas entonces ya con el significado de comunidad que tiene un sentimiento de pertenencia.

Otros textos que muestran una concepción nacional española en el siglo XVIII son el "Amor a la patria y pasión nacional*"* o "Glorias de España*"* del *Theatro Crítico Universal* (Feijóo, 1929 y 1730), la *Defensa de la nación española contra la "Carta Persiana LXXVIII" de Montesquieu* (Cadalso, 1771), la *Historia crítica de España y de la cultura española* (Masdeu, 1783-1805) o la *Oración apologética por la España y su mérito literario* (Forner, 1786). La legislación pareció ir acorde a estas consideraciones, pues en 1766 el Conde de Aranda prohibió la publicación de libros "en otra lengua que la castellana" (vid. Beramendi, 2007, p. 33). Análogamente, la Real Cédula de 23 de junio de 1768 obligaba a que la Enseñanza fuese en castellano[30]. Esta homogeinización lingüística correspondía al afán centralista de las políticas reformistas durante el reinado de Carlos III.

Los rasgos (pre)nacionales hispanos se aprecian claramente en textos poéticos y teatrales, como tonadillas escénicas, comedias y sainetes. Es por ello que considero que el teatro de la Monarquía Hispánica tuvo una gran importancia en la configuración de identidades colectivas no solo por lo su consideración de herramienta para la educación social, sino también por el hecho de ser un producto de competencia municipal (los ayuntamientos gestionaban lo escénico). Esta teoría aquí propuesta se fundamenta en que para el caso español "tanto los reinos como el Estado se construyeron sobre la base de lo local y no en su contra. […]. Más que entidades independientes, los reinos y la nación eran conglomerados de municipios" (Herzog, 2006, p. 21)[31].

Por tanto, es entendible que los aludidos escritos escénicos afirmen muchas veces que la "nación" y/o "patria" es España. Ocurre en la tonadilla *La academia* (Blas de Laserna, ca. 1780; BHMM, Mus 80-6), donde una gaditana dice a la orquesta: "toquen un sonsonete español/que

[29] No existe unanimidad sobre si estos conflictos del XVIII tuvieron un cariz independentista (Mota y López, 2009; Costa, 2009).

[30] Ello va a tener una importancia capital en América, a donde se remiten Reales Cédulas ordenando que la educación de los indígenas se realice en castellano.

[31] La importancia de lo local para la conformación identitaria se aprecia muy bien en el *Catastro de Ensenada* (década de 1760), donde a veces aparece como "forastero" aquel que proviene de otro municipio, aun cuando esta demarcación pertenezca al mismo reino.

aunque io no canto en solfa/cantar se con gran primor/todos los sonsonetillos/que son sal de la nación". Aun así, existen excepciones a esta consideración. Por ejemplo, aparece Galicia o los gallegos como nación[32] en el sainete-entremés madrileño *Las naciones* (con música de Francisco Fernández en 1767/1769; BHMM, Mus 62-41), junto con "los franceses", "los negros" y "los moros". Sin embargo, en el fin de fiesta madrileño *Las provincias españolas unidas con el placer* (Blas de Laserna, 1789; BHMM, Mus 189-3) Galicia se ve como región integrante de la nación española. Todo ello lleva a pensar que lo gallego estaba ya entonces dotado de una cierta identidad en el ámbito escénico, aunque sus características no eran consideradas incompatibles o abiertamente diferenciadas con respecto a lo hispano-castellano (como sí se afirmaría dos siglos después en las *estampas galegas*).
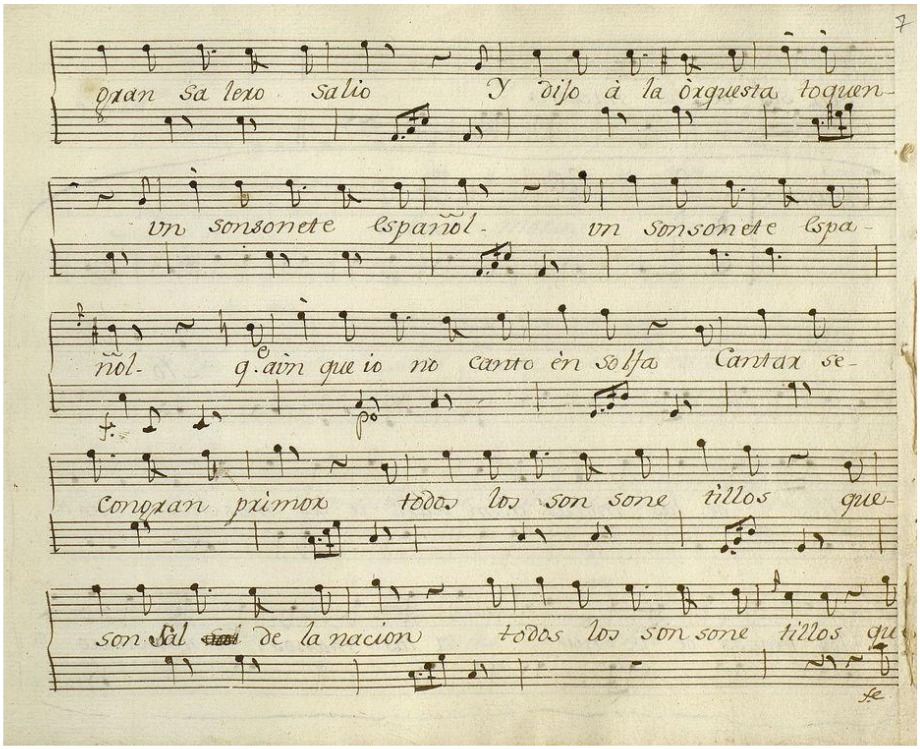


Figura 1. Manuscrito de la tonadilla *La academia* con una alusión a España como nación. © Memoria de Madrid

Ampliando la atención a otras fuentes literarias, cabe decir que Galicia se categoriza de forma ambigua (¿quizás como "patria"?) en una carta del Padre Feijóo a las ciudades gallegas en 1732: "Me es preciso recurrir a V.S.Y. como lo hago a las demas ciudades del Reino, suplicándole se sirva de hacer recoger las [noticias] que pudieren hallarse en los sujetos de ese distrito, mas versados en la lectura de las cosas de Galicia, que sean gloriosas a nuestra Patria" (vid. Rodríguez González, 2014, pp. 64-65). El monje benedictino empleará más claramente este término para referirse al territorio galaico en *Honra y provecho de la agricultura* (Feijóo,

[32] Probablemente, esto constituye una herencia del Siglo de Oro. Ya en la novela *La señora Cornelia,* Cervantes escribe: "Pero quizá para consigo serán gallegos, que es otra nación, según es fama, algo menos puntual y bien mirada que la vizcaína". De igual modo, dentro de la comedia *La villana de la Sagra,* Tirso de Molina dispone un diálogo en el que un personaje, tras decir que es gallego, recibe como respuesta: "Por cierto, buena nación". Eso sí, en otros momentos de la misma obra, el dramaturgo categoriza a Galicia como "patria" y "reino", por lo que debía de existir ya una cierta ambigüedad para referirse a dicho territorio y sus gentes. Lope de Vega también emplea "patria" en relación a Galicia dentro de la pieza teatral *Don Juan de Castro*, específicamente cuando el protagonista se despide de su tierra diciendo: "Adiós, querida patria, siempre amada". Los fragmentos textuales de esta nota a pie fueron extraídos de Teijeiro (1996, pp. 208, 213, 216 y 224).

1739): "Es justo que cada uno trabaje en su Patria hasta donde lleguen sus fuerzas. O los gallegos que se esparcen por las Castillas, Navarra y Andalucía tienen que trabajar en su tierra, o no". El discípulo de Feijóo, Martín Sarmiento, optará por uso diferente de dicha palabra, pues utiliza "Patria" y "Nación" aludiendo a España, mientras que "País" será el vocablo para nombrar a cada uno de los reinos que integraban la Monarquía Hispánica. Aun así, la defensa de lo gallego por parte de Sarmiento resultará mucho más vehemente que la de Feijóo[33].

El ilustrado galaico Francisco Somoza de Monsoriú (convencido patriota español) optó por calificar de forma muy ambigua a Galicia y España en sus escritos. Por ejemplo, en *Estorvos i remedios de la riqueza de Galicia* (1775, tomo I, p. 1)[34] parece comenzar empleando "Patria" y "Nación" como sinónimos para referirse a la Monarquía Hispánica: "No hai fatiga mas justa en el hombre que la que tiene por objeto la felicidad de la Nacion propia: a la Patria se le debe todo. Sentimiento tan peregrino quisiera yo estampar en los corazones para el mejor servicio de ambas Magestades. Que no es buen Catolico quien es mal ciudadano". No obstante, más adelante llama a Galicia "Nación" y a España "Estado": "es necesario convencerse de que Galicia i Cataluña son los brazos de el Estado; estas dos Naciones son activas, i laboriosas" (Somoza, 1775, tomo II, pp. 108-109). También el ilustrado José Lucas Labrada hizo algo similar a esto último:

> En las pequeñas poblaciones interiores, en nuestras aldeas, á donde hay menos alteraciones, menos comercio, á donde los extranjeros penetran menos, a donde los habitantes se mantienen más en sus destinos y mudan menos de fortuna y de estado, allí es a donde se estudia el genio y las costumbres de la Nación. Y dichos Magistrados asi instruidos, ¿que bienes no podrian proporcionar despues al Estado en grande […]? (Labrada, 1804, p. 203).

Dicha categorización Galicia-Nación/España-Estado no parece exclusiva de ámbito seglar (caso de Somoza y Labrada), sino que también está presente entre los miembros del clero. Por ejemplo, hacia 1778 Diego Antonio Cernadas y Castro (Cura de Fruime) denomina a Galicia como "Nación" en unas décimas a la Marquesa de Camarasa: "Co desexo de acordarvos,/que en Galicia o seu fonduxe/ten a vosa nobre fruxe,/vou en gallego a falarvos./De esto non hay que estrañarvos;/antes ben, facendo gala/de esta nación, estimala,/e si, porque moito dista,/non a conocés de vista,/conocédea pola fala" (Cernadas y Castro, 1778-1781, vol. 3, pp. 314-315). Esta consideración de Galicia-nación es una forma por parte de Cernadas de referirse a un reino integrante de la Monarquía Hispánica. Ello queda patente en su texto de 1759 donde describe las celebraciones en la ciudad de Santiago de Compostela por la proclamación de Carlos III: "[Galicia] es la mas obediente, la mas firme, la mas rendida, la mas amante Nacion (ò à lo menos la nunca excedida) de todas las demás de España, en la constante ley, con que venera à su legitimo Señor" (Cernadas y Castro, ca. 1759, pp. 1-3).

[33] Cabe puntualizar que Sarmiento no contropone Galicia-España (como ocurrirá con algunos intelectuales galleguistas a finales del XIX e inicios del XX), sino que reivindica una mejor situación de lo galaico en el conjunto hispano (defendiendo el respeto por la cultura propia del noroeste peninsular). En cambio, el monje muestra una opinión desfavorable de Portugal (al contrario de lo que sucederá con el Galleguismo decimonónico), recomendando a los gallegos que "se abstuviesen de ir allende el Miño y se evitasen el pernicioso chorrillo de pasar a Portugal […] porque vuelven a traer todos los vicios de los portugueses y sin un harapo de sus virtudes" (vid. Rey Castelao, 2021, p. 288). Siguiendo a esta misma investigadora, tales consejos de Sarmiento no se enuncian con respecto a la emigración galaica a Castilla o Andalucía.

[34] En este mismo libro se indica que los abades gallegos deberían hablar en la lengua del noroeste peninsular ibérico. Dicha reivindicación idiomática recuerda al *Elogio del dialecto gallego*, supuestamente escrito en el siglo XVIII por el sacerdote Juan Francisco de Castro y Fernández (Otero, 1969, p. 19). Dichas pretensiones choca con la normativa castellana que desde finales del siglo XV se había establecido en Galicia.

Del mismo año y autor es un poema festivo mayoritariamente en gallego (*Coplas gallegas*) para la coronación de Carlos III de Borbón, en el que se alude a España como lugar propio y en cuyo final se inserta: "Levántese unha de vós/e diga en voz castillana:/ ¡Viva el rei de Galicia Don Carlos/y ponga a su lado Santiago su espada!" (Vid. Freixeiro, 1996, pp. 162-164). Esta composición textual, por cierto, pudo haber sido entonada, puesto que contiene expresiones propias del canto al final de cada estrofa: *Talalala, talalela/talalila, talalala.*

Una concepción de Galicia más radical con respecto a todas las anteriores se aprecia en unos escritos del sacerdote Juan Antonio Posse, quien en 1808 se consideraba español, pero con la llegada del Trienio Liberal en 1820 comentaba: "Por esta desconfianza y presentimiento de nuestra ruina escribí a La Coruña y a mi país para tratar de hacerse independiente, erigiéndose en República libre y separada de los demás, pues tenían todo lo necesario para poderse gobernar por sí mismos. […]. No gustó esta protesta, y aún fue causa de que se me tuviese por loco en lo sucesivo, y me vi precisado a recoger velas, no volviendo a hablar de ello" (vid. Moreno Almedral, 2021, p. 194).

1.1.2. Contexto dieciochesco para la construcción de identidades colectivas: tensiones entre lo propio y lo foráneo

A lo largo de la Edad Moderna se configuraron consideraciones del "nosotros" como contraposición al "otros", asentándose de este modo las categorías de vecinos y forasteros. Como señala López-Cordón (2006, p. 151), llegado el siglo XVIII "los españoles tuvieron conciencia de ser una nación, pero esta idea no fue unívoca ni cerrada". Sin embargo, la alteridad sí se definió más claramente, representada sobre todo por franceses debido a su notable presencia en la Península Ibérica y parte de las colonias:

> A partir del siglo XVIII, con la idea de *natural de los reinos de España* —una categoría que incluía a todos los naturales de todos los reinos de la Monarquía— la *naturaleza* pasó a definir conjuntamente a los españoles por contraposición a los extranjeros. A partir de entonces, los inmigrantes más temidos ya no fueron los castellanos, aragoneses o catalanes, quienes podían recibir privilegios en virtud de sus relaciones con el rey, sino los franceses, los ingleses y los alemanes (Herzog, 2006, pp. 15- 16).

Un caso particular fue el de los portugueses, pues su condición simultánea de foráneos y casi vecinos los colocaba en una posición extraña. Además, su propia identidad constituía desde la perspectiva española un impedimento para la unidad ibérica bajo la monarquía hispánica. De este modo, en las obras teatrales dieciochescas de Madrid a veces se ridiculizaba a los lusos. Así ocurre en *El pastelero de Madrigal* (José de Cañizares, 1706), comedia inspirada en un suceso real acaecido dos siglos antes: Gabriel de Espinosa (alentado por el portugués Fray Miguel de los Santos) se hace pasar por el fallecido monarca luso Sebastián I para reivindicar la independencia de su país durante la anexión producida en el reinado de Felipe II de España.

En dicha obra, los súbditos de Portugal se caracterizan como crédulos e ingenuos, a la vez que vengativos, al confiar plenamente en el impostor incluso después de ejecutado: "¡Ay de Castilla, si alcanza/a saber, que en tal afrenta/ha muerto el rey Sebastián,/nuestra nación portuguesa!/¡Si él ha sido el que pensamos,/será España Troya nueva!". Tal estereotipación portuguesa no es de extrañar si se tiene presente que, en el momento en que Cañizares compuso la pieza, España se encontraba en plena Guerra de Sucesión: conflicto en el que Portugal no apoyó precisamente al bando de los Borbones y en el que las conspiraciones y engaños contra el rey hispano estaban a la orden del día (Muñoz de Morales Galiana, 2022, p. 83).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.1.2.1. Monarquías y su afición/reacción a lo extranjero

En España, el primer monarca Borbón (Felipe V[35]) procedía de suelo francés. El mismo se casaría con Isabel de Farnesio y promovería la centralización de los reinos hispánicos con los *Decretos de Nueva Planta*, los cuales seguían un modelo galo. En el aspecto cultural, los reyes también eran muy afines a lo proveniente de Francia, pues Isabel de Farnesio tenía un profesor de danza llamado Pierre Rameau. Lo italiano, por su parte, arraigaría en el teatro:

> El número de representaciones palaciegas hechas por las compañías españolas que trabajaban a la sazón en los corrales de comedias decae mucho. Los actores italianos representaban en palacio en 1704 y gozaban de la protección real; no son sólo las dificultades económicas y las guerras las que disminuyen el número de representaciones en los palacios, sino también el hecho de tener un Rey que habla francés como idioma materno, y una Reina de habla italiana (Shergold y Varey, 1986, p. 35).

Fernando VI[36] propiciaría el academicismo de influencia francesa, por no hablar de que su reinado coincide con el período de mayor éxito del *castrato* italiano Carlo Broschi (Farinelli) en España (ya había venido en tiempos de Felipe V). Situación diferente se viviría con Carlos III[37], quien llegó al trono español procedente de la Corte de Nápoles. Curiosamente, este no fue un monarca especialmente melómano[38] ni tampoco italianista, pues predominaba en él el pragmatismo, la sobriedad y un cierto patriotismo hispano basado en la reacción a lo foráneo. Al contrario que sus predecesores (Felipe V y Fernando VI), no apoyó a la ópera italiana (especialmente al comienzo de su reinado), sustituyéndola en las celebraciones regias por comedias españolas (Leza, 2001, p. 243). A Carlos III parecían gustarle los personajes gallegos del teatro. Así podemos intuirlo al leer este texto en el que se alude a dos actores del siglo XVIII:

> Josef Espejo, y Plasencia, fueron excelentes: el primero en los saynetes de Don Ramón de la Cruz, quien escribió para él todo carácter de viejo fanático y decidor, por la gracia y esmero con que los desempeñaba; y el otro en el carácter de figurón y gallego, quien mereció el aprecio del Señor Carlos III, y obtuvo una pensión por dicho Señor, de resultas de que su Magestad y demás Real Familia quedaron sumamente complacidos en los papeles que le vieron desempeñar, quando asistieron á las funciones últimas que se executaron en el teatro del Buen-Retiro (García de Villanueva, 1802, p. 327).

Carlos IV[39] sí mostró mucho mayor interés hacia la música y la ópera (al igual que su tío, el Infante Don Luis, mecenas de Luigi Boccherini), pero sin perder la afición por los géneros hispánicos del reinado anterior; especialmente por la tonadilla, a la que su esposa italiana María Luisa de Parma era muy aficionada (Ortega, 2010, p. 138). En 1774, cuando el viajero Dalrymple visita Madrid, dice al respecto del entonces Príncipe de Asturias y de la población local:

> The Prince looks like an honest, plain man; it is said he has an utter aversion to every person and thing Italian or French; but the Princess having contrary sentiments, it is most likely, in the end, she will prevail on him to change his mind; as an instance of his dislike, the French ambassador exclaimed loudly that the Prince always conversed with him in Spanish; it coming to the Prince´s knowledge, he asked the Frenchman, in what language de Dauphin spoke to the Spanish ambassador at the court of Versailles? On being told, in French, he continued, without taking any further notice, to converse with the ambassador,

[35] Su reinado abarca los años 1700-1746, salvo el breve período intermedio de su hijo Luis I de Borbón en 1724. En realidad, Felipe había abdicado el último año citado, pero la prematura muerte de Luis a causa de la viruela lo hizo volver al trono.
[36] Monarca entre 1746-1759, periodo de bonanza para la ópera italiana en España (Domínguez, 2015 y 2022).
[37] Sus años como soberano de España van de 1759 a 1788, época en la que los ideales ilustrados penetraron en la Península Ibérica.
[38] Aunque le gustaba la danza, al menos en su período napolitano: "la passione di Carlo III era il ballo" (Croce, 1891, p. 343; vid. Ruiz Mayordomo, 2012, p. 134).
[39] Rey entre 1788-1808, aunque gran parte de las decisiones seguramente fueron tomadas por su esposa María Luisa de Parma.

> as before, in his own tongue. […]. This state is governed by the Marquis of Grimaldi, a refugee Genoefe, who, by his intrigues at the court of Versailles, routed the Conde de Aranda, and got the whole power into his owns hands; thorough this medium, France rules the councils of this kingdom. Many of the principal departments, and first employments, are filled by foreigners, French, Italians, and Irish, whom the Spaniards detest, and very justly, for they have no interest, but to feed the follies, and indulge the vices and extravagancies of the prince; to enrich and provide for their itinerant and necessitous compatriots; and aggrandize themselves to the oppression of the natives. […]. This town swarms with French and Italian manufacturers and shop-keepers. If one hears of an artist, one is sure to find him a foreigner; for the arts have made but Little progress among the natives (Dalrymple, 1777, pp. 43 y 48-49).

Como puede apreciarse, durante este período continúa el influjo francés que alimentaba al movimiento de la Ilustración (iniciado en suelo hispano bajo el reinado de Carlos III). Sin embargo, paulatinamente se asienta el deseo de alejarse de lo galo, pues la Revolución Francesa (1789) supone un trauma importante para cualquier Monarquía. Aun así, la situación se complicará irremediablemente, produciéndose las abdicaciones de Bayona a inicios del siglo XIX, tras las cuales se encuentra Francia. Carlos IV se exiliará en Italia (Navarro, 2021). Con José I Bonaparte[40] la reacción a lo galo será patente, incluso en actos públicos. Cuando se le da la bienvenida en Madrid durante 1809, las obras teatrales que se representan son hispanas. Ello se refleja en *Entrada publica del Rey D. Jose Napoleon 1º. Año de 1809. Comedia representada en el teatro de los Caños del Peral el día 2 de febrero de 1809* (Archivo de la Villa de Madrid, 2 416 34 46).

En Portugal, el reinado de João V[41] (Casa de Braganza) corrió paralelo al de Felipe V de España. Ambos comenzaron con hostilidades, pues el monarca luso había apoyado a Carlos de Habsburgo (no a Felipe de Borbón) durante la Guerra de Sucesión española (1701-1713). Además, era bien conocida la poca afinidad de Portugal con Francia por la cercanía diplomática lusa con Inglaterra. Los conflictos entre los soberanos ibéricos se resolvieron en la década de 1720 a través de matrimonios entre miembros de ambas familias. João V fue un gran defensor de las artes y letras, destacando especialmente la hoy conocida como *Biblioteca Joanina*, ubicada en Coímbra. Durante su época se produjeron disputas entre el teatro profano y religioso, llegando incluso a prohibirse las representaciones en Lisboa (Brito, 1996). El influjo de Italia quedaría patente en el mandato regio joanino, especialmente debido a las buenas relaciones que el rey estableció con el Papado: consiguió ser nombrado *Su Majestad Fidelísima* y que la capilla real obtuviese el rango de Patriarcal (Fernandes, 2010). Lo hispano también estuvo muy presente en esta etapa, como revelan las cantatas en español[42] que Jaime de la Té y Sagáu imprimió durante la década de 1720 en su *Officina da Música* ubicada en Lisboa (Doderer, 2012, pp. 116-129).

José I[43] fue un monarca seguidor de las corrientes ilustradas (probablemente por influencia de su primer ministro Sebastião José de Carvalho e Mello, Marqués de Pombal, quien coordinaría la reconstrucción de Lisboa tras el terremoto de 1755). En este período se fomentó la ópera italiana, al mismo tiempo que se prohibieron otras manifestaciones como bailes y mascaradas propias de festividades religiosas y populares que se vinculaban a manifestaciones barrocas. Lo acredita un documento titulado *Mascaradas, danças nao consinta o Chanceller na Procissao do Corpo de Deus, nem de Villa Nova de Gaia, nem em ninhúa outra festividades, nao só no Porto, mas em todas as terras de sua jurisdicçao. Provizao [real de D. José I] de 19 de Maio de 1752* (Arquivo Municipal do Porto, Livro antigo 14º, p. 104; referenciado en Indice

[40] Monarca por mandato francés entre 1808 y 1813.
[41] Va de 1706 a 1750.
[42] Varias dedicadas a miembros de la realeza portuguesa, como el Infante Don Antonio (hermano de João V y gran melómano).
[43] Soberano luso de 1750 a 1777.

do Livro Antigo e outros, IA-86, f. 85). Durante dicho reinado, concretamente en el año 1762, España y Francia intentaron invadir Portugal (aliado con Inglaterra). El conflicto se encuadra en la Guerra de los Siete Años.

Durante la etapa de María I[44] como monarca, se fomentaron ciertas alianzas matrimoniales con la corona española (que ya no suponía una amenaza invasora). En estas bodas, el teatro ostentó su función típica de boato y propaganda. Por ejemplo, para celebrar los enlaces del Infante Gabriel de Borbón con Martía Ana Victoria de Braganza y de Carlota Joaquina de Borbón con Juan de Braganza, se representaron en las dos capitales durante 1785 varias obras fomentadas por la reina lusa: *Il ritorno d´Astrea in Terra*[45] (José Palomino), *L´e nozze d´Ercole* (Jerónimo Francisco de Lima), *Il Parnaso*[46] (Francesco Piticchio) y *Nettuno ed Egle* (João de Sousa Carvalho). Algunas de ellas se regalaron a Madrid, pues estos títulos aparecen en el inventario *post-mortem* de la biblioteca del Infante Gabriel (Cuervo, 2016, pp. 6-10)[47], así como en el *Catálogo de las obras de música vocal e instrumental que existen en el Archivo antiguo de S.M.Q.D.G.*, pertenecientes probablemente al futuro Carlos IV (Ortega, 2010, pp. 248-249).

Las alianzas hispano-lusas continuarían en el siglo siguiente, bajo la regencia de João VI[48], precisamente cuando lo francés constituía un peligro para ambas potencias ibéricas: en 1810 se casaron en la Corte portuguesa (entonces trasladada a Brasil) el español Pedro Carlos de Borbón (hijo del infante Gabriel, hermano de Carlos IV) y la portuguesa María Teresa de Braganza. Para celebrar la unión, se escenificó una ópera, quizás *O triumpho da America* (Cranmer, 2017, pp. 242-243).

1.1.2.2. Importancia de las reformas borbónicas/pombalinas para el control económico y poblacional

El siglo XVIII, especialmente su segunda mitad, se caracterizó por constituir un momento de profundas reformas fiscales[49]. En la España peninsular, por ejemplo, se creó Hacienda y se llevó a cabo el *Catastro de Ensenada*, mientras que en América se asentaron diferentes instituciones para cobrar más impuestos y controlar el contrabando. También hubo cambios en el consumo, tanto por parte de las élites urbanas como de los grupos intermedios e incluso inferiores, pues "el consumo no constituía solo un acto material, [sino que] tenía un significado cultural, de emulación, de afán de ascenso social o de reafirmación de identidades" (Saavedra y Sobrado, 2004, p. 12).

Asimismo, se produjo la liberalización del comercio con América (hasta entonces monopolizado por ciudades del sur). En 1764 se le concedió al puerto de Coruña la posibilidad de establecer comercio con el Nuevo Mundo. Venderá algún que otro producto propio, pero a

[44] Monarca entre 1777 y 1792.
[45] Se conservan materiales en la lisboeta Biblioteca da Ajuda, Música manuscrita, 45-IV-24 y 25. También hay copias en la madrileña Real Biblioteca, I/L/881 y VIII/10331. Fernandes (2013, p. 155) indica que esta "serenata" se representó el 15/07/1785 en el Palácio do Rossio del embajador hispano Conde de Fernán Núñez.
[46] Contiene un papel para clarinete en fa (corno di basetto) en una fecha tan temprana como 1785. Se considera que la invención de tal instrumento data de ca. 1770.
[47] En la misma fuente, también hay otras obras escénicas (aunque en minoría con respecto a las puramente instrumentales): *Il matrimonio in mascara* (Paisiello), *Cantada a dos voces Tirsi é Clori* (anónimo) y *Tres arias bufas* (anónimo). Asimismo, también se aprecian aquí algunas piezas de influencia hispana, como unos fandangos de autor no especificado.
[48] Su período primero como regente y después rey abarca los años 1792-1826.
[49] En ello influyó el arraigamiento de la *Economía Política* entre las élites ilustradas. Según indica Astigarraga (2018, p. 68), "esa disciplina, lejos de ser un campo de conocimiento meramente intelectual, fue comprendida como la Ilustración en su conjunto, al modo que explicó Venturi, como *utopía* y *reforma*, es decir, como un movimiento de investigación intelectual y de reformas prácticas".

partir de 1778 actuará sobre todo como punto de salida de mercancías de fuera de Galicia (Villares, 2004, p. 214), incluyendo instrumentos musicales (Brugarolas y Bertran, 2022, p. 85)[50]. Otra de las grandes reformas ilustradas en España fue la educativa. Destacaron al respecto textos de Pascual Vallejo Hernández, como el de 1791 titulado *Discurso sobre la necesidad de una reforma general en los métodos de educación en las escuelas, universidades y colegios de la nación, e idea general de esta reforma* (BNE, ms. 8642 y ms. 243). En el mismo, se detectan fragmentos relacionados con el protonacionalismo: "La formación del plan general de estudios y de todas las partes de la educación nacional se debe cometer a una junta de diez, o a lo más, doce sujetos escogidos por su literatura, buen juicio y patriotismo" (vid. Nava Rodríguez, 2018, p. 434)[51].

Por su parte, Portugal vivió la época del reformismo pombalino, especialmente visible en la reconstrucción urbanística de la Baixa lisboeta. Todo ello venía impulsado por la necesidad de cambio y mejora que había provocado el ya citado terremoto de 1755. El Marqués de Pombal "adoptó principios teóricos expuestos por algunos filósofos y pedagogos portugueses que habían vivido en el extranjero" (Oliveira Marques, 2019, p. 133). Una de las primeras medidas (que luego seguirían otras monarquías) fue la de expulsión de los Jesuitas en 1759. En este tiempo también se consolidó el mercado del vino de Porto con el extranjero (especialmente Inglaterra). Paralelamente, se produjo una revolución cultural en la que se empezarían a tener muy en consideración las modas francesa, italiana, inglesa y alemana. Todo ello incidiría en la construcción del estado portugués a lo largo del siglo XIX.



Figura 2. Trazado reticular de la *Baixa* (Lisboa), impulsado por el Marqués de Pombal y su entorno como parte del programa reformista dieciochesco. Fotografía propia

[50] Los referidos investigadores indican que entre 1785 y 1790 salieron desde el puerto coruñes destino La Habana cuatro pianos, un clave organizado, un organillo, un salterio, varias cuerdas para este instrumento, seis clarinetes, un fagot, cuatro flautas, seis pífanos, cuatro trompas y cinco libros de música.

[51] Liberales del XIX siguieron varios de estos preceptos educativos enunciados por los ilustrados dieciochescos (aunque con algunos cambios), tal y como hizo Manuel José Quintana en 1813 al redactar *Informe de la Junta creada por la Regencia para proponer los medios de proceder al arreglo de los diversos ramos de la Instrucción pública*.

1.1.2.3. Divergencias y confluencias entre sectores poblacionales

Los aspectos sociales muestran cómo en la segunda mitad del XVIII se dio un progresivo desmembramiento del Antiguo Régimen. Entre los privilegiados se ubicaba la aristocracia (que en el caso español era afrancesada) y el clero (muy crítico con todo lo profano, pues la Iglesia había perdido mucho poder). No cabe olvidarse tampoco de los ilustrados, quienes mostraban generalmente un fuerte carácter doctrinario, cercano a criterios absolutistas del despotismo ilustrado. En muchas ocasiones, se traicionaban entre ellos para conseguir el poder (Gómez Urdáñez, 2020).

Entre los no privilegiados se incluía la mayoría de la población, dividida a su vez en múltiples grupos. En Madrid destacaban los majos y su casticismo vs. los petimetres y su afrancesamiento. Lo castizo se podría definir como aquello inspirado en lo tradicional y folclórico, pero sometiéndolo a un proceso de estilización (Camacho, 2019, p. 195). Tuvo gran importancia en la segunda mitad del siglo XVIII y estuvo personificado especialmente por la figura de los ya nombrados majos y majas en la meseta peninsular ibérica (especialmente Madrid). Estos se caracterizaban por su carácter desenfadado y su defensa (a veces un tanto xenófoba) de las costumbres populares hispanas frente a modas francesas e italianas que se habían instalado en el ámbito aristocrático. También destacaron en la época los manolos y las manolas, así como los chisperos. No existe unanimidad para diferenciar a unos y otros, por lo que en ocasiones se considera que parten de un tronco común (Rodríguez Solís, 1886, p. 33) y que bajo el término "majismo" se englobarían las características de todas estas clases populares.



Figura 3. ***El majo de la guitarra*****, tapiz conservado en la Catedral de Santiago de Compostela proveniente de Madrid. © Google Arts & Culture y Fundación Catedral de Santiago (la obra se configuró a partir de un cartón pintado por Goya en 1779, hoy custodiado en el Museo Nacional del Prado; la sala de investigadores de la Real Biblioteca madrileña también posee un tapiz resultante de dicho cartón)**

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aún así, algunos investigadores han establecido distinciones. Por ejemplo, Sainz de Robles (1981, p. 201) o Aleixo (2016, p. 23) afirman que en Madrid los manolos pertenecían al barrio de Lavapiés[52], los majos al de Maravillas (actualmente Universidad-Malasaña) y los chisperos al del Barquillo (hoy Chueca). De una mezcla de todos ellos surgirían los chulapos y chulapas del XIX. La música y danza que caracterizó a esta población popular de finales del Antiguo Régimen era la seguidilla. También cantaban coplas, muchas de ellas con contenido satírico hacia los dirigentes, como se hacía mientras se manteaba al muñeco "El pelele" (asunto reflejado por Goya en su pintura homónima de 1791-1792). Con respecto al teatro y la música, estas personas mostraban predilección por la tonadilla escénica y por las cantantes del género.

La idiosincrasia del majismo acabó agradando a personas que poco tenían que ver con él, especialmente a miembros de la alta sociedad ("usías"), así como a aquellos que sin ser nobles ni ricos intentaban parecerlo: petimetres (personas preocupadas por su aspecto y con predilección por lo francés) y currutacos (obsesionados con seguir las modas). Esta confluencia cultural se produjo también a la inversa, ya que los chisperos en varias ocasiones intentaron imitar a los petimetres (Huertas, 2005, p. 218). Incluso los ilustrados, con gran aversión hacia lo popular por considerarlo inmoral, disfrutaron de algunas de estas tradiciones de las clases bajas, especialmente de sus cantos y bailes. La relación de personas de clases diferente hizo que surgiesen tipologías intermedias, similares al personaje de la "peti-maja" de la tonadilla escénica *Los duendecillos* (Pablo Esteve, 1782).

Esta combinación de elementos provenientes de diferentes estamentos/clases sociales constituye algo muy frecuente en la Edad Moderna, donde las fronteras culturales eran muy porosas:

> La interacción y la complejidad social en aumento impiden separar con nitidez la cultura de las élites de la cultura popular, pero este proceso no está reñido con el progresivo distanciamiento cultural de una minoría que tomaba como modelo la corte o las principales cortes europeas, y la mayoría de la población, que había que reformar, incluso a la fuerza (Saavedra y Sobrado, 2004, p. 10).

Un aspecto relevante durante la segunda mitad del XVIII que muestra dicha transversalidad social fue el cortejo, elemento muy presente asimismo en el teatro musical (Pérez Teijón, 1992). Este se constituía en una moda subversiva importada del extranjero, consistente en que las mujeres casadas "podían ahora tener un amigo cuya función era la de asistir a su tocador, darles consejos de belleza, acompañarlas al teatro y a la iglesia, traerles regalos y conversar con ellas, es decir, hacerles caso" (Martín Gaite, 1988, p. XIV).

Se consideraba ya entonces que esta práctica tenía como precedente el "cicisbeo" italiano (a veces atribuido erróneamente a Francia, Holanda o Inglaterra). Hoy se sabe también que los "braceros" españoles de tiempos de Felipe II constituyeron un antecedente del cortejo, pero en el XVIII su existencia ya no se recordaba en la Península Ibérica, especialmente por aquellos más moralistas y patrióticos, que veían la galantería como algo extranjero y reprobable.

1.1.2.4. Cultura: reflejo y catalizador de la realidad

La literatura y prensa conocieron un cierto auge en esta época gracias a un pequeño aumento de las imprentas (a pesar de la estricta vigilancia sobre ellas)[53] y, por tanto, de las

[52] Antigua judería. Las clases populares de Lavapiés se llamaban así porque "Manolo" era un nombre habitual entre los primogénitos de los judíos conversos (Aleixo, 2016, p. 23).

[53] Un análisis relevante sobre la documentación administrativa que generó la censura gubernativa sobre la imprenta en España a finales de la Edad Moderna se encuentra en Benito Ortega (2012, pp. 232-234 y 239-241). Como indica Pampliega Pedreira

publicaciones impresas[54]. La tímida pero creciente tasa de alfabetización trajo consigo diversidad de pareceres y aceleró controversias entre la tradición y la modernidad. Los textos que se empleaban para enseñar a leer y escribir eran muy variados, destacando especialmente letras de géneros líricos como jácaras (antecesoras de las tonadillas), que no gustaban a los ilustrados.

Estos eruditos intentarán restringir la utilización pedagógica de jácaras en favor de otros textos más adecuados, valiéndose de una normativa que reivindicarán con frecuencia: "en 1763 el Consejo de Castilla ordenó a los maestros que hiciesen ejercitar la lectura con libros que ensalzasen la nación y la religión católica […]. Con posterioridad a esa fecha, diversos ilustrados clamarán contra el uso de romances y jácaras, que pervertían el buen gusto y estragaban las costumbres (Saavedra y Sobrado, 2004, p. 122). Uno de ellos fue Meléndez Valdés, quien en sus *Discursos forenses* (1821) incluye el "Discurso sobre la necesidad de prohibir la impresión y la venta de jácaras y romances vulgares por dañosos a las costumbres públicas, y de sustituir las otras canciones verdaderamente nacionales, que manan la enseñanza y el recreo".

Entre los impresos del XVIII, destaca para esta Tesis Doctoral el *Kalendario manual y Guía de forasteros en Madrid*[55] (llamado *Guía patriótica de España* en 1811, cuando se imprime en Cádiz). Se empezó a publicar anualmente en la capital española hacia 1722 y solía contener información diversa sobre España, así como noticias de los espectáculos. Algo similar harían sus homólogos de América y publicaciones como el cubano *Papel Periódico* a finales de siglo (Sánchez Baena, 2007, pp. 82 y 86).

Indicios sobre la vida y costumbres también los ofrecen las artes visutales (pintura, escultura y, en menor medida, arquitectura), que a finales del Antiguo Régimen estarán influenciadas por lo foráneo. Asimismo, se caracterizarán por la confluencia de lo religioso y lo profano, al igual que el teatro lírico. Un ejemplo se encuentra en los belenes de la época, como el de Salzillo (conservado en su museo de Murcia) o los ejemplares de origen napolitano (en la misma institución). Aquí también se reflejan escenas cotidianas: usos y costumbres de los campesinos, entre los que se encuentran escenas musicales y de baile. Lo italiano está bastante presente, puesto que el padre de Salzillo era napolitano y escultor.

El ya mencionado Francisco de Goya y Lucientes constituyó uno de los pintores que más retrató costumbres madrileñas durante la segunda mitad del XVIII, concretamente en sus

(2018, pp. 351-352), "el control sobre la imprenta es una institución consustancial al Estado Moderno. […]. El sistema de censura previa gubernativa fue mejorando hasta alcanzar en el siglo XVIII su mayor efectividad. Pero para conseguirlo, la Monarquía tuvo que recurrir de manera ordinaria a quienes mayores conocimientos y experiencia tenían en estos asuntos: los eclesiásticos".

[54] Dicha situación propició la consolidación y ascenso de oficios como impresores, editores y libreros. Algunas de estas personas escalaron socialmente, rechazando a aquellos individuos de rango inferior. Un caso paradigmático al respecto fue el del impresor Antonio Sancha, quien prohibió a su hija María casarse con el cantante y maestro de clave Francisco de las Llagas Cardoso (supuestamente procedente de Río de Janeiro y asentado en Madrid). Aunque los enamorados se habían conocido en las academias (conciertos caseros) organizados por el propio Antonio Sancha en su casa, el impresor consideraba que la posición del pretendiente era "infame" por su profesión. María se negaba a acatar la decisión del padre e incluso intentó fugarse, pero la pillaron y recluyeron en un convento durante año y medio. Paralelamente a todo lo anterior, se inició un pleito ca. 1786 para dirimir quién tenía razón: si el padre o la hija. La justicia acabó inclinándose hacia la posición de Antonio (AHN, Consejos suprimidos, legajo 51511, expediente 17; vid. López-Vidriero, 2012, pp. 28-34).

[55] Dicha guía estaba controlada en la segunda mitad del XVIII por la Imprenta de la Gaceta, después llamada Imprenta Real (Presas, 2012, p. 146).

cartones para tapices. En los mismos está muy presente la música[56], tanto desde una perspectiva puramente representativa como simbólica (Maurer y Mena, 2014, p. 192). Ello no es casual, pues Goya debía ser un amante de lo sonoro, tal y como se intuye por una carta que escribe a Zapater en 1790:

> Si no fuera por miedo al amo [el Rey] ya hubiese marchado a llebarte esta y las seguidillas que te yncluyo, con qué gusto las oyrás, yo no las he hoido ni tal bez las oiré porque ya no boy a donde las podía oír y nada más que por que se me ha puesto en la cabeza de sostener cierto capricho y conservar cierta dignidad […]. Después de tener escrita tu carta me trageron esas 4 tiranas y 4 seguidillas boleras […] Tendrás que acerlas copiar y con el cuidado de que no las repliquen pues entonces todos las tendrán (vid. Maurer y Mena, 2014, p. 166).



Figura 4. *Los cómicos ambulantes*, por Goya en 1793. © Museo Nacional del Prado

[56] Otros pintores importantes que trataron asuntos musicales, teatrales y populares fueron los hermanos Bayeu (Francisco y Ramón), Luis Paret y Alcázar[56] y José del Castillo, entre otros. Sus obras se ubican en el Museo del Prado, cercanas a las de Goya. En conjunto, destacan de dicha institución las siguientes: *El ciego de la guitarra* (Goya, P000778), *El majo de la guitarra* (Goya, P000743), *Pastor tocando la dulzaina* (Goya, P002895), *La boda* (Goya, P000799), *La pradera de San Isidro* (Goya, P000750), *Los zancos* (Goya, P000801), *Niño de perfil tocando el tambor* (Goya, D006068/078), *Muchachos jugando a soldados* (Goya, P000783), *Baile a orillas del manzanares* (Goya, P000769), *La gallina ciega* (Goya, P000804), *El XI marqués de Villafranca* (Goya, P002449), *La marquesa de Santa Cruz* (Goya, P007070), *Los cómicos ambulantes* (Goya, P003045), *La duquesa de Abrantes* (Goya, P007713), *El actor Isidoro Máiquez* (Goya, P000734), *Dos muchachos, uno solfeando y otro tocando el violín* (Castillo, P003312), *La pradera de San Isidro* (Castillo, P007723), *María de las Nieves Fourdinier* (Paret, P003250), *Baile en máscara* (Paret, P002875), *El majo de la guitarra* (Ramón Bayeu, P002521), *El ciego músico* (Ramón Bayeu, P002522), *El puente del canal de Madrid* (Francisco Bayeu, P000605), *Trece bocetos para cartones de tapices* (Francisco Bayeu, P002599) y *Una romería* (Camarón Bonanat, P006732). No solamente el Museo del Prado contiene representaciones visuales coincidentes con los argumentos de las tonadillas madrileñas. En la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se encuentra La Tirana (Goya, 1794). Por su parte, el Thyssen conserva el lienzo *Las cosquillas* (Pietro Longhi, 1755), que consta de una escena pícara de gran parecido con las historias plasmadas en los géneros breves durante la segunda mitad del XVIII.

1.2. TEATRO MUSICAL IBÉRICO COMO HERRAMIENTA DE MOLDEAMIENTO SOCIAL: DEBATES Y OBRAS

Las controversias alrededor del teatro musical hispano durante la Ilustración muestran lo divergentes y cambiantes que eran ya entonces las consideraciones alrededor de lo propio y lo foráneo. También reflejan la importancia de las actividades teatrales para la población, especialmente la urbana. En este contexto, se producen desacuerdos entre diferentes sectores de la sociedad hispana, entre personas pertenecientes a cada uno de esos sectores e incluso entre los pensamientos de una misma persona en diferentes momentos de su vida. Ello no impide establecer unos rasgos comunes que caracterizan de modo aproximado los pareceres de los diferentes agentes poblacionales sobre el asunto de la identidad colectiva y del teatro musical.

Los políticos ilustrados consideraban que toda actividad teatral (incluida la lírica) constituía, además de una diversión, una importante herramienta de educación y moldeamiento social[57]. Desde su punto de vista, las obras escénicas (especialmente las musicales) transmitían una serie de ideas y valores que influían en la población, de ahí la importancia de controlar qué se ponía en escena en los coliseos españoles. Es decir, para la élite ilustrada los debates sobre teatro trascendían el ámbito estético, adentrándose en concepciones éticas y morales. Todo lo anterior explicaría por qué las representaciones teatrales estaban incluidas en los programas de reformismo borbónico de España. Los ilustrados proponían un teatro hispano neoclásico y racional, rechazando aquellos elementos de la tradición que no se adecuasen a estos preceptos. Para el sector ilustrado, la tradición no era necesariamente sinónimo de hispanidad. Generalmente, estos pensadores mantenían una actitud un tanto elitista e impositiva, considerando que la opinión de la sociedad y los agentes teatrales no contaba por ser iletrados una gran parte de ellos.

> Muchos o todos los comediantes y cierta parte del pueblo se hallan bien con los defectuosos teatros a que están acostumbrados. […]. Hombres de semejante gusto siempre recibirán con mal semblante la reforma que se desea, y si se les debiera atender y escuchar sus gritos, sería en vano el pensar en ella, pues ellos siempre la resistirán. No se les debe oír, pues son como los que en esta villa se quejaban teniendo por imposible y por una carga insoportable el alumbrado y limpieza de las calles, y hoy, que experimentan y disfrutan el beneficio, están muy contentos (Informe de Diéz González en 1789. Vid. en: Andioc, 2005, pp. 585-586).

> La buena comedia es tan capaz de reformar un Pueblo y de mantenerlo reformado como la que presenta malos ejemplos es capaz de pervertirlo o mantenerlo corrompido. Por esto todos los grandes hombres han dicho siempre que éste debía ser uno de los principales objetos del Gobierno, como que ésta es la educación pública, y la que únicamente puede formar las costumbres de los pueblos (Clavijo y Fajardo, 1763, p. 761).

Por otro lado, se encontraba el público que asistía a los teatros: aunque este era el grupo más heterogéneo por numeroso, generalmente veía la escena como inofensiva diversión y entretenimiento, acudiendo a las representaciones tanto de géneros castizos (tonadilla) como extranjeros (ópera italiana). Dicho sector consideraba que en la tradición y costumbres populares residía lo verdaderamente español. Consecuentemente, rechazaba las ideas reformistas de los ilustrados sobre géneros como la tonadilla escénica. Las reformas eran vistas por el público no como un ataque a cuestiones morales que en las obras se planteaban (robos,

[57] Esta idea tiene que ver no solo con la máxima horaciana del *docere delectare*, sino también con ciertas doctrinas católicas asentadas, paradójicamente, durante el Barroco que tanto rechazo causaba en la corriente ilustrada. Las referidas concepciones religiosas, surgidas a partir del Concilio de Trento, consideraban a las procesiones como teatro sacro para catequizar a las masas a través de las emociones.

prostitución, amores desenfrenados…), sino como un enfrentamiento contra las costumbres hispanas que en estas producciones se representaban: personajes de diferentes regiones españolas, jergas de los diferentes oficios y clases, descripción de los ambientes urbanos y rurales... Por ello consideraban a los ilustrados como antiespañoles.

Diferente opinión al público hispano tenían los extranjeros que viajaban por algunos lugares de España a finales del Antiguo Régimen (especialmente Andalucía), asistiendo a espectáculos escénicos de diferente tipología. Por lo general, estos hombres ofrecieron en sus escritos (habitualmente libros de viajes) una visión negativa y sesgada del teatro ibérico (considerándolo muchas veces como de poca calidad)[58]. Sin embargo, no juzgaron todos los géneros uniformemente: mientras menospreciaban comedias, a veces resaltaban favorablemente el casticismo y vivacidad de tonadillas y sainetes (viéndolos como representativos del carácter español). Eso sí, no les convencía la capacidad dramático-musical de las actrices tonadilleras (De la Torre Molina, 2002, p. 96).

La postura de los Ayuntamientos sobre lo escénico se encontraba entre la concepción ilustrada y la del público. No se oponían a la reforma teatral ilustrada siempre y cuando esta no afectase a la venta de entradas por la disminución de asistentes a los coliseos. Para los consistorios tenía gran importancia la gestión económica de los teatros y compañías radicadas en el municipio: una parte del dinero recaudado por las entradas a las funciones se empleaba para sufragar gastos de los hospitales, pagar a las compañías y aumentar las arcas municipales.

En cuanto a las compañías teatrales (empresarios y actores), su concepción del teatro era similar a la del público (mero entretenimiento). Uno de sus principales objetivos radicaba en la supervivencia económica a través de la venta de entradas a sus espectáculos. No aceptaban de buen grado los preceptos ilustrados porque producían *a priori* una disminución muy notable en la asistencia de público a las funciones y, por tanto, una reducción de los ingresos.

Una gran parte de escritores y compositores que trabajaban en ámbito escénico defendían la misma consideración del público y de las compañías (ello no implicaba que hubiese voces disidentes desde el movimiento ilustrado como las del dramaturgo neoclásico Leandro Fernández de Moratín). El sustento económico de los autores dependía de la buena relación con las empresas teatrales: eran los miembros de las compañías quienes elegían qué obras representar en función de si se venderían más o menos entradas (por lo tanto, las compañías dependían a su vez del público). Si una obra no era elegida por ninguna compañía, el autor de la misma no cobraba. Es por ello que muchos escritores consultaban a actores y empresarios qué tipo de obras querían que escribiesen, los cuales solían elegir temáticas afines al gusto del público.

A la Iglesia, por norma general, no le agradaban las actividades teatrales profanas y mucho menos su influencia en la liturgia. Creía que lo hispano residía en la tradición sacra heredada y protestaba de forma activa ante aquellas obras teatrales que pusiesen en duda los dogmas de fe del Catolicismo.

Al respecto de todo lo anterior, es relevante lo señalado por Sánchez Blanco:

[58] Lo mismo se da con respecto a la escena de otros lugares europeos. Según Weber (1997, p. 684), ello constituía "a convention of speech found commonly in travel letters and satirical writings. Speaking ill of the opera, for any of a variety of reasons, was one of the easier ways to entertain one's readers".

> Una aproximación a la polémica del teatro en este momento histórico tiene que fijarse más en aspectos de la recepción que de la creación. La corteza formal de la obra no es el detonante de la reacción de los espectadores. Otros problemas despiertan el aplauso o provocan su desacuerdo. La sensibilidad está cambiando y lo autores no acaban de dar con la tecla. Disputan, por un lado, barrocos, inclinados al populismo y a la libertad, y, por otro, clasicistas demasiado propicios a la intervención estatal. Los términos de la discusión en torno al teatro ya no son los mismos de veinte años atrás. Las posturas estéticas y políticas se definen de nuevo. El escenario admite lo que unos llaman innovaciones y, otros, extravagancias insufribles. Los gustos de la masa van por un lado y las preferencias de las personas cultas por otra. Se enfrentan los puristas de la literatura y los que se contentan con el buen sentido. El afán reformador y pedagógico de los políticos contagia a algunos dramaturgos. Al haber censores oficiales, el arte dramático se convierte en parte de la discusión política e ideológica. Reglamentar los espectáculos implica un problema de autoridad y, sobre todo, el deseo de domar al público. Pero la masa ha dejado de ser dócil; piensa ya de manera distina a muchos de los escritores y, sobre todo, se considera suficientemente adulta para seguir sus gustos y manifestar a voz en grito sus simpatías y antipatías (Sánchez Blanco, 2007, p. 314).

1.2.1. Postura de la Iglesia e Inquisición ante las actividades teatrales

La Iglesia había mostrado una actitud un tanto permisiva e incluso fomentadora de las actividades escénicas a inicios del XVIII (ya en el XVII). Sin embargo, con el transcurrir del siglo desarrollará cierta aversión hacia el teatro y lo popular, posición visible también en Galicia (Otero Pedrayo, 1969, p. 67). Teniendo presente lo anterior, no resulta raro que algunos clérigos hispanos se refiriesen a los actores y actrices como "comediantes" y "comediantas" [59], dándole un tono bastante despectivo a estas palabras de uso habitual (Astuy, 2019, p. 62).

1.2.1.1. Clero secular y su reacción al teatro musical

Varios miembros del clero secular mostraron posiciones contrarias al teatro y música de ámbito profano. Ya en el XVII, el Arzobispo Spínola de Sevilla no gustaba de lo escénico. La tendencia continuaría en la segunda mitad del XVIII e inicios del XIX con las figuras del Arzobispo Simón López de Valencia (quien condenó las actividades escénico-musicales) o el subdiácono Juan Cristóbal Romea y Tapia (que consideró la tonadilla como simple entretenimiento). En territorio gallego, sobresalió la figura del Arzobispo compostelano Francisco Alejandro Bocanegra, contrario a las obras teatrales y su influencia en el templo. Este prelado alude despectivamente al teatro, música y baile en un texto de 1777[60] contra la lujuria (*Sermon para la dominica III de Quaresma sobre el pecado de la impureza):*

> Todos los hombres parece están de acuerdo con él [el vicio], empeñados en estender su podería. Las modas que cada dia se inventan, los bayles, los saraos, los convites, los demasiados adornos, la vida ociosa y regalona, y las frecuentes concurrencias ó juntas de ambos sexos, ¿qué son sino unas tropas auxiliares que lastimosamente sirven á la lascivia? Aun las músicas de este infeliz tiempo, ¿qué otra cosa son sino unos lazos los mas apropiados para corromper las almas; no habiendo en ellas mas que incentivos de este

[59] No confundir con los términos "cómico" y "cómica", que se utilizaban entonces con relativa frecuencia para aludir a los miembros del oficio actoral. "Actor" y "actriz" se emplearían más a partir de la reforma teatral, cuando las divisiones barba, dama-galán y graciosos se diluyen.

[60] Este mismo año Bocanegra crea otro texto (esta vez contra el libertinaje), en el cual se refiere a cuestiones en estrecha relación con el teatro (aunque no lo cita expresamente): "¿Y quien podrá poner en esto duda, à vista de el desorden y corrupcion que por todas partes se llora? Este luxo tan intolerable, que se quiere yá santificar con la utilidad de el Estado: éstas modas provocativas, contra las que nada han podido hasta ahora los mas zelosos Predicadores; éste libertinage de costumbres, en que con titulo de marcialidad se quieren hacer licitas las mas delinquentes licencias: éstas vanas diversiones, que se hán introducido, tan llenas de tósigo mortal, y tan ocasionadas para el Alma: éstas Asambleas, y estos Cafees, donde se pierde tanto tiempo, y donde por via de una méera diversion, se quitan tantas honras, y se ajustan tantos particulares contra la honestidad: éstas Casas de juego, donde se destruyen tantos caudales, y se arruinan tantas Familias […]" (Bocanegra, 1777, p. 6).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> maldito vicio, por sus quiebros, por sus alhagos, por sus sainetes, por sus modulaciones, por sus ademanes, por sus atractivos, capaces de tentar y causar la corrupción aun en el alma mas virtuosa y honesta? (Bocanegra, 1777, pp. 144-145).

En una carta de 1778 al Cabildo de Santiago, el arzobispo compostelano Bocanegra se muestra contrario al italianismo musical, así como a la teatralidad, en favor de lo hispano (probablemente por influencia de Carlos III, al que apoyaba férreamente). En la misiva indica que sería oportuno reemplazar al maestro de capilla vigente (Buono Chiodi: clérigo italiano con influencias de lo teatral, así como de la retórica musical barroca) por un autor hispano. Hace el texto aprovechando un viaje de Chiodi a su tierra:

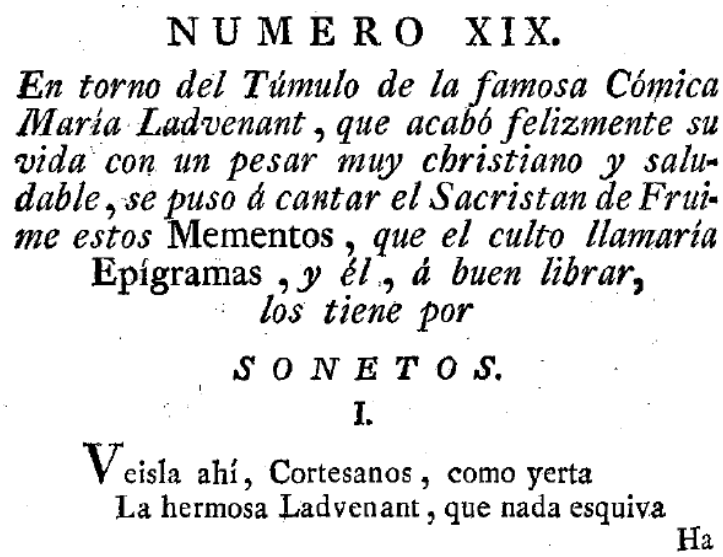
> Ilustrísimo señor: Al ver los cantos de V.S.I. para el culto de Dios y el sumo celo con que lo promueve, sin perdonar medio alguno de cuantos puedan conducir a este santo fin, tengo la satisfacción de hacer a S.I. presente un reparo bien sustancial y que podría ser muy oportuno para el logro de sus intenciones. Desde que empecé a asistir a las funciones sagradas de esta nuestra santa iglesia, admiré una cosa y compadecí otra. Admiré el esmero imponderable de V.S.I. en mantener a toda costa un coro de música tan excelente que puede competir, no sólo con los de la más famosa catedral sino con los de la misma Capilla Real. Pero de esto mismo se me originó una gran compasión, pues advertí al oírlos que lo que cantan no es lo que corresponde a la seriedad de los Oficios Divinos y mucho menos en una iglesia de tanto nombre como la nuestra. La música que se les pone no es propia del templo, sino de un teatro de comedias: porque todo su aire es profano, y rara vez se oye un golpe que mueva a devoción. Esta es la que únicamente se debe procurar en aquel sitio, cuyos primeros asistentes son Dios y sus ángeles, de cuya compañía nos distraemos insensiblemente, si los ecos sonoros que percibe el oído nos acuerdan y representan objetos muy distantes del Santuario. Confieso que por este motivo ha sido mucha mi mortificación, particularmente en estos días santísimos y sacratísimos en que se hace a los católicos una tierna memoria de la Pasión de Nuestro Redentor. El maestro de capilla no dudo será tan bueno en su habilidad como lo es en el nombre, pero, o por no dárselo el genio, o por no haberse criado en esta especie de composiciones sagradas, yo veo que le falta para ellas el acierto y el gusto. Ya que se halla en Italia, podría hacer V.S.I. se detuviese por allí (aunque fuera con la carga de alguna pensión), o a lo menos no negarle su retiro en caso de que lo pretenda con algún pretexto y elegir en su lugar algún sujeto del país, que hiciese las composiciones más propias para el culto de Dios. En España hay grandes habilidades y, sino desagrada a V.S.I. este proyecto, tendrá mucho en que escoger. Cualquiera que se elija será mejor que el que logramos de presente, y para poseer así su renta como sus honores, debe tener, por razón de patricio, mucho mayor derecho que un extranjero. Si V.S.I. no se conforma con este dictamen, yo no formaré duelo alguno por este motivo, pero siempre esperaré de su gran religiosidad, dispondrá las cosas de suerte que en lo sucesivo no tenga yo más que sentir, oyendo composiciones que ciertamente son impropias del Divino Culto, tan pretendido y solicitado por el gran celo de V.S.I. A quien repito el cordial afecto con que desea contribuir a sus obsequios, y que Nuestro Señor guarde a V.S.I. los muchos años que le ruego. Santiago, abril, 22 de 1778. (Vid. Alén Garabato, 1985, pp. 69-70 y Alén Garabato, 1995, pp. 63-64).

El cabildo ignorará la petición de Bocanegra y seguirá contando con Chiodi. No obstante, cuando este fallezca, no optará la Catedral por un maestro italiano como le recomendará el Conde Luigi Silva en una misiva, sino por uno hispano: Melchor López[61]. La aversión de

[61] Alén Garabato (1995, p. 45) considera que la elección de un músico español se debió a que el Cabildo compostelano había dejado de lado el italianismo musical en favor del Clasicismo. Melchor López Jiménez nació en Hueva (Guadalajara) el 19/01/1759. Su familia contaba con posibles, pero desde los primeros años de vida el joven pasó ciertos sufrimientos debido a problemas de salud. Siendo aún niño, se traslada a Madrid, donde vivirá con su tío (sacerdote de la iglesia de San Nicolás de Bari). En esta ciudad entrará en el Real Colegio de Niños Cantores de Su Majestad, institución de alto nivel en la que recibirá una sólida formación musical de profesores como José Lidón y se verá influenciado por el Clasicismo de Boccherini, Brunetti y Haydn. A temprana edad intenta sin éxito obtener el puesto de maestro de capilla de catedrales como Plasencia y Ávila (en esta última auspiciado por el Duque de Alba), así como de organista en la seo de Burgo de Osma. También es recomendado para el magisterio de la catedral de Astorga por el compositor religioso y tonadillero Pedro Aranaz. Los intentos y pretensiones de López fructificarán en 1784, año en el que se le adjudicará el importante cargo de maestro de capilla en la Catedral de Santiago de Compostela. Para conseguir dicho puesto, habían sido de gran ayuda los apoyos recibidos del Patriarca de las Indias, el Arcediano de Trastámara y el Deán de la basílica compostelana. Melchor López estará desde entonces en Santiago hasta su fallecimiento en 1822 (tan solo residirá seis meses en Madrid durante 1794, debido al fallecimiento de su padre; tras

Bocanegra a lo escénico es bastante propia de estos años dieciochescos en el sector eclesiástico, pero muy contraria a lo que se había producido en el XVII e inicios del XVIII. Sin ir más lejos, en la Catedral de Santiago en 1671 había existido gran indignación porque Benito de Trelles, desde Benavente y como miembro del Consejo de Castilla, había ordenado retirar de Santiago de Compostela a la compañía de comedias de Juan Flores. Esta había sido contratada por el cabildo para representar autos sacramentales por la celebración de la festividad de Fernando III el Santo. Tal era el enfado del clero de la catedral compostelana que deciden protestar en la Corte, a pesar de la recomendación por parte del arzobispo para no hacerlo (ACS, IG 0599, fols. 653-654, 669-671 y 675-691; ACS, IG 0627, 19-22 y 84-85).

Otro sacerdote vinculado a Galicia durante las últimas décadas del XVIII y con una postura contraria al teatro musical fue Diego Antonio Cernadas y Castro (primer Cura de Fruime). Su opinión se aprecia en un conjunto de versos satíricos dieciochescos titulados *En torno del túmulo de la famosa cómica María Ladvenant* (1778-1781, vol. 5, pp. 366-370) y *Décimas* (1778-1781, pp. 370-373). Dichas creaciones suponen una crítica a la famosa y a la vez polémica actriz[62]: "Óyeme, Ladvenant encantadora, /que pues tuve la dicha de no verte/ jamás en el teatro,quiero hacerte/ en el sepulcro una visita ahora". Hay en el poema alusiones a la vida licenciosa de la cómica (aunque era casada pronto se separó, tuvo varios amantes, quedándose embarazada de algunos de ellos; también estuvo en la cárcel por desacato), así como referencias a su faceta de tonadillera: "¿Moriste, Ladvenant? ¡Qué feliz eres!/Pues viviendo con raras maravillas/Filomela gorgéando tonadillas/cisne mueres cantando Misereres".



NUMERO XIX.

En torno del Túmulo de la famosa Cómica María Ladvenant, que acabó felizmente su vida con un pesar muy christiano y saludable, se puso á cantar el Sacristan de Fruime estos Mementos, *que el culto llamaría* Epígramas, *y él, á buen librar, los tiene por*

SONETOS.

I.

Veisla ahí, Cortesanos, como yerta
La hermosa Ladvenant, que nada esquiva

Ha

Figura 5. Impreso dieciochesco del poema satírico que el cura de Fruime escribe a la fallecida María Ladvenant. © Biblioteca Nacional de España

este viaje, su música se verá influenciada notablemente por la de Haydn). En Galicia, el músico vivía en el seminario (hoy Palacio de Rajoy) con los seises. Su trayectoria en el noroeste peninsular contaría con momentos de gran esplendor, combinados con otros de decadencia a causa de cuestiones sociopolíticas que afectaban a las rentas de la capilla de música (especialmente a partir de 1808 con la Guerra de la Independencia). La influencia de López en la Galicia posterior será fundamental: "Melchor López cerra umha grande época de realizazóns na catedral de Santiago. A súa obra e o seu maxistério son semente dumha manéira de facer música que, através dos seus discípulos imediatos, será a base dos compositores nacionalistas galegos ligados todos eles ao ensino das academias catedralicias"(Trillo y Villanueva, 1980, p. 13).

[62] Para obtener información sobre la trayectoria vital y profesional de María Ladvenant, consúltese Peláez (2006, pp. 65-78) y Cotarelo y Mori (1896).

Además, se indican en las *Décimas* títulos de obras barrocas que la actriz pudo haber representado durante la segunda mitad del XVIII en los coliseos madrileños. Asimismo, se aprecian en estas dos composiciones literarias de Diego Cernadas algunas interpelaciones a las clases populares madrileñas (majos): "La Ladvenant aquí yace/pienso que Dios la llevó/y pues en paz os dexó/majos, requiescat in pace:/ninguna falta acá os hace".

A pesar de todo lo anterior, lo escénico debió de suscitar al mismo tiempo interés en los religiosos seculares de finales del Antiguo Régimen. Entre los manuscritos conservados en la Catedral de Santiago de Compostela se conservan dos del año 1792 en relación con este asunto: *Origen de las comedias españolas*: *su progreso y estado en 1792* (ACS, Papeles de política e Historia importantes y curiosos, signatura 1073, folios 172-179) y una copia de los *Informes de D. Gaspar Melchor de Jovellanos a la Real Academia de la Historia sobre juegos, espectáculos y diversiones públicas* (ACS, Papeles de política e Historia importantes y curiosos, signatura 1073, folios 200-292). El primero de los textos contiene alusiones a la música, como en el remate: "los compasibos, los ayrados, los modestos y los encantos de la música blanda y lúbrica" (Vid. Sánchez Sánchez, 2008, pp. 52-54). La otra fuente también, ya que es una copia del informe elaborado por Jovellanos desde 1786 y en el que alude a tonadillas (BNE, MSS/17887).

1.2.1.2. Clero regular y su posición frente al teatro con música

No se conservan tantas críticas al teatro musical por parte de miembros del clero regular. Ello podría deberse a que en sus ámbitos tales obras penetraban menos que en el caso secular (téngase presente que algunas órdenes como benedictinos y cistercienses vivían un poco apartados de la sociedad). Aún así, quedan ejemplos de críticas dieciochescas a las actividades escénicas. Una de las más destacadas es la del benedictino gallego Benito Jerónimo Feijóo a la música teatral de corte italianizante interpretada en los templos (Martín Moreno, 1976). Ya en la segunda mitad de la centuria (época que aquí realmente nos ocupa), sobresale lo dicho por el también benedictino y gallego Martín Sarmiento. Este fue discípulo del Padre Feijóo, pero su opinión sobre el teatro se volvió diferente a la del maestro. En una carta desde Madrid al librero Mena el 11/02/1763, el religioso muestra su gusto por los entremeses y otros géneros breves:

> El libro de *Don Ayres*, esposa de la Doña Lluvias, ha venido a pedir de boca, pues ya no tenía entremeses que leer también vino a tiempo de las bacanales. Y no sería bien visto que, divirtiéndose todos en sus casas con entremeses, bailes, sainetes y donaires, no me divirtiese yo en mi celda con donaires, sainetes, bailes y entremeses, haciendo yo mismo, como Juan Rana, todos los papeles o como los hace el apuntador de teatro, leyéndolos todos, y riéndome yo por todos los que no me oyen, y de todos los que me enfadan. Ya sabe usted que el título del catálogo de mis libros manuscritos dice: 'Índice de los que me enfadan'. Puse ese título por chiste y gracia. Ahora ya le miro con título de justicia, después que me di a leer entremeses y donaires. Vayan por la ventana, y en día de lluvias, toda la canalla de 6.500 tomos que me ocupan los estantes, pues con todos ellos jamás pude saber la verdadera lengua castellana hasta que leí entremeses. Ahora, con esa lectura, ya puedo hablarla en corro de verduleras, caleseros, mozos de mulas, alcaldes de aldea y rufianes, brujas y macarenos, etc. Vayan por la ventana y al infierno las 'Soledades' de Góngora, en lengua no castellana, sino de la California. Vaya por la ventana y a la cueva de los leones la Escuela de Daniel. Si hace ahora 40 años hubiese dado en el chiste de leer entremeses, estaría más adelantado, viviría más lícitamente divertido y sin tantas destilaciones. […]. Así no deje usted de juntarme todos los entremeses que pudiese, y empánese toda su librería sino la quiere echar por la ventana a la calle de las Carretas, o a las plazuelas de Paja, Cebada y Tabardillos, o por una cerca a la calle de los Majaderitos y Majaderotes, que vaya a tirar de una carreta, pues el tiempo ya no está para otro estudio que el de Demócrito, cuyos elementos son los entremeses en puro castellano (Vid. Filgueira y Fortes, 1995, pp. 505-506).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Con respecto a la relación del Padre Sarmiento con la música, cabe decir que conservaba en su biblioteca un volumen titulado *Música teórica y práctica*, que él ubicó en el apartado de matemáticas aplicadas, tal y como aún era típico entonces (Varela y Ameneiros, 2016, pp. 6 y 13). Este autor también elaboró una relación de libros raros, entre los que encuadró obras teatrales que probablemente contaron con música en su escenificación. Así, vemos en el listado el volumen *Comedias* de Lope de Rueda y uno llamado *Celestinas*, entre otros (Varela Orol, 2017, pp. 116-122).

Existieron jesuitas, franciscanos, capuchinos y dominicos que se mostraron contrarios a las representaciones escénicas y musicales: Gaspar Díaz, Juan de Santamaría, Nicolás Blanco…Sus críticas a la escena resultan más incisivas que las anteriores, probablemente porque la relación que mantenían con la población era más estrecha por preceptos de sus respectivas órdenes regulares (de carácter mendicante algunas de ellas). En Cádiz destacó hacia 1780 el capuchino Fray Diego José de Cádiz, quien elaboró varios escritos contra el teatro, pidiendo la prohibición de las actividades escénicas y la excomunión de los cómicos (Astuy, 2019, p. 63). Este religioso influyó en María Antonia Fernández "La Caramba" para que pasase de actriz y tonadillera en Madrid a monja, tal y como indica el impreso de 1771 *Verdadero arrepentimiento que hizo una muger natural de la Ciudad de Motril, llamada Maria Antonia Hernandez y Vallejo, (alias la Caramba), cómica que fué de los coliseos de España, convertida por Fray Diego José de Cadiz, Misionero Apostólico del Orden de Capuchinos, con los demas que verá el curioso lector.*



Figura 6. Impreso de 1771 con La Caramba como religiosa. © Simurg CSIC

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

1.2.1.3. Censura ejercida desde la Inquisición

La Inquisición ejerció durante la Edad Moderna una notable censura que afectó a algunas obras teatrales y musicales publicadas, así como a su representación escénica[63] (Roldán Pérez, 1998). En la segunda mitad del XVIII[64] continuará esta tendencia, que ya vemos a inicios de dicho siglo. De Galicia, por ejemplo, se conserva el inventario de los volúmenes que conformaban la biblioteca de libros prohibidos[65] del Santo Oficio en Santiago de Compostela hacia 1709 (AHN, Inquisición, legajo 2919; Vid. González Fernández, 2001, pp. 82-106). Según se especifica en la fuente, esta fue elaborada por los inquisidores gallegos para enviar al "Consejo de la Suprema", que la había solicitado. En ella se aprecia la aversión de la Inquisición hacia ciertas obras sobre las actividades escénicas[66], ya que en esta lista de prohibidos conservados en Galicia se encuentra el *Discurso theologico sobre los teatros y comedias deeste siglo*, tres volúmenes de Ignacio Camargo publicados en Salamanca por Lucas Pérez en 1689.

Algunas obras teatrales y en prosa propiamente dichas y de gran reconocimiento actualmente no eran tampoco bien vistas entonces. Así, en la llamada "Biblioteca del Secreto" de la Inquisición gallega a inicios del XVIII había una edición de *La Celestina* impresa en Medina del Campo en 1582 y otra creada en Alcalá de Henares en un año no identificado, así como una impresión de las obras en prosa del dramaturgo Francisco Quevedo en Madrid en 1650, entre otros títulos relevantes[67].

Los índices de libros prohibidos también fueron creados en la Universidad de Santiago. Desde el 30/06/1774 se había dispuesto para la institución una Real Provisión que obligaba a tener separados los libros prohibidos (Pardo Gómez, 2001, p. 160). El primer inventario conservado aquí es de 1800-1801 y el segundo de 1804[68], ambos elaborados por el bibliotecario José Francisco Pedrosa Montenegro y Aguiar. Hay un tercer índice de 1813[69] hecho por Joaquín

[63] También condenó a los músicos que tuviesen un comportamiento considerado inadecuado. Por ejemplo, según las *Relaciones de Autos de Fe*, el 9 de noviembre 1724 se celebró en San Domingos de Bonaval (Santiago de Compostela) un auto contra un gaitero gallego: "Juan Lorenço, natural, y vezino de la Feligresia de San Ciprian de Padrenda, Obispado de Tuy, de edad de 30 años, de oficio gaytero, salió al Auto, por averse fingido Ministro del Santo Oficio, en forma de penitente, con una vela de cera amarilla en las manos; fue gravemente advertido, reprehendido, y comminado, y condenado en destierro, de Madrid, y de todo el Reyno de Galicia, por tiempo, y espacio de 10 años (vid. González Fernández, 2008, p. 32).

[64] Momento en que el Santo Oficio queda subordinado a la Corona como consecuencia de la política regalista del Despotismo Ilustrado (Luzzi Traficante, 2012, p. 169).

[65] Sobre los libros prohibidos (en relación al caso francés, pero aplicable a Galicia) destacan las siguientes palabras de Fernando Savater (1997, p. 25): "Los libros prohibidos, como todo lo prohibido, tenían un enorme prestigio, es decir, eran libros muy buscados, a la gente le interesaba conseguirlos […]. Circulaban, pues, por efecto del morbo. […]. Los libros estaban controlados por las autoridades y organismos pertinentes ante la posibilidad o temor de que contuviesen doctrinas subversivas que pudiesen cuestionar el orden establecido. […]. El objetivo era impedir que nadie se sintiera escudado ideológicamente, en base a lecturas o ideas proscritas, para atentar contras las personas que ocupaban importantes puestos políticos". Como han señalado diversos investigadores, los libros prohibidos en España eran principalmente extranjeros (traducidos en muchos casos), sobre todo franceses. No obstante, también se censuraron escritos originalmente españoles, incluso fragmentos elaborados por figuras reputadas como Benito Jerónimo Feijóo. Bien es cierto que este último asunto quedó en secreto (AHN, Inquisición, legajo 4509, expediente 7).

[66] La dimensión de las prohibiciones del Santo Oficio con respecto al teatro seguramente fue mayor que la que nos transmiten fuentes escritas como esta. Siguiendo a Luzzi Traficante (2012, pp. 168-169), "no podemos identificar únicamente la censura inquisitorial con los índices de libros prohibidos, puesto que el contexto de represión es el que nos ayuda a entender que diversos autores se autocensurasen".

[67] Como los *Triunfos* de Petrarca traducidos al castellano y publicados en Salamanca en 1581, *El asno de oro* de Apuleyo traducido al castellano e impreso en Madrid en 1601, la obra de Gaspar Lucas Hidalgo titulada *Diálogos de apacible entretenimiento, que contiene unas carnestolendas* impresa en Madrid en 1603, una *Historia de la vida del Buscón* publicada en Zaragoza en 1626, y un *Chriticón* más un *Oráculo y Héroe* de la Imprenta Real en un año no especificado.

[68] *Indice Alfabetico Sylabico de los libros prohibidos que tiene la Biblioteca Publica de la Real Universidad de Santiago; como asi mismo de otros que como sospechosos se han juntado a ellos: Unos y otros se hallan en el "cuarto nuevo"* (BUSC, BX, Ms. 320).

[69] En AHUS, Ser. Hca., Leg. 534.

Patiño, aunque ampliado durante años posteriores (Varela Orol, 2001, p. 109). También existe un inventario de 1843 en el que se indican las obras que ingresaron en la Biblioteca de la USC procedentes del desarmotizado monasterio de San Martín Pinario[70].

Con respecto al inventario de 1800, cabe indicar que su título es *Indice alfabético sylábico de los libros prohibidos que tiene la Biblioteca pública de la Real Universidad de Santiago como así mismo de otros que como sospechosos se han juntado a ellos: unos y otros se hallan en el cuarto nuevo* (BUSC, Ms 320). En esta lista se encuentran dos títulos teatrales: una edición de 1607 de *Melibea-Calisto* (*La Celestina*) y las *Quattro comedie* del poeta y dramaturgo del siglo XV-XVI Pietro Aretino. También hay textos en prosa de pensadores hispanos que hablaron de teatro como Nipho (concretamente, está *El amigo de las mujeres*) o de extranjeros que visitaron Galicia como Dalrymple (*Voyage en Espagne et en Portugal dans le anée 1774*)[71] o Twiss (*Voyage en Portugal et en Spagne fait en 1772*). Estos libros que aquí interesan aparecen entre una mayoría de volúmenes jurídicos, históricos, filosóficos y/o teológicos (incluidas traducciones de biblias) tanto de España como de otros países (no faltando la *Enciclopedia* de los ilustrados franceses D´Alembert y Diderot, así como textos de Montesquieu, Montaigne, Maquiavelo, Nostradamus o Voltaire).

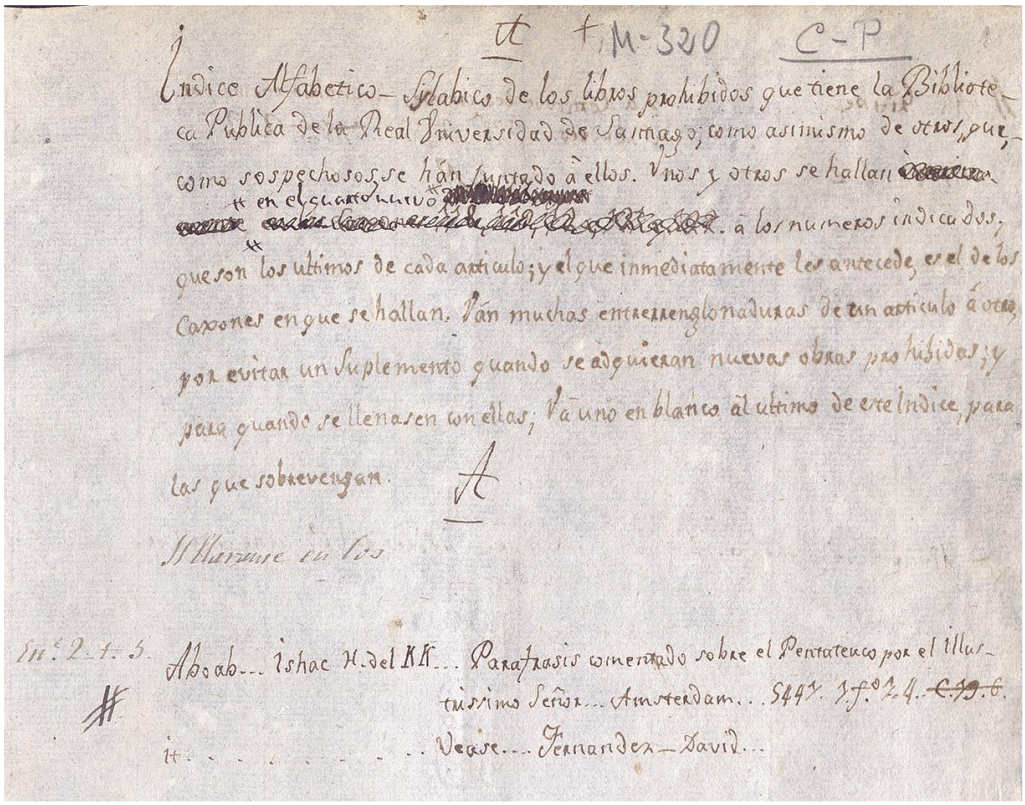

Indice Alfabetico-Sylabico de los libros prohibidos que tiene la Biblioteca Publica de la Real Universidad de Santiago; como asimismo de otros, que como sospechosos se han juntado à ellos. Vnos y otros se hallan en el cuarto nuevo à los numeros indicados, que son los ultimos de cada articulo; y el que inmediatamente les antecede, es el de los Caxones en que se hallan. Ván muchas entrenglonaduras de un articulo á otro, por evitar un Suplemento quando se adquieran nuevas obras prohibidas; y para quando se llenasen con ellas, Vá uno en blanco al ultimo de este Indice, para las que sobrevengan.

Figura 7. Inicio del listado con los libros prohibidos en la Universidad de Santiago de Compostela, fechado en 1800. © Minerva-Universidad de Santiago de Compostela

[70]AHUS, Ser. Hca., Leg. 535.

[71] Probablemente este libro estaba prohibido por las numerosas opiniones negativas que su autor vierte sobre Galicia (a excepción de Betanzos, Ferrol y Padrón). Cuando Dalrymple se refiere a Compostela, critica duramente al sector eclesiástico: "priests, who enjoying great incomes, live in luxury and every kind of dissipation; […]; the Bishop, supreme empiric, heals the minds, and cures the consciences of all by the same prescription"(Dalrymple, 1777, p. 112). Se expresa en un tono similar al hablar de la Universidad: "This place is an university; but there are few students, and it is not in great repute" (Dalrymple, 1777, p. 113).

De entre todas las obras condenadas por el Santo Oficio, sobresale aquí una porque su autoría se atribuyó a un gallego: el compostelano Antonio Gil, "futuro contertulio furtivo en el cuarto de los prohibidos de la Universidad; de quien se dice que había sido ya condenado anteriormente por lectura de libros prohibidos" (González Fernández, 2008, pp. 256-257). La pieza en cuestión se titula *La Madrastra*, comedia en tres actos que critica que algunos padres obligasen a sus hijos a tomar los hábitos religiosos (Alcalá Galve, 2001, p. 182). La obra se prohíbe oficialmente por la Inquisición en 1792, pero ya dos años antes se decía sobre la misma: "respira un espíritu profano, que inclina mucho al libertinage, y a la corrupción de las costumbres, […] incluye proposiciones expresamente contrarias a la doctrina del Evangelio, y San Paulo, relativas al voto de castidad y al estado religioso, dando preferencia respecto de este al del Matrimonio […]" (AHN, Inquisición, leg. 4484-6).

Otro caso paradigmático (pero diferente) en relación al noroeste peninsular fue el de Fray Fernando Araújo, prior de Santo Domingo de Lugo y revisor inquisitorial de libros. Este informó en 1801 al Santo Oficio de que en su zona se encontraban los textos de cuatro comedias ya prohibidas (impresas probablemente antes en Salamanca, Madrid y Burgos): *La gitana (o gitanilla) de Menfis, Santa María Egipciaca* (atribuida a Juan Pérez Montalbán), *El renegado de Francia* (de Antonio Manuel del Campo), *El vandolero de Flandes* (de Álvaro Cubillo) e *Historia nueva y verdadera de la doncella Theodora* (sin autor especificado). El tribunal inquisitorial correspondiente le ordenó al religioso que les remitiese los ejemplares de *El vandolero de Flandes* y *El renegado de Francia*, así como que quemase *La gitana (o gitanilla) de Menfis* e *Historia nueva y verdadera de la doncella Theodora* (González Fernández, 2008, pp. 570-574).

Portugal, por su parte, tendrá una censura inquisitorial más débil que la española (gallega incluida). Ya en el siglo XVI se había instaurado un control de libros e impresos (teatrales también) por parte del Santo Oficio, pero el proceso era compartido con la censura regia ("Desembargo do Paço") y la de obispos (llamada "ordinaria"). Realmente, quien tenía más poder de las tres, así como capacidad plena de decisión, era la del rey (Carreira, 1988, pp. 49-50). En esta trabajaron algunas personas como José Mascarenhas Coelho de Melo, quien a principios de 1756 incluyó una alusión a la nación portuguesa mientras criticaba a los censores inquisitoriales y ordinarios:

> O rigoroso, e difícil oficio de censor, há muito tempo, Senhor, que se tem convertido em um cego obséquio de panegirista; e parece que sem se examinarem os escritos que se imprimem (nem se atender ao crédito que perde a Nação em que saiam à luz os abortos da ignorancia, com aprovação de felizes partos do entendimiento), se escrevem na maior parte das censuras quase os mesmos termos de louvor (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, Requerimientos, Feliz Villela).

La situación tripartita se mantuvo hasta 1768, año en que se crea la "Real Mesa Censória"[72] por la Ley de 5 de abril. Esta mesa, heredera del "Desembargo do Paço" y controlada por el poderoso Marqués de Pombal, ostentará el gran poder decisivo. La Inquisición continuará existiendo, pero sin apenas atribuciones para la censura literaria y aun más controlada por el ámbito gubernativo: el citado marqués colocará a la cabeza del Santo Oficio a su hermano. En 1787, con la aprobación de la Ley de 25 de junio, se conforma la "Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura de Livros", órgano que de nuevo le concede un papel importante al sector eclesiástico, aunque menor que el ostentado hasta mediados del XVIII. No será hasta

[72] Siguiendo a Oliveira Marques (1973, p. 474), "a Real Mesa Censória era uma especie de conselho superior de instruçao pública, a cujo cargo competia superintender em todas as escolas primárias e secundárias do reino. A esas funçoes juntava a de revisado dos libros, encargo que o Marques de Pombal tirou à Inquisiçao" (vid. Carreira, 1988, pp. 51-52).

1794, con la Ley de 17 de diciembre, cuando se produzca el regreso al tradicional sistema tripartito, dividido ahora en censura pontificia, episcopal y real (Carreira, 1988, pp. 52, 79 y 91).

1.2.2. Ilustración y movimiento neoclásico con respecto al teatro declamado y musical: ideales de las altas autoridades civiles que culminarán en reformas

La Ilustración tenía muy presente la unión ética-estética, de ahí su preocupación por lo artístico en general (Cassirer, 1943, p. 261) y por el teatro y música en particular. Los mismos no eran vistos como meros entretenimientos, sino como elementos que moldeaban el pensamiento colectivo. Detrás de dicha concepción se encontraban las teorías de Aristóteles sobre la mímesis o imitación en relación con las artes. Todo esto se englobaba en un contexto de cambio de paradigmas, como fue el de la segunda mitad del XVIII e inicios del XIX[73], lo que explica la diversidad de opiniones que surgen sobre teatro y música entre los preceptistas y la dificultad que supone analizarlas.

La mayor parte de los ilustrados hispanos (muy vinculados a las autoridades civiles) expresará sus opiniones referentes al teatro musical en tratados y ensayos, dando muestra de lo que Salmerón Infante (2019, p. 19) denomina "estética académica". Junto a cuestiones relacionadas con la reflexión sobre lo existente, en estos escritos también aparecerán iniciativas reformistas. Asimismo, algunas de estas personas escribirán sus ideas en la incipiente prensa periódica, especialmente la del ámbito madrileño. En ellas existe predilección por la música escénica, dejando de lado la puramente instrumental, probablemente por esa consideración del teatro como herramienta educadora (moldeadora) de la población.

En un principio, las personas contrarias a las ideas ilustradas consideraron que estas tesis implicaban una sumisión de lo hispano en favor de lo extranjero. No obstante, al leer los escritos de estos ilustrados se aprecia la búsqueda de una mejora de lo que ellos ya denominan en numerosas ocasiones como "nación española", lo que ha llevado a pensar que desde la Ilustración también se contribuyó al proceso de construcción nacional:

> Es cierto que en el XVIII hubo en España una serie de escritores que trataron de crear una conciencia nacional a través de sus producciones teatrales. […]. Se trata de los representantes más eximios de la Ilustración española, aquellos que, según las teorías del casticismo neocatólico, eran los encargados de acabar con la tradición española para sustituirla por las nefastas ideas francesas (Doménech, 2019, p. 44).

Convendría tener presente entonces que en la segunda mitad del XVIII no solamente los escritores y músicos más castizos ayudaron a conformar ideas sobre la nación hispana, sino que también lo llevaron a cabo los ilustrados (aunque con cierto dogmatismo, poco eficaz entre la población). Unos y otros lo hicieron de forma muy diferente, incluso opuesta en muchas ocasiones y con desiguales resultados. Aun así, se perciben algunos puntos en común, especialmente en cuanto a lo considerado inmoral: "los ilustrados alientan la creación de obras de teatro que fomenten las buenas costumbres y pensamientos, y otros (principalmente tonadilleros y saineteros) se dedican, a su manera, a lo que denominaban corrección del vicio mediante su ridiculización" (Astuy, 2019, p. 53). Por lo tanto, los autores de carácter más

[73] En el ámbito del pensamiento musical, se está produciendo un giro epistemológico con respecto a la música (Rossel, 2022). Paulatinamente, esta pasa de ser considerada una herramienta para la comunicación de un discurso concreto (mensaje vinculado a las pasiones humanas, siguiendo la *Doctrina de los afectos* y la retórica) a verse como un elemento para plasmar lo indeterminado y subjetivo (aquello que no se puede expresar con palabras). Por tanto, la música se va autonomizando de la poesía, adquiriendo cada vez mayor protagonismo las composiciones instrumentales por su carácter abstracto (a diferencia de las vocales, con letra definida y significado concreto).

costumbrista se basaron en la tradición y la broma (acorde a los gustos de la mayoría social), mientras que los neoclásicos optaron por lo serio y la innovación académica (que no gustaba a varios sectores).

1.2.2.2. Debate teatral ilustrado en Madrid

Los desencuentros teatrales en relación a la Ilustración en la capital española tuvieron como precedentes las controversias francesas, especialmente la *Querelle des Bouffons*. Es bien conocido que esta englobó un conjunto de disputas producidas a mediados del siglo XVIII en Francia, avivadas especialmente tras la interpretación en 1752 del *intermezzo* italiano *La serva padrona* (Pergolessi, 1733) por parte de la compañía Bouffons en la *Académie Royale de Musique* (centro orientado a las obras francesas). La controversia enfrentó a los defensores de la ópera francesa o *tragédie lyrique* (los "coin du roi", que consideraban a Jean Philippe Rameau como figura fundamental) y a los de la italiana (los "coin de la reine", con Jean Jacques Rousseau y su *Lettre sur la musique française* de 1753 a la cabeza). Debatieron sobre diferentes cuestiones, como el predominio de la melodía (típico de Italia) o de la armonía (característico de Francia), sobre lo cómico frente a lo serio, la validez de las lenguas para la música y la posición de lo musical en relación con otras artes. Según indica Polo (2019, p. 7), dichas desavenencias impulsaron la creación de la primera ópera cómica francesa: *Les Trocqueurs* (Antoine Dauvergne/Jean-Joseph Vadé, 1753). Las controversias continuarían las décadas siguientes, publicándose textos como *Essai sur l´origine des langues* (Rousseau, 1781).

La influencia de lo anterior sobre la Península Ibérica fue muy notable, incluso en el ámbito de la ficción. Al respecto, cabe destacar la tonadilla *La disputa de los teatros*[74] (Blas de Laserna, 1784; Real Biblioteca, MUS/MS/1646). La misma consta de un argumento que recuerda precisamente a la famosa *Querelle des Bouffons*, solo que sustituyendo el teatro italiano por el hispano. El argumento se centra en el enfrentamiento entre una mujer española y un cómico francés por cúal de los dos países es mejor en la escena[75]. Él defiende el estilo neoclásico galo ("nuestro teatro guarda/unidad de acción"), mientras que ella la originalidad de la tradición tardobarroca hispana ("pero el nuestro tiene/maior imbencion").

Dicha disputa, lejos de tratar asuntos como la mayor capacidad de una lengua u otra para las obras líricas (así había ocurrido con la *Querelle des Bouffons*), deriva en un conflicto

[74] Para más detalle sobre esta obra, puede consultarse mi texto "La tonadilla escénica en ámbito cortesano: dos ejemplos conservados en la Real Biblioteca" (Gándara, 2022).

[75] La obra empieza, tras unos compases puramente instrumentales, con una mujer cantando: "Oi una visita espero tener/de un comico grande/del teatro frances/entono el carácter/engrio la faz/que es fuerza con estos/mostrar gravedad./El tal biene a España/los teatros a ver/por si encuentra en ellos/por algo que aprender/veré si el peinado/descompuesto está/para que no tenga/nada que notar". Entra entonces un personaje haciendo de galo (y hablando en macarrónico): "O que amable, que presiuse!/ son visa ig mon cur arrete/se te charmante fillete/dans la toaleta estar". Coinciden y ella le pregunta su opinión por las actividades escénicas españolas. Ante esto, responde él: "Pardonad señorita/que os diga libre/que sus imperfecciones/son ansufribles". Ella le comenta entonces con ironía: "Y el vuestro es perfecto/en todo ba recto". Comienzan a continuación un duro debate al respecto. Empieza el galo: "En los teatros españoles/no lleba el merito aplauso/sino el comico que da mas voces/e mas porrazos". Luego afirma la hispana: "Tambien los teatros franceses/aunque mas nos los abonen/parecen semana santa/con tantas lamentaciones". Él: "Nuestro teatro guarda/ unidad de acción". Ella: "Pero el nuestro tiene/maior imbencion". Él: "Tambien e visto en el teatro/que desnudo Hercules iba/e para llorar sacaba/un pañolo de la tripa". Ella: "Tambien quando los franceses/cantan una cabatina/por mas que su gusto alaban/en vez de cantar relinchan". Continúan así hasta que deciden demostrar su talento, pero cada uno interpreta las piezas del oponente (la mujer una canción en francés y el hombre una en español). Llegan finalmente a la siguiente conclusión: "Vaia en que quedamos/que en los teatros nuestros/se encuentran bellezas/y tambien defectos./A cada nacion gusta/lo de su genio/y vaian seguidillas/sin mas rodeos"[75]. Estas, como es habitual, tratan otro asunto: Lesvia en un jardín. Lo curioso de la presente tonadilla es que el enfrentamiento España-Francia se dirime amistosamente, respetando al diferente (no siempre ocurre en el género). Dicho argumento debía resultar acorde a un ambiente cortesano como el hispano de finales del XVIII, pues la familia del Rey procedía originariamente de suelo galo.

alrededor la calidad interpretativa sobre las tablas a uno y otro lado de los Pirineos. Así, él critica la escasa verosimilitud española en el vestuario ("[h]e visto en el teatro/que desnudo Hercules iba/e para llorar sacaba/un pañolo de la tripa") y la mujer responde que los cantos galos resultan desagradables ("quando los franceses/cantan una cabatina/por mas que su gusto alaban/en vez de cantar relinchan").

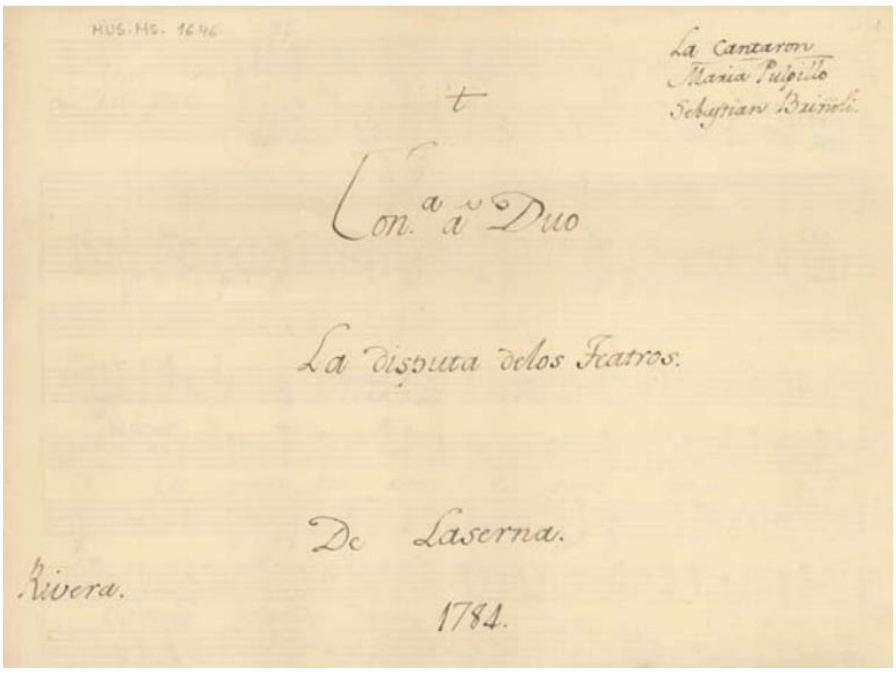


Figura 8. Portada del manuscrito musical *La disputa de los teatros*. © Real Biblioteca

1.2.2.2.1. Los ilustrados frente al teatro musical hispano y su público

Saliendo del campo de la ficción, cabe decir que el debate teatral ilustrado en Madrid será muy variado y complejo, sin unanimidades y en ocasiones con mucho dogmatismo. Durante las desavenencias se contrapondrá la percepción del teatro como mero espectáculo (entretenimiento) a la visión del mismo como alta creación literaria y artística. La música estará presente en estas controversias por formar parte de las actividades teatrales, suscitando opiniones muy diversas. Si bien entre el público gustaba mucho y en los coliseos era un éxito, los preceptistas la rechazarán, apoyándose sobre todo en las teorías de Aristóteles sobre la tragedia griega. Así, en el siglo XVIII predominará una aversión a la música teatral en varios círculos eruditos. A ello se le añadía que gran parte de los teóricos y la población no hacía diferenciación entre teatro musical y declamado hispanos. Por ejemplo, la zarzuela, en donde la presencia de lo sonoro era muy importante, se consideraba habitualmente como una variante de la comedia, no un género escénico *per se* (Presas, 2019).

A lo anterior se le suman las cuestiones identitarias, tan en boga a finales del XVIII. En el *Diario de Madrid* y en el *Correo de Madrid (o de los ciegos*) hay textos en los que se reflexiona sobre qué debía ser la música nacional española. En casos como el del *Diario*, se produce incluso una disputa en la que uno de los implicados es Don Preciso (Iza Zamácola)[76]. Carreras

[76] Don Preciso discutió con Don Currutuaco y el Abate Don Muchitango, pseudónimos tras los cuales estaría también el propio Iza Zamácola. Dicho autor creó artificialmente tal debate en la prensa para propiciar la venta de un libro suyo publicado poco tiempo después: *Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño puedan*

(2014) alude a estos documentos en un capítulo de la *Enciclopedia de la música en España e Hispanoamerica*. Destaca la figura de Isurve. Sobresale también en este ámbito un anuncio de Blas de Laserna en el *Semanario de Salamanca*. En dicha publicación, el compositor de origen navarro publicita su "almacén", afirmando que vende música nacional fundamentalmente, pero también otra de diferentes latitudes. Lo mismo hace en la *Continuación del memorial literario instructivo y curioso* en su número de noviembre de 1795.

Varios intelectuales del XVIII se mostraron contrarios a la escena hispana, tanto declamada como lírica. La Ilustración consideraba el teatro como una importante herramienta de educación social (Franco Rubio, 2001, p. 239), pero que en España estaba corrompida y que cabía reformar[77], de ahí que en varias ocasiones restringiesen o censurasen espectáculos. Todo ello se aprecia perfectamente en *Memoria sobre las diversiones públicas* (Jovellanos, 1796/1812). Textos como *Discurso sobre la educación de los artesanos y su fomento* (Rodríguez Campomanes, 1775) sugerían incluso el control de los entretenimientos populares:

> Pero si advierten que en las corridas de toros y representaciones de teatro preside la Justicia, ¿por qué no debería hacerse lo mismo en las diversiones de los populares; arreglándolas y fomentándolas para que tengan unos ratos de recreo inocente en los dias de fiesta, á fin de volver al trabajo con este alivio? La naturaleza del hombre siempre es la misma, y pide las diversiones con igual causa, que la aplicación honesta: pues ambas conducen á procurarse cada uno los medios de subsistir sano, robusto, y contento en su estado (Rodríguez Campomanes, 1775, pp. 138 y 236-237).

Especial aversión mostraron los eruditos hacia la tonadilla, a medio camino entre lo teatral y lo popular. Algunos investigadores consideran que dicho rechazo se producía porque los contrarios al citado género no lo veían desde una perspectiva escénica global (conjunto de canto, baile, escena, conexión con el público, interrelación de ficción y realidad…). Siguiendo esta teoría, los detractores optaban por centrarse en un solo elemento, aislándolo de su contexto para criticarlo desde un punto de vista estético y moral:

> Quienes no comprendían la complejidad, bien porque no querían comprenderla o porque su sensibilidad les impedía hacerlo, fragmentaban el discurso unitario en sus componentes para minusvalorar el género. De esa forma, al texto le faltaba literariedad y además carecía de sentido narrativo, la música era siempre la misma y no había composiciones genuinas; y la interpretación era poco lírica y a veces los cómicos se volvían histriónicos. Hasta cierto punto tenían razón, y sin embargo, cuando todos esos componentes se unían en el hecho retórico, en la representación, todo tenía sentido, pues esas taras ofrecían espacios para la participación del público, espontaneidad, divertimento, relajación y, lo más importante a mi parecer, un tiempo para hablar de, y alabar al, teatro desde el propio teatro (Camacho Blanco, 2020, pp. 123-124).

Una de las críticas más recurrentes al teatro hispano es la referente a sus argumentos. Desde una postura neoclásica, se les suele achacar ausencia de las tres unidades (como hacen Nicolás y Leandro Fernández de Moratín), falta de verosimilitud (según indican el mismo Leandro Moratín, Jovellanos, Nipho, Santos Díez González…), vacuidad (opinión de José Cadalso) y

aprender por principios à baylar las contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa (Ruiz Mayordomo, 2012, p. 141; Acker, 2007; Sustaeta Llombart, 1993).

[77] Una concepción muy similar a esta ilustrada será la que defienda el 1 de febrero de 1935 Federico García Lorca en el Teatro Español (ubicado en Madrid, justamente en el mismo solar donde estuvo el dieciochesco coliseo del Príncipe): "El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la educación de un país y el barómetro que marca su grandeza o descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo. […]. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirán cada día más, sin salvación posible" (García Lorca, 2021 ed., pp. 354-355).

transmisión de valores de dudosa moralidad[78] (siguiendo a Félix Samaniego, Alexandre de Laborde, Clavijo y Fajardo, Nipho…). También se rechazaron aspectos musicales: la prevalencia de la música sobre el texto (así lo apunta Leandro Moratín), excesivo italianismo (que no gusta a Gaspar Melchor de Jovellanos, por ejemplo) y poca calidad de los compositores e intérpretes (asunto al que aluden el ya nombrado Jovellanos, Santos Díez González, Clavijo y Fajardo, Marcelino Torrones…).



Figura 9. Gaspar Melchor de Jovellanos, retratado por Goya en 1798. © Museo Nacional del Prado

Destacan los escritos sobre teatro de Nipho debido a su prolijidad. Los mismos se ubican en *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España y conducirle en pocos años al estado de perfección que desea el Magistrado y pueda constituirse por modelo de todos los de Europa*, en *El caxón de sastre*, en *El duende especulativo de la vida civil* y en *Diario de Madrid*. Parece detectarse en ellos la influencia de publicaciones periódicas inglesas como *The Spectator* y *The Tatler* (Salmerón, 2019, p. 26). Nipho, en lo referente a la escena, muestra opiniones diversas, a veces contradictorias probablemente por los cambios de parecer que el autor pudo ir experimentando a lo largo de su vida. Puede considerársele un eslabón intermedio entre el gusto de los ilustrados y el de la mayoría social que acudía a los coliseos. En sus textos, "la convicción de la superioridad de lo hispano sobre lo francés y de lo antiguo sobre lo moderno

[78] Esto constituye probablemente una herencia de Platón, quien en *La República* (libro X, 605a-607b) no muestra una percepción favorable al teatro de su tiempo. Como dice Vallejo (2020, p. 210): "en su opinión, la mayoría de las obras trágicas y cómicas contienen en sus tramas a malas personas y, por tanto, los actores […] tienen que meterse en la piel de gente indeseable, como criminales, o seres inferiores, como mujeres o esclavos. Esa identificación con las emociones de la chusma no puede ser nada bueno para la formación de los niños y jóvenes. Las obras de teatro, si se toleran, solo deberían incluir personajes heroicos, masculinos, intachables y de alta alcurnia. Como ninguna pieza cumple los requisitos, Platón procede a desterrar de su estado perfecto a los dramaturgos, junto a los demás poetas".

van de la mano de una pasión por el teatro contemporáneo y de una admiración por el clasicismo francés" (Salmerón, 2019, p. 27). Algunos de estos aspectos se aprecian precisamente en *Representación juiciosa de la nobilísima España Antigua, hecha à los hombres sensatos de estos Reynos, contra los abusos de la España Moderna*[79], publicada en 1764 y donde se leen fragmentos como estos:

> […]esta Dama [La España Moderna], Francesa en lo inconstante, Italiana en el engaño, è Inglesa en lo lascivo, corren voces que está mal entretenida (por no decir amancebada) con dos sugetos, que son la causa positiva de todos estos estragos. Pidióseles dixeran sus nombres, para conocerlos, y sus procederes, para en caso necesario, castigarlos. Respondieron, que el uno se llamaba el Cortejo, y el otro el Fausto, ò Luxo (Nifo, 1764, p. 9).

> Hoy estamos en una Era en la que solo se aprecia la chanza, el chiste, y la bachillería. […]. El que hoy sabe burlarse de su proximo, esparcir quatro chistes, y apropriar algunos immodestos donayres, este logra el sobre-nombre de discreto y sazonado: con esta sola recomendación halla abiertas las puertas de casi todos los Salones, porque en los mas de estos se hace mas aprecio de un Bufon, que mas divierta, que de un Socrates, ò Seneca, que bien instruya: hoy todo lo que no es ignorancia, y presunción, es poco menos, que no valer (Nifo, 1764, pp. 49-50).

> […] Le dixe que me hiciera favor de manifestarme en qué cosa habían hecho mas feliz progreso aquellos Niños. Muy contento me respondió, asi lo haré, porque Vmd. vuelva à su casa admirado. Lo primero, que se les enseña por la mañana, es a baylar, en cuyo exercicio se ensayan à ser faciles en los movimientos à que precisa la estimación que hoy tienen en el mundo los vicios (Nifo, 1764, pp. 51-52).

Félix Samaniego[80] también sobresalió con sus textos (bajo el pseudónimo de Cosme Damián) en *El Censor*, publicación que pretendía "plantear, al menos, la gloria de tener una música (teatral) nacional, que podría haberse logrado mediante la tonadilla" (Labrador, 2020, p. 12). Ello se aprecia en su *Discurso XII* en *El Censor*, en el que Samaniego critica a las tonadillas, exceptuando a las de Luis Misón, que considera originales, sin imitar lo foráneo:

> De propósito no he hablado antes de la música de las Tonadillas, porque se debe reservar un papel para tratar en general de la música de teatro. No hablo de la orquestra que llena muy decentemente su oficio, sino de la música cantable. Guárdese Vm. de buscar en esta invención, orden, sistema: no busque harmonía, melodía, expresión: no busque proporción entre los tonos y los sentimientos, entre las palabras y los sonidos, entre el corazón y los labios, porque ciertamente nada de esto hallará. Tales delicadezas serán muy buenas para otras partes, pero nosotros somos demasiado serios para gastar el tiempo en ellas. Nuestros Músicos son en este punto muy discretos, toman de todas partes lo mejor que encuentran, y al lado de un pasage de la *Frasquetana*, encajan otro del *Stabat mater* del Pergolesi, para que haya de todo, y nadie quede descontento. Si estos remiendos están mal zurcidos importa muy poco. ¿Quién será capaz de conocerlo ó extrañarlo, quando nuestras orejas están hechas á todo? Gluck, Hayden, Piccini, son los mauleros que los proveen de retales, y ellos son tan buenos que parecerían bien, aunque sea en vestido de Arlequín. Sobre todo, para cantar quatro verdades de Perogrullo, quatro sentencias de bodegón, y quatro desvergüenzas como el puño, que es á lo que se reduce la poesía de nuestras Tonadillas, ya ve Vm. que sería un desatino andarse á caza de primores musicales. El bueno de Mison había abierto una senda, que cuidadosamente seguida pudiera llevarnos á la gloria de tener una música nacional; pero sus sucesores se han extraviado de ella, se han desdeñado de imitarle, y han hecho muy bien, porque esto cuesta mucho, y vale poco. Los modernos que quieren reformarlo todo, pueden guardar este proyecto para quando los Músicos sean Matemáticos, los Poetas Filósofos, y se verifique el milagro de que se acuerden entre sí (Samaniego-Cosme Damián, ca. 1786, pp. 442-444).

Opinión similar a la de Samaniego mostró Luis García de Cañuelo (con el apodo *El Censor* porque fue director de la publicación) en su *Discurso XCIII*: "Por lo que hace a mí, protesto que

[79] He consultado el documento en la Hemeroteca Municipal de Madrid, donde se custodia con la signatura A.H. 2/2. La temática del impreso es muy similar a la de las tonadillas lasernianas *La España antigua* y *La España moderna.*

[80] El autor aludió a Galicia en *Fábula XIV: El tordo flautista* y en *Coplas para cantar al violín a guisa de tonadilla*.

no he oído en mi vida tonadilla alguna que me agrade, excepto algunas de Misón, que me parecían tener sentimientos, y lo que se llama sistema. Pero es preciso confesar que esto nace de no haberse hecho la miel para el oído del asno. Si bien es cierto que no lo tenía yo antes muy malo, y que allá en mis mocedades tomé una tintura de música, mas con todo no entiendo palabra" (García de Cañuelo, ca. 1786, p. 474).

En la misma línea se pronunció en *El Censor* un autor bajo el pseudónimo de Simplicio Greco y Lira: "la perfección de un Maestro no se mide jamás por una tonadilla, una sonata, un dueto, sino por un cuatro o un ocho, ú otra composición semejante" (Greco, 1786, p. 526). También se preguntaba lo siguiente:

> ¿Cómo es posible que una Nación en quien la Música hacía una parte del genio nacional, y que hacía consistir la buena educación en su estudio, por persuadirse á que esta dulcísima Arte, después de proporcionar la recreación mas honesta, tiene mas que las otras una hechicera eficacia sobre el corazón del hombre: una Nación, en que era tenido por rudeza, é incivilidad no solo no tener la inclinación, sino el no entender algo de ella: una Nación, cuyas costumbres ofrecían mas ocasiones de cultivarla, ya en sus Templos, Teatros, Juegos, Campañas, Pompas, Triunfos, Certamenes musicales, y otras funciones publicas ; ya en sus Bodas, Nacimientos, funerales, Ascensos, Viages, Cosechas, Convites, y demás fiestas domesticas en que todos y cada uno á competencia iban dando muestras de su habilidad: una Nación que se servia de los cánticos como de unos amables monumentos para conservar la memoria de los sucesos, que pasaban asi por tradición de padres á hijos: una Nación, que concedia á la Música, como á las demás Artes, unos honores casi divinos; por cuya razón sus primeros Ciudadanos, sus mayores Filósofos eran sus profesores, y sus mas célebres Poetas solían añadir esta circunstancia á sus obras, como aquellos que penetraban mejor su espíritu: una Nación, en fin , que ha llevado la Poesía, la Oratoria, Arquitectura, Pintura, y Escultura, á un grado que nos sirve de modelo, y que acaso jamás llegaremos á igualar ; cómo es posible que no haya podido conseguir en la Música ni aun una medianía? En la Música, que tiene tan estrecho parentesco con la Poesía, y Eloqüencia; á quienes parece que inflama un mismo numen, y que se ayudan, y alientan mutuamente. Una Nación que poseyendo por otra parte el idioma mas sonoro, sabia aumentar su melodía, ya con la tan varia construcción de sus periodos, y sus versos, de cuya dulzura apenas percibimos la mitad, ya con una pronunciación, y especie de canto, del qual siendo tal que lo notaba el delicado oído de su misma plebe, a nosotros no nos ha quedado mas idea que la noticia de su admirable efecto; ¿cómo es posible creer que siendo justas las alabanzas, que dio á sus Poetas, Oradores, Arquitectos, pintores y Escultores , haya tenido tan poco discernimiento , y buen gusto en quanto á la Música ? (Greco, 1786, p. 530-532).

De lo anterior destaca especialmente el fragmento en el que Greco alude al castellano como "el idioma más sonoro" (en el sentido de mejor lengua para poner en música), pues nos remite a las controversias de la francesa *Querelle de los Bouffons* entre el italiano y el francés. En cualquier caso, este escrito hispano fue rebatido por Manuel Cavazza (oboísta de la Real Capilla, compañero allí de Luis Misón) en su libro *El músico censor del censor no músico, ó sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira* (1787). Cavazza (1754) también fue el autor del que se tiene como primer tratado de canto moderno en territorio hispano (Rodríguez López, 2002).

Gaspar Melchor de Jovellanos[81] (1796/1812) criticó con dureza obras teatrales del entonces en su ya mencionada *Memoria sobre las diversiones públicas*. Le concedía gran importancia a los espectáculos por considerarlos como una herramienta para instruir y hacer feliz a la sociedad, a la vez que para gobernarla. Propone reformar el teatro no por el teatro en sí, sino porque piensa que cambiándolo orientaría a la población en favor de unos ideales que él, de

[81] Jovellanos estuvo en Galicia durante la guerra contra los franceses, refugiándose en el entorno del Pazo de Santa Cruz de Ribadulla. En suelo gallego escribió su *Representación dirigida desde Muros de Noya en Marzo de 1810 al Consejo Supremo de Regencia* (1810).

forma un tanto doctrinaria, consideraba correctos. Paradójicamente, a este erudito le gustaba cantar seguidillas y otras piezas populares muy presentes en tonadillas escénicas[82].

Muchos otros ilustrados criticaron el carácter desenfadado del teatro musical hispano de la segunda mitad del XVIII e inicios del XIX (especialmente de tonadillas y sainetes con música)[83]. Además de cuestiones morales, en sus escritos se percibe cierta aversión hacia lo gracioso y lo irónico. Probablemente este rechazo por parte de las élites ilustradas se producía porque "la risa tiene una enorme capacidad de deslegitimar el poder, y por eso inquieta y es castigada. En general, los amados líderes de todas las épocas han aborrecido y perseguido a los cómicos que osaban ridiculizarlos" (Vallejo, 2020, p. 193). Así, la tonadilla será denostada por gran parte de los ilustrados, al igual que le había ocurrido a la comedia nueva helena con ciertos sectores sociales en la Edad Antigua:

> Aunque los escritores de la comedia nueva intentaban divertir al público de forma inofensiva, acabaron por molestar. Cuando la sociedad antigua se volvió más puritana, la inmoralidad de aquellos argumentos repetitivos empezó a ofender. Los jóvenes con ganas de juerga, las putas y los padres engañados no enseñaban nada edificante a las nuevas generaciones. En las escuelas, los maestros elegían solo máximas sueltas de Menandro o fragmentos seleccionados de sus obras, con cuidado de no socavar la moralidad de los inocentes alumnos (Vallejo, 2020, p. 196).

A diferencia de los anteriores, algunos eruditos estuvieron a favor de ciertos aspectos del teatro musical hispano. Por ejemplo, Antonio Eximeno alabó su combinación de secciones declamadas y cantadas. Beaumarchais, por otra parte, validó la música teatral española al gozar esta de reputación entre la población peninsular ibérica. Otros elogiaron la diversión que las obras escénicas musicadas producían en la población ibérica, como L.M. de Langle o Tomás de Iriarte. Sobresale este último[84] no solo por su faceta de gran escritor, sino también por tener presente la música[85]. Aunque vinculado enormemente a la reforma teatral (consúltese *Los*

[82] Siguiendo a Celsa Alonso (1998, pp. 21-22): "Es curioso comprobar que Jovellanos, en su mocedad, cantaba y bailaba seguidillas, como demuestran las Memorias para la biografía del Sr. Jovellanos, manuscrito anónimo escrito con toda probabilidad por Carlos González de Posada, gran amigo del asturiano: "Una voz sonora, clara y entonada le llamaba a imitar las arias y seguidillas de María Lavenán, acompañándose con una guitarra y ya entonces formaba una colección de seguidillas discretas, que 30 años después se aumentó considerablemente hasta imprimirse en muchos volúmenes".

[83] Dichos rasgos desahogados se reseñan, por ejemplo, en el siguiente fragmento sobre tonadilleras escrito por Alexandre de Laborde (1809) en su libro de viajes *Itinèraire descriptif de l´Espagne et tableau élémentaire des différents branches de l´administration et de l´industrie de cet royaume*: "La actriz sola hace de ordinario todo el gasto en las tonadillas, es a ella a quien se dirige principalmente la atención del espectador; es ella sola quien excita sus murmullos o arranca sus aplausos. Un aire decidido, maneras audaces, gestos libres, un tono descarado le aseguran los sufragios; sin que ella escatime nada para merecerlos; esto podría parecer un escándalo a las personas severas que buscan en la pureza del teatro el medio de corregir las costumbres" (vid. Astuy, 2019, p. 61).

[84] Este pertenecía a una familia navarra que se había asentado en las Islas Canarias (Cotarelo y Mori, 1897). Es por ello que su llegada al mundo tendría lugar en Puerto de la Cruz (Tenerife) el 18 de septiembre de 1750. Su tío, Juan de Iriarte, era un notable humanista que había recibido una amplia educación en Londres y París (colegio Luis-le-Grand, donde también estaba Voltaire), trasladándose posteriormente a Madrid para trabajar en la Biblioteca Real. Desde allí, Juan ayudaría a sobrinos como Bernardo (que trabajaría en la embajada española de Londres) o Domingo (que llegaría a ostentar el cargo de embajador en Francia). Estos eran hermanos de Tomás, al que Juan acogería consigo en Madrid cuando el por entonces joven contaba con tan solo 14 años. En la Corte lo introduciría en ambientes aristocráticos. Durante los años 1770, publica una de sus creaciones más reconocidas: el extenso poema en cinco cantos titulado *La Música.* Ya en los 80, el autor tendrá algunos problemas con la Inquisición por ir contra determinadas instituciones religiosas. Sin embargo, también en esta década conforma sus famosas *Fábulas literarias* (1782) y dos curiosas comedias neoclásicas: *El señorito mimado* y *La señorita malcriada*.

[85] Ello se aprecia en algunas de sus *Fábulas: El mono y el titiritero*, *El burro flautista* o *La música de los animales.* También es sabida la faceta compositiva de dicho autor, aunque no quedan muchos testimonios documentales: el melólogo de 1790 *Guzmán el Bueno* (BHMM, Mus 14-2; Alonso Cuesta y Pallarés Moreno, 1999) y un conjunto de cánones hoy custodiados en el Conservatorio Superior de Música de Madrid (Pliego de Andrés, 2008) y en un archivo privado (Pérez Mancilla, 2018). A mayores, cabe resaltar el papel de Iriarte como intérprete de violín y viola en las entonces llamadas "academias armónicas" (Subirá Puig, 1963, p. 446; Martín Moreno, 1985, p. 293-294), así como de organista en otros ambientes (Cotarelo y Mori, 1897, p. 469).

literatos en Cuaresma de 1773) y al movimiento neoclásico, Iriarte defendió algunos géneros como la tonadilla (incluso creó textos tonadillescos, pues se publicaron tres libretos de su pluma: *El lorito*, *Los gustos estragados* y *La Primavera*). Véase sino el siguiente fragmento perteneciente al canto cuarto de su poema *La Música*[86]:

Tampoco nuestra alegre tonadilla
hubieras olvidado, que ántes era
canzoneta vulgar, breve y sencilla,
y es hoi á veces una escena entera,
á veces todo un acto,
segun su duracion y su artificio.
Mas puesto que, con juicio
tan imparcial y exacto,
reconociendo abusos
comunmente en las operas intrusos,
ingenuo los declaras,
sin duda no callaras
muchos que en las tonadas se introducen,
y su carácter nacional deslucen;
pues uno eleva tanto
el estilo en asuntos familiares,
que aun suele para rústicos cantares
de heroicas arias usurpar el canto.
Otro le zurce vestidura extraña
de retazos ni suyos, ni de España.
Otro quiere con tránsito violento
mudar cada momento
mil diferentes clases
de tonos, modos, aires y compases,
de suerte que el oido no consigue
sonoridad que le deleite un rato (Iriarte, 1779, p. 249).

A pesar de lo visto hasta ahora, no todos los pensadores mostraron una opinión tajante con respecto a la escena hispana. Algunos se movieron entre posturas ambiguas. Es posible encuadrar aquí a Pablo de Olavide porque, a pesar de ser un ilustrado seguidor de las ideas francesas, también mantuvo un estrecho vínculo con el teatro lírico hispano representado tanto en Lima (Perú, donde nació) como en la Península Ibérica (donde estuvo parte de su vida)[87]. En Madrid realizará adaptaciones de obras neoclásicas de origen francés, traducciones suyas que a su vez serán refundidas por compositores tonadilleros, tal y como vemos con Pablo del Moral en *El desertor*. El peruano también habría creado en la Península el libreto de una zarzuela titulada *El celoso burlado*, aunque no se sabe con certeza si es suya. En Andalucía, promoverá

[86] *La Música* se publica gracias en parte a Bernardo Iriarte (hermano de Tomás), quien había conseguido el patrocinio del Conde de Floridablanca para sacar a la luz la obra (Cotarelo, 1897, p. 203). La labor fue llevada a cabo por la Imprenta Real, empresa que realizó un volumen muy cuidado, pudiendo considerarse como una "edición de lujo" (Presas, 2012, p. 156). El texto alcanzó repercusión fuera de España, traduciéndose a varios idiomas. En las colonias americanas tuvo gran fama (Quintana, 2007); no ocurrió lo mismo en la Península Ibérica, apuntándose incluso que Iriarte había copiado a autores franceses (Salmerón, 2019, p. 25). Aun así, en algunas bibliotecas importantes hispanas, como la del Infante Gabriel de Borbón, había ejemplares de esta publicación (Cuervo, 2016, p. 2).

[87] Marín-López y Sánchez López (2020) han estudiado detalladamente la figura del citado político en relación con la música, aportando interesantes datos que aquí reseñaremos. Indican que el primer acercamiento del limeño a las actividades escénicas y líricas habría sido en el coliseo de su ciudad natal, donde se representaban óperas y zarzuelas con un argumento mitológico de influencia barroca hispana. Una vez llegado a la España peninsular, Olavide haría un viaje por algunas capitales europeas, ciudades "que le permitieron forjar un gusto musical ecléctico, vinculado a la estética galante, donde cabían tanto la *tragédie lyrique* y los dramas neoclásicos franceses como la *opera buffa* napolitana, convertida en un idioma internacional paneuropeo" (Marín-López y Sánchez-López, 2020, p. 13).

la reforma del teatro, regulará los bailes de máscaras en Carnaval y fomentará la creación de una sala teatral en el Real Alcázar de Sevilla, así como otra en su palacio de La Peñuela. En Cádiz había hecho algo similar al crear un teatro de ópera francesa. Sus tareas en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena adquirirán notoriedad en la Península, existiendo una tonadilla de Blas de Laserna (*La España moderna*, 1785), en la que se alude a este proyecto. A él está dedicada además una zarzuela titulada *El hijo de Ulises*, con libreto de Antonio González de León. Todo lo anterior hace pensar que Olavide no debió de mostrar aversión a los géneros hispánicos, a pesar de ser seguidor del neoclasicismo francés.

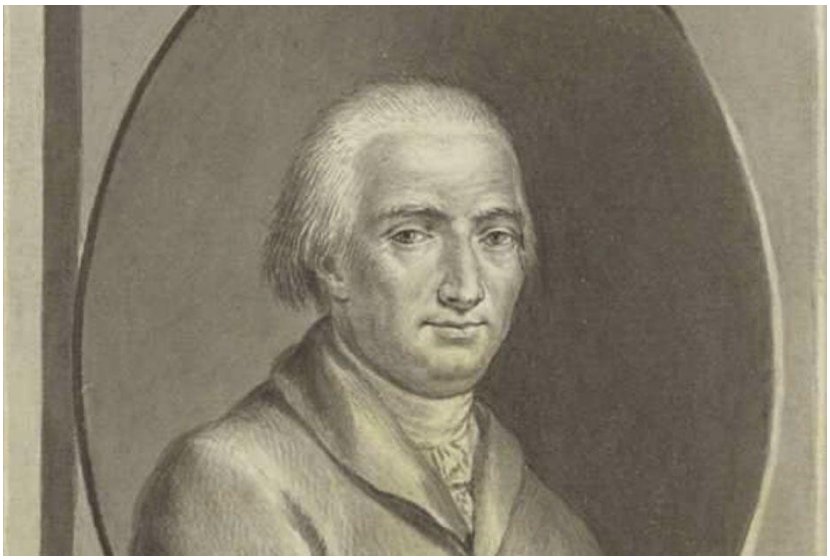


Figura 10. Retrato de Pablo de Olavide. © Real Academia de la Historia

El escritor José Cadalso defiende a veces la escena hispana. Para apreciarlo, hay que atender a su obra satírica *Los eruditos a la violeta*. En ella escribe unas palabras que se deben interpretar al contrario de lo que dicen por el contenido irónico de la obra, tal y como indica Labrador (2020, p. 8): "Nuestra música está toda reducida a quatro cláusulas amorosas ó furiosas, sin conexion, modulacion ni dominación sobre el alma: ni el *Stabat Mater* de Pergolesi, ni las tonadillas de Mison son capaces de mover una tecla de las infinitas que tiene el bien templado órgano del corazón humano" (Cadalso, 1772, p. 92). No obstante, Cadalso deja mal a la tonadilla en la Carta VI de *Cartas Marruecas*. Aquí, Gazel Ben-Aly (autor ficticio de la misiva al también imaginado Ben-Beley), tras quejarse del poco aprecio de España por la ciencia empírica, indica que un amigo suyo le dijo lo siguiente: cuando había comenzado a investigar, buscó publicar sus resultados bajo el patrocinio de algún noble, no logrando buena acogida e incluso escuchando de algún poderoso "que la obra que le seria más accepta, seria la letra de una tonadilla" (Cadalso, 1793ed., p. 19).

Otro ilustrado con una postura indefinida fue Dalrymple con su libro *Travels through Spain and Portugal* (1777). En el mismo expresa opiniones favorables y desfavorables sobre el teatro madrileño:

> I was several times at the theatres, which have nothing remarkable in their construction. Refined comedy has no place upon this stage; neither is the tragic muse supported by the performers; distress andjoy, in longa n tedious speeches, are alike repeated, with a composed countenance, and a dull monotony, that lulls the audience to sleep. Buffoonery, indeed, has its full forcé; it is equally mixed with the ferious and comic. The gracioso and graciosa are constantly introduced, to draw the attention of the

> audience, by endeavouring to make them laugh with grimace, jokes, and quaint expressions. The farces, that are represented between the acts of the principal piece, are sometimes humourous, though often low; they are generally scenes of gallantry at an inn, on the public walks, at an ice-house, etc. and as the great pursuit of these people is intrigue, the artful schemes of both sexes to accomplish their ends, are ludicroully introduced. The fashionable vice of cortejos, to married women, is constantly lashed. The tonadillas, or musical dialogues, of a composition peculiar to this country, sung between the acts, are lively and agreeable. The fandango, also introduced after the farces, is a lascivious dance, brought from the West Indies, of which the natives are as fond as the English used to be of the hornpipe. […]. There is a kind of comic opera, represented in summer, called the Zarzuela; I was at one of them; a translation of the French *Roi le Fermier*, from the English Miller of Mansfield; the voices and music, in general, were but indiferent. I have been told that there are above 10.000 plays in the Spanish language; the person who informed me said, he had seen a list of 8.000 amongst which, Lopez de Vega, and Calderon, are most respectable figures; and I make no doubt, but in a more refined age, the beauties in the compositions of the former, the celebrated cotemporary and correspondent of Shakespeare, will be cleared from the pile of rubbish that now conceals them, and by another Montague, held forth to inmortalize his name (Dalrymple, 1777, pp. 50-51).

Además, cabe referirse a Josefa Amar y Borbón, que en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (1790) no critica a la la música y el teatro, pero alude muy poco a ellos (a pesar de la importancia que entonces tenían estas disciplinas en el ámbito femenino). La autora muestra una actitud bastante conservadora (no muy reivindicativa de la mujer), ya perceptible en la cita de Jenofonte que elige para comenzar su publicación: "La buena educación enseña á hacer buen uso de las Leyes, y á hablar de lo justo, y á escuchar". Quizás esa velada invitación a la mujer para estar callada (indicación un tanto machista) se encuentre detrás de la preferencia de Amar por la música instrumental frente a la vocal, aunque ella lo justifique de otro modo: "La música instrumental es más útil que la vocal, porque se puede exercitar á solas, y por consiguiente es un recurso en varias ocasiones. La vocal no divierte tanto al que la exercita como al que la oye, ni es tan regular que se conserve pasado un cierto número de años" (Amar y Borbón, 1790, p. 200).

Frente a casi todo lo explicado hasta aquí, la mayoría de asistentes a los coliseos públicos madrileños[88] mostraba una clara predilección por las obras de procedencia o influencia barroca (Andioc, 1976) y por aquellas creaciones de carácter costumbrista, como tonadillas o sainetes. También eran de esta idea algunos nobles, en cuyos salones se interpretaban dichos géneros escénicos. Las opiniones de unos y otros con respecto al teatro musical son más difíciles de rastrear, puesto que no se encuentran explicitadas en tratados como los de los ilustrados. No obstante, y tal y como indica Salmerón Infante (2019, p. 19), existen géneros que en su libreto y música nos muestran algunos de los principios que podrían haber regido esta estética popular. En las tonadillas, por ejemplo, se aprecia de forma bastante clara, pues este tipo de obras, además de reflejar su presente, incluía reivindicaciones de diverso tipo (Astuy, 2019, p. 68) y ataques a los críticos ilustrados del teatro (Camacho Blanco, 2020, p. 126).

Por otro lado, en algunos sainetes existen alusiones a las tonadillas, rechazando el poco aprecio que le daban a las mismas algunos eruditos. Así, en *Las mujeres defendidas* (Ramón de la Cruz, 1764) se lee:

> Mosqueteros, entre tanto
> que para hacer el sainete

[88] Entre ellos, los "mosqueteros" o público masculino que presenciaba la representación (los términos "mosquetero" y "mosquetería" provenían del Siglo de Oro, momento en el que se le llamaba así a los hombres que asistían de pie a la función, situándose al fondo del patio en los corrales de comedias). Con respecto a los "apasionados", cabe decir que esta palabra designa a lo que hoy denominaríamos "fans".

se visten los compañeros,
para que menos moleste
el blanco, y porque el señor
ingenio luego nos viene
con que perturban la idea
las tonadas que se ingieren
o se pegan en las cortas
acciones de los sainetes,
he pensado yo en venirme
a visita con ustedes.
(Vid. Pessarrodona, 2020, p. 90)

Los gustos del público hacia el teatro musical y declamado se pueden conocer asimismo a través de los datos sobre asistencia a representaciones de los coliseos, donde el cambio de tonadilla en cartelera podía asegurar una fructífera o desastrosa venta de entradas.

1.2.2.2.2. La reforma teatral ilustrada: imposición del Neoclasicismo

A pesar de la opinión contraria del público, los ilustrados impulsan en la segunda mitad del siglo XVIII una reforma teatral cuya primera aplicación se da en Madrid y después se difunde por todo el mundo hispano. El proceso se gesta desde al menos la década de 1760 (Capelán, 2015, p. 211), destacando un intento de renovación del repertorio teatral durante el mandato del Conde de Aranda en el Consejo de Castilla entre 1766-1773 (Budyka, 2021, pp. 102-111). Desde un punto de vista legislativo, la Real Cédula del 9 de junio de 1765 restringe la representación de los barrocos autos sacramentales y comedias de santos por las compañías profanas. Quince años después, se prohíben los entremeses, símbolo también del Siglo de Oro, así como las danzas de gigantones en las procesiones de Corpus (Real Cédula del 21 de junio de 1780).

El deseo de cambio en el teatro se refleja asimismo en el mundo de las letras, sobresaliendo *La Petimetra* (Moratín padre, 1762). Esta obra declamada pretende ser ejemplo de cómo aplicar la moralidad ilustrada y la estética neoclásica en la escena hispana. Ello lo indica ya su autor en la "disertación" (prólogo) de la propia pieza, donde pide además el abandono de las obras escritas el siglo anterior por Lope de Vega y Calderón de la Barca. Ideas similares se detectan en *Memoria sobre las diversiones públicas* (Jovellanos, 1796/1812), escrito ensayístico que va más allá al explicitar cómo debería ser el proceso para transformar todo el teatro español.

En cualquier caso, el encargado de redactar el texto legislativo de la reforma es Santos Díez González, Catedrático de Poética en los Estudios Reales de San Isidro y censor escénico. El escrito resultante, aprobado en 1799 (vid. Kany, 1929), establece una Junta para el "gobierno" de los teatros de Madrid. La misma está formada por el juez protector[89], el secretario[90], el director[91], el censor[92], el administrador[93] y el escribano[94]. La reforma contempla también una

[89]Máximo dirigente cuyas decisiones solo se pueden recurrir ante el Rey o el Consejo de Castilla; convoca a los demás integrantes de la junta y manda aplicar las normas acordadas.
[90] Asiste a todas las reuniones de la junta y gestiona la documentación sobre los acuerdos tomados.
[91] Intermediario entre los miembros de la compañía y el juez protector; sería el equivalente al barroco "autor de compañía".
[92] Revisa las obras teatrales, indica correcciones y decide cuáles son aptas para representarse.
[93] Lleva los asuntos económicos del teatro: taquilla.
[94] En las funciones teatrales, "hará la señal de la orquesta para que toquen los instrumentos en el momento en que se presente el que ha de presidir; y esta acción de la orquestra será como una manera noble y respetuosa de avisar al pueblo que ya ha venido el que ha de presidir. Y a otra señal del mismo, o del vicepresidente, se correrá el telón y empezará la representación".

Junta para la formación de compañías de comedia. Dicha agrupación estaría constituída por un director bajo las órdenes del juez protector, un censor y un maestro de declamación.

La reforma promueve que lo neoclásico[95] aparte lo barroco (Capelán, 2019): regla de las tres unidades (lugar, tiempo y acción), separación de comedia y tragedia, verosimilitud, moralidad y regularidad. Se establece un estricto control en aspectos como la formación de las compañías (decisión que ahora llevarán a cabo el director, censor y maestro de declamación). Todas estas disposiciones se fundamentan en ideas horacianas del decoro-deleite y conceptos aristotélicos de catarsis-transformación social (Polo, 2019, p. 14). Entre los asuntos más importantes de dicho texto legislativo, destacan algunos ideológicos como la relación teatro-educación social-Nación. También se muestran otros temas más concretos, como la crítica a las corruptelas durante la selección de repertorio por las compañías teatrales[96], las obligaciones y salario del personal de los teatros madrileños[97] o indicaciones para proveer de vestuario creíble (acorde a la mímesis aristotélica) la representación de obras ambientadas en la Antigüedad[98].

En lo que atinge a lo propiamente musical, resalta la instauración oficial de dos maestros de música, especificando obligaciones de enseñar canto a los actores y actrices varios días por semana, dirigir la orquesta y componer música para el teatro. También se oficializan los maestros de baile, que debían dar clase cinco días semanales y procurar que en las lecciones hubiese decoro. No faltan tampoco en el texto de la reforma las críticas al sector: una al exceso de consumo de velas por los músicos de las orquestas (de la Cruz y El Príncipe) y otra al derroche económico por parte de los italianos en el teatro de los Caños del Peral.

La reforma de 1799 no fructifica y acaba retirándose en 1802. Varios fueron los motivos: iba contra los gustos e ideas teatrales de una mayoría del público que asistía a los coliseos, pretendía cambiar bruscamente el sistema empresarial teatral (con décadas e incluso siglos de existencia) e intentaba inculcar una determinada moralidad ilustrada que no gustaba a varios sectores sociales. Hubo repercusiones económicas: los coliseos dejaron de tener tanta afluencia y los hospicios, ayuntamientos y compañías (que subsistían en gran parte gracias a la venta de entradas) vieron muy reducidos sus ingresos. Aun así, algunos de los elementos reformistas sí supusieron un cambio duradero, siendo especialmente significativa la desaparición de la

[95] Los estilos artísticos y sus periodizaciones, como etiquetas historiográficas que son, resultan muchas veces reduccionistas. Para el caso que nos ocupa, aplica lo indicado por Waisman (2016, 67): "Los términos utilizados para periodizar y describir la música [centro]europea pueden ser útiles como referencias, ya que, debido a nuestra formación, dependemos de ellos para comprender el mundo artístico, pero es imprescindible que los entendamos como meras referencias externas, como puntos de comparación para medir aspectos particulares de nuestra historia musical".

[96] Este apartado de la reforma pretende enmendar precisamente lo que Moratín criticó en *La comedia nueva* (acto I, escena 3ª): "Como son tantos a escribir y cada uno procura despachar su género, entran los empeños, las gratificaciones, las rebajas…Ahora mismo acaba de llegar un estudiante gallego […] y da cada obra a trescientos reales una con otra. ¡Ya se ve! ¿Quién ha de poder competir con un hombre que trabaja tan barato? (vid. Andioc, 2005, p. 578).

[97] En relación a la música: "Partes de Cantado. Un actor con la obligación de cantar, no solamente en los intermedios, sino también en los melodramas que se ofrecieren, y recitar en la escena quando se le considere útil: su salario anual veinte y seis mil reales. Una actriz con las mismas obligaciones: su salario anual, por ser mujer, treinta mil reales . Un substituto con las mismas obligaciones: su salario veinte y dos mil reales. Una substituta con las mismas obligaciones: su salario, por ser mujer, veinte y seis mil reales. NOTA: Estas partes de cantado deberán estar instruidas en el arte de la Música, y no podrán ser admitidos los que canten por mera afición y sin conocimiento de reglas. También deberán substituirse unos a otros, supliéndose mutuamente las ausencias legítimas y salir todos a las tablas en los melodramas que se ofrecieren. Y en las piezas que contengan algunos pasajes de cantado los ejecutarán los que fueren elegidos y mandados, sin que se le admita escusa. […] Orchestra. Músicos de las orchestras: ochenta y tres mil ochocientos noventa y tres, con doce mil reales más al compositor (95.893). Cera diaria que se da a cada músico sin volver los residuos (9.588). Copias de papeles de música (4.798)" (Díez González, 1799; vid. Kany, 1929, pp. 259-260).

[98] Para las creaciones escénicas ambientadas en épocas más recientes, continuarían siendo los propios cómicos los que debían buscar su propia vestimenta.

estructuración barroca de los intérpretes en barbas, damas-galanes y graciosos, que a partir de entonces pasaron a dividirse en actores o actrices principales y secundarios (hasta hoy).

1.2.2.3. Debate teatral ilustrado en Portugal

De forma similar al mundo hispano, el asunto teatral en territorio luso suscitó controversias. Al respecto, resultó significativa la querella producida en 1747-1748 entre el Marquês de Valença (arduo defensor del teatro hispano en Portugal) y un anónimo francófilo tras el cual probablemente se encontraba Alexandre de Gusmão (Costa Pimpão, 1962; Nunes y Sousa, 2022). El primero de los "litigantes" escribió *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol*, donde criticó la obra gala *Le Cid* (Pierre Corneille) para resaltar así lo castellano. El segundo le contestó con *Notas à crítica que o Sr. Marquês de Valença fez à Tragédia do Cid composta por Monsieur Corneille*, llegando a argumentar que "o teatro espanhol é hoje o mais defeituoso". Finalmente, la querella terminó (como casi siempre, sin acuerdo) con *Resposta do Marquês de Valença, D. Francisco de Portugal e Castro, aos reparos de un anónimo à crítica que fez o mesmo Marquês à famosa tragedia do Cid*.

En la segunda mitad del XVIII también existieron literatos críticos, ahora con la tradición barroca. Sobresalieron los vinculados primero a la academia *Arcádia Lusitana*[99] (ca. 1760) y después a la *Nova Arcádia* (ca. 1790), ambas de vocación renovadora. Al mismo tiempo, otras opiniones sobre la escena lusa durante la segunda parte del citado siglo provenían de los extranjeros que recalaban en el país, como el viajero británico Dalrymple en 1777. Este dijo al tratar la ciudad de Porto:

> I observed many persons, particularly some young fellows, wore spectacles in the streets. This custom is ridiculed on the Spanish stage, but it is laid aside in that country; it is a strange affectation; for study will never destroy the eyes of the people of this kingdom, they give themselves Little trouble about literatura (Dalrymple, 1777, p. 127).

Más adelante, cuando escribe sobre Lisboa, afirmó:

> The Portuguese stage has made but Little progress towards refinement. I was informed that plays in the language had not been allowed till about seventeen years ago; the translation of an English comedy being one of the first. I was at the representation of the tragedy of Beverly, a translation from de Gamester; the performers had no great tragic powers; were cool and languid. In a Little farce, the manners of the inhabitants of Brazil were ridiculed with some humour; they represented them as a very formal and pedantic people, and broughtthem in with a suite of negroes, monkeys, parrots, etc. there was a kind of low wit intrduced in it, which seemed to give greater satisfaction to the audience, than any other part: an old woman frequently breaking wind in her master´s face, produced infinite applause, even from the boxes. The fofa, a dance peculiar to this country, as the fandango is to Spain, was exhibited in the farce, between a black man and woman; it was the most indecent thing I ever beheld, and only calculated for the stews, yet no one seemed displeased; on the contrary, the women beheld it with calmness, and the men applauded the performance. The national music resembles the Spanish, but is by no means so much improved. There is a kind of Brazil music that I Heard a young Brazilian play upon the guitar, accompaying it with his voice, which though solemn, is footing and agreeable. There is generally an Italian opera here; and the King has a company of Italians, who perform at the palace; I was told that this theatre was well conducted, but there was no representation during my residence (Dalrymple, 1777, pp. 150-151).

No solamente los foráneos mostraban una opinión desfavorable sobre el teatro portugués. También algunos autóctonos compartían tal postura. Véase por ejemplo lo apuntado por

[99]Esta especie de asociación surgida a mediados del XVIII no duró muchos años y su declive coincidió con el auge del denominado "teatro de cordel", como indica Laureano Carreira (1988, p. 20).

Francisco Xavier d´Oliveira en 1798, quien desde una perspectiva ilustrada criticaba el efectismo visual y frivolidad de varias obras lusas (dos elementos propios de la tradición barroca que, al igual que en España, tanto agradaba al público):

> Taõbem aqui [na tragédia *Electra*] naõ se achaõ transformações, como nas *Variedades de Proteo*, nos *Encantos de Medea*, em outras chamadas operas, que compoem o nosso Theatro Comico Portuguez, cheas todas destas charlatanarias, e ridículas visualidades, que só podem agradar a creanças e á estupida plebe, que se embasbacaõ com o frivolo espectaculo d'um urso dançando e de hum macaco fazendo cabriolas (Vid. Cranmer, 2017, p. 43).

Centrándonos en lo propiamente lírico, cabe decir que se conservan opiniones contrarias a la presencia de lo musical en las creaciones portuguesas. Destaca en este aspecto la crítica al teatro cantado en la dedicatoria de João Baptista Gomes Júnior (1803) en su traducción de *Os Macabeus* (Houdar de la Motte) para el Teatro São João de Porto. Además, el autor considera lo escénico como herramienta de educación social (influencia ilustrada) y establece una defensa de Portugal frente a lo francés:

> Para escola e recreio ao mesmo tempo
> dos, com ele felices, portuenses
> ao seu nobre padrao de eterna glórica,
> faz erigir teatro sumptuoso
> donde possam Melpomene e Tália,
> qual outrora de Cécrope nos muros,
> os povos instruir, policiá-los.
> […].
> Honrai os vates, que veréis mil vates
> fazer que o Douro não inveje o Sena,
> novo Richelieu, Cornielles novos
> vós fareis renascer, doces Racines,
> terríveis Crébillons, Voltaires lusos
> que enxotem dos Teatros para sempre
> nocivas produçoes, cantados nadas.
> (Vid. Camões, 2020, pp. 117-118).

Lo cierto es que varias personas optaron por apoyar al teatro y música portuguesas en contraposición a la ópera italiana, de moda en Europa. Resultan relevantes al respecto las cartas de Raimundo Nogueira en 1778 (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, JF 4-9-5):

> Que o Porto não pòde, ou não quer, sustentar dois theatros completos, hum Portuguez, e outro Italiano com a perfeiçao, que deve ser: Que he melhor ter hum sò teatro bom, e perfeito, do que dois maos quaes erao os que atè agora ahí havia. Que por consquencia, devem VM cuidar em os reducir ambos a hum sò e com a mesma despeza, com que ate agora sustentavao hum mao teatro Italiano, e hum Portuguez mediocre, ou talvez com menos, devem establecer hum teatro Portuguez optimo, que os divirta, e construa, que faça honra à sua Cidade, e mostre o bom gosto de seus Cidadãos (vid. Cranmer, 2020, p. 153).

Otra defensa del teatro y música portuguesas en Porto debido el elevado coste de la ópera italiana se aprecia en una carta perteneciente a *Memoria sobre o regulamento do Theatro do Porto* en 1805 (Biblioteca Nacional de Portugal, ms. 184, nº 30; Biblioteca Pública Municipal de Porto, M-VR-29(9)). Finalmente, destaca una apología del teatro portugués frente al italiano (con crítica a lo bufo por considerarse inmoral) en *Memoria em que se demostra a preferencia que a Companhia Nacional deve ter á Italiana no arrendamento do Real Theatro de S. João da cidade do Porto para o futuro anno de 1814* (Biblioteca Nacional de Portugal, F.G. cx 242, doc. 109):

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Não se nega que houve hum tempo em que os Italianos o estiverao ocupando só por si; mas foi isso hum effeito de necessidade; foi porque os Actores Nacionaes se retirárao desta Cidade (porque assim o pedirao os seus intereses) e se forao asalariar nos Theatros de Lisboa; o que deu lugar ao Espectaculo Italiano, para que o Theatro não ficasse fechado (vid. Cranmer, 2020, pp. 161-162).

> Em primeiro lugar, as Burletas appresentao, pela maior parte, hum assumpto anti-moral, e pernicioso: he Filangieri (apezar de ser Italiano) quem o diz "sao huma espécie de Drama, e huma Musica, que tem por objecto o fazer rir com scenas de grossaria, e obscenidade, e que applaudidas no Theatro, se convertem logo em habito para o povo" (vid. Cranmer, 2020, p. 162)[100].

> Oh! mas os Estrangeiros querem divertir-se, e não entendem o Portuguez-Especiosa razao! Pois huma grande Cidade ha-de prescindir, e privar-se do seu divertimento Nacional, para que huns poucos de Estrangeiros, e esses de incerta persistencia no Paiz, tenhao hum divertimento? Em que direito se fundará esta pertençao? Que se diria em Londres, ou em qualquer outra Capital da Europa, se lá se appresentasse huma Companhia Portugueza, e que só com o simples pretexto de querer dar divertimento aos seus Patriotas que lá existissem, e a quaesquer outros individuos de gosto extravagante, intentasse lançar fora de qualquer dos seus Theatros huma Companhia? Qual seria o resultado desa louca pertençao? (vid. Cranmer, 2020, p. 163).

Como puede apreciarse, la lengua propia constituye uno de los elementos primordiales en este y otros textos que pretenden consolidar un teatro nacional a finales del Antiguo Régimen. Según venía siendo habitual, se defendía el idioma autóctonó en contra de lo extranjero. Aun así, se daba la tendencia (todavía persistente en la Península Ibérica) de comparar las decisiones propias con las tomadas en otras capitales europeas, estableciendo que estas últimas marcaban el modelo a seguir.

1.2.2.3. Debate teatral ilustrado en Galicia

Sobre suelo gallego también hubo disquisiciones en cuanto a lo escénico, especialmente durante década de 1770. Entonces se produjo en los ayuntamientos de Galicia una tendencia contraria a la ópera y la comedia vigentes. En varias ocasiones, la ideología ilustrada se empleó en los argumentos, pero adaptándola a los intereses de cada quien. Así, se enfrentaron personas que aparentemente pertenecían al mismo "bando". Un caso significativo en este sentido se dio con la prohibición de espectáculos escénicos en Compostela durante el curso universitario, decisión impulsada preferentemente por algunos miembros de la Universidad.

Desde mediados del siglo XVIII, en algunas ciudades estudiantiles no se permitían funciones teatrales profanas durante el curso, seguramente por considerar que despistaban a los alumnos. En Santiago esto no se aplicó hasta 1778, cuando el Real Consejo se enteró del incumplimiento por una queja del procurador general Jacobo Hermida y prohibió las representaciones taxativamente durante el período de clases[101](AHUSC, libro de actas municipales 244, f. 322). Tras solicitar el Consejo explicaciones al ayuntamiento de porqué se llevaba a cabo esta práctica, el consistorio argumentó que desconocía tal restricción, empleando curiosamente como defensa la idea ilustrada de que el teatro educaba al pueblo alejándolo de los vicios, a la vez que servía de deleite (vid. Pérez Costanti, 1925-1927/1993, p. 221).

La historia revivió dos décadas después, cuando en 1791 el municipio pidió al Real Consejo que no impidiese comedias y además permitiese construir un coliseo (AHUSC, libro de actas

[100] Esta crítica recuerda a las hechas en Madrid a la tonadilla.

[101] Ello no impidió que para determinados festejos (fuera de Año Santo y del período universitario) la escena se permitiese. De este modo, en 1780 el ayuntamiento le da licencia a José Cortés y su compañía de volatines, indicando que deben actuar en el Obradoiro durante las fiestas del Apóstol (AHUSC, libro de actas municipales 249, f. 122). En cambio, los acróbatas tienen que suspender sus funciones en 1785 debido a la novena de Santa Susana (AHUSC, libro de actas municipales 259, f. 27).

municipales 271, ff. 202-203). Entonces la propia Universidad reclamó al ayuntamiento que siguiese las órdenes del Real Consejo en cuanto a teatro, probablemente refiriéndose a la prohibición de obras escénicas durante el curso universitario[102] (AHUSC, libro de actas municipales 271, f. 223). Ello era una manera de evitar las críticas que algunas personas como Diego Cernadas (cura de Fruime) habían vertido en el pasado sobre universitarios, incidiendo en una desmesurada afición de estos por la música y la fiesta:

> Todabía continua la recién mudada Unibersidad deesta Capital en instruir a sus respectivos Profesores en todas las facultades antiguas, y modernas, qué por otra frase se apellidan deel Buen gusto, segun el nuevo Plan de reforma, con que se ha procurado Sepultar el Sistema de Doctrina, que habia observado hasta aqui desde la Epoca afortunada de su misma fundacion. No se han manifestado hasta el presente las ventajas, que hubiese producido en nuebo método de Enseñanza, y solo el general contagio de Biguelas, Flautas…y otros instrumentos á este Ayre, qué á la verdad tienen yá cundido por todas las Calles, y Arrabales deesta crezida poblacion, hace creer qué desalentado los Jobenes Profesores con las nuevas, y crezidas Pensiones deel Oficio, mudan de yintenciones, y de rumbo, y se resuelven á pasar la vida alegremente, mientras no se pide en Sancta paz e Surtido necesario, para completar las Quintas, las Milicias y las Lebas. […]. Y mientras tanto e fin Monsiur Reynaldi, Monsiur Pichini, y otros acabados en Yni, logran con sus lecciones de Conciertos, Minuetes, y Sonatas un augmento de congrua, sobre la qué gozan yá por su Capilla, que vale mas, qué las Leies, las Señoras Theologías, los Concilios, y otras Historias, que piden tanto cultivo, tanto estudio y tanto afán" (Vid. Carro Otero, 1995, pp. 87-88).

1.2.3. Hacia la búsqueda de óperas (proto)nacionales en la Península Ibérica

Ya durante la segunda mitad del XVIII, se emiten en España varios textos legislativos que intentan fomentar la creación de un género operístico propio, aunque partiendo del italiano. Destaca lo dicho en el punto XVIII del *Reglamento para el mejor orden y policía del Teatro de la Ópera, cuyo privilegio se ha servido conceder el Rey á los Reales Hospitales, aprobado por Su Majestad, y comunicado á la Sala de Alcaldes para su publicación, en virtud de Real Orden de once de Diciembre de mil setecientos ochenta y seis*: "Siendo de desear que la ópera italiana vaya preparando no tan solo otra ópera española, sino también contribuya á la mayor perfección del teatro nacional, podrá la Junta de Hospitales sustituir óperas españolas á las italianas". Continúa en la sección XIX: "Aunque la Junta podrá traer de donde quisiere los cómicos para este teatro, procurará se prefieran los músicos nacionales ó domiciliados en el reino […]" (vid. Cotarelo y Mori, 1904, pp. 675-676)[103].

Estas órdenes todavía tibias, se expresarán contundentemente en la ya explicada reforma teatral de 1799, donde se especifica: "en ningún teatro de España se podrán representar, cantar ni bailar, piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en estos reinos" (Díez González, 1799). Las cuestiones económicas se encontraban detrás de dicho texto normativo, pues las compañías operísticas provenientes de Italia eran muy caras. Como se verá en el capítulo 2, Carreras (2001) y Barrientos (2008) son partidarios de considerar los asuntos monetarios como los que impulsaron este tipo de legislación, rechazando cuestiones identitarias. Sin embargo, considero esta interpretación muy excluyente, pues omite todo el sustrato ideológico prenacionalista que a finales del XVIII ya existía (Moreno, 2021).

[102] No obstante, la cámara municipal parece no tener mucho en consideración este aviso y en 1792 lanza de nuevo una propuesta al Real Consejo para la edificación del coliseo (AHUSC, libro de actas municipales 273, f. 140), pero se deniega (AHUSC, libro de actas municipales 273, f. 363). Para 1800, esta disposición ya no debía de existir y se conceden permisos de representación durante gran parte del año.

[103] Leza (2002, p. 123) también alude a este reglamento, indicando que en el mismo "ya se hablaba de la ópera española y de la perfección del teatro nacional".

El ímpetu dieciochesco por la creación de un género escénico hispano (algo que no ocurre en igual medida con la poesía o novela, por ejemplo) tendría que ver con la concepción ilustrada del teatro como elemento de educación y moldeamiento social. Ello convertía a la escena en medio idóneo para la transmisión de ciertas ideas patrióticas, por lo que se requería un estricto control de lo representado, como se plasma en el punto 19 del similar *Reglamento que ha de observarse para el buen orden y policía del Teatro de la Ópera en la Corte* de 1786 (Ley XII, título 33, libro VII de la Novísima Recopilación): "Nada es de mayor consequencia que las lecciones que percibe el pueblo en el teatro, por lo que ninguna composición dramática, de cualquier especie que sea, podrá representarse sin haberse examinado y aprobado por la Comisión de Hospitales […]" (vid. Cotarelo y Mori, 1904, p. 673).

No solo en Madrid se escribieron estas normas con un cierto carácter patriótico, sino también en otras ciudades como Sevilla. Sobresale aquí un *Informe presentado en 1794 al Ayuntamiento por la Comisión de Teatros*, en el que se expresa la necesidad de mejorar la escena musical hispana:

> Por último, tampoco debe olvidarse la parte lírica de nuestro teatro. En el día casi está reducida a las tonadillas y seguidillas, que regularmente llaman boleras. Esta parte necesita una general reforma. Casi siempre con una mala música. No se oyen sino palabras groseras y feas, que forman conceptos más feos, y aun obscenos en malos versos o una lánguida y fría cadencia. Si este ramo no se mejora, debería prohibirse enteramente. Lo mismo, y aun con más motivo y no menos razones, creemos debe hacerse con el baile español en los intermedios finales (Archivo Municipal de Sevilla, Diario de González de León; vid. Aguilar Piñal, 1974, pp. 302-303).

El tono y contenido del fragmento anterior recuerda a los bandos y reglamentos teatrales emitidos en Madrid, por lo que seguramente se inspiró en ellos, al igual que ocurrió en otros lugares como Caracas y La Habana (Capelán, 2015, p. 306; Hernández González, 2009, pp. 165-172). No debe olvidarse que la Monarquía Hispánica poseía un alto carácter centralista desde los *Decretos de Nueva Planta* emitidos durante el reinado de Felipe V, volviéndose Madrid un lugar a seguir también en asuntos escénicos.

1.2.3.1. *Glaura y Cariolano*: los inicios de la ópera seria hispana enteramente en castellano

Glaura y Cariolano es un drama heroico de 1791 con música de José Lidón (BNE, M/1735) y libreto de Ignacio García Malo (BNE, T/14566, T/24590 y T/24591; también hay apuntes manuscritos en BHMM, Tea 1-93-2 A y B). Este último autor se basó en el poema épico hispano *La Araucana*, elaborado en el siglo XVI por Alonso de Ercilla con un argumento sobre la colonización en Chile. La obra escénico-musical que nos ocupa fue estrenada en el madrileño teatro del Príncipe en 1792 (coincidiendo con el tercer centenario de la conquista de América) y constituye el primer ejemplo conservado de la intención de crear una ópera seria española y en castellano (tendencia que acabará teniendo gran importancia a mediados del XIX). En la "advertencia" (prólogo) del libreto dieciochesco de García Malo, se lee:

> Esta piececita es solamente un ensayo en nuestro idioma Castellano de la grande Ópera seria Italiana […], únicamente con el objeto de demostrar que nuestra Lengua es capaz de las modulaciones de la Música, y que podemos aspirar a formar con el tiempo un Teatro Lírico, imitando a los Italianos, como han procurado hacerlo los Franceses, no obstante que su lenguaje ni es tan numeroso, ni armonioso como el nuestro (vid. Rodríguez Morín, 2016, p. 336).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

El patriotismo que aquí se podría percibir se logra conjugando elementos hispanos (como la idoneidad de la lengua castellana para la ópera)[104] con otros de procedencia foránea. Con respecto a estos últimos, cabe decir que el libreto presenta una estructura neoclásica (Rodríguez Morín, 2016) que recuerda a los principios ilustrados franceses, mientras que la música se caracteriza por su deuda con la tradición lírica italiana. Por tanto, su concepción es acorde a la legislación hispana vigente entonces para la creación de un drama lírico propio partiendo de concepciones extranjeras.

García Fraile (1996, 1997, 2001 y 2010) fue uno de los primeros en estudiar esta ópera española, enmarcándola en su contexto teatral y musical europeo. La pone en relación con otras 15 piezas líricas de temática americana del entonces (especialmente con las varias tituladas *Moctezuma*). Destaca que en *Glaura y Cariolano* se haya elegido un argumento no ubicado en México (lo más habitual), sino en Chile. También considera que aquí se produce una equiparación de la cultura peninsular hispana y la americana, no sobreponiendo la primera sobre la segunda (como sí se hacía en otras obras). El referido investigador compara asimismo la música de Lidón con las recomendaciones que Francesco Algarotti escribió durante 1755 en *Saggio sopra l´Opera in músic*a (traducida al castellano en 1787) al referirse a una pieza escénico-lírica encargada por Federico II de Prusia sobre Moctezuma[105]:

> El oído disfrutaría grandemente escuchando la música española contrapuesta con la americana, de la misma manera que los ojos se recrean con la contemplación de la diversidad de trajes de los dos pueblos. Creo sinceramente que las danzas religiosas de América, los coros de los americanos que suplican a los dioses de su pueblo que protejan a su imperio, el desembarco de los españoles en su ciudad, los combates con armas desiguales; y las raras escenas que representan la naturaleza y la grandeza mejicanas añadirían una gran belleza al argumento de la ópera (Vid. García Fraile, 2001, p. 463).

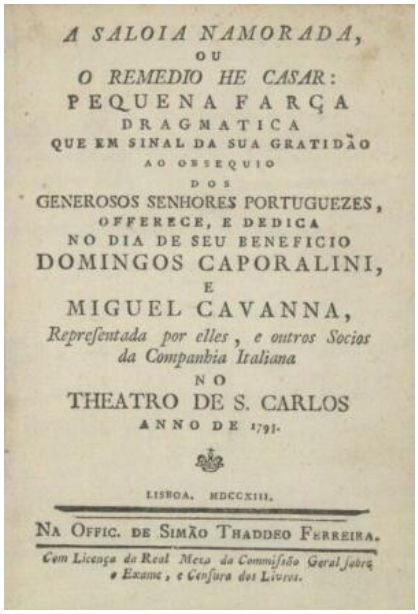
El musicólogo concluye que en *Glaura y Cariolano* no se cumplen estos principios. Una interpretación diferente ofrece López Ruiz (2017, pp. 143-145), quien considera que el clarinete de la plantilla orquestal (instrumento entonces poco habitual en los coliseos madrileños) está muy vinculado a lo americano (aparece normalmente en las intervenciones de los personajes indígenas de la pieza), mientras que el oboe (utilizado frecuentemente en los teatros de Madrid) se asocia a las partes del capitán español de la trama. Por lo tanto, según este segundo autor, sí se respetarían los enunciados de Algarotti sobre la contraposición de culturas a través de la música. Si García Fraile (2001) y López Ruiz (2017) le conceden protagonismo al compositor José Lidón en la configuración de esta ópera, Rodríguez Marín (2016) opta por un enfoque más filológico al reivindicar el papel de Ignacio García Malo y su estética a la vez neoclásica y patriótica. Probablemente lo más adecuado sea entender la obra como un proyecto colaborativo en el que tanto Lidón como Malo ostentaron un papel relevante.

1.2.3.2. Cuatro óperas en portugués

A finales de siglo XVIII, al igual que en España, se intentará establecer una ópera propia en Portugal. Destacan especialmente las tentativas de António Leal Moreira para el Teatro de São Carlos de Lisboa con *A saloia namorada* (BNP, tsc-168-p) y *A vingança da cigana* (BNP, cod-1397-2, mm-137 y m-1241-p) durante los años 1793 y 1794 (Cranmer, 1997, pp. 20 y 23; Bernardes, 2020, pp. 71-72). Aunque estas creaciones aparecen categorizadas en su época como

[104] Ello parece una adaptación a lo español de elementos rousseaunianos sobre la lengua francesa expuestos en *Lettre sur la musique française* (1753) y *Essai sur l´origine des langues* (Rousseau, 1781).
[105] Ello nos remite a lo que más adelante hará Carpentir en su novela *Concierto barroco* (1974), donde plantea cómo debía ser la ópera de Vivaldi *Moctezuma*, que entonces se consideraba perdida.

pequena farça dramática y *drama joco-sério*, cabe tener presente que entonces existía en Europa una cierta ambigüedad para designar las obras teatrales. En el caso de los dos títulos citados, es posible considerarlos como óperas por sus características morfológicas y musicales. También es relevante en este apartado *O basculho de Chaminé*[106] y *Rinaldo d'Aste ou O Morto vivo*, "ópera bufa" y "farça con música" de Marcos Portugal. Ambas, originalmente en italiano (la primera llamada *Il barone Spazzacamino* y la segunda con título homónimo), fueron adaptadas al idioma portugués para el lisboeta Teatro da Rua dos Condes en 1794.



A SALOIA NAMORADA,
OU
O REMEDIO HE CASAR:
PEQUENA FARÇA
DRAGMATICA
QUE EM SINAL DA SUA GRATIDÃO
AO OBSEQUIO
DOS
GENEROSOS SENHORES PORTUGUEZES,
OFFERECE, E DEDICA
NO DIA DE SEU BENEFICIO
DOMINGOS CAPORALINI,
E
MIGUEL CAVANNA,
Representada por elles, e outros Socios
da Companhia Italiana
NO
THEATRO DE S. CARLOS
ANNO DE 1791.

LISBOA. MDCCXIII.

NA OFFIC. DE SIMÃO THADDEO FERREIRA.

Com Licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros.

Figura 11. Portada del libreto impreso *A saloia namorada*. © Biblioteca Nacional de Portugal

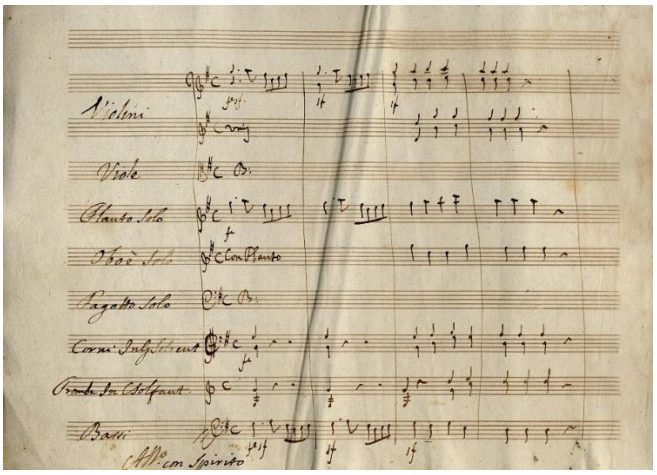


Figura 12. Primera página de la partitura correspondiente a *A vingança da cigana*. © Biblioteca Nacional de Portugal

Lo explicado para territorio luso en este tiempo responde a una dinámica común europea, en la que se combina el gusto por el teatro lírico italiano con incipientes y notables muestras de escena lírica propia. En España se aprecia con la tonadilla y la zarzuela nueva, en Francia con

[106] Puede escucharse una buena versión de la misma en: https://www.youtube.com/watch?v=ExvZ5RCMzQA (recuperado el 28/10/2022).

la *opéra-comique*, en Inglaterra con la *ballad opera* y en Alemania con el *singspiel*. En Portugal, sin embargo, no se ha creado un nombre que englobe dicha tradición escénica de reivindicación autóctona (¿quizás lo mismo que en Galicia con sus entremeses y villancicos en gallego?). Ello no es debido a que no existiese tal tendencia, sino a que no se le otorgó nomenclatura, como sí que ocurrió en los otros lugares. En Francia, por ejemplo, la tarea se hizo *a posteriori*, ya que la expresión *opéra-comique* no se utilizaba en el XVIII para referirse exclusivamente a géneros autóctonos tipificados, sino que dicho uso se instauró como tal en el XIX (Cranmer, 2017, pp. 17-27).

1.3. Iluminando los *Séculos Escuros*: reivindicaciones de Galicia y lo gallego a finales del Antiguo Régimen

La expresión "Séculos Escuros" se ha utilizado en Galicia (especialmente dentro del ámbito filológico y literario) para referirse al período correspondiente a la Edad Moderna. El motivo para emplear tales palabras tiene que ver con la disminución drástica del gallego como lengua oficial del noroeste peninsular durante los siglos XV a XVIII, la dependencia administrativa a la que se colocó el territorio galaico con respecto a Castilla y la consecuente sustitución de los estamentos privilegiados oriúndos del lugar por otros foráneos. No obstante, se ha tendido a exagerar tal situación, obviando aspectos como el esplendor arquitectónico y musical gallego de entonces.

Tampoco el ámbito escénico experimentó una situación taxativa. En los últimos años, investigadores como Álvarez Blanco (2004, 2017, 2019, 2020) e instituciones como el Instituto da Lingua Galega han apuntado que probablemente los "Séculos Escuros" no fueron tan opacos. En la misma idea ahonda esta parte de la presente tesis doctoral, centrándose fundamentalmente en el XVIII e inicios de la siguiente centuria. De este modo, el presente apartado tratará las reivindicaciones identitarias tanto en la realidad como en la ficción teatral. Para esto último, se tomará como ejemplo la comedia *Representación a San Roque*, recientemente descubierta.

1.3.1. Reivindicaciones identitarias de los privilegiados en Galicia: el importante caso de los ilustrados

En Galicia, los privilegiados eran los rentistas. Es decir, aquellos que cobraban por dejar sus tierras para explotar: unos pocos nobles y bastantes hidalgos (en pazos), así como muchos clérigos (en monasterios, conventos, catedrales e iglesias parroquiales). De todos ellos, destacaremos a aquellos cercanos al movimiento ilustrado, pues constituyeron los más reivindicativos del noroeste peninsular ibérico, pretendiendo establecer asimismo un control social e ideológico (Barreiro Fernández, 1997). Además, crearon instituciones para el impulso económico y la "felicidad" colectiva: una Academia de Agricultura (desde 1765 con sede en Coruña y corresponsales en Betanzos, Tui, Mondoñedo, Ourense, Lugo y Santiago), dos Sociedades Económicas de Amigos del País (la de Santiago de Compostela desde 1784 y la de Lugo en 1785) o el Real Consulado Marítimo de Coruña (fundado en 1785).

Esta última institución[107] tendrá una Biblioteca desde la primera década de 1800 (que todavía existe), contando con un rico fondo bibliográfico y documental. En algunos manuscritos conservados se alude tangencialmente a cuestiones de identidades colectivas. Por ejemplo,

[107] Instaurada para controlar el comercio portuario no solo de la citada ciudad, sino también "el de Vigo y todos los puertos y pueblos del Arzobispado de Santiago", tal y como indica la Real Cédula por la que se crea en 1785 dicha institución (autor no especificado, 1786).

dicho organismo consular pagó a artesanos para que en sus negocios "se instruiese y enseñase a algunos del País" (Biblioteca del Real Consulado de Coruña, Libro de Actas II, 16 de junio de 1798, fols. 124-125; vid. Sánchez Rodríguez de Castro, 1997, p. 86), refiriéndose probablemente a gallegos. Otro caso, esta vez en relación a España como comunidad, se da cuando el Consulado pretende impulsar una escuela de comercio, indicando que su objetivo es "instruir en los elementos de la economía civil a sujetos adornados de conocimientos no vulgares para aprender la situación e intereses de la Nación" (Biblioteca del Real Consulado de Coruña, Libro de Actas III, 15 de noviembre de 1802, fol. 42; vid. Sánchez Rodríguez de Castro, 1997, p. 90).

Entre los ilustrados gallegos encontramos a personas de ámbitos e ideologías muy diferentes, como Benito Jerónimo Feijóo (famoso autor del *Theatro Crítico Universal*), Martín Sarmiento (firme defensor de lo gallego), José Andrés Cornide Saavedra (autor de unas *Décimas* sobre espectáculos teatrales y especialista en cuestiones del mar), Francisco Javier Somoza de Monsoriu (contrario a la ópera tal y como revelan los libros de actas de 1778 del AHMC), José Lucas Labrada Romero (especialista en cuestiones económicas), Luis Marcelino Pereira (uno de los fundadores en Madrid de *El censor*, donde hay alusiones a la música y a la tonadilla), Bernardo Herbella de Puga (ourensano centrado en asuntos jurídicos)[108], Pedro Antonio Sánchez (fundador de la Biblioteca del Real Consulado de Coruña), Manuel Fernández Varela (autor patriótico)[109], Bermúdez de Castro (en la misma línea que el anterior)[110], Marcos Parcero (creador literario de villancicos en gallego que luego musicaría el maestro de capilla compostelano Melchor López)[111] y Joaquín María Patiño (que trabajó primero en la Universidad Compostelana y después en la Real Biblioteca de Madrid)[112], entre otros[113].

[108] Escribió un texto en cuyo título se aprecia el paso de una concepción de comunidad propia del Antiguo Régimen ("vasallos") a otra de la Contemporaneidad ("pueblos"): *Discurso sobre la necesidad de que se establezcan corregimientos en el Reino de Galicia. Defensa de la Real Autoridad para proporcionar este alivio a sus fieles vassallos; con insignuación de los medios más oportunos a verificar el establecimiento, sin perjuicio de tercero, dispendio de el Real Patrimonio, ni de los Pueblos* (1767). También es el artífice de un manuscrito inédito conservado en la Real Academia de Historia (Meijide, 1982, p. 111) en el que se aprecia su gusto por lo gallego y castellano a la vez: *Genealogía analítica de los antiguos regulos de Galicia, de las personas grandes y nobleza de España, sus ilustres casas, señoríos, famosas acciones y timbres, en que se comprende la historia del Apóstol Santiago, y se muestran varios monumentos e inscripciones antiguas*.

[109] Autor de *Oración eucarística predicada en la iglesia mayor de San Julián del Ferrol, con motivo del feliz éxito de las armas de Su Majestad Católica contra los ingleses, que desembarcaron para invadir aquel Departamento el 25 de agosto de 1800*. También escribió *El Abraham de la ley de Gracia. Panegírico del Apóstol y Patrón de las Españas*, pronunciado en 1807 en la iglesia de San Felipe Neri de Madrid (Meijide, 1982, p. 97). Este último título recuerda al libro que el monje celanovés Mauro Castellá Ferrar publicó en 1610 para defender el patronazgo hispano de Santiago en un momento en que se cuestionaba: *Historia del Apóstol Santiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas*.

[110] Es suyo un texto vinculado a las identidades colectivas: *Discurso imparcial o demostración de los justos límites a que se extienden y reducen los derechos de los hijos naturales y sus descendientes en España* (1802).

[111] Dichos textos se encuentran en *Afectos de amor divino, expresados en las letras de doce tonadillas cantadas al Santísimo Sacramento, compuestas por Don Marcos Parcero, presbítero, capellán de la Santa Iglesia Catedral de Santiago* (1792).

[112] López-Cordón (2018, p. 231) dice sobre él: "Nacido en Puebla del Caramiñal, en La Coruña, en 1775, estudiante y luego catedrático de Teología de Santiago de Compostela entre 1802-1812, había estado al frente de su biblioteca entre esa última fecha y 1834. Fue presbítero, pero peculiar ya que ni llevó el traje talar ni llegó a desempeñar su ministerio sacerdotal. Ya antes de la guerra presidía una tertulia que se reunía en la sala de los libros prohibidos, distinguiéndose después como defensor de la soberanía nacional en el plano político y de la Universidad de Santiago en el profesional, solicitando su reapertura, tras su cierre en 1809 por José I, ratificado por la regencia, el 10 de abril de 1810. Comisionado por la propia institución para ir a Cádiz para defenderla de las sospechas de afrancesamiento, dado su reconocido liberalismo y su amistad con el presidente del Consejo de Rejencia […]". Tras el período que aquí nos ocupa (1750-1814), Joaquín María Patiño llegaría a bibliotecario mayor de la Real Biblioteca [Pública] ubicada en Madrid (posterior Biblioteca Nacional de España).

[113] Algunos son: José Miguel Alea, Juan Antonio Basterra, José Marcos Bernardo de Quirós, Joaquín Camacho de Insausti, Joaquín Antonio Camino Orella, Juan Francisco Castro Fernández, Ignacio Cervela e Soto, Manuel Lameyro García, José Antonio Medela, Fernando Oxea, José Rodríguez de Castro, Manuel Rodríguez Conde, Manuel Ros de Medrano, José Benito Vicario y Lamas o Pedro Villar (Meijide, 1982). También Francisco Cónsul Jove y Tineo (González Fernández, 2005) y Vicente do Seixo (Barreiro Barreiro, 1997).

Beramendi (2007, pp. 44-51) considera que los ilustrados gallegos podrían clasificarse en tres tipologías:

1. Conservadores reformistas: aquellos (en realidad, la mayoría) que no pretenden derrocar el sistema vigente, sino modificarlo. Critican la superstición, ociosidad e ignorancia, abogando por la educación e implantación de las ciencias no especulativas. También persiguen la prosperidad económica y felicidad social. Entre los mismos se encuentran Somoza de Monsoriú o Cornide.
2. Refeudalizantes utópicos: proponen una vuelta al sistema feudal medieval, previo a la influencia de Castilla en el noroeste peninsular ibérico. Aquí estaría Sarmiento.
3. Filoliberales: desean un cambio de sistema, centrándose mucho en cuestiones económicas de claro carácter preliberal (combinan teorías de Adam Smith con otras fisiocráticas). Uno de sus máximos exponentes fue José Lucas Labrada.

1.3.2. Identidad y alteridad en campesinos, artesanos y burgueses: escasez de fuentes sobre unos estamentos mayoritariamente iletrados

Los campesinos constituían el 80% de la población del noroeste peninsular durante la segunda mitad del XVIII e inicios del XIX, siendo el grupo no privilegiado por excelencia. Como no sabían leer ni escribir, de ellos conservamos muy pocas fuentes directas que permitan averiguar sus concepciones de lo propio y lo foráneo. Entre los campesinos y los privilegiados se situaban marineros, artesanos y una incipiente burguesía foránea (asentada especialmente en el barrio coruñés de La Pescadería, como los Barrié o los Hijosa). El viajero Dalrymple (1777, p. 98), parece referirse a algunas de estas personas cuando dice en relación a la ciudad herculina: "There are a great many foreigners resident here, particularly French, who, as the intendant is their compatriot, are encoraged and protected". En Ferrol también existía una burguesía extranjera, así como militares de otras latitudes, causando ello controversias: "There have been prodigious complaints made against a French builder. […]. There are two English builders here, but since this man has been in favour, they have been neglected. […]. The regiment of Milan quartered here, is one of the foreign corps […]: a most vagabond crew!" (Dalrymple, 1777, pp. 103-104).

Asimismo, fue un hecho muy significativo en la Galicia del entonces el establecimiento del comercio americano desde el puerto coruñés[114]: "a pacquet boat fails hence, every month, to the Havannah; and another, every two months, for Buenos Ayres. […]. The Americans import here indian corn, rice, etc. for which they receive specie in return" (Dalrymple, 1777, p. 99). Por otra parte, continúa la actividad agrícola y ganadera tradicional gallega, que es la tarea mayoritaria y de bastante rentabilidad gracias a buenas cosechas del maíz y la patata. A la vez, se va asentando una incipiente industria textil doméstica centrada en el lino y la lana. Las prendas resultantes se vendían en Madrid con mucho éxito. Del mismo modo, es en esta época cuando llegan los primeros catalanes para fomentar las actividades pesqueras, aunque su llegada provocará controversias a finales de siglo. Con respecto a la metalurgia, destacará la iniciativa del Marqués de Sargadelos (Raimundo Ibáñez) de instalar en 1791 una fábrica para la elaboración de herramientas y armas. En 1804, comenzará también a producir la hoy tan reconocida loza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

[114] Hasta poco tiempo atrás, esta actividad era competencia casi exclusiva de Cádiz.

Todo lo anterior contribuyó a que la población gallega, mayoritariamente no privilegiada y que había experimentado un notable crecimiento en el XVII gracias a la difusión del maíz y la patata, se mantuviese igualmente elevada durante los últimos años del Antiguo Régimen. A mediados del XVIII, en territorio gallego había 1.300.000 habitantes, lo que convertía a Galicia en una de las regiones más pobladas de España. La mayoría se asentaba en núcleos rurales del litoral, aunque las ciudades comenzaban a crecer. Ferrol sería la urbe más poblada a finales de la centuria con 25.000-30.000 habitantes (gracias a su potente arsenal), seguida de Coruña y Santiago, con 15.000 cada una (Villares, 2004, pp. 200-201). No obstante, la situación de muchos gallegos no era favorable. Así lo indica en 1777 el Conde de Fernán Núñez cuando le dice a un conocido suyo lo siguiente sobre Galicia: "si las casas de los paisanos no fueran unas zahúrdas y ellos unos cochinos, sería la más hermosa provincia de España" (vid. Franco Rubio, 2001, p. 91).

Dicha situación precaria favorecería la salida de gallegos principalmente hacia Madrid, Lisboa y América. Allí solían trabajar como sirvientes, según se desprende de testimonios como este referente a lo ocurrido en Portugal: "I am told that almost all the livery-servants through this kindom, come from Galicia; it being fearcely possible to persuade the Portuguese to wear that badge of dependence" (Dalrymple, 1777, p. 126). La constante emigración y los duros trabajos que la población gallega ejerció fuera de Galicia contribuyó, sin duda, a que el galaico se constituyese como un personaje común en el teatro de otras latitudes, tanto profano (comedia, entremés o tonadilla) como religioso (villancico). Desde allí, el citado estereotipo viajó al noroeste peninsular, emulando así los trayectos de "ida y vuelta".

1.3.3. *Representación a San Roque*: ejemplo escénico del interés por lo gallego en la Galicia de los *Séculos Escuros*[115]

Representación a San Roque[116] constituye una obra teatral del XVIII para ámbito galaico que revela el interés de su autor por la lengua y habitantes de Galicia. La pieza destaca por contener fragmentos en idioma gallego propiamente dicho (no el macarrónico que se coloca para estereotipos del noroeste peninsular en villancicos, tonadillas y entremeses de Madrid, Lisboa o América). Además, cuenta con un personaje autóctono desprovisto de varias burlas que a la galleguidad se le hacían fuera de sus fronteras. El único libreto conocido de la obra se conserva en el archivo de la familia de Avelino Rodríguez González[117] en Ourense. El manuscrito fue presentado en la laboriosa exposición *Alicerces, evolución urbana de Ourense do século XVI ao XX* (Rodríguez González, 2016, pp. 104-105), pero es con esta tesis cuando se procede al estudio y transcripción del texto, plasmado en tinta con letra humanística sobre papel.

Nos encontramos ante una *comedia de santos* en tres actos (llamados "jornadas") con música incidental, tal y como era habitual. Se desconoce el autor. Podría datarse a inicios del siglo XVIII, en plena Guerra de Sucesión, ya que en el escrito hay alusiones al mal estado de la Monarquía y a un Archiduque (probablemente Carlos de Austria, enfrentado con Felipe de Borbón). Estas referencias a cuestiones políticas en la obra no resultan extrañas, puesto que durante todo el XVIII e inicios del XIX era muy frecuente la inclusión de elementos de este

[115] Una parte de lo especificado aquí se publicó en GÁNDARA FEIJÓO, J. (2022): "Representación a San Roque: teatro bilingüe y música incidental en el Ourense del siglo XVIII", *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 21, pp. 1-19. DOI: https://doi.org/10.15304/quintana.21.7538 ISSN: 1579-7414.
[116] Puede consultarse una transcripción de la obra en el anexo 3.1. de esta tesis.
[117] Agradezco a Avelino el permitirme acceder al contenido de este documento.

tipo en el teatro no solo hispano, sino también hispanoamericano, especialmente en épocas de guerra (Capelán, 2016).

En la pieza teatral que nos ocupa, los personajes ("personas" en el manuscrito) son: San Roque, su tío, el criado o paje de su tío, un ángel, un demonio, un militar y Bacallán. Es precisamente este último quien comienza la obra con un monólogo dirigiéndose al público, tal y como solía ocurrir en el teatro hispano desde el Siglo de Oro, algo que se mantendrá en las introducciones o entables de géneros declamados y líricos de la segunda mitad del XVIII como las tonadillas (Subirá, 1928-1932). También se detecta aquí la contraposición de personajes serios (Roque, tío, ángel, paje y militar; interpretados normalmente por damas y galanes) y graciosos (Bacallán y demonio), siguiendo la tradición hispana áurea.

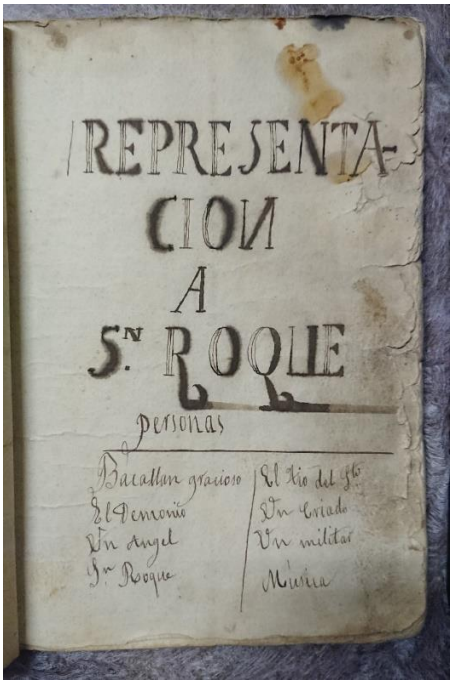


Figura 13. Portada de *Representación a San Roque*, donde se especifican los personajes de la obra. Fotografía tomada por el propietario del documento.

El argumento en el primer acto gira alrededor de la decisión de Roque de rechazar la riqueza familiar que le correspondía en Montpellier para dedicarse a una vida itinerante de peregrino pobre. Posteriormente, se refleja la intención del demonio de corromper al santo, pero el ángel no está dispuesto a que el diablo cumpla sus planes. Se aprecia aquí la característica contraposición de virtudes y vicios tan típica de las comedias de santos y autos sacramentales. Lo anterior se combina con referencias a la mitología grecolatina (alusiones a Apolo, Mercurio, Marte, Ariadna…), lo que revelaría que la persona que creó la pieza tenía una cultura bastante amplia. A continuación, el tío de Roque se lamenta por la decisión de su sobrino, a pesar de los intentos de su paje o criado para que no esté triste.

Ya en el segundo acto, Bacallán ridiculiza al tío de Roque y entabla una conversación con el demonio, que intenta amedrentarlo sin mucho éxito. En este fragmento predomina el chiste, empleándose palabras de significado escatológico y malentendidos, lo que recuerda al humor de entremeses durante el Barroco y de sainetes y tonadillas de la segunda mitad del XVIII. El criado convence al tío para que vayan de caza. Estando en ello, junto con Bacallán, se percatan de que Montpellier (donde se ubica la historia) está en guerra con el enemigo. Consideran que

un espía había avisado al opositor. En realidad, el culpable era el demonio, que danzando informa al público de que lo había hecho para complicarle la vida a Roque.

El tercer acto comienza con una parte musical, a la que le sigue un monólogo de Roque en el que alude al milagro de su perro. Luego se escenifica que el santo está de vuelta en Montpellier, donde lo confunden con el espía citado y lo apresan. Según le comunica el Ángel al propio Roque, Dios tenía dispuesto que permaneciese en la cárcel, algo que el Santo acepta e incluso prefiere. En la prisión, muere. Tras ello, el demonio se lamenta por no haber podido corromperlo y teme a la reacción de Lucifer. La obra termina con una crítica de Bacallán hacia el sector eclesiástico, dando a entender que algunos clérigos solo realizaban oficios de difuntos a aquellos que tenían dinero.

Representación a San Roque probablemente fue creada para celebrar la festividad del santo en Ourense, muy importante entonces en la ciudad (González García, 2020), aunque posteriormente perdió relevancia: "las fiestas de San Roque, que en otro tiempo fueron lo que ahora las del Corpus, han decaído completamente" (Martínez Risco, 1928, p. 289). La obra se habría escenificado a inicios del siglo XVIII en un tablado al aire libre, posiblemente en la Plaza del Campo (hoy Mayor), por ser el lugar más utilizado para estas actividades. En el libreto conservado hay alusiones a la tarima. Por ejemplo, en un fragmento de la intervención de Bacallán al inicio del segundo acto se dice: "Meus amigos, o mundo vay acabado/aunque un pida non topa por Dios un bocado/ahi me fartei de auga na fonte arrastrada/e puxoseme a barriga coma dunha preñada/sabe Dios con que traballo cheguey este tabuleiro/Porque oin falar hai un camanduleiro". También se alude al espacio escénico en una acotación del segundo acto: "[…] sale Bacallan con dos o tres perros atados y con un palo buscando los conejos por el tablado […]".

El hecho de que la pieza fuese plasmada en un soporte por escrito (aspecto poco habitual en la Galicia del entonces) podría indicar que hubo más funciones de la misma en el futuro (o por lo menos la intención de hacerlas). Lo más probable es que se realizasen antes de 1765, año en que fueron prohibidas en España estas comedias hagiográficas (junto con los autos sacramentales) mediante una Real Cédula (Cotarelo, 1904, p. 65). De todas formas, la prohibición de mediados del XVIII no debió de ser muy efectiva, puesto que en 1788 se volvieron a restringir las comedias de santos, ahora junto con las de magia (Andioc, 1976, pp. 64-65).

Dentro del libreto conservado de esta comedia se especifica en el apartado de "personas" uno llamado "Música". Probablemente se refiera a un cantante o pequeño coro que interpretase los cantos que se disponen a lo largo de la obra (se conserva de ellos la letra, pero no partitura). No es descartable que se contase con acompañamiento instrumental, bien fuese a base de instrumentos populares (como ocurría en Sada hacia 1760, según unas *Décimas* de Cornide; vid. Freixeiro Mato, 1996, p. 173-178) o bien de mayores dimensiones. Se sabe que la capilla de música de la catedral colaboraba en la primera mitad del XVIII en las representaciones teatrales de Ourense. Así ocurrió en 1746 cuando se celebró en la ciudad la proclamación de Fernando VI con comedias (Sánchez García, 1997, p. 25). Recientemente, González García (2020) ha apuntado que la cofradía a San Roque pidió para sus celebraciones en la Edad Moderna músicos a la catedral.

Los cantos de *Representación a San Roque* parecen tener el objetivo de exaltar momentos relevantes del argumento: la primera aparición del protagonista en la obra, la segunda entrada

USC DE COMPOSTELA

y su muerte. De este modo, dichas secciones musicales se encuentran al inicio del segundo y tercer acto, así como casi al final de este último. La inclusión de lo sonoro en estos lugares no resulta extraña, sino que parece responder a una práctica común en el XVIII por todo el territorio hispano. De hecho, en posición similar era donde se colocaban desde mediados de siglo las tonadillas (género breve lírico): en el primer intermedio antes del segundo acto de la comedia (con el entremés y luego sustituyéndolo) y en el segundo intermedio antes del tercer acto (anexionadas al sainete). Al final de las representaciones solía ir un fin de fiesta o baile, que tendría elementos musicales al igual que el remate de esta comedia.

La presencia de la música en *Representación a San Roque* es una muestra de la importancia que lo sonoro ostentaba en las comedias hispanas, especialmente en las de magia y en las de santos. Estas estaban muy interrelacionadas entre sí, utilizando personajes comunes como el demonio y escenografías complejas:

> La denominación "comedia de magia", si bien era lo suficientemente explícita para el espectador del XVIII, puede parecernos demasiado restrictiva en el sentido de que no deja ver la parte importante que se atribuye en tales obras al acompañamiento musical (música instrumental, pero también canto y a menudo coreografía), el cual determina por sí solo, según considera un historiador de la literatura, el carácter de la comedia; subrayando así su polivalencia, Cotarelo califica efectivamente de "comedias de música, casi zarzuelas" unas obras tan aparentemente distintas como son *El anillo de Giges*, *Juana la Rabicortona*, *La mágica florentina*, comedias de magia las tres, como ya sabemos, y *Santo Domingo de Silos*, *A cual mejor, confesada y confesor*, *Santa Brígida*, que son comedias de santos […]. (Andioc, 1976, p. 55).

Además de los fragmentos propiamente musicales, en la comedia conservada en Ourense hay alusiones a lo musical en las partes declamadas. Por ejemplo, en el monólogo del ángel en el primer acto: "Ylustre congregacion,/Que en celestes melodías/tributais noches y días/mil canciones de contento/al soberano ornamento/del divino Pedeon/Angelica procesion/que en coros tan bien formados/celebrais con devocion/en sonoros y ajustados/tiples, vuestra creacion./Hoy os i[n]sto a esta funcion/afinad los instrumentos/pues meritos señalados/no requieren cumplimientos/de festejos declarados". También en el segundo acto dice el mismo personaje: "Y el candor de esos planetas/son de Dios vivas trompetas/clarines de sus portentos/hablen pues los elementos/con todas las criaturas/ que en sus divinas figuras/aclaran con evidencia/la divina Omnipotencia".

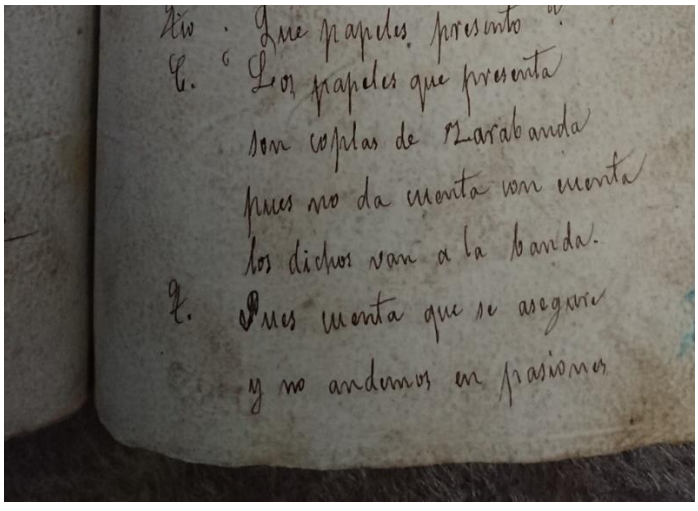


Figura 14. Referencia a la zarabanda en el manuscrito de *Representación a San Roque*. Fotografía tomada por el propietario del documento.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En la tercera jornada, el criado afirma en alusión a Roque antes de encerrarlo: "Los papeles que presenta/son coplas de zarabanda/pues no da cuenta con cuenta/los dichos van a la banda". Este fragmento puede entenderse como que los argumentos de Roque son ilegales, puesto que la zarabanda era una danza bastante prohibida desde el XVI. Así, en el villancico de un poema titulado *Desterrada de la Corte* (1603), se decía: *Nadie cante zarabanda/y si alguno la cantare/con las espaldas repare* (Vid. Torrente Sánchez-Guisande, 2020, p. 585). Siguiendo con la música en *Representación a San Roque*, Bacallán apunta más adelante: "Pero non habendo diñeiro/faran dun santo un gaiteiro". Ya como remate, el mismo personaje comenta: "E como nos hemos de entender/co enterro deste Romeiro/que disque non ten diñeiro/e os cregos nesta terra/si o defunto non e acomodado/logo lle cantan esfarrapado/e tres por catro/alto como morto o burato".

Se percibe en este último texto la crítica, algo característico de las obras teatrales hispanas a lo largo del XVIII (que se acentuará en la segunda mitad con sainetes y tonadillas). Sin embargo, en esta obra ourensana se introduce solamente la queja en el personaje del gracioso (Bacallán) y en el antagonista (demonio). Sobre este último, cabe destacar que en su monólogo del acto primero se refleja una crítica sobre los tiempos presentes, aludiendo a la pobreza de la corona: "Hoy con todo fundamento/tiembla nuestra Monarquia/ Viendo tan abandonadas/sin punto de cobardia/maximas tan celebradas/de nuestra soberania. /Hoy en dia los dine[r]os/cobraron tal osadia/que se vuelven Filisteos/contra nuestra Monarquia".

Aunque la historia de *Representación a San Roque* se ambienta en territorio galo (Montpellier), aquí se aludiría más a la corona española que a la francesa. Cabe tener presente que en la pieza hay continuas interferencias con lo hispano, como el hecho de incluir a un gallego que habla en su idioma en Montpellier, mientras que los demás no lo hacen en francés (ni lo imitan, como ocurre en otras producciones teatrales de la Península Ibérica), sino en castellano. Además, la obra estaba pensada para un público hispano, que poco sabría de la monarquía francesa, pero sí de la española. Estas quejas sobre la situación del "nación" persistirán durante la segunda mitad del XVIII en tonadillas escénicas como *La España antigua* y *La España moderna* (Blas de Laserna, finales del XVIII; partituras conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus 83-14)[118].

Continuando con la lengua, en *Representación a San Roque* se intercalan fragmentos en gallego (en el personaje del gracioso Bacallán; con una variante dialectal de lo que hoy se conoce como bloque central) y otros en castellano (en las intervenciones del demonio, ángel, San Roque, tío y paje). Algo similar ocurría en las tonadillas madrileñas y villancicos hispánicos del XVIII en los que aparece un personaje galaico, solo que en muchos de estos el idioma del noroeste peninsular es más bien un sucedáneo, mezclado con el castellano y modificando vocales. La corrección del gallego en la obra conservada en Ourense, si la comparamos con la imitación que se aprecia en las creaciones de Madrid (allí interesaba que el idioma pareciese gallego, no tanto que lo fuese), podría indicar que la *Representación a San Roque* fue creada por alguien conocedor de la lengua del noroeste peninsular y destinada a un público que la entendiese. Cabe tener presente además que las comedias de santos solían ser encargadas por cofradías y ayuntamientos para representarlas en su territorio.

Es precisamente en el aspecto lingüístico en el que cobra gran importancia el manuscrito que aquí tratamos. Son muy escasos los documentos que conservamos en gallego de los

[118] Recienteme, estas dos obras se pusieron en escena en la Fundación Juan March: https://canal.march.es/es/coleccion/trilogia-tonadillas-blas-laserna-1014 (recuperado el 19/04/2023).

"Séculos Escuros". A excepción de la jesuítica *Égloga Virgine Deipara* (Alonso Asenjo, 2018) de 1581 y vinculada a Monterrei (Verín), la *Representación a San Roque* constituye la única obra teatral de género no breve con fragmentos en gallego de la que se tiene constancia por ahora. Existen piezas de tamaño más reducido, como la elaborada por Gabriel Feijóo de Araújo en 1671 bajo el título L*a contienda que tuvieron los labradores de la provincia de Caldelas con los portugueses, sobre la pesca del río Miño* (Biblioteca Nacional de España, MSS/16717), pieza más conocida como *Entremés famoso sobre a pesca do Río Miño*[119] (Rabunhal Corgo, 1994, pp. 13-20). También han llegado al presente algunos entremeses y loas de Diego Cernadas (primer Cura de Fruime; 1778-1781), elaborados a mediados del siglo XVIII con partes en gallego y alusiones a la música. A todo lo anterior se suman dos recientes descubrimientos de González Montañés (2016, 2018 y 2019): *Entremés del portugués* y *Entremés galego ao feliz e real parto da nosa raíña*.

Asimismo, de la etapa previa al Rexurdimento es muy reconocido el entremés-sainete *A Casamenteira*, de Antonio Benito Fandiño en 1812 e íntegramente en gallego. A este mismo escritor se le atribuye el satírico *Villancico que en la Nochebuena del año de 1812 cantaron los presos de la cárcel pública de Santiago. Canción con honores de tonadilla*, texto que contiene la letra en gallego de una alborada, una "moiñeyra" y un alalá (Mariño *et al*, 2008, pp. 107-112). La composición parodia los famosos villancicos litúrgicos que habían proliferado durante el Antiguo Régimen. Muchos de ellos tenían también personajes gallegos y lengua galaica (Álvarez Blázquez, 1959, pp. 105-187; Álvarez Blanco, 2017). Estas obras musicales y literarias con personajes del noroeste peninsular ibérico fueron creadas en lugares tan distantes como Madrid, Lisboa, Galicia e Hispanoamérica (Villanueva, 1994; Gándara Feijóo, 2023). Ourense no constituyó una excepción a la representación de dichas piezas, tanto las de con gallegos como sin ellos (Garbayo, 2008).

Precisamente, en los villancicos (así como en la égloga relacionada con Monterrei) se aprecian claramente algunos estereotipos del gallego en el teatro: inocencia, bondad, comicidad…Estas ideas prefijadas también se dan en *Representación a San Roque*, concretamente en las intervenciones de Bacallán. En ellas predomina la chanza a través de equívocos con el idioma castellano (el personaje no entiende bien algunas palabras en español y las interpreta a su manera: "desbarrigaron" por "desbalijaron" o "indios" por "juicios", entre otros ejemplos). No queda muy claro si el autor pretende mostrar así la ignorancia del "rústico" o simplemente provocar la risa del público en un momento en el que el gracioso desquicia al demonio (es de los pocos que lo consigue). Además, Bacallán no es el único que se ve envuelto en malentendidos lingüísticos en la obra, sino que se suceden otras confusiones en pasajes en castellano entre personajes serios, como San Roque y el paje de su tío.

Aunque el tópico de gallego-tonto se encuentra muy extendido en varias obras del Antiguo Régimen (como los "villancicos de gallegos", creados fuera de Galicia desde el siglo XVII), *Representación a San Roque* no se enmarca claramente en esta tendencia. Algo parecido ocurrirá con los "villancicos en gallego" elaborados en Galicia desde finales del XVIII, en los que la burla hacia lo galaico desaparece (Villanueva, 1994). Incluso en varias tonadillas madrileñas de la segunda mitad de siglo XVIII e inicios del XIX el personaje gallego es de los primeros en percatarse de lo que ocurre en la trama. En otros casos, es el propio galaico el que actúa con picardía, como en *La venida del soldado* (Biblioteca Histórica de Madrid, Mus 188-

[119] Recientemente se puso en escena en el famoso Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro por el Centro Dramático Galego y la Companhia de Teatro de Braga: https://www.festivaldealmagro.com/programa/a-contenda-dos-labradores-de-caldelas-o-entremes-famoso-sobre-da-pesca-do-rio-mino/ (recuperado el 03/06/2023).

6; Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela, Fondo Valladares, en proceso de catalogación), tonadilla en la que el gallego aparece como sisador y amante de la prometida de un militar.

Bacallán, de *Representación a San Roque*, no llega a tal extremo, pero tampoco es el labriego ingenuo de otras obras teatrales. Este prototipo del gallego ingenuo en apariencia, pero noble y resuelto en esencia, pasará a la escena americana solo o acompañando al "negrito" [120], ambos con carácter cómico. Dicha caracterización generará polémicas especialmente entre emigrados a América. No es de extrañar, pues las reivindicaciones de la identidad gallega se venían fraguando (al menos en la Península Ibérica) desde finales del XVIII, en muchas ocasiones como reacción a las chanzas teatrales.

1.4. CONCLUSIONES DE CAPÍTULO

Las últimas décadas del Antiguo Régimen constituyeron un período de crisis y cambios en medio de los cuales se conformaron diversas identidades colectivas. Algunas de ellas, aunque no todas, se englobaron en los términos "nación" y "patria". En la España y Portugal peninsulares y coloniales, dichos procesos identitarios tuvieron lugar no siempre como reacción a las frecuentes modas italianas y francesas (tal y como la historiografía nacionalista consideró), sino también tomando de ellas elementos de interés para crear idiosincrasias propias. El gusto de los poderes monárquicos así lo propiciaban, pues ya Felipe V de España y sus sucesores (a excepción de Carlos III) mostraron interés por importar obras foráneas. En Portugal, João V puso el foco en Roma, intentando emular al Papado a través del Patriarcado de Lisboa que, a diferencia del hispano Patriarcado de Indias, iba más allá de un título honorífico. Sus descendientes (José I y Maria I, sobre todo) continuaron esta predilección italiana actuando como mecenas operísticos.

En la segunda mitad del XVIII, este rico contexto produjo el surgimiento de debates teatrales en los que se aludía (incluso incentivaba) asuntos de identidad colectiva. Intelectuales hispanos de filiación ilustrada atacaron a la escena de su presente por considerarla inmoral para la nación, de poca calidad y estilísticamente antigua (barroca). Sus preferencias se orientaban hacia un neoclasicismo de raíz francesa, deseando no emularlo, sino adaptarlo para conformar piezas escénicas propias de España. Así se desprende de textos como *Memoria sobre las diversiones públicas* (Jovellanos, 1796-1812) o la "disertación" (prólogo) de la obra teatral *La petimetra* (Moratín padre, 1762). Las pretensiones de estos eruditos colisionarán con el público y el propio sistema teatral, que a través de las letras de sus obras declamadas y líricas contestarán a los adversarios ideológicos. Sus protestas y burlas no impedirán la imposición de una reforma teatral ilustrada en 1799, aunque esta tendrá poco recorrido. Portugal, por su parte, no vivió debates tan marcados en cuanto a temas escénicos, pero sí se dieron en su territorio algunas controversias que resaltaban la necesidad de contar con un teatro portugués.

En medio de esta vorágine de sucesos que afectaban fundamentalmente a urbes como Madrid, Lisboa o Porto, se encontraban los gallegos. Estos no solo estaban ubicados en Galicia, sino también en las ciudades antes citadas, a donde muchos de ellos habían emigrado para realizar trabajos de poca cualificación. La galleguidad suponía ya entonces un elemento diferenciado, con numerosas similitudes culturales con el norte de Portugal (país al que no

[120] Por ejemplo, el estereotipo gallego arraigó en el teatro decimonónico de Cuba, aunque alejándose de lo tonadillesco. Fue por impulso del galaico Bartolomé José Crespo y Borbón, apodado Creto Gangá (Eli, 2010, p. 95; Eli, 2022, p. 142).

pertenecía, ni tampoco pretendía) y bastantes discordancias respecto a Castilla (reino del que formaba parte desde siglos atrás de forma impositiva). Aun así, la situación galaica no era vista como una anomalía problemática en España, al menos hasta que voces como los monjes Feijóo y Sarmiento comenzaron a reivindicar en ámbito erudito el territorio, lengua y población gallegas.

Dentro del mundo teatral galaico se dio algo similar, pero varias décadas antes y de manera más sutil. Me refiero a la comedia de santos *Representación a San Roque*, creada muy probablemente a inicios del XVIII para celebrar la festividad homónima en Ourense. Como se ha visto, esta obra con música incidental incluye al personaje gallego Bacallán, que se expresa en su idioma (no el macarrónico atribuido a galaicos en creaciones escénicas fuera del noroeste peninsular). Además, Bacallán se aleja del estereotipo del gallego bobo y tozudo, visible en lugares como Madrid. Aquí es bondadoso, además de pillo, volviéndose el único que ayuda al mencionado santo en los últimos días de vida. Es decir, el teatro dieciochesco gallego ofreció ya ciertos elementos que en los siglos XIX y XX sustentarán las bases del provincianismo, regionalismo y nacionalismo gallegos.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 2. TEATRO MUSICAL EN MADRID: ELEMENTOS GALLEGOS DESDE UN ÁMBITO CASTIZO

El siglo XVIII e inicios del XIX fue un período caracterizado por la centralización inherente al absolutismo y despotismo ilustrado. Es por ello que gran parte de las actividades teatrales del contexto hispano tenían su centro neurálgico en Madrid, volviéndose necesario hoy comprender qué ocurría en la capital para entender lo sucedido en otras ciudades. Huerta (2005, pp. 46-47) alude a dos excepciones a esta centralización teatral en territorio peninsular: la de Cataluña (ampliamente estudiada por Subirá) y la del País Vasco (junto con sus Sociedades Económicas de Amigos del País). A ello podríamos sumarle el caso gallego, que en esta tesis se tratará detalladamente en el cuarto capítulo y que es merecedor de interés por suponer su actividad escénica un punto de unión entre la cultura hispana (castellana) y la lusa.

2.1. UNA CUESTIÓN SIN RESOLVER: ¿EL TEATRO MADRILEÑO DE LA SEGUNDA MITAD DEL XVIII ERA (PROTO)NACIONALISTA ESPAÑOL?

Muchos rasgos establecidos para caracterizar la variedad de las regiones hispanas a finales del XVIII en el teatro musical de la capital serán los empleados posteriormente como elementos diferenciadores por reivindicaciones identitarias no solo madrileñas, sino también de otras partes de España como Cataluña, País Vasco o Galicia. Por raro que parezca, es posible apreciar analogías entre el ritmo de un baile de gaita en una tonadilla dieciochesca madrileña y una muiñeira interpretada por un coro gallego[121] en la época nacionalista de las Irmandades da Fala (1916-1931).

En el ámbito académico no existe unanimidad con respecto al carácter protonacionalista de la escena durante el período seleccionado. Aquí intentaré mostrar que en las últimas décadas del Antiguo Régimen se fue conformando en zonas como Madrid un teatro musical que no solo reflejaba la moderna idea de Nación, sino que también influía sobre ella. Asimismo, pretendo argumentar que, paradójicamente, fue en Madrid donde se gestaron varios elementos gallegos reivindicados después por movimientos identitarios de Galicia para diferenciarse de Castilla entre los siglos XIX y XXI.

El teatro madrileño empleaba fundamentalmente bailes y melodías folclóricas de las diferentes regiones de la Península y América, enfrentando especialmente las castellanas a las italianas y francesas. Al mismo tiempo, también se tomaban algunos rasgos propios de la tradición operística italiana (muy en boga en el entonces) y la música francesa, aunque en ocasiones acompañados de críticas o reticencias. Los elementos citados se mezclaron, enfrentaron y fusionaron en obras como la tonadilla escénica. Este género lírico de origen madrileño era similar a los *intermezzi* italianos y a la *opéra-comique* francesa, pero con predilección por la identidad española (entendida como sinónimo de la castellano-andaluza) frente a las de otras latitudes europeas. Destaca asimismo el sainete, forma teatral humorística

[121] Estas formaciones del noroeste peninsular tuvieron además un éxito notable fuera de su territorio (Madrid, Andalucía y América Latina), quizás porque alguna de la música que interpretaban no era del todo ajena (por la tradición teatral española desde siglos atrás) para aquellos no gallegos que la escuchaban.

que a pesar de ser predominantemente declamada, constaba habitualmente de partes musicales basadas en lo popular (similar al *vaudeville* francés del XVIII).

Se puede afirmar entonces que el período 1750-1814 constituye una etapa clave para comprender los aspectos relacionados con música e identidad en territorio hispano, puesto que es en este momento cuando comienzan a producirse de forma clara (Martín Moreno, 1985, p. 292)[122], especialmente en el ámbito teatral (Salmerón, 2019, p. 19)[123] y más específicamente en lo relacionado con los géneros tonadillesco y sainetil (Alonso González, 2010, pp. 19 y 59[124]; Le Guin, 2013, p. 454[125]; Leza, 2014, pp. 40-43 y 531[126]; Pessarrodona, 2022, p. XXVI[127]). Dichas piezas breves tendrán un papel muy relevante, influyendo posteriormente en la música de salón decimonónica, de gran importancia identitaria (Alonso González, 2006, pp. 175-176)[128].

Además de en las propias fuentes escénicas, la relación entre música/teatro e identidad se puede percibir en diferentes escritos sobre ética y estética en la España de finales del Antiguo Régimen. Como señalan Presas y Salmerón (2019, p. XII), esto se debe a que "tras las teorías del gusto hay modelos de identidad. Y la identidad consigo mismo conlleva igualmente el establecimiento de diferenciaciones con los otros". Asimismo, son apreciables elementos identitarios-nacionalistas españoles en algunas cartas privadas (Moreno Almendral, 2018). Destaca en el ámbito musical la dirigida por el famoso cantante y compositor Manuel del Pópulo García al Marqués de Astorga a inicios del XIX:

[122] Dice: "De esta segunda mitad del siglo [XVIII] van a surgir los ideales del nacionalismo musical español, cuyos antecedentes se encuentran en el padre Feijóo y cuya formulación es del gaditano Marqués de Ureña y de Don Preciso". Cabe indicar que las formulaciones prenacionalistas de Don Preciso (Iza Zamácola) y del Marqués de Ureña (Gaspar de Molina y Saldívar) difieren bastante. Mientras el primero defiende a ultranza los elementos autóctonos hispanos frente a los extranjeros, el segundo se aleja de dicha postura: "Otros critican las piezas porque se resienten del gusto nacional, como si todas las Naciones no tuvieran licencia de cantar en el modo que mejor les acomode" (De Molina, 1785, pp. 368-369).

[123] Comenta el investigador: "En la época que nos ocupa, el segundo tramo en el trono de la familia Borbón (Carlos III y Carlos IV), el debate que se plantea es entre lo foráneo y lo auténticamente español, entre el italianismo y el casticismo musicales".

[124] Afirma: "Resulta necesario referirse a la presencia de cierta inquietud nacionalista que, paralelamente al auge de la tonadilla y el sainete, comienza a gestarse a finales del siglo XVIII. Se trata de un nacionalismo que se define, en primera instancia, por el rechazo de lo extranjero. En lo que a la música concierne, encontraba enemigos en el melólogo y la ópera cómica francesa, el baile francés (que se había introducido en los saraos de la alta sociedad), la pantomima y los bailes de espectáculo, la ópera italiana, así como en la práctica-muy extendida en el siglo XVIII-de traducir y adaptar obras extranjeras. Por el contrario, numerosos textos de la época saludaban enardecidos a los aires nacionales, la ópera en castellano y a la tonadilla escénica. […]. En esta frontera entre los siglos XVIII y XIX, algunos historiadores hablan de "protonacionalismo español", al que, para ser nacionalismo, todavía le falta el ingrediente fundamental de negar la soberanía del rey y afirmar la alternativa de la nación, pero que ya considera a esta como un sujeto político dotado de una identidad propia".

[125] Dice: "Nor was the anxiety [over Spanish musical identity] of recent origin; it had its roots in the period of the tonadillas themselves. The phrase I have used for the title of this article [The glory of having a national music] was written in 1786 by the *ilustrado* (Enlightened) cultural critic Felix María de Samaniego; he in turn used it retrospectively to characterize the tonadillas of Luis Misón […]".

[126] Su opinión matiza, eso sí, el nacionalismo historiográfico de los siglos XIX-XX: "Obviamente, la percepción de una identidad española no es algo ajeno a intelectuales, políticos y artistas en el siglo XVIII, pero con implicaciones y consecuencias no siempre acordes con las lecturas realizadas *a posteriori*" (p. 40). Más adelante, indica el investigador centrándose en el género tonadillesco: "el uso de los arquetipos de aires y bailes característicos constituye un perfecto paralelismo con los personajes estereotipados que poblaban la tonadilla y, como ellos, igualmente reconocibles de manera inmediata por el público. Ante una dramaturgia elemental y un final más que previsible, el juego de las identidades enfrentadas resultaba un elemento muy eficaz para activar los mecanismos del humor, la ironía y la sátira, y entre ellas, la identidades nacionales ocuparon un lugar privilegiado al que contribuyó de manera determinante la propia música" (p. 531).

[127] Comenta: "En las tonadillas con varios personajes prevalece la temática de corte nacionalista […]. Por lo general, estas obras de Valledor parten de una dialéctica entre lo 'propio' y el 'otro', contraponiendo estereotipos autóctonos, principalmente majos, con los extranjeros, siendo cada uno de los estereotipos identificado musicalmente por determinados aires asociados".

[128] Asegura: "Uno de los fenómenos más interesantes en el panorama de la música española de la primera mitad del siglo XIX fue la canción. […]. El teatro nacional (la tonadilla escénica y el sainete lírico), la ópera cómica italiana y la opereta de ascendencia francesa están en los orígenes de la canción".

> Excelentísimo Señor: A pesar de lo favorecido que estoy en este pueblo, en quanto he sabido qe Vuestra Excelencia protegiendo la cultura nacional, piensa fomentar el ramo de óperas en el idioma castellano, he entrado en deseos de servir de instrumento a tan loable objeto, aspirando más bien a la honra de ocuparme bajo los auspicios de Vuestra Excelencia que a mi utilidad y conveniencia propia. Y me encamino a la grandeza suya a hacerle presente esta mi disposición, rogándole interponga su mucho valimiento con Sus Majestades para disponer a su arbitrio de mis cortos alcances…Málaga, 29-XI-1800 (Vid. Casares, 2006, p. 193).

También sobresalen fragmentos escritos en el entonces por García de Villanueva, quien dio los nombres de algunos compositores hispanos, considerándolos ya nacionales[129]. Por su parte, Don Preciso (Iza Zamácola) redactó en las postimetrías del Antiguo Régimen un texto de carácter nacionalista reaccionario sobre música, en el cual criticaba a los "infatuados adoradores de todo lo que no es nuestro"[130]. Además, de finales del XVIII data una de las primeras iniciativas (fallida en el presente caso) para la recopilación de música folclórica hispana[131] (un tipo de actividades que tendrá gran importancia a finales del XIX e inicios del XX, época considerada como de auge de los nacionalismos en Europa). Estos ejemplos constituyen una muestra notable de que ya a finales del siglo XVIII las identidades colectivas estaban muy presentes en la sociedad, música y teatro hispanos.

No obstante, existen opiniones más o menos actuales contrarias a la idea del teatro madrileño (y, por extensión, hispano) como elemento (proto)nacionalista en el XVIII. Carreras (2001) no es partidario de ver las actividades escénicas del XVIII tomando como elemento central cuestiones nacionales. Resulta curiosa su aportación, puesto que se engloba en un libro cuya contraportada afirma: "la búsqueda de una ópera nacional fue una constante desde la llegada del género a España, convirtiéndose en un tema basilar de nuestra cultura y provocando una rica actividad crítica y polémica en la que participa toda la inteligencia de la nación". El citado investigador opta por una perspectiva un tanto diferente, apuntando "la necesidad de considerar conjuntamente la producción operística, sea esta italiana o española, lo que se traduce en nuestro caso en la pertinencia de considerar en paralelo el teatro de corte y el teatro comercial" (Carreras, 2001, p. 206).

Por su parte, Barrientos (2008) afirma que la consideración de la tonadilla dieciochesca como género nacional español proviene de los siglos XIX y XX, siendo en su época piezas que seguían las modas de los *intermezzi* y la ópera bufa italiana[132]. No obstante, varios textos del XVIII con continuas referencias a la "música nacional" y a las tonadillas parecen mostrar lo

[129] "Habiéndose exercitado en esta clase de composiciones músicas, entre los primeros maestros compositores nacionales Don Luis Mison, hombre de singular talento músico, que compuso las de *Eco y Narciso* , *Piramo y Tisbe* , y otras que agradaron entonces mucho. A este siguieron Don Ventura Galvan, Antonio Guerrero, Castel, Ferreira, Don Antonio Rosales, Don Pablo Estebe, y los dos que actualmente dedican sus tareas músicas al buen servicio del público y compañias cómicas, que son Don Blas de la Sema, y Don Pablo del Moral; cuyo talento músico es bien notorio dentro y fuera de esta Corte por las muchas composiciones suyas dadas á los teatros. No trato aquí mas que de lo nacional, reservando para otro lugar el hablar del establecimiento de las óperas italianas que estuvieron muy introducidas en España, y de las francesas que hoy están en gran auge" (García de Villanueva, 1802, p. 295),

[130] "Yo sé muy bien que estas reflexiones solo podrán granjerarme la enemistad de aquellos infatuados adoradores de todo lo que no es nuestro, y particularmente de aquellos, profesores, o llámense apasionados, que con su extraordinario lujo en el manejo de la guitarra pretenden corromper la armonía de este sencillo instrumento, introduciendo grandes arias, que nada dicen ni significan en los corazones españoles; pero nosotros, señores apasionados, debemos despreciar semejantes alteraciones, que se separan de la naturaleza de las cosas, y continuar cantando aquellas seguidillas, tiranas, polos y demás canciones características de nuestra nación" (vid. Subirá, 1929, 2020).

[131] "El 14 de marzo de 1799 se realizó el primer intento, frustrado como era natural, de presentar una recopilación de música característica española formando una colección de aquellas canciones que se pudieran recoger de viva voz y declarando la demarcación donde se las cantaba. En efecto, el hoy desconocido folklorista José González Torres de Navas solicitó en una memoria la protección oficial, sin que se atendiera tal propósito" (Subirá, 1953, p. 887).

[132] Aunque no solo estos, también la *opéra-comique* francesa y quizás la *ballad opera* inglesa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

contrario, al igual que muchos libretos y partituras del entonces. Incluso en traducciones ibéricas impresas de óperas italianas se alude a la tonadilla como algo propio hispano (aspecto que no la exime de críticas), frente a lo italiano (que es considerado foráneo). Un ejemplo está en el libreto conservado de *I Visionari* (BNE, T/22181), donde se dice:

> […] La estrechez de las condiciones con que se ha hecho esta traducción, y la apresuración que se ha tenido, no dan de sí otra cosa; ni tampoco cave más, ni puede parecer mucho mejor la versión de una Opera bufa; en cuya especie de composiciones, como el principal cuidado y atención se lo lleva la Música, apenas se pone alguno en lo que toca al Drama y su lenguaje, del mismo modo que sucede en nuestras Tonadillas (Vid. Leza, 2001, p. 246).

Por otro lado, y sin rechazar el poder de la influencia italiana (que fue mucha), cabe recordar que los sucesivos intentos de construir una música escénica propia en diferentes países entre finales del XVIII y la actualidad tomaron como género estrella uno de origen itálico: la ópera. Esta se modificaba y adaptaba (a través de personajes, melodías y danzas folclóricas autóctonas), otorgándole un importante componente identitario colectivo del lugar en el que se creaba la nueva pieza. Resumiendo, pienso que en ámbito hispano no solo los historiadores nacionalistas del XIX y principios del XX vieron a la tonadilla como un género nacional, sino que esta percepción ya existía antes (aunque no tan exagerada) en políticos, compositores y parte de la sociedad del XVIII (especialmente madrileña). Ello cuadra con la incipiente conformación moderna de la nación española, muy patente a partir de 1780 tomando como base elementos etnotípicos que proceden de décadas y siglos anteriores.

2.2. ASPECTOS GENERALES SOBRE LA ACTIVIDAD ESCÉNICA DE MADRID

En el siglo XVIII comienza a producirse de forma clara un teatro musical característico del territorio hispano, fundamentalmente en Madrid. Anteriormente había existido mucha música teatral (alguna de ella de inspiración folclórica) incorporada a comedias y géneros breves o bien ubicada en lo que hoy denominamos zarzuela antigua. Sin embargo, no será hasta aproximadamente 1750 cuando comiencen a existir obras en las que libreto y música formen un *tándem* y en las que los rasgos autóctonos cobren notable relevancia en las acciones que se suceden sobre el escenario. Así se aprecia en la zarzuela nueva y especialmente en la tonadilla.

Cabe apuntar también que en esta época se produce una continua interrelación entre la música teatral y la eclesiástica[133]. Subirá (1933) mostró en su día cómo existieron notables maestros de capilla que se dedicaron a componer música para las tablas. Es por ello que entre géneros paralitúrgicos escénicos, (como el villancico) y profanos (como la tonadilla escénica) se encuentran muchos rasgos comunes. Esto ha llevado a pensar que el villancico pudo ser un antecedente de la tonadilla escénica (Rubio, 1979, p. 11; Pérez Mora, 2008, pp. 84-104) o incluso a la inversa en el caso de la conformación del villancico típico del XVIII (Huertas, 2005, p. 27). Más que precedentes, probablemente lo que existió fue una influencia bidireccional.

Las comedias de magia y las zarzuelas alegóricas del período dieciochesco provocaron que en los coliseos madrileños y de otros lugares de la monarquía hispánica aumentase la atención a la escenografía. Todo ello partía de una concepción del siglo anterior en la que el teatro no se veía como obra literaria, sino como espectáculo en el que la música, vestuario y *attrezzo* tenían un papel muy relevante. Lo sensible predominaba sobre lo intelectual. Algunas de estas premisas se tendrán presentes en obras costumbristas, como las tonadillas escénicas. Aún así,

[133] Algo que a varios tratadistas no gustaba, como el ya explicado Padre Feijóo.

el texto que se llevaba a escena tenía cierto interés, de ahí que un gran número de letras tonadillescas, por ejemplo, se editasen en pliegos de cordel que se difundían por diversos lugares. Esta literatura de cordel no siempre recogía obras completas, sino que a veces se centraba en los fragmentos más famosos de las mismas.

Durante el XVIII "se incrementó la asistencia de las señoras al teatro, y esta afición alcanzaba a todas las clases sociales. Pocas eran las mujeres que tolerasen ser excluidas de ningún espectáculo que a otra mujer cualquiera, por el hecho de serlo, le fuera permitido poder pisar" (Martín Gaite, 1988, p. 53). Esta incorporación femenina en el público pudo influir en el argumento de obras efímeras como las tonadillas y sainetes, que en muchas ocasiones ridiculizan a lo hombres y a las clases altas, intentando obtener el beneplácito de los asistentes.

2.2.1. Coliseos y compañías[134]

Uno de los coliseos más importantes en el Madrid dieciochesco fue Caños del Peral (inmueble edificado en 1708, reconstruido en 1738 y demolido en 1817). En origen, este teatro estaba destinado principalmentalmente a ópera italiana representada por compañías procedentes de la Península Itálica, como la fundadora compañía de los Trufaldines (Lolo, 2006, p. 139). Sin embargo, el edificio no tuvo una actividad operística medianamente estable hasta 1787 (Leza, 2002, p. 120). Se situaba cercano al Palacio de Oriente (de ahí la influencia italiana, inspirada por los monarcas borbones y sus esposas), aproximadamente donde hoy se halla el Teatro Real. En la primera mitad del XVIII, el Marqués de Scotti fue uno de los directores más relevantes de este coliseo, aunque Farinelli (Carlo Broschi) también contribuyó enormemente a fomentarlo. En la segunda mitad de siglo habrá muchos momentos de estabilidad e inestabilidad, especialmente durante los reinados de Carlos III y Carlos IV. La *Real Orden de 11 de diciembre de 1786* producirá la cesión de Caños del Peral a la Junta de Hospitales[135] con el objetivo de que a través de él se conformase una ópera nacional española partiendo de la italiana y dando prioridad a lo hispano frente a lo italiano, como se indicó en el apartado 1.2.3. de la presente tesis doctoral.

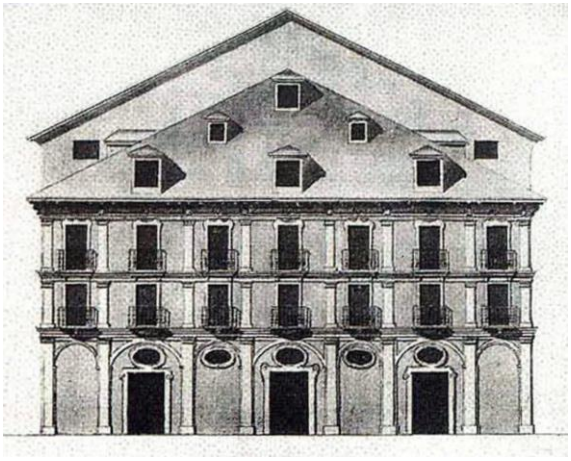


Figura 15. Fachada del coliseo de Caños del Peral por el arquitecto Francisco Sánchez ca. 1788. © Radio Televisión Española

[134] El asunto ha sido tratado con frecuencia. Incluso se ha hecho un programa de televisión sobre los teatros en Madrid a lo largo de la Historia: https://www.telemadrid.es/programas/desmontando-madrid/Desmontando-Madrid-teatros-cines-2-2387481250--20211016103500.html (recuperado el 15/11/2021).

[135] Sobre la estrecha vinculación entre teatros y hospitales en España, consúltese Fernández Fernández (1989).

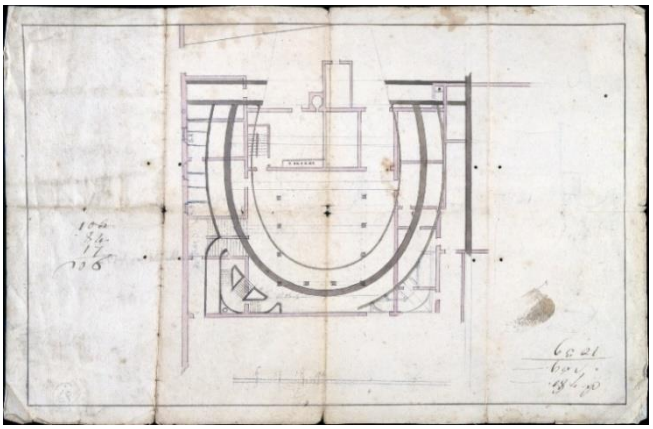


Figura 16. Planta del coliseo de Caños del Peral por Virgilio Rabaglio ca. 1737. © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando



Figura 17. Zona donde se situaba el coliseo de Caños del Peral. Fotografía propia

Sin embargo, en la década de los 90 continuará predominando la notable influencia italiana y francesa en el referido teatro[136]. La presencia de grandes divas italianas en Caños del Peral, así como la primacía de la ópera en ámbito cortesano madrileño, se refleja en *Copia del oficio pasado del Governador del Consejo sobre el beneficio de la Banti. Año de 1793*[137]. *Y otra copia de la representacion hecha al Rey sobre el aumento en la entrada los dias de opera nueva o funcion nueva*[138] (BNE, MSS/13992/1). Lo francés queda atestiguado en *Encargos al Señor*

[136] Así lo demuestran varios documentos custodiados actualmente en la BNE: *Queja de Don Juan Josef Sicado, director del Teatro de la Opera el año de 1793* (BNE, MSS/13992/2), *Noticia de los dias que deve haver opera en el mes de Diziembre de según se a avisado del Governador del Consejo, año de 1793* (BNE, MSS/13992/3), *Papeles* [del] *Señor Scorza* (BNE, MSS/13992/4), *Cartas de Antonio Scorza* (BNE, MSS/13992/5) y *Teatro de los Caños del Peral. Nuevo plan que demuestra las causas y motivos que impiden la subsistencia de óperas en Madrid* (BNE, Ms 14075 1; vid. Leza, 2001, p. 255). En general, la Biblioteca Nacional custodia mucha documentación sobre este coliseo, especialmente en el Legado Barbieri: http://datos.bne.es/entidad/XX139674.html (recuperado el 13/02/2023).

[137] Está incompleto. Se lee: "Quando se escriturò en Ytalia a la Actriz Brigida Banti para que cantase en este Teatro de opera, en la clase de primera Dona seria, se extendió entre otras condiciones, la de que la havia de dar una noche de beneficio como consta de V.S. por oficio que le dirigió" [aquí se acaba el texto]. Leza (2001, p. 253) dice que la llegada de cantantes como Banti a Madrid hizo que se representasen óperas serias entre 1791 y 1795 (antes debían de prevalecer las bufas), habiendo estrenos de tales obras durante las festividades reales. El presente documento de la BNE parece corroborar tal afirmación.

[138] Interesa el siguiente fragmento de alabanza al género operístico por parte del "hermano mayor" de la Real Junta de Hospitales Generales, que es quien realiza esta petición el 07/09/1793: "Así como es inegable que esta diversion [la ópera], supuesto su decoro, y magnificencia, es acrehedora à ser sobstenida para ornato de una Corte tan culta, por que proporciona

Vallejo[139]*, de Paris, para la adquisición de Madeimoselle Huttin, Monsieur Deshayes, y algún otro Bailarin*[140] (BNE, MSS/13992/7). Por su parte, *Ultimos acuerdos sobre el orden de dar el oratorio y conciertos, y otros puntos del govierno del teatro, y demas funciones. 1795 á 98*[141] (BNE, MSS/13992/6) permite apreciar cómo en el coliseo de Caños del Peral se combinaba ópera con otros géneros de procedencia foránea.

La prevalencia de lo extranjero en el referido coliseo no descenderá significativamente hasta la *Real Orden de 28 de diciembre de 1799* (BNE, Ms 14074): las producciones en italiano quedarán prohibidas en territorio español, incluyendo este teatro de los Caños del Peral.

> Sus Majestades no tenían por conveniente la continuación del teatro italiano, que de modo alguno no podía subsistir en los términos que corresponde sin auxilios cuantiosos del Gobierno, así como no encontrarían dificultad en que le sustituyese uno español y sin bailes, que por sí solo puede mantenerse con decoro, invirtiéndose el producto del arrendamiento en beneficios de los mismos Hospitales y habilitándolos, desde luego, para establecerle en el referido coliseo de los Caños a las horas acostumbradas de por la noche, con tal que se ciñese a piezas decorosas de representación o cantado en español y por actores del país, sin otros bailes que los propios y característicos de estos reinos (Vid. Cotarelo y Mori, 1917, pp. 401-402).

La tendencia "hispanófila" de finales del XVIII se mantendrá a inicios del XIX, especialmente durante la guerra contra los franceses[142]. Véase, si no, la *Entrada publica del Rey D. Jose Napoleon 1º. Año de 1809. Comedia representada en el teatro de los Caños del Peral el día 2 de febrero de 1809* (Archivo de la Villa de Madrid, 2 416 34 46)[143]. Este constituye un conjunto de documentos administrativos del Ayuntamiento en los que se detallan las gestiones llevadas a cabo para tal evento. Las mismas empezaron semanas atrás. Ya el 09/01/1809, se indica:

> […]el Señor Correxidor hizo presente que havia sido llamado por los Señores Ministros de la Guerra y de lo interior, y que le habían manifestado que siendo etiqueta hacer funciones Reales a la entrada de los Soberanos en la Corte, era necesario disponer lo combeniente para que ya que la estación del tiempo no permitia se hiciesen fiestas de toros, una de las mas principales en estas ocasiones, se hiciese una funcion teatral con la mayor pompa y ostentación y que toda fuese nacional, suplicando a Su Majestad se sirviese concurrir à ella, y comvidando à Madrid para su concurrencia à la servidumbre de Palacio, Señores Ministros, Generales, è yndividuos franceses los mas distinguidas clases de la poblacion para que su brillantez hiciese mas lucido este espectaculo, y que con esta noticia y para adelantar tiempo havia prevenido Su Señoría el Señor Don Julian de Fuentes estuviese con la Rita Luna para que hiciese de

una honesta ocupación à la porcion mas respetable del Pueblo, y por que igualmente contribuye à mantener muchas familias pobres que en sus diversos encargos aseguran un buen jornal […]". También es relevante lo siguiente: "Consta a Vuestra Excelencia que en nuestros Teatros Españoles está generalmente bien admitida la suvida en todos los dias de Representacion de Teatro ò Musica, y que en el Ytaliano, no se exige mas que lo regular en semejantes casos, siendo así, que aunque se haga proporcionado cotejo de unas y otras funciones, sin omitir la mas leve consideracion, hai notavilisima diferencia en los gastos que respectivamente se hacen en aquellos, y este".

[139] Pascual Vallejo era el secretario de la Embajada de España en Paris.

[140] De 1797 y 1798. Engloba: *Cartas y escrituras de [¿?] febrero de 1798, relatibas à Madeimoselle Huttin, Monsieur Deshayes, y Monsieur Huard* [está algún contrato del Coliseo de los Caños del Peral con los citados intérpretes] y *Cuenta de gastos hechos en Paris a nombre y cuenta de los Señores Protectores de Teatros de la Opera de Madrid de los quales he recibido cuenta en quatro veces.*

[141] Este manuscrito contiene varios papeles, entre los que destaca uno del 30/08/1797 en el que se dice: "Arreglo de Funciones nuevas para el proximo mes, y siguientes: Baile de Angiolini, el dia 7, de Septiembre/Ópera Bufa de la Vinci, el dia 13, ó 20, de dicho mes/Baile intermedio pequeño de la Francesa, si llega/Baile grande para la Gala del dia 14 de Octubre/Ópera del Azur, por la Crespi, el dia de Gala 4 de Noviembre/Ópera Bufa de la Vinci el 12 de Noviembre, ó los visionarios/Baile qualquiera de Angiolini el dia 23 de Nobiembre de dicho/Ópera será de la Vinci el dia de Gala del 9 de Diziembre/Baile de Giraud el dia 20 de dicho mes de Diziembre/Baile grande extraordinario el 1 de Enero".

[142] Siguiendo a Romero Peña (2007, p. 220), "en 1814 el coliseo de los Caños acogió las Cortes en su traslado de Cádiz a la capital".

[143] Agradezco al personal del Archivo de Villa las facilidades para acceder a estos papeles.

> primera actriz en la funcion que se determina de que tal vez podria ser *El desden con el desden*, ó *La moza de cantaro* […].

Asimismo, es posible conocer por dicha fuente la distribución del público en el coliseo, el precio de las entradas y cómo era una invitación impresa al evento. Esta última llama mucho la atención, pues a pesar de ser José Bonaparte un francés, las obras que se interpretaron en su honor eran puramente hispanas:

> La Villa de Madrid. Teniendo el honor de que el Rey N.S. (que Dios guarde) asista al Coliseo de los Caños del Peral la noche del jueves 2 de este mes á la representacion Española que S.M. se ha dignado admitir, ruega á V. se sirva concurrir al palco, n._piso que se ha destinado á V. La funcion es la siguiente. La comedia de Calderon titulada *Mañanas de abril y mayo*. Concluida la comedia se baylara el bolero. Se cantará después una tonadilla. Á esta se seguirá el zapateado. Y se concluirá con el saynete titulado *La casa de Tócame, Roque*, en el que se baylará seguidillas manchegas y fandango. Se principiará á las_de la noche. La Villa ruega á V. se sirva presentar este billete, en vista del qual se abrirá el referido palco, que le está destinado. Madrid primero de febrero de 1809.

Las compañías contratadas para este programa fueron las de los coliseos de La Cruz y El Príncipe, tal y como se refleja en otro documento del mismo legajo. Igualmente, se encuentra aquí una *Cuenta de la copia de música originada en la comedia Mañanas de Abril y Mayo que se represento en los Caños de el Peral el dia 2 de Febrero*. En la misma, se apunta que se gastaron 36 reales en "seis violines de la tonadilla *Los maestros de la Raboso*".

La Cruz y El Príncipe constituían los dos importantes coliseos públicos de Madrid (Davis, 2004; Thomason, 2005). Se ubicaban en lo que hoy se conoce como Barrio de las Letras (muy cercanos a la Puerta del Sol) y los gestionaba el Ayuntamiento. En ellos fue donde géneros con rasgos autóctonos como la tonadilla escénica adquirieron relevancia, exportándose después a otros edificios teatrales de la Península Ibérica e Hispanoamérica. En estos teatros solía existir una segregación por sexos: patio, gradas, bancos, luneta y tertulia para hombres; cazuelas para mujeres (con puertas y escaleras propias, separadas de las otras instalaciones). La excepción eran los aposentos, donde ellos y ellas podían mezclarse.

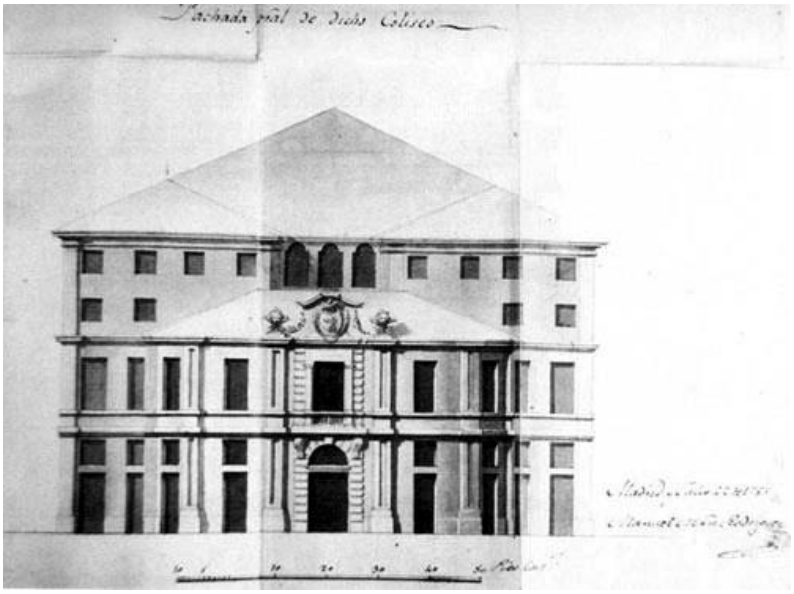


Figura 18. Fachada del coliseo de La Cruz ca. 1785. © Biblioteca Miguel de Cervantes



Figura 19. Fachada para el coliseo del Príncipe ca. 1744 por Sacchetti. © Museu Nacional d'Art de Catalunya





Figura 20. Lugares en que se encontraban los coliseos de La Cruz y El Príncipe. Fotografías propias

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ambos teatros habían sido corrales de comedias durante el Barroco, transformándose durante el XVIII en teatros a la italiana: La Cruz lo hizo entre 1736 y 1737, mientras que El Príncipe entre 1744 y 1745. Aun así, en estos edificios prevalecieron los géneros escénicos hispanos frente al potente poder de la ópera italiana (quizás por estar emplazados en una de las zonas más castizas de Madrid, con importante recuerdo de los dramaturgos del Siglo de Oro que allí habían residido y ganado fama). Los dos espacios tenían una pequeña orquesta cada uno (Barba, 2015), con aproximadamente 12 músicos en sendas plantillas[144] (Leza, 2002). La configuración de la entrada física a coliseos como La Cruz era realmente compleja:

> […] hay que tener en cuenta que se seguía aplicando el principio establecido desde los primeros años de los corrales: se pagaba un precio único por la entrada, más una cantidad adicional, a otro cobrador, por un asiento. La entrada general se dividía entre "primera puerta" y "segunda puerta"; estos dos elementos correspondían tradicionalmente a los cobradores de la compañía de actores y de la administración. Con este pago, se accedía al patio, donde el espectador podía quedarse de pie sin abonar nada más. Por una plaza en las gradas, los corredores, los bancos o las lunetas, se pagaba otro precio, además de la entrada. Los espectadores que se ponían en la cazuela, los palcos y la tertulia, situados en los pisos superiores, entraban por otras puertas y por tanto no pagaban la entrada por separado en la puerta principal; se incluía en el precio de estas localidades. Además, en las gradas, los corredores, la cazuela y la tertulia, se pagaba un precio […] adicional por un asiento preferente (Thomason, 2005, p. 48).

Finalmente, no debe olvidarse el importante papel que ostentaron también los coliseos de los Reales Sitios. Estos eran un conjunto de teatros aristocráticos o cortesanos creados durante el mandato del Conde de Aranda y destinados a acoger obras declamadas francesas de corte neoclásico, así como producciones líricas de procedencia italiana. El director de dicha red escénica (con sedes en El Retiro, El Pardo, El Escorial, Aranjuez y la Granja de San Ildefonso[145]) fue Clavijo y Fajardo. La empresa se dividía en dos partes: teatro declamado (interpretando fundamentalmente tragedia y comedia francesa adaptada al español) y teatro lírico más danza (en la que lo italiano seguía teniendo gran peso; un ejemplo es la obra interpretada en 1771 para la inauguración del Real Coliseo de Carlos III en San Lorenzo del Escorial: *L'impresa d'opera*[146]). Los coliseos reales contaban con compañía propia, aunque esto no impedía que a veces actuasen en ellos intérpretes procedentes de La Cruz, El Príncipe o Caños del Peral.

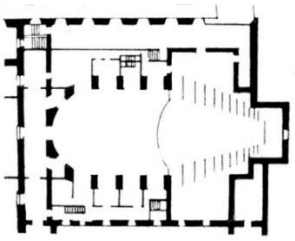


Figura 21. Planta del coliseo del Buen Retiro por Carlier a inicios del XVIII. © Biblioteca Miguel de Cervantes

[144] Un número considerable, pero menor al de Caños del Peral, donde la orquesta superaba la treintena de miembros para varias óperas. Sin embargo, la virtud de los conjuntos instrumentales de La Cruz y El Príncipe con respecto al coliseo operístico madrileño fue su relativa estabilidad y regularidad durante la segunda mitad del XVIII (especialmente desde que se dejaron de diferenciar las "funciones de teatro" o de gran envergadura de aquellas más cotidianas).

[145] Una investigación relevante sobre las dos últimas localizaciones citadas es la desarrollada por López de José (2006).

[146] Esta obra debía gozar de gran popularidad en el entonces, pues fue representada también en el Teatro de Rua dos Condes (Lisboa) hacia 1774, tal y como revela un libreto impreso de Lisboa conservado en Porto bajo el título *L'impresa d'Opera: drama giocoso per musica a representar no Teatro da Rua dos Condes na Primavera de 1774* (Arquivo Distrital de Porto, signatura K/5/6/4-15.5).



Figura 22. Solar donde estaba el coliseo del Buen Retiro. Fotografía propia



Figura 23. Interior del Real Coliseo de Carlos III (San Lorenzo del Escorial). Fotografía propia

Entre las compañías teatrales importantes en Madrid durante la segunda mitad del XVIII, estaban las de Manuel Martínez y Eusebio Ribera (Astuy, 2022), que actuaban en los coliseos de El Príncipe y La Cruz (sus seguidores se apodaban "chorizos" y "polacos", respectivamente, existiendo rivalidad entre ellos; cuando se reabrió el teatro de los Caños del Peral en 1787, se creó la banda de los "panduros"). Normalmente, los intérpretes que integraban estas compañías gozaban de gran popularidad en la ciudad:

> Como ocurría con los toreros, la admiración incondicional del público hizo que las tonadilleras, los actores y las actrices se convirtieran en personajes de cuento, aclamados y ensalzados por los aficionados, despertando todo tipo de sentimientos apasionados; entre las actrices las más populares fueron María

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Antonia Fernández, conocida vulgarmente como La Caramba, María Ladvenant-protegida de la Duquesa de Osuna-, y María Rosario Fernández, La Tirana (Franco Rubio, 2001, p. 241).

Tanto las empresas escénicas madrileñas como las de otras latitudes hispanas estuvieron estructuradas hasta 1799 de la misma forma que lo habían hecho las compañías durante el Siglo de Oro (Davis, Shergold y Varey, 1986). En la cúspide del organigrama se encontraba el "autor" (gestor que representaba a todos los integrantes y que debía solicitar permiso a las autoridades municipales para hacer teatro en una determinada ciudad). Le seguían las damas y los galanes (hasta cuatro de cada tipo), que solían interpretar personajes serios y protagonistas.

Después venían los barbas, actores de cierta edad que hacían los papeles de hombres maduros. Se continuaba con las graciosas y los graciosos, cuya labor era la de dar vida a personajes con carácter bufo o cómico como el figurón[147] (eran precisamente muchos de estos graciosos los que interpretaban sainetes y tonadillas en los intermedios teatrales durante la segunda mitad del XVIII e inicios del XIX). A mayores, estaban los músicos (en ocasiones con un maestro a la cabeza) y el apuntador. Desde el siglo XVII, existían dos tipos de compañías teatrales (o cómicas) españolas según su importancia: las de título (contaban con una licencia y mostraban una cierta profesionalidad) y las de la legua (más itinerantes[148] que las anteriores, normalmente mal vistas por la sociedad; en ocasiones, no se les permitía acercarse a menos de una legua de una población, de ahí su nombre). Desde la segunda mitad del XVIII, predominan en territorio hispano las compañías de título.

2.2.2. Difusión del teatro musical madrileño

Las obras musicales representadas en los coliseos madrileños se difundieron ampliamente por la Monarquía Hispánica. En ámbito peninsular ibérico, ello se debió principalmente a las itinerancias de las compañías teatrales. A América también llegaron muchas influencias del sistema teatral madrileño, especialmente a los teatros medianamente estables de ciudades como México[149] (Vera García, 2018, 2019 y 2021), Caracas (Capelán, 2015 y 2017), Lima y Arequipa (Izquierdo König, 2016) o La Habana (Hernández González, 2009). En ellos se representaban obras traídas fundamentalmente de la Península Ibérica, aunque también hubo piezas propias y adaptaciones de las primeras. Predominaba la combinación de partes declamadas y cantadas.

La palabra *ópera* se empleaba para referirse a diferentes géneros escénicos (utilización ambigua del término, como en la España peninsular). En la segunda mitad del siglo, surge un fuerte control de los teatros por parte de los dirigentes ilustrados americanos (que al igual que en Europa, consideran lo escénico como una importante herramienta de educación social). Se hacen entonces reglamentos para mejorar los espectáculos, importando a veces compañías de España. Asimismo, en zonas como México se prohibieron los coloquios (comedias con música en los patios de viviendas durante Navidad y Carnaval) y las jamaicas (celebraciones en casas en las que se bailaban seguidillas, chuchumbés, fandangos…)

---

147 Ya desde el Siglo de Oro, tal y como ha estudiado Fernández Fernández (1999).

148 A veces,ccruzaban el Atlántico para representar y "a su retorno devolvían a la Península la cultura musical del continente americano" (Eli, 2010, p. 90).

149 México recibió en general muchas influencias literarias de la Península Ibérica. En 1804 se escribió aquí un texto poético, influenciado por otro similar de Cádiz, en el que se presenta una querella de sexos y se alude al teatro. Su título: *Expediente promovido ante su Excelencia por las solteras y doncellas de Mexico solicitando novios para casarse*. En un fragmento, las mujeres se defienden ante protestas de los hombres diciendo irónicamente: "Pero el marido há de entrar/a la hora que le paresca/a su casa […]/El há de ir a los paseos/a las partidas que encuentra/a los Toros si los hay/y tambien a la Comedia" (vid. Sarabia y Arenas, 2007, p. 185). También en México se creó a inicios del XIX la tonadilla *La solterita*, que refleja la vida conventual (Mendoza, 1945, p. 86).

Las tonadillas tendrán éxito en lugares como el Teatro de la Ranchería en Buenos Aires (en cuyo inventario de 1792 se especifica el título de 195 tonadillas) o en coliseos de la Habana, ciudad en la que se mostraron unas 200 tonadillas importadas de la Península y elaboradas por autores del lugar (Waisman, 2014, pp. 637-638). El criollismo propició que estas obras se adaptasen a su nuevo emplazamiento y mostrasen bailes americanos, como ocurrió en Venezuela (Capelán, 2017) o México: "el género, que llega a Nueva España por comunicación directa de las compañías teatrales peninsulares, repercutirá en el público de manera sintomática: el carácter de las tonadillas escénicas comienza a tornarse como una expresión del nacionalismo imperante" (Armando García, 2018, p. 182). La confluencia de lo profano y religioso también se dará, especialmente a través del villancico (Singer, 2016 y 2019).

2.3. GÉNEROS DECLAMADOS[150] CON MÚSICA INCIDENTAL: LO GALLEGO COMO HERENCIA DEL SIGLO DE ORO

2.3.1. Características escénicas y sonoras de las obras habladas

2.3.1.1. Comedia[151]

Este género era de los más representados en los teatros hispanos entre 1750 y 1814, contando con gran importancia las obras del Siglo de Oro, además de aquellas creaciones nuevas inspiradas en las anteriores. Precisamente, muchos escritores durante la segunda mitad del XVIII se fijarán en predecesores como Lope de Vega o Pedro Calderón de la Barca, probablemente por el éxito que sus obras (fundamentalmente *comedias nuevas barrocas*) aún tenían entre la población (Andioc, 1976)[152]. Los rasgos de las mismas eran: ruptura de las reglas clásicas de las tres unidades, mezcla de personajes nobles con plebeyos (damas y galanes con graciosos y graciosas), unión de lo trágico y lo cómico, así como de lo culto y lo popular…Ello no gustaba a los ilustrados, que optarán por una comedia neoclásica a través de la reforma escénica ya explicada en el capítulo 1 de esta tesis.

La música estaba presente tanto en la comedia neoclásica como en la barroca, resaltando en muchas ocasiones los momentos culminantes del argumento y funcionando como elemento estructurador del mismo[153]. Un ejemplo relevante se encuentra en *La conquista del Perú*, cuya música incidental creó Blas de Laserna ca. 1780 (BHMM, Mus 20-27)[154]. Aquí destaca un "bailete" que muestra efectos de canon y estilo concertante por el contenido de su letra: "al son de las voces/repitan los ecos/Que viva/Que viva/Que reine/Que reine". Se imitan así las estructuras de afirmación (orador)-repetición (fieles) propias de los rituales religiosos. Cabe tener presente además que la relación de baile y comedia era muy estrecha, no solo en España, sino en otros lugares como Italia, donde resultaba extraño concebir una obra teatral sin partes bailadas (Huertas, 2005, p. 184).

[150] También se incluirán aquí los coreográficos o de danza.

[151] Se pueden escuchar piezas para las comedias de Madrid en el CD *Música en tiempos de Goya* (por Marta Almajano, La Real Cámara y Emilio Moreno): https://www.youtube.com/watch?v=1fwkeckvjZU&list=OLAK5uy_nU72rOY_-uQC2a36oTRnGwbrrw190fTiA&index=11 (recuperado el 13/02/2023).

[152] Este gusto por el teatro de un pasado no muy remoto a finales del Antiguo Régimen parece responder a una dinámica de Occidente desde la Edad Antigua. En Grecia, por ejemplo, "los grandes nombres de la tragedia eran un repertorio cerrado: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Medio siglo después de la muerte del último de ellos, la reposición de sus célebres obras teatrales se había convertido en el ingrediente principal de los programas escénicos. Atraían a más público que sus sucesores vivos" (Vallejo, 2020, p. 160).

[153] A veces, lo musical constituyó el embrión de comedias, como ocurrió con *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, creada a partir de un canto tradicional en forma de seguidilla ("Esta noche le mataron/al caballero/a la gala de Medina/la flor de Olmedo"), transformado también en un baile dramático atribuido al mismo autor (Marín Martínez, 1991, pp. 177-180).

[154] Puede consultarse un estudio detallado de dicha música en Gándara Feijóo (2022).

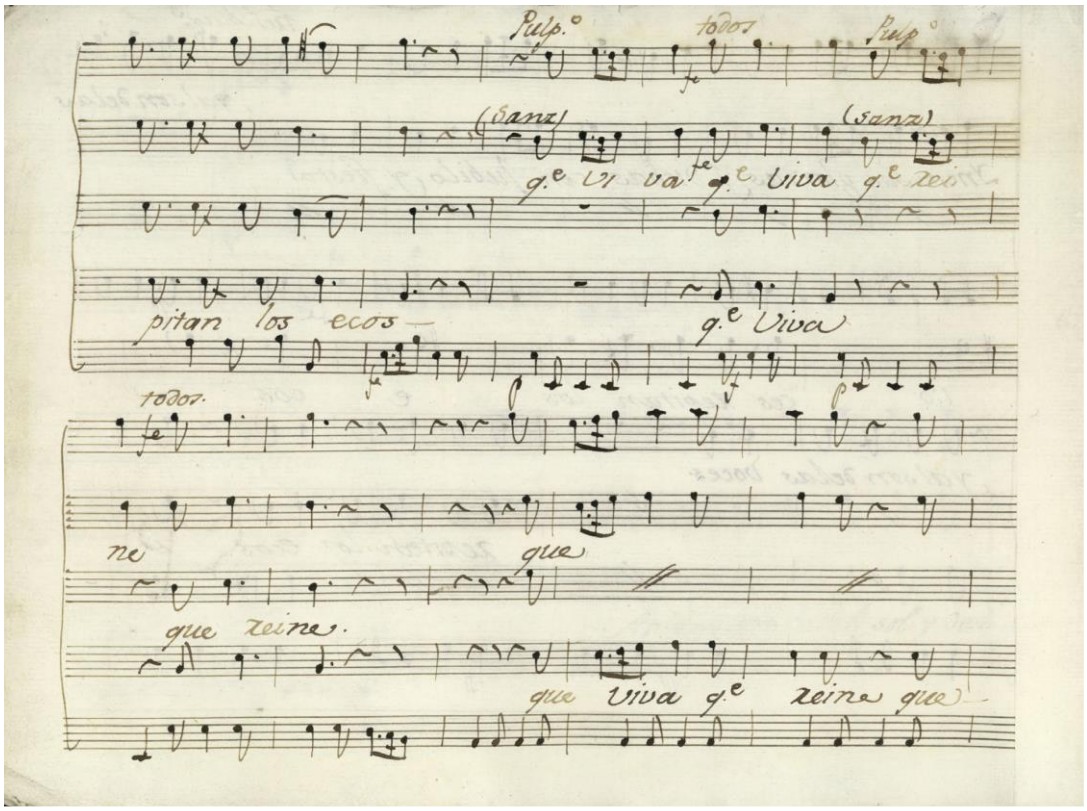


Figura 24. Concertante en *La conquista del Perú*. © Memoria de Madrid

Las comedias de magia constituían un subgénero de la comedia hispana barroca con notable aceptación entre los asistentes a los coliseos (no así en ilustrados, defensores de lo neoclásico). En ellas predominaban elementos fantásticos e imaginarios, especialmente carnavalescos y en muchas ocasiones influenciados por tipologías escénicas precedentes como "la comedia mitológica, la ópera, la comedia barroca, militar, de santos, figurón…" (Contreras, 2019, p. 144). La música (incidental, metateatral, diegética y extradiegética) estaba presente y era elaborada por los compositores más famosos de la segunda mitad del XVIII: Pablo Esteve, Blas de Laserna, Francisco Coradini, Antonio Guerrero y José de Nebra (Contreras, 2017, pp. 20-21). En ella se incluían melodías folclóricas y populares, tal y como era típico en el entonces, así como canciones políticas. Estas últimas cobran gran protagonismo a partir del Motín de Esquilache, tratando asuntos como la sucesión dinástica.

Los asuntos políticos se aprecian asimismo en comedias madrileñas con temática americana. Tal es el caso de *Cristóbal Colón*, de la cual tan solo se conserva la partitura con la música que acompañaba a la representación escénica castellana en determinados momentos[155]: un duetto y un coro, ambos con letra (BHMM, Mus 20-26). A través del coro se produce una clara alabanza a Isabel la Católica, patrocinadora de las campañas de conquista de América: "Al ver a su reina hoy en el jardín/en su obsequio todos quieren competir/pero no es extraño que obsequien así/a quien de Castilla es bello pensil". El dúo, por su parte, invita al trabajo y la racionalidad (ideales muy propios de la Ilustración): "Trabaja la abeja/trabaja la hormiga/y huye la fatiga/El ser racional". Prosigue un aspecto opuesto en la siguiente estrofa: "El que mira ocioso/mira confundido/al verse corrido/del irracional".

[155] Véase el análisis detallado en Gándara Feijóo (2022).

2.3.1.2. Géneros breves y demás tipologías: loas, entremeses, sainetes, melodramas-melólogos, pantomimas, bailes de máscaras y espectáculos circenses

Los géneros breves se representaban al comienzo de una comedia (caso de la loa), intercalados en ella (entremeses, tonadillas y sainetes) o bien a su remate (fines de fiesta)[156]. Además, proliferaban otras tipologías de ubicación variable, como melodramas-melólogos, pantomimas, bailes de máscaras y espectáculos circenses. La loa se definía como obra laudatoria hacia una personalidad determinada, en honor de quien se hacía la función. Dicha tipología teatral, con gran protagonismo en ámbito cortesano durante el Siglo de Oro, cobró relevancia en los teatros comerciales de Madrid hacia la década de 1790, especialmente para alabar a Carlos IV y María Luisa de Parma (Labrador López de Azcona, 2009). Ello podría entenderse fruto de un contexto general en el que se están asentando las bases de la identidad española (en las que la figura regia cumplía un papel importante), así como por el hecho de que era necesario hacer propaganda del monarca para evitar en España lo que había ocurrido en Francia con la Revolución Francesa (expulsión de la monarquía).

No obstante, era anterior a esta última década del XVIII la *Loa para el Teatro del Príncipe, dispuesta con motivo de los festejos públicos, acordados por la Villa de Madrid, para celebrar el feliz nacimiento de los serenísimos infantes Carlos y Felipe, y ajuste definitivo de la paz* (Ramón de la Cruz, 1784; Biblioteca de la Casa de Velázquez, Fondo del Marqués de Saltillo, Rés. 4-0013). La música se encontraba muy presente en dicha obra, tal y como se aprecia en el impreso dieciochesco de la pieza. Ya al inicio de la escena I se indica: "La orquesta con una dulce sinfonia de flautas, que ha de servir de entrada á la voz de la Aurora, previene su llegada, y desde luego que se dexa ver canta. Ayre gracioso: "De todo este hemisferio/Huid, sombras, huid/Respetando la Aurora/Del dia mas feliz". Más adelante, aparece una "copla con clarines" cuya letra (muy patriótica) dice así: "Fecunde mi rocío/El próspero jardin/Que envidian las naciones/Por tanta flor de Lis./Y aplaudan mis clarines/Venturas de Madrid,/que tantas vió nacer,/Y á tantas producir".

Conforme avanza el argumento, entra en escena un "coro de zagalas y zagales" que entona: "A la luz que las nieblas/Contrarias vence,/Saludemos constantes/Y reverentes". Ya en la escena IV, se apunta lo siguiente: "Se acercan los 8. del bayle con graciosos lazos de danza, variando la letra como se sigue". Estos son tan solo algunos ejemplos de otros muchos con respecto a lo sonoro en la presente obra. Algunas intérpretes de la misma estaban vinculadas asimismo al teatro musical, pues encontramos en la relación de personajes a las tonadilleras Polonia Rochel en el papel de La Sinceridad, a María Pulpillo como La Aurora o a Catalina Tordesillas dando vida a La Fecundidad.

Por su parte, los entremeses constituían piezas teatrales de pequeño tamaño que gozaron de gran éxito durante el Siglo de Oro. En la segunda mitad del XVIII, todavía existía el género en Madrid, aunque con menor intensidad[157] por una prohibición de 1780, así como por la pujanza que entonces habían adquirido ya la tonadilla y el sainete. Este último, heredero del entremés, poseía un carácter burlesco, frívolo y desenfadado. Solía constar de música para resaltar ciertos momentos del argumento. A finales del Antiguo Régimen, destacaron las creaciones sainetiles de Ramón de la Cruz, considerado posteriormente como uno de los mayores exponentes del casticismo de la segunda mitad del XVIII y como el renovador del sainete. Bien es cierto que varias de sus obras son adaptaciones de piezas francesas (Doménech,

[156] Estos últimos, así como las tonadillas, se explicarán en el apartado 2.4. por su importante carácter lírico.
[157] A diferencia de lo que ocurrirá en Lisboa, donde el entremés vive su etapa de mayor desarrollo a partir de 1750.

2019, p. 43), pero ello no debió de suponer un impedimento para que se utilizasen como conformadoras de una idea (proto)nacional española. En diferente posición que el sainete estaba el fin de fiesta, género que se colocaba al remate de las comedias. Ya se utilizaba en el siglo XVII[158], continuando en el XVIII en diversos escenarios como los teatros públicos de Madrid.

Otro género breve importante en la segunda mitad del XVIII fue el melólogo (de *melos*-música más *logos*-palabra) o melodrama, constituido por un texto unipersonal hablado que se alterna a partes iguales con una composición musical instrumental (normalmente orquestal). Se le atribuye su creación a Rousseau, de cuya obra *Pygmalion* (letra rousseauniana y música de diferentes autores) hubo varias representaciones en Madrid a partir de 1780, tanto en francés como en español (Huertas, 2005, p. 109). En ámbito hispano, Tomás de Iriarte creó el texto y música del melólogo *Guzmán el bueno* ca. 1790 (Subirá, 1949-1950; BHMM, Mus 14-2), mientras que Luciano Francisco Comella redactó ca. 1793 el libreto de *Doña Inés de Castro: escena trágico-lírica* (BHMM, Tea 1-23-1A), inspirándose en la obra casi homónima de Antoine Houdar de la Motte. Los autores españoles de la música para melólogos eran en muchas ocasiones los compositores tonadilleros.

Durante la segunda mitad del XVIII, existían dos tipos de piezas danzadas en el ámbito escénico: las integradas en otras obras[159] y las que constituían un género por sí mismo. Aquí me centraré en las segundas, conocidas como pantomimas, bailes de argumento o escenas mudas (en ocasiones, también se les denomina genéricamente "ballet"). Estas, implantadas en España principalmente por compañías italianas, eran un género en el que las historias se transmitían a través del gesto corporal, la escenografía y la música, sin diálogo ni monólogo. Se solían representar en los descansos de creaciones de mayor duración, como comedias u óperas. En un comienzo, gustaban casi solamente a una élite aristocrática e ilustrada, pero a partir de aproximadamente 1780 las clases populares también mostrarían afición a estos espectáculos.

En las pantomimas pudieron influir los tratados que en la segunda mitad del XVIII e inicios del XIX se publicaron en España. Había traducciones e impresiones de libros sobre danza francesa, italiana e inglesa, así como originales en castellano de danza mixta francesa-española o de bailes populares hispanos (Huertas, 2005, p. 173; Ruiz Mayordomo, 2012). También tendría gran importancia la incipiente "Escuela clásica de bolero", tanto madrileña como sevillana. Esta especie de ballet académico hispano propio de la segunda mitad del XVIII era heredero no solamente de los boleros y seguidillas populares, sino de la tradición academicista del ballet italiano asentado en la Península Ibérica desde comienzos del XVIII. Los diversos bailes regionales también fueron fuente de inspiración para las pantomimas. Cabe advertir en este apartado la diferenciación que algunos autores (Sánchez, 2019) hacen entre baile (origen popular) y danza (procedencia noble-cortesana o del ámbito escénico), puntualizando que ambos términos se usan en muchas ocasiones de forma ambigua o como sinónimos.

Se conservan algunos de los libretos de pantomimas y/o ballets, como los utilizados por el coreógrafo Domenico (o Domingo) Rossi[160] al ocupar el cargo de director del coliseo de los Caños del Peral entre 1787 (o 1786, según Ruiz Mayordomo, 1999, p. 307) y 1799. De él quedan tanto adaptaciones de creaciones francesas e italianas como obras propias, algunas de

[158] Especialmente dentro de ámbito cortesano.
[159] Algo bastante habitual, sobre todo como ornamento en comedias y tonadillas.
[160] Es importante no confundir a Domenico Rossi con Giuseppe de Dominicis de Rossi (ambos italianos entre los siglos XVIII y XIX), tal y como indica Venuso (2022).

ellas con personajes y bailes populares hispanos sometidos a un proceso de estilización[161]. Los libretos constaban de las siguientes partes: portada (con título, autor, fecha de representación, teatro y efeméride que se celebraba), prólogo o advertencia al público, argumento (resumen de la historia), listado de personajes (con los actores y actrices que los interpretaban) y descripción detallada de la coreografía (sección principal). En el caso hispano, los libretos se configuraban de forma aislada a la obra en la que se fuese a insertar la pantomima o el ballet, mientras que en Italia aparecen unidos (Sanjuán, 2019, p. 169).

Con respecto a las pantomimas hechas en la Península Ibérica, Luciano Francisco Comella destacó como uno de los creadores de libretos para este género en España, mientras que en el aspecto musical sobresalió el tonadillero Blas de Laserna. Entre las obras más importantes, destaca *El asalto de Galera*, cuya música fue elaborada por Laserna, quien la insertaría en el sainete *La dicha inesperada* (Subirá, 1924, p. 202), que probablemente fue representado en los teatros de La Cruz o El Príncipe.

La importancia de la escenografía en los géneros danzados europeos provocó que las pinturas y esculturas se considerasen elementos de inspiración en lugares como Francia, configurándose en ocasiones una especie de *tableaux vivants* como los del bailarín Jean Georges Noverre (Sanjuán, 2019, p. 186). En Italia, por el contrario, le daban más importancia al movimiento. Ya en España, prevalecían ambas corrientes (por la influencia de lo francés en el entorno cortesano y de lo italiano en los teatros), ahondando los libretos en la explicación de las emociones que debían transmitir los personajes a través de los movimientos y creando al mismo tiempo una compleja escenografía con elementos propios de las espectacularistas comedias de magia.

Los bailes de máscaras constituían otro tipo de espectáculos con coreografías[162] en las que los participantes solían ir disfrazados. Se celebraban fundamentalmente en Carnaval y la recaudación que de ellos se obtenía contribuía a la mejora económica de teatros como Caños del Peral, pues paliaba los déficits monetarios que implicaba la escenificación de óperas (Ruiz Mayordomo, 2012, p. 134). Los bailes de máscaras continuarían teniendo éxito en Madrid durante la segunda mitad del XVIII, especialmente los promovidos por el Conde de Aranda, que llamaron la atención de María Luisa de Parma:

> Lo que hizo más popular a Aranda, sobretodo entre las señoras, fue la inauguración de bailes de máscaras que patrocinó en los teatros del Príncipe y de los Caños del Peral en 1775. La princesa María Luisa de Parma, casada diez años atrás con el futuro Carlos IV y muy amiga de diversiones, acudió a Aranda para que intercediese ante su suegro y le fuese permitido también a ella acudir a esos bailes, que eran la locura y delicia de todas las mujeres; pero el permiso le fue denegado (Martín Gaite, 1988, p. 52).

En el Museo del Prado se conserva un óleo de Luis Paret y Alcázar titulado *Baile en máscara* (1767; P002875), en el que se aprecia uno de estos eventos en el Teatro del Príncipe. La obra representa a varias personas disfrazadas como personajes de la *Commedia dell'arte* italiana (Pulcinella, Arlequino, Dottore y Pagliacchio), otros sujetos llevan trajes de regiones españolas (marinero mallorquín, por ejemplo) o bien modas hispanas de los siglos XVI y XVII (mujer con tontillo, hombre con capa española y pareja con lechuguilla). Curiosamente, algunos de ellos incumplen la orden de 4 de enero de 1767 que regulaba los trajes en las mascaradas madrileñas. Dicho texto indicaba que los disfraces no debían llevar adornos demasiado

[161] Sin embargo, no he encontrado alusiones coreográficas a la gaita o lo gallego.
[162] Probablemente de influencia italiana.

elaborados, pues consideraba inadecuado que los portasen personas que en la realidad no ostentaban una posición social elevada (Maurer, 2022, pp. 80-81).



Figura 25. *Baile en máscara*, pintura de Paret. © Museo Nacional del Prado

A lo largo del siglo XVIII en ámbito europeo (hispano incluido), el circo estuvo muy interrelacionado con el teatro, especialmente desde que se configuró el denominado "circo moderno":

> Nel 1768, Philip Astley (1742-1814) inventa il circo moderno [en Londres] e lo concepisce come articolazione di intrattenimenti misti, che intrecciano numeri equestri, commedie, ombre cinesi e spettacoli di marionette" (Mazzoleni, 2022, p. 309; esto es de V Cadernos de Queluz). Cabe decir que " ma il modello Astley-Hugues [discípulo del primero] si diffonde innanzitutto in Europa, in particolare in Francia e in Russia, dove, nel primo caso, prevale la drammaturgia e, nel secondo, la componente acrobatica (Mazzoleni, 2022, p. 312).

Es por ello que no resulta extraño que algunos argumentos teatrales que triunfaban en Madrid y otros lugares fuesen los mismos que se utilizaban en diversos eventos de circos en medio continente. Por ejemplo, entre las obras circenses representadas en París por el italiano Antonio Franconi, se encuentra el "ippodramma" titulado *La bataille et la mort du Général Marlborough*[163] (en 1788), que combinaba números equestres y melodramas, o la pantomima *Don Quichotte* (ca. 1790), de inspiración cervantina (Mazzoleni, 2022, pp. 313-314).

[163] Esta misma historia está al mismo tiempo muy presente en tonadillas madrileñas: *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (Jacinto Valledor, 1785; BHM, Mus 187-3), *El desengañado* (Blas de Laserna, 1785; BHM, Mus 124-5) y *Los payos del Malbrú* (Pablo Esteve, 1786; BHM, Mus 142-11).

2.3.2. Estereotipaciones de lo galaico en piezas declamadas

El personaje gallego se incluyó en prácticamente todos los géneros escénicos hablados de España. Varias comedias con presencia de lo galaico se representaron en Madrid y otros lugares de la Península, como *Defensa de La Coruña por la heroica María Pita* (obra del gallego Antonio Valladares de Sotomayor con música de Blas de Laserna en 1784; BHMM, Tea 1-106-19abc y BHMM, Mus 12-5), *Luis Pérez el gallego* (creación de Calderón de la Barca impresa en 1765, con una segunda parte de 1751 elaborada por Manuel de Anero Puente; BHMM, Tea 1-42-10A y Tea 1-42-11), *El mejor alcalde el Rey* (comedia de Lope de Vega; se conserva música de Blas de Laserna de la segunda mitad del XVIII, entre la que hay una "gaita y vailete gallego"; BHMM, Mus 22-4) y *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos* (pieza de Nicolás González Martínez, modificada en 1775 por Manuel Martínez; BHMM, Tea 1-17-4A)[164].

Lo más destacable, sin embargo, es lo ocurrido con *La Lindona de Galicia,* comedia barroca[165] a la que Antonio Guerrero le puso música en 1762 (BHMM, Mus 24-4), colocando dos pastorales con ritmos dáctilos (véanse en anexo 4.5.). Ello constituía un elemento musical muy asociado al noroeste peninsular durante la Edad Moderna y posteriormente. Francesconi también compuso para esta obra en fecha indeterminada (BHMM, Mus 24-4bis), incluyendo una pastoral con algún dáctilo y un *allegro* lleno de estos patrones rítmicos tan vinculados a lo galaico.

En lo que respecta al género del entremés, sobresale *El pleito del gallego*[166] (autor no especificado, ca. 1800; BNE, R/18264-14) porque contiene partes de canto para el personaje de Galicia, según especifica el libreto[167]. La lengua utilizada es la misma que se verá en las tonadillas: mezcla de gallego y castellano. Este macarrónico también se encuentra presente (aunque de forma más sutil) en los entremeses *Las lechugas y gallego*[168] (Bartolomé Ibáñez, ca. 1769; BHMM, Tea 1-186-4) y *El gallego burlado* (Ramón de la Cruz, s.a.; BHMM, Tea 1-186-11). En la última obra citada, por ejemplo, se reflejan fragmentos como: "tuma hucicu de muñuelo, cun miel y todu" o "quiereme mas otra y diome esta cinta para el pelu".

---

[164] En Galicia también hay obras de carácter escénico en las que se alude a la magia: *Un hechicero falso de bolas arma fuego* (villancico de Navidad de Buono Chiodi en 1773, conservado en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela; Vid. López Calo, 1972, p. 104).

[165] Véase el especial que el Consello da Cultura Galega (CCG) le dedicó a esta creación: http://consellodacultura.gal/especiais/a-lindona-de-galicia/ (recuperado el 10/02/2023). Aquí se considera que la autoría de la citada comedia no pertenece a Lope de Vega o Juan Pérez de Montalván (como suele creerse), sino a Andrés de Claramonte. Además del texto que utiliza el CCG (impreso en 1760 y hoy conservado en la Biblioteca Estatal de Baviera), hay otros ejemplares de la segunda mitad del XVIII en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: C/18874(6) (del año 1762), Tea 1-122-21B (ca. 1769) y Tea 1-122-21A (ca. 1780).

[166] Se custodia un sainete ca. 1775 con título igual y argumento similar en BHMM, Tea 1-169-1A. Cabe recordar que, en la segunda mitad del XVIII, las palabras "entremés" y "sainete" a veces se usaban indistintamente y de forma ambigua. . Es probable que la ambigüedad de términos tuviera que ver en un principio con el entreacto en el que se interpretase el intermedio. Es decir, si una pieza breve se hacía entre la primera y segunda jornada, la llamaban entremés. No obstante, si en otra función la representaban entre la segunda y tercera, se llamaría sainete. Esto no aplica para las dos últimas décadas del XVIII en Madrid, cuando seguramente muchos entremeses fueron recalificados como sainetes por resultar muy minoritario entonces el género entremesil.

[167] Aunque busqué la música, no obtuve resultados.

[168] Hubo un título similar mostrado ya en 1763 en el Teatro del Príncipe (Andioc y Coulon, 1996, p. 726).

Existen títulos entremesiles en cuya música se alude a la gaita como baile[169] (no siempre vinculada a lo galaico)[170]. Así ocurre en *El anticuario* (Pablo Esteve, 1769; BHMM, Mus 71-19), pues en su manuscrito se lee "sigue gaita y cumbé" (interrelacionando de este modo lo pastoril y lo afroamericano: ambos símbolos de subalternidad a veces). En la *Las máscaras* (Luis Misón, 1765; BHMM, Mus 68-5), las *particellas* especifican "Gaita para vailar el paspié" o "Paspie por la Gaita" (vid. Núñez, 2008). Por su parte, *El examen de majaderos* (Antonio Guerrero, 1765; BHMM, Mus 70-8) consta de una pastoral con alusión a la gaita (instrumento): "Con vaile y regozijo/con gaita y castañeta/los años del Marques/celebre nuestra aldea". Siguiendo a Núñez (2008, p. 268), la gaita entremesil propiamente gallega (con letra en macarrónico y alusiones a la siega[171]) se ubica en *El almacén de criadas*[172] (texto de Sebastián Vázquez y música de autor anónimo, 1777; BHMM, Mus 60-4): "Ay que morro pur ver en la siega/baylar á mi filla la gayta gallega"[173].

En lo sainetil también hay casos de galaicos, como en *El juego de las provincias* (Blas de Laserna, 1808; BHMM, Mus 644-4), obra que incluye una parte cantada por el gallego Pepe en su idioma (pero macarrónico). Dicho sainete se había considerado anónimo hasta que Capelán (2015, pp. 164-167; 2016, pp. 96 y 103) encontró en Caracas (Biblioteca Nacional de Venezuela, Archivo Audiovisual, CCU 0891) una copia manuscrita que revelaba la autoría de Laserna. La pieza muestra un alto contenido patriótico auspiciado por el contexto en el que fue compuesta: el inicio de la guerra contra los franceses. De este modo, presenta diferentes "provincias" hispanas apoyando la monarquía borbónica (mediante la celebración del cumpleaños de Fernando VII) frente a los galos. El anteriormente referido Pepe se caracteriza aquí como segador (oficio típico de los emigrados desde Galicia a Castilla, muy presente también en los villancicos), terminando su intervención con la proclama "Viva Fernando y muera Jusep, leiru leiru leiru la, viva Fernando y muera Murat".

Asimismo, aparecen habitantes de Galicia que se expresan macarrónicamente en las partituras para el sainete *Las naciones* (Francisco Hernández, 1769; BHMM, Mus 62-41), cantando con ritmos troqueos y dáctilos bajo compás de 6/8. Algo parecido ocurre en la "gayta de gallega" perteneciente al sainete en tonadilla *Todo y nada* (Antonio Rosales, 1789; BHMM, Mus 65-32), pieza en la que Vicente Ramos entona lo siguiente: "Quando me acuestu/nunca duermu a uscuras/purque me espanta/el picur de llas pulgas/[…]/ay tirulaira/ay tiruleiru/que a galleguiñas tenemos saleiru/ay tirulaira/ay tiruleiru/que ya se be que lle tengu/rus rus rus".

[169] Tal y como se explicará en detalle más adelante, el término "gaita" se utilizaba para designar a una pieza musical (normalmente en 6/8 y ritmos dáctilos) como al instrumento musical. Aquí me refiero a lo primero.
[170] Por ejemplo, la música del entremés *El robo con mafia* (Antonio Soler, año no especificado; vid. Sierra, 2000, pp. 271-273) consta de compás en 6/8 y ritmos dáctilos. No obstante, la letra no alude a lo gallego.
[171] Oficio muy practicado por los gallegos en la Castilla del entonces.
[172] Esta obra se categorizó en varias ocasiones como "sainete". Sin embargo, en alguna fuente se tachó esta palabra y se colocó "entremés" en su lugar (Andioc y Coulon, 1996, p. 622).
[173] Vid. Rey Castelao (2021, p. 185). Dicha investigadora analiza detalladamente *El almacén de criadas* entre las pp. 183-186 de su libro. Lo hace desde el punto de vista de las migraciones femeninas y el servicio doméstico durante la Edad Moderna.

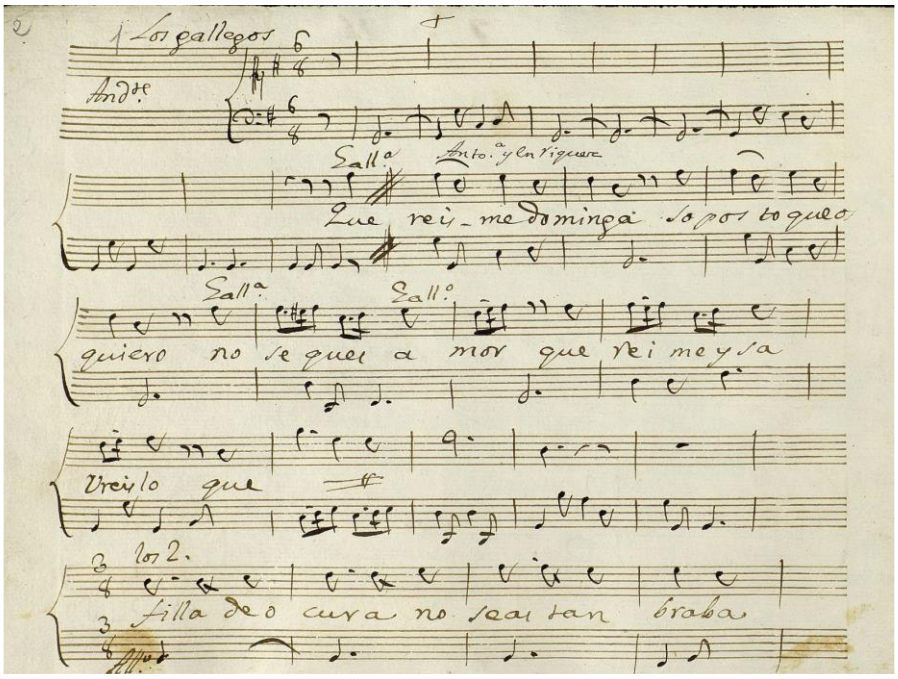


Figura 26. Gallegos en el sainete *Las naciones*. © Memoria de Madrid

Similar combinación lingüística se aprecia en el sainete *La gallega discreta* (José Sort, 1785; BHMM, Tea 1-166-15). Por su parte, en la música de *El gallego hablador* (Antonio Guerrero, 1761; BHMM, Mus 61-2) lo galaico se muestra referenciado en 3ª persona: "Viva el gallego insipido/que con su trafago/oy quiere ser poetico/rustico zangano/ande la guitarra/porque suene la trapala/de gaita pifana" . Al igual que ocurría en los entremeses o comedias (y sucederá en la tonadilla), en las composiciones sonoras para lo sainetil se ubican gaitas que poco o nada tienen que ver con lo gallego. Un ejemplo está en *El tabernero burlado* (Pablo del Moral, 1790; BHMM, Mus 62-32), con pieza en 3/8 y letra en castellano. Otras ocasiones, los papeles pautados aluden a Asturias, como en *Los bribones descuidados por las mujeres chasqueados* (Anónimo, 1777; BHMM, Mus 59-11).

Entre los fines de fiesta con alusiones al noroeste peninsular se encuentran *Las gallegas celosas* o *Las gallegas picadas*[174] (Blas de Laserna, 1790; BHMM, Mus 70-17) y *Las provincias españolas unidas con el placer*[175] (Blas de Laserna en 1789; BHMM, Mus 189-3). Este último muestra un carácter marcadamente monárquico[176], habiéndose elaborado precisamente el año en que Carlos IV es proclamado rey de España. La obra representa en música y escena diferentes territorios de la Monarquía Hispánica. En pintura ocurrió lo mismo, siendo un notable ejemplo las alegorías (de Castilla, León, etc.) creadas por Luis Paret y Alcázar en ese año de 1789 para la Casa de la Diputación de los Cinco Gremios Mayores de Madrid (Maurer, 2022, pp. 246-252). Una de dichas alegorías era la de Galicia (hoy conservada en el Museo del Prado, P-8278),

[174] La letra pertenece a Ramón de la Cruz. No se conserva el guion musical íntegro, sino tan solo la primera página (en ella no se aprecian fragmentos en gallego macarrónico). Por su parte, las *particellas* están más completas, disponiéndose una "gayta", así como otros números en 6/8 y ritmos dáctilos.
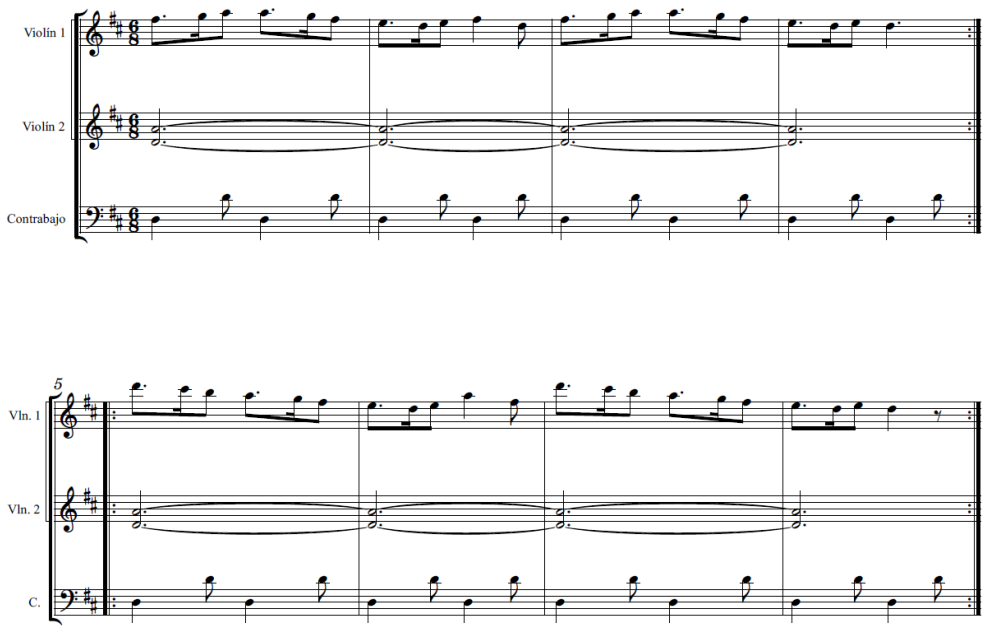
[175] En las *particellas* se ubica una "gaita" (puramente instrumental, sin letra; su melodía es la del topoi *Tantarantán que los higos son verdes*). También hay una contradanza y un baile de vizcaínos.

[176] Especialmente perceptible en los siguientes números o movimientos: seguidillas manchegas (su letra indica que el rey de España quiere mucho y bien a la reina), seguidillas murcianas (las mozas de las huertas de Murcia están rabiosas porque no van a Madrid a cantarle a los reyes), seguidillas andaluzas (se insta a la tirana a desplazarse a Madrid para ver a la reina), un número con truenos (de carácter festivo) y final (alabanza a María Luisa de Parma y sus hijos).

que podría ponerse en relación con la citada "gaita" que Blas de Laserna incluyó en *Las provincias españolas unidas con el placer*, pues ambas emplean tópicos. La visual usa el verde y azul del paisaje galaico, las alusiones a Santiago (sombrero, calabaza y bastón) y el escudo; mientras que la creación musical utiliza la famosa melodía vinculada a Galicia "tantarantán, que los higos son verdes"[177] y las notas pedales que imitan el ronco de la gaita (instrumento).



Figura 27. *Alegoría de Galicia*, pintada por Paret (1789). © Museo Nacional del Prado



Ejemplo musical 1. Gaita en *Las provincias españolas unidas con el placer* (1789)

[177] Este *topos* musical se explicará en detalle dentro de la sección 2.4.3. de la presente tesis doctoral.

En el caso del fin de fiesta *Doña Inés de Castro: escena trágico-lírica*, Blas de Laserna se encargó de lo sonoro para esta obra protagonizada por una gallega medieval (BHMM, Mus 23-14). Con respecto a esta tesis, destaca también el *Melodrama en un acto, que en la celebridad de la victoria conseguida por las armas españolas en Andalucía se representó en el teatro de esta Muy Noble y Leal ciudad de Cádiz el día 25 de julio de 1808* (Díez, 2009, p. 17), pues en el mismo aparece un galaico que se expresa en su idioma. La obra se llevó a lugares de América como Venezuela (Capelán, 2016, p. 95).

Como no podía ser de otro modo, existen bailes madrileños con referencias a lo galaico, sobresaliendo *El gallego agente* (anónimo, 1768; BHMM, Tea 1-198-46A y B), *Gaita*[178] (anónimo, s.a.; BHMM, Mus 627-27) o *La gallegada* (Francisco de Castro, ca. 1767; tuvo lugar en los teatros de la Cruz y el Príncipe desde el año de creación hasta 1769; vid. Andioc y Coulon, 1996, p. 726)[179].

En definitiva, el personaje gallego estuvo muy presente en el teatro declamado madrileño a finales del Antiguo Régimen. Se le caracterizó de forma diferenciada, estereotipando algunos rasgos como el idioma, psicología, oficio e incluso melodías asociadas (a través de ritmos dáctilos). Todo ello cobrará mayor trascendencia en la escena lírica, desarrollándose de un modo muy notable dentro de la tonadilla.

2.4. TEATRO MUSICAL: PREEMINENCIA TONADILLESCA Y GALLEGUIDAD INTERSTICIAL

2.4.1. Ópera y zarzuela nueva: hibridación de culturas

En la segunda mitad del XVIII e inicios del XIX, ópera y zarzuela estuvieron muy interrelacionadas. Además de estas conexiones, cabe tener presente que los nombres de los géneros líricos hispanos durante el Antiguo Régimen fueron fluctuantes[180]. Lo que unos autores denominaban comedia (con música incidental), otros le llamaban zarzuela[181]. Algo similar a lo ya visto entre los entremeses y sainetes, cuyas diferencias no siempre estaban muy claras (como a veces con tonadillas, follas y fines de fiesta). Tal era la variación de las nomenclaturas que incluso a la ópera italiana refundida (adaptada a lo hispano) se etiquetaba en algunos casos como comedia (aunque fuese enteramente cantada).

Muchas de las piezas categorizadas entonces como zarzuelas constituyen óperas italianas traducidas al español y adaptadas a la alternancia entre partes declamadas y cantadas (especialmente conocidas fueron las tareas al respecto llevadas a cabo por Ramón de la Cruz y Luciano Comella). A estas refundiciones se le hacían con cierta frecuencia añadidos de músicas hispanas, se traslada el argumento y personajes a territorio español o incluso se eliminaban escenas que no interesaban. Cabe tener presente que en aquellos momentos no existían

[178] Puramente instrumental. Contiene también el topos musical "tantarantán, que los higos son verdes". Se conservan *particellas* de violines I y II (duplicados), oboes I y II, trompas I y II y bajo.

[179] Por su parte, Antonio Soler compuso en 1760 para el Colegio de El Escorial el *Baile del asalto* (vid. Sierra, 2000, pp. 239-261), cuyo "bailete" y "andantino" están en 6/8 con ritmos dáctilos, similares a una gaita o muiñeira. Sin embargo, en las letras no se alude a lo galaico. La citada composición contiene además una "tonadilla" cuyo texto y música son de la misma tipología que los de las tonadillas escénicas que esos mismos años se hacían en los teatros públicos de Madrid. Ello muestra las continuas influencias entre los géneros teatrales y los ámbitos religioso-profano del entonces.

[180] Ocurría también con las nomenclaturas de bailes y danzas. Se ha apuntado que en el caso coreográfico del XVII pudo producirse esto para evitar la censura (Torrente Sánchez-Guisande, 2016, pp. 218-221; vid. Pujol-Coll, 2021, p. 54).

[181] Sucede, por ejemplo, con *Las dos estrellas de Francia*, comedia madrileña de Manuel de León Marchante y Diego Calleja en el siglo XVII: aparece como zarzuela en Santiago de Compostela durante la segunda mitad del XVIII (AHUSC, libro de actas municipales 233, ff. 58-59).

demasiados textos legislativos que blindasen la propiedad intelectual, por lo que la modificación de obras escénicas era perfectamente factible. Otras veces, la conversión de lo italiano no era a zarzuela, sino a ópera (enteramente cantada). Sea como fuese, el objetivo de estas actividades de conversión era doble: conseguir un mayor número de asistentes a los coliseos (aliciente económico) y fomentar un teatro nacional (aliciente identitario).

Salvo la notable excepción (ya tratada) de *Glaura y Cariolano* (García Fraile, 1996 y 2010; Rodríguez Morín, 2016), no se conservan de esta época muchas óperas originalmente en español. Sí hubo con más frecuencia compositores españoles que crearon piezas operísticas a la italiana o a la francesa, destacando Domingo Terradellas, Fernando Sor, Martín Soler o Manuel García. Algunos como Soler y García incluyeron en sus obras de corte foráneo bailes hispanos como tiranas o polos, lo que ayudó a que dicha música ibérica fuese difundida por varias cortes europeas como San Petersburgo o Viena (Huerta, 2005, p. 48).

Los bailes ibéricos también se incrustan durante la segunda mitad del XVIII en la zarzuela nueva (Budyka Jitkova, 2021)[182], que reemplaza a la antigua ca. 1760[183] por iniciativa de Ramón de la Cruz como libretista y Antonio Rodríguez de Hita[184] en el papel de compositor. La zarzuela nueva consta de temas cotidianos y cercanos a la realidad de las clases populares (Casares, 1999, p. 153), lo que la emparenta en cierto modo con la tonadilla escénica[185]. Entre los títulos más destacados, sobresalen *Las segadoras de Vallecas* ca. 1768 (BHMM, Tea 1-188-23B) y *Las labradoras de Murcia* ca. 1769 (BHMM, Tea 1-188-24 y Mus 46-2), ambas de los anteriormente referidos autores (Ramón de La Cruz y Antonio Rodríguez de Hita). No solo compusieron zarzuela españoles como Luis Misón, Pablo Esteve o Antonio Rosales (creadores de tonadillas especialmente), sino también extranjeros de la talla de Luigi Boccherini con la obra *Clementina* (BHMM, Mus 366-1), partiendo de un libreto de Ramón de la Cruz ca. 1786[186]. Los dos actos típicos de la zarzuela antigua se verán en algunas de estas nuevas reducidos a uno solo, pudiendo considerarse esto como un elemento precedente del género chico del XIX, junto con las tonadillas escénicas.

Con respecto a la ópera italiana, se representan diversos títulos a lo largo del XVIII, especialmente en la época de Farinelli (Domínguez Rodríguez, 2015, 2019 y 2022)[187]. Muchos procedían de otras latitudes europeas, pero se adaptaban en cierto modo al caso hispano. Un ejemplo es *Adriano en Siria*, con libreto de Pietro Metastasio y música de Antonio Caldara. La obra se escenifica por primera vez en Viena ca. 1732, pero también lo hace en España años después. Concretamente, en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid el 23/09/1757 (cumpleaños

[182] Tesis Doctoral relevante por analizar el género zarzuelístico en el contexto político de las reformas borbónicas, metodología que previamente aplicó Capelán Fernández (2015) para el caso escénico venezolano.
[183] La zarzuela antigua, surgida la centuria anterior, se caracterizaba por presentar argumentos idealizados, mitológicos o trágicos empleando una combinación de rasgos italianos e hispanos. Los protagonistas (héroes normalmente) solían tener música italiana, mientras que los personajes secundarios (más desenfadados) contaban con alguna que otra melodía folclórica española.
[184] Maestro de capilla del Convento de la Encarnación, situación que revela cómo en el XVIII existió una estrecha relación entre la música teatral profana y la religiosa.
[185] Se diferencian, eso sí, en su ubicación dentro del espectáculo teatral: la tonadilla constituía un intermedio dispuesto en los entreactos, mientras que la zarzuela gozaba de mayor envergadura en la cartelera. También diferían en la estructura, pues la zarzuela contaba con "jornadas", mientras que lo tonadillesco se basaba en una sucesión de números más breves que, a veces (especialmente en las obras a solo), mantenían el primigenio esquema de entable-coplas-seguidillas (o tiranas). Por otro lado, el carácter mordaz y satírico de la tonadilla (así como su rabiosa actualidad) no era tan perceptible en lo zarzuelístico.
[186] El mismo fue publicado después (en 1788) por la Imprenta Real, categorizando la obra de forma ambigua: "comedia con música". En verdad, nos encontramos ante una zarzuela (Fernández-Cortés y Ros Fábregas, 2012).
[187] Este investigador (2022) ha demostrado que Farinelli difundía las óperas representadas en ámbito cortesano hispano gracias a dobles ediciones de los libretos (una de lujo y otra más corriente según el destinatario).

de Fernando VI) y en el Teatro de la Santa Creu de Barcelona en 1763 por iniciativa del empresario José Lladó.

Para la versión madrileña se cuenta con la colaboración del propio Metastasio gracias a la intermediación farinelliana[188], según se indica en el prólogo del libreto: "se advierte que el presente drama está reducido elegantemente a una debida brevedad, para la comodidad de este real teatro por su mismo célebre autor, sin perjuicio de su noble composición y natural acontecimiento de la acción" (vid. Leal Bonmati, 2019, p. 76). En Barcelona también se impulsa una adaptación de la obra de 1732, pero ya no por el propio Metastasio como había ocurrido en Madrid, sino por un arreglista desconocido. En todo caso, en ambas se simplifica el argumento con respecto a la versión original y se les da mayor importancia a las arias, subordinando el texto a la música, algo típico de la segunda mitad del XVIII[189].

2.4.2. Tonadilla: casticismo escénico[190]

2.4.2.1. Género e individuos implicados[191]

Como bien se sabe, la tonadilla constituyó un género breve teatral y musical surgido a mediados del siglo XVIII. Se insertaba normalmente en los intermedios de comedias, con argumentos de carácter costumbrista y humorístico sobre su presente. El número de personajes/interlocutores que intervenía era variable: uno (tonadillas monológicas o "a solo"), dos a cuatro individuos y más de cuatro (estas últimas categorizadas a veces como "tonadillas generales"). Dicho género tuvo gran predicamento en la segunda mitad del XVIII e inicios del XIX en varios lugares de la monarquía hispánica[192], perdiendo vigencia posteriormente. En lugares como Madrid, se componían tonadillas nuevas casi semanalmente. Eran un repertorio

[188] Las piezas operísticas más famosas de la época de Farinelli en España se extendían además a través de su venta en partituras. Por ejemplo, en el *Diario de Madrid* del 04/09/1758 se publicaba que estaban disponibles 16 arias de las óperas interpretadas en el Retiro (Vid. Pessarrodona, 2020, p. 71).

[189] Asunto tratado también en Leal Bonmati (2019, pp. 87-88).

[190] La tonadilla fue categorizada como "escénica" por Subirá (1928-1933) para diferenciarla de otras creaciones con el mismo nombre. En los manuscritos dieciochescos conservados, aparece simplemente nombrada como "tonadilla".

[191] Es destacable el paulatino incremento de grabaciones tonadillescas en los últimos años (aunque siguen siendo más bien pocas): *El maestro de baile* y otras tonadillas (https://open.spotify.com/album/02gZu4oneW0vFT4Iy967a5), *La cantada vida y muerte del general Malbrú* en el Teatro de la Zarzuela (https://www.youtube.com/watch?v=Bcehnjmy2uM; se conserva una grabación completa en Biblioteca CDAEM, Videograbaciones Teatro, 9507), *Fandangos y tonadillas* en el Teatro de la Comedia (https://www.youtube.com/watch?v=--4Cnbhyk6Y&t=5s; disponible una grabación completa en Biblioteca CDAEM, Videograbaciones Teatro, 10686), *Al fin vence la mujer* (https://www.youtube.com/watch?v=z06zwl3nTrs), *Música en los salones y teatros del Madrid del siglo XVIII* (https://open.spotify.com/album/0E2EGAErtBj0XXM742fcNs), *El majo o la italiana fingida-L´armata armonica* (https://www.youtube.com/watch?v=mSuM7A11Q2k&list=PLYSa8IBlsJRFuZfNfzaeFshz67pM27rra), *Colección de tonadillas: del siglo XVIII a Enrique Granados* (https://www.youtube.com/watch?v=z08epdDqDh8), *Tonadillas escénicas por el Bicentenario de Laserna-Universidad de Alcalá* (https://www.youtube.com/watch?v=rTH44l_KjAA), *La conversación-UAM* (https://www.youtube.com/watch?v=YlQuLTyt4wc), *La Caramba-Forma Antiqva* (https://www.youtube.com/watch?v=UZ7YtBbtscA), *Fandangos y tonadillas* (https://cndanza.mcu.es/repertorio/fandangos-y-tonadillas/) y *RNE: La zarzuela-tonadilla escénica* (https://www.rtve.es/play/audios/la-zarzuela/zarzuela-tonadilla-escenica-05-12-15/3394426/). Cabe destacar asimismo el DVD *El maestro de baile: una representación virtual del teatro madrileño del siglo XVIII (teatro y música en la Biblioteca Histórica y Hemeroteca municipales)*, editado por La Nave en 2006 (hay una copia en BHMM, VID 5). Además, en vinculación con esta tesis doctoral se ha elaborado la reciente grabación de la tonadilla compostelana *Los gustos estragados* (https://www.youtube.com/watch?v=D4LcGnd2q4Y).

[192] El éxito abrumador de las tonadillas en los coliseos hispanos (especialmente Madrid) durante la segunda parte del XVIII fue casi coetáneo a la gran acogida que los *intermezzi* o *farsette* tuvieron a mediados del mismo siglo en los teatros de Roma. En dicha ciudad italiana, el intermezzo "acabó convirtiéndose en el momento principal del espectáculo e incluso en el elemento que determinaba el éxito de la velada entera" (Stiffoni, 2010, p. 102). Esto recuerda a lo descrito por Nifo hace más de 200 años para el caso madrileño: "ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas" (vid. Romero Ferrer, 2013).

un tanto efímero, acorde con la concepción sobre la música entonces: obras de escucha en el presente, no con intención de que trascendiesen al futuro.

El público que asistía a los teatros gozaba especialmente con estas piezas en las que las melodías y la danza, junto con la popularidad de los intérpretes (especialmente ellas) y la picardía de las letras, eran los elementos principales. En este género se aprecia además la afirmación de una identidad colectiva hispana frente a otras (Roldán y Abascal, 2019, p. 229), así como un cierto componente comercial y publicitario (Camacho Blanco, 2019, pp. 196-197). Ello no es extraño, puesto que en dichas obras se transgredía lo meramente narrativo (metalepsis), o dicho de otro modo, "se desdibujaban las barreras entre la realidad y la ficción, el escenario y el público, y las formas encorsetadas"[193] (Camacho Blanco, 2020, p. 117).

Subirá (1928-1933) estableció cuatro etapas en las que encuadró la evolución de lo tonadillesco: aparición y albores (1751-1757), crecimiento y juventud (1757-1770), madurez y apogeo (1771-1790) e hipertrofia y decrepitud (1791-1810). A mayores, creó una última de ocaso y olvido (1811-1850). Esta categorización está en revisión, especialmente el penúltimo período, pues los años 1790 a 1810 fueron especialmente fructíferos en la producción tonadillesca. Los autores no se ponen de acuerdo sobre qué causó la desaparición de la tonadilla.

Es también complicado establecer un origen claro del género. Se sabe que la tonadilla escénica comienza como pieza musical insertada al final de entremeses y sainetes, que se alarga y se separa hasta convertirse en una obra independiente. Presenta algunas analogías con las jácaras barrocas, varias canciones de inicios del XVIII[194] y los villancicos religiosos ibéricos. De hecho, según "Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte" (1787), las primeras tonadillas se interpretaron en la temporada 1757-1758[195] durante Corpus y Navidad, las dos fiestas para las que precisamente se componían más villancicos. La herencia de la comedia surgida durante el Siglo de Oro hispano también está presente en la tonadilla, especialmente en lo referente a la utilización de personajes tipo o estereotipados, tan propios de las obras teatrales ibéricas del XVII (Marín Martínez, 1991, pp. 26-27). Asimismo, lo tonadillesco muestra elementos en común con géneros extranjeros, como el melodrama bufo italiano[196] (Pessarrodona, 2020 y 2022; especialmente el *intermezzo* napolitano), la *ballad opera* inglesa y la *opéra-comique* francesa[197].

[193] Algo similar ocurre con el villancico paralitúrgico, configurado en muchas ocasiones como "representación discursiva de una realidad cotidiana que, en el fondo, constituye un proceso paralelo de construcción social de dicha realidad" (Marín-López y Sánchez-López, 2020, p. 277).

[194] Un ejemplo es *Tonadilla, en seguidillas a lo manchego, y elogios al deseado, quanto feliz Nacimiento de nuestro Principe, y señor Don Luis Primero de este Nombre, y à nuestro Rey, y señor Don Felipe Quinto, y à la Reyna Nuestra señora Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya: Con las particularidades que verà el Discreto Lector. Compuesta por Juan Moraga Negrillo Zencerrado, y el mas Afecto, y Leal Vassallo de sus Magestades, que Dios guarde* (Biblioteca del Palacio Real, III/6494 65). Tiene un comienzo similar a los entables de las tonadillas teatrales de la segunda mitad del XVIII: "Tonadilla gustosa/quiero cantaros;/porque estavamos frios/por calentarnos". Más adelante, dice: "Con Galicia, y Asturias/no ay que burlaros,/que con Estremadura/dan casquetazo".

[195] Sabemos, no obstante, que hubo creaciones tonadillescas previas a estas a las que se refiere dicha fuente primaria.

[196] Por ejemplo, la tonadilla *Los genios opuestos* (Jacinto Valledor, 1787; BHMM, Mus 123-17) parece un remedo de la obra goldoniana *La vedova scaltra*. Además, el propio Valledor incluyó en algunas tonadillas suyas arias extraídas de óperas compuestas por Gazzaniga y Pergolesi (Pessarrodona, 2022, pp. XXXIII-XXXIV y XL).

[197] La tonadilla hispana y la opéra-comique francesa, además de coincidir cronológicamente (segunda mitad del XVIII), poseyeron las siguientes similitudes: ambas se representaban en teatros no necesariamente operísticos, contenían argumentos con asuntos cotidianos (tanto urbanos como rurales), combinaban pasajes de canto-declamado e incorporaban danzas y melodías populares (incluídas pastorales en 6/8 como "Alons danser sous les ormeaux", perteneciente a *Le devin du village* de Rousseau: https://www.youtube.com/watch?v=3oxRHs9QxyE, recuperada el 13/02/2023).

Auditivamente, son notables las analogías de lo tonadillesco con la anterior música escénica de Sebastián Durón (que combinaba lo italiano con lo hispano). Huertas Vázquez (2005, pp. 66) alude en su estudio a otros posibles antecedentes de la tonadilla escénica, nombrando a varios géneros representados en los intermedios del teatro áureo (siglo XVII), tales como la jácara entremesada, el entremés cantado, los bailes entremesados, las mojigangas y los fines de fiesta. También dice que se podrían considerar como precedentes los géneros preludiales: cuatros de empezar, princesas y bailes de bajo. Además, este autor establece un paralelismo entre las producciones del XVII y del XVIII:

> Las mismas funciones […] que desempeñaran el entremés y el baile en los espectáculos teatrales del siglo XVII, fueron desempeñadas por el sainete y la tonadilla en los espectáculos del siglo XVIII, cuando estos géneros eran aun intermedios o epílogos de comedias. Análogos efectos-con respecto al público-a los que produjeron chaconas y zarabandas en el siglo XVII fueron producidos por las seguidillas y tiranas de las tonadillas en el siglo XVIII (Huertas, 2005, p. 81).

Tradicionalmente, se ha considerado a Luis Misón el creador de la tonadilla como género escénico. Se seguía así lo afirmado en "Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los Coliseos de eta Corte" (1787). En este texto se indicaba además que el nacimiento del género se había producido en 1757. Sin embargo, ya Subirá (1928-1933) matizó en su día esta información, retrotrayendo la fecha de aparición de la tonadilla a 1752. Más recientemente han surgido estudios (Lolo, 2008; Morales, 2020; Pessarrodona, 2020) que apuntan también la existencia de tonadillas anteriores al año dado en el *Memorial*, siendo muchas de ellas de la autoría de Antonio Guerrero y estando anexionadas todavía a otro tipo de obras como el sainete. Por lo tanto, se considera ahora que Misón no ostentaría el papel de creador del género tonadillesco, sino que tendría una posición importante como emancipador del mismo, volviéndolo autónomo. Las tonadillas más antiguas conservadas de su mano datan de 1758 y ya no están insertadas en otras creaciones.

En cuanto a la estructura y tipologías tonadillescas, se vuelve imprescindible decir que es muy variable dependiendo de la obra. En un primer momento predominan las tonadillas tripartitas, que constaban de introducción (puede comenzar con una pieza breve declamada o puramente instrumental a modo de prólogo; luego se presenta la actriz cantando y hace el entable[198] o resumen del tema de la tonadilla; a veces se dispone finalmente una "coleta" o "coda"), coplas (parte central en la que se desarrolla el argumento; suele constar de estrofas con 4 versos octosílabos, aunque hay ejemplos de agrupaciones de 6,7, 8, 9 y 11 versos con métrica variable; en algunas obras las coplas no eran enteramente cantadas; a finales del XVIII, se inició la tendencia de terminar esta sección con unas seguidillas, no las epilogales, o unas boleras cuya temática moralizante estaba relacionada con el argumento; otras veces, se remataba con un baile)[199] y seguidilla epilogal (canción, no siempre bailada, que constituía la última parte, generalmente con una temática diferente a lo anterior; en algunos casos, aparece en su lugar la tirana o la polaca).

Las tonadillas con este esquema solían ser las de "a solo" (un personaje). También lo presentan a veces aquellas de dos a seis interlocutores y las generales (más intervinientes), colocadas habitualmente entre el primer y segundo acto o segundo y tercero de la comedia. Sin embargo, existen obras del género con diferente disposición y nomenclatura, como los "juguetes líricos" (breves, sin coplas), las tonadillas "de pasos" (con varios números por constar

[198] Este, en ocasiones, podía contener una especie de recitativo.
[199] Realmente, lo más habitual en las coplas eran 6 estrofas distribuidas en 2 grupos de 3, cada uno rematado por seguidillas (o boleras) que se bailaban.

de diversos argumentos y personajes; similares a revistas), las misceláneas o follas (parecidas a las anteriores, pero con un solo personaje) y las "piezas de música" (con estructura más extensa y similar a la de las óperas cómicas, aunque a veces la expresión se utiliza simplemente como sinónimo de tonadilla)[200]. Otras obras escénico-musicales vinculadas con lo tonadillesco y con esquema variable eran las "introducciones" (ubicadas antes del inicio del primer acto de la comedia") y los "fines de fiesta" (colocados tras el final de la comedia, como ya se dijo).

En relación a los aspectos vocales del género, existía la parola o declamado (con acompañamiento instrumental a base de acordes placados o arpegiados), el recitado (sobre una misma nota musical) y el cantado (mayor lirismo). Las partes de coro (en las partituras aparecen como "todos") podían ser cantadas bien en conjunto por los actores y actrices que interpretaban a los personajes principales de la obra o bien por otras personas diferentes (depende de la tonadilla). La letra solía estar en castellano, aunque también se incluían fragmentos en los que se imitaban fonéticamente otros idiomas ajenos a lo hispano (francés e italiano sobre todo), así como las lenguas de regiones integrantes de la monarquía hispánica (gallego, catalán y vasco). A partir de la década de 1790, varias tonadillas se centraban en asuntos políticos[201], aunque ello no implicó un abandono de los asuntos costumbristas y amorosos.

Los aspectos instrumentales del género también gozan de interés. La tonadilla contaba con una orquesta heredada del barroco tardío que estaba compuesta por violines, trompas, oboes y bajo (desempeñado normalmente por el clave y/o un cordófono grave como el contrabajo o el violón). Con el paso de las décadas, se incorporarán fagotes, flautas, flautines, clarines y clarinetes, configurando una plantilla acorde a los parámetros del Clasicismo europeo[202]. A esta configuración se le añadían instrumentos como la guitarra[203], la bandurria, el salterio, la gaita gallega[204] o las castañuelas cuando se insertaban melodías populares en la obra (cosa bastante común). Cabe tener presente que la música tonadillesca de la orquesta es en muchas ocasiones (salvo en aquellos momentos puramente instrumentales) una duplicación (a diferentes alturas) de lo reflejado en el guion de voz y bajo: los violines primeros doblan la voz, mientras que los segundos hacen lo mismo a distancia de tercera o sexta; las maderas (oboes y flautas) acostumbran reforzar la melodía en momentos muy puntuales o imitar los sencillos elementos de acompañamiento que realizan las trompas y/o clarines (con una armonía básica y un ritmo a veces similar al del bajo-clave); por su parte, el contrabajo realiza lo mismo que el pentagrama inferior del guion. Estos instrumentos se interpretaban directamente sobre el escenario.

Cabe no olvidarse en estas características generales de los elementos coreográficos, pues los bailes constituían un elemento importante de la tonadilla escénica. En muchas ocasiones eran colectivos, tal y como solía suceder en el teatro de tradición hispana (Ruiz Mayordomo,

[200] Estas contienen "parolas", menos frecuentes en otras tonadillas como las tripartitas (Capelán, 2017, pp. 141 y 144).
[201] Defensa de la monarquía, fundamentalmente.
[202] Ca. 1790, las orquestas de los teatros de la Cruz y Príncipe (donde se representaban principalmente las tonadillas) tenían unos 12 músicos fijos siguiendo una estructura barroca (5 violines, 1 violón, 1 contrabajo, 2 trompas, 2 oboes y 1 clave), incorporando a veces otros instrumentistas de forma puntual, como clarinetistas o fagotistas (Leza, 2002, p. 125).
[203] Siguiendo a Aleixo (2016, p. 56), este instrumento podía desempeñar al menos tres funciones en el teatro breve madrileño: hacer el bajo continuo (predominantemente), constituir el único acompañamiento instrumental de determinados números (ocurría a veces) o ser simplemente un objeto de atrezzo para los personajes costumbristas.
[204] Alude a ella y a otros muchos instrumentos un reglamento para el teatro de José Antonio de Armona el 22/03/1777: "Para que los autores españoles no ignoren las alhajas y demás trastos con que deben servir sus comedias, sainetes y tonadillas, se explican en la forma siguiente: …Cencerros, campanillas de coche de camino, campanas de todos tamaños…trompas, oboes, flautas, bajo y clarines…Arpa y violín…Ginebras, zambombas tabletillas y rabeles…Clave y salterios naturales…Salterios de ciego. Gaitas zamoranas, Gaitas gallegas…Cencerro grande y zumbas que se suelen ofrecer…Chirimías…" (vid. Subirá, 1929, p. 499).

1999, p. 308). Entre los más comunes, estaban la seguidilla, el bolero, la tirana, el fandango, la gaita (que en esta tesis se estudia detalladamente) y el minué. Por su importancia, se analizarán individualmente más adelante.

La tonadilla implicaba a un gran número de individuos para su producción. Las obras partían de los creadores de los libretos, donde se ubican tanto escritores (Ramón de la Cruz, Francisco Comella, Luis Moncín, Gaspar Zavala…) como los propios compositores de la música (Antonio Guerrero, Luis Misón, Pablo Esteve, Blas de Laserna…). De la Morena (2020, p. 197 y 199), al tratar el caso de Misón, indica que los libretos que existen de sus tonadillas son copias elaboradas a partir de la letra que está en las partituras. En algunos de estos manuscritos se refleja incluso que el autor es el propio Misón y en otros se ha podido encontrar colaboraciones con el sainetista Ramón de la Cruz.

Los creadores de la música tonadillesca más destacados fueron (por orden cronológico) Antonio Guerrero[205], Luis Misón[206], Pedro Aranaz[207], José Castel[208], Pablo Esteve[209], Blas de Laserna[210], Jacinto Valledor[211] y Pablo del Moral[212]. Estos y otros muchos compositores[213]

[205] También llamado despectivamente "Don Palestre, alias Bul", se dedicó por completo a la música teatral, componiendo para diversos géneros escénicos.

[206] Flautista de la Capilla Real de Madrid; fue muy reconocido en vida como intérprete y compositor; en 2020 se publicó un monográfico sobre su figura coordinado por Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador; Subirá dice que se conservan 80 tonadillas de la autoría de Misón en la BHMM; De la Morena, en 2020, tras mirar en más instituciones, ha podido llegar a la cantidad de 141.

[207] Apodado "Tudela" por haber nacido allí; fue un reputado maestro de capillas catedralicias. Pretendió trabajar como tal en la Catedral de Santiago de Compostela durante 1768 (su solicitud al Cabildo el 24 de mayo de 1768 está transcrita en Alén Garabato, 1995, p. 62). Sin embargo, no consiguió el puesto. Quizás era hermano de Pedro el propietario de compañía teatral española Antonio Aranaz. Este último difundió además la tonadilla por América: estuvo durante la década de 1790 en Valparaíso, Buenos Aires y Montevideo (Eli, 2010, p. 92).

[208] Maestro de capilla en Tudela desde 1773. Sin embargo, pidió numerosos permisos para permanecer en Madrid, donde centraba su actividad musical en ambiente teatral (Fernández-Cortés, 2001). La mayoría de sus creaciones lírico-escénicas se encuentra en la Biblioteca Histórica Municipal. Sin embargo, el Real Conservatorio cuenta con algunas tonadillas que no hay en la anteriormente citada institución. Un ejemplo: *Las virtudes del dinero* (Castel, 1779; RCSMM, 1-3501), en una transcripción elaborada por Eusebio Ruiz ca. 1870.

[209] Catalán de nacimiento, fue "compositor de compañía" de la famosa empresa teatral de Manuel Martínez en Madrid y creó 350 tonadillas aproximadamente; tenía mucho carácter; también trabajó como maestro de capilla del Duque de Osuna ca. 1766, según Fernández-Cortés (2007, p. 209).

[210] Navarro y compositor de las más reconocidas compañías de Madrid, elaborando unas 600 tonadillas; se conserva un memorial suyo en el que se queja de que tiene que componer demasiadas obras de este tipo; ca. 1781, trabajó como maestro de clave en la Casa de Benavente (Fernández-Cortés, 2007, p. 130). En 1790 propuso crear una escuela de canto de tonadillas, que se llevó a cabo entre 1805 y 1807. *El pedante* es una notable contracrítica de Laserna a *La comedia nueva* de Moratín; otra producción destacable suya es *La cómica y la operista*.

[211] Hijo de actores, nace en Madrid pero se traslada a Barcelona, donde desarrolla su actividad; vuelve posteriormente a su ciudad de nacimiento porque los teatros madrileños lo reclamaron forzosamente por su talento. Ha sido muy estudiado por Pessarrodona (2006, 2008, 2011, 2012, 2014, 2015, 2016, 2018, 2019 y 2022).

[212] Violinista de la Real Capilla de San Cayetano y de las orquestas de los teatros madrileños; también tocó la viola en la orquesta que actuó en dos bailes organizados por la Condesa-Duquesa de Benavente el 31/12/1796 y el 04/01/1797, siguiendo a Fernández Cortés (2007, pp. 185-186). Existe un memorial en el que se queja por el poco salario que percibía como compositor teatral; quedan 150 tonadillas suyas y la ópera *La dama inconstante;* destaca su tonadilla *La ópera casera*; adquirió la plaza de Esteve cuando este se retiró.

[213] Por ejemplo, Francisco Corradini (de origen italiano, fue maestro de capilla del virrey príncipe de Campoflorido en Valencia; posteriormente se traslada a Madrid donde compone música teatral de raigambre hispana), José de Nebra (organista de las Descalzas Reales y de la Capilla Real), Manuel Ferreira (músico teatral de padre portugués) y José Molina (apodado "Entramoro" por su famosa canción "Entra moro, sale moro, tiriraina"). Después, vinieron Ventura Galván (en su tiempo fue famoso por la música para tonadillas, sainetes y zarzuelas), Juan Marcolini (de origen italiano, compositor y violinista de la Capilla Real madrileña, fue persona cercana al Conde de Floridablanca; en sus tonadillas se enfrenta con frecuencia a franceses con españoles; además, aparece como actor del papel de Don Plácido en las funciones de la zarzuela *El extranjero* durante 1786 en el palacio madrileño de la Condesa-Duquesa viuda de Benavente, tal y como indica Fernández-Cortés, 2007, pp. 344-345) y Fernando Ferandiere (nacido en Zamora, fue un violinista y guitarrista que escribió tratados sobre cómo tocar dichos instrumentos), Isidro Laporta (además de tonadillas, compuso *minuettos* y rondós) y Félix Máximo López (organista de la Capilla Real, pero también compositor teatral; escribió varias tonadillas escénicas mayormente extraviadas hoy e incluso una

(como José Palomino[214] o Antonio Rosales[215]) no siempre aparecen especificados en los manuscritos (más de una quinta parte de las tonadillas conservadas en la BHMM son anónimas). Cuando sí se indica autoría musical, el nombre puede reflejarse de diferentes formas (Laserna/La Serna/Don Blas, Esteve/Estebez, Misón/Missom…). No es extraño que una misma música esté con otra letra en una obra de autor musical diferente.

En la tonadilla, como en todo género escénico, los actores y actrices cantantes tuvieron una importancia capital[216]. Mucha información sobre ellos se encuentra en la documentación relativa a la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena (Madrid), a la que pertenecían. Subirá (1933) asegura que gozaron de éxito sobre las tablas tanto ellas como ellos, aunque lo cierto es que el musicólogo catalán alude a más nombres femeninos que masculinos. Por lo tanto, probablemente las actrices contaban con mayor protagonismo (Martín Gaite, 1988, pp. 100-101)[217]. La fama que adquirían no siempre resultaba afable, ya que algunos consideraban que ellas estaban relacionadas con la prostitución. Esto último no solo les ocurría a las intérpretes de géneros hispanos, sino también a las de ópera italiana (Carreras, 2001, p. 226).

El predominio e importancia femeninos en los escenarios hispanos venía de tiempo atrás: "ya a lo largo del siglo XVII, las intervenciones cantadas de importancia en la gran mayoría de zarzuelas, óperas y demás funciones con música, eran interpretadas por mujeres, incluso si se trataba de personajes masculinos" (Astuy, 2019, p. 47). Aun así, cabe tener presente que "de modo habitual suele vincularse el género (tonadilla) a las figuras femeninas que lo encarnaron sobre el tablado. […]. Son ellas las que han quedado como representantes y hasta símbolos de tal modalidad lírica" (Peláez, 2006, p. 59). Estas tonadilleras solían mostrar diversas habilidades además del canto y prestaban especial atención al vestuario, no importando demasiado si era acorde al personaje que interpretaban como a que fuese lujoso para asombrar a los asistentes al teatro[218] (Astuy, 2022).

En los argumentos de lo que cantaban se mezclaban sucesos ficticios con otros reales que les pudieron haber ocurrido a ellas mismas, siendo esto un elemento atractivo para el público

pieza considerada por algunos investigadores como la primera zarzuela moderna: *La obra de los locos*). Más tarde, llegaron Bernardo Álvarez Acero (sustituto de Esteve cuando este estaba enfermo, así como maestro de orquesta en el teatro de los Caños del Peral; campaginó estas tareas con la música religiosa), Mariano Berner y Bustos (intentó obtener la plaza de Esteve, pero la ganó Moral; influenciado por Haydn), Manuel García (afamado actor de Cádiz que luego estuvo en Madrid y Europa; también compuso opereta) y Tomás Abril (maestro de clave en una compañía de ópera bufa).

[214] Violín de la Capilla Real de Madrid; entre 1774 y 1808 vivió en Lisboa, donde alcanzó fama como violinista de la Real Cámara lusa; también como compositor de música para los teatros lisboetas de Rua dos Condes y Salitre. Dice Fernandes (2013, p. 158) sobre esta actividad: "Cultivador de la tonadilla escénica durante su juventud, el músico español encontró su correspondencia portuguesa en los entremeses presentados en los teatros lisboetas de la Rua do Salitre y de la Rua dos Condes. Algunas de las piezas se hicieron muy populares como *Os amantes astutos* (1793), *O engano aparente* (1793), *As regateiras zelozas* (1801), *Entremez do miserável* (1801), *A dama astuciosa* y *O doudo por amor* (estrenado en 1805 en el Theatro da Rua dos Condes en beneficio del propio Palomino)". Alguna música para estas obras se encuentran en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España (M/2261).

[215] Madrileño que creó unas 70 tonadillas, además de otras 80 que le atribuye Subirá (1928-1932). Lolo y Labrador (2005) han estudiado y editado una parte importante de la obra tonadillesca de Rosales.

[216] Téngase presente que, durante el siglo XVIII, el público prestaba mucha más atención a la interpretación y ornamentación musical que a la obra en sí que se ejecutaba (Weber, 1997, p. 685). Lo performativo predominaba sobre lo compositivo. Ello cambiará a partir de las décadas de 1830-1840.

[217] "El secreto de las coplas y tonadillas estaba en la ausencia total de academicismo y su éxito dependía, más que nada, de la gracia personal y la intención de la actriz que las interpretase. Y no hay que olvidar que estas actrices-tonadilleras […] pertenecían, por su nacimiento y costumbres, al pueblo español, cuyo sentir interpretaban; y que por mucho que el mecenagzo y la ferviente admiración de algunos señores y señoras principales las hubiese elevado de rango y llevado a codearse con escritores y nobles, nunca dejaron de ser acompañadas hasta el teatro en literas que costeaba la ciudad de Madrid, para que el pueblo, si no podía pagarse una entrada, no perdiera así la oportunidad de verlas de cerca a su paso por las calles y requebrarlas con llaneza y simpatía como a seres de su igual".

[218] Esto constituía precisamente uno de los elementos más criticados por los ilustrados partidarios de la reforma teatral hispana.

del entonces. Tampoco se omitían las reivindicaciones, como ocurre en la tonadilla *La defensa de las mujeres*[219] (Blas de Laserna, 1788; BHMM, Mus 84-5), en cuyas seguidillas epilogales se dice: "no se por que los hombres/piensan soberbios/que no somos capaces/de hacer lo que ellos./Unas mismas son las almas/pues no tiene el alma sexo/luego deve ser igual/al suyo nuestro talento./Mas es lo raro que esto confiesan/pero esclavizan nuestras potencias/negandonos estudios desde pequeñas". Dicho fragmento recuerda mucho a las palabras del ilustrado gallego Benito Jerónimo Feijóo en su texto *En defensa de las mujeres*, especialmente la afirmación "el alma no es varón ni hembra".

Algunos de los cantantes tonadilleros (aunque no la mayoría) poseían una formación musical bastante sólida, interpretando en varias ocasiones famosas óperas con éxito: Manuel del Pópulo García y Lorenza Correa, por ejemplo, lo hicieron por toda Europa (Alonso González, 2006; Casares, 2006, Lolo, 2006; Peláez, 2006; Pessarrodona, 2021). En ocasiones gustaban al público y recibían "palmadas de aplauso", mientras que otras veces desagradaban y obtenían "palmadas de moda" o abucheos (Subirá, 1929).

Entre las actrices que cantaron el género se valoraba especialmente su carisma y capacidad interpretativa, incluso a veces más que sus capacidades vocales. Destacaron así Teresa Garrido (considerada primera cantante de tonadillas), María Ladvenant (La Divina, nacida en Valencia en 1741; era rival de la actriz Mariana Alcázar; llegó a ser muy pronto primera dama y autora de compañía, provocando esto último quejas y algún boicot; murió joven en 1767, causando su fallecimiento en Madrid más conmoción[220] que la expulsión de los Jesuitas[221]), Rosalía Guerrero, Polonia Rochel, Casimira Blanco (La Portuguesa, cuñada de la actriz gallega Sebastiana Pereira[222]) o María Antonia Vallejo y Fernández (La Caramba, llamada así por el enorme lazo que llevaba en la cabeza; era especialista en tonadilla y sainete; se hablaba mucho de sus líos amorosos; acabó siendo monja desde 1786, muy seguidora de los capuchinos)[223].

[219] Obra contrapuesta a *La defensa de los hombres* (Blas de Laserna, 1788; BHMM, Mus 85-23).

[220] Probablemente por la fama a causa de su vida ajetreada: se casó con el actor Manuel Rivas, pero se separaron; tuvo varios amantes nobles, de algunos se quedó embarazada; también estuvo en la cárcel unos días por desacato.

[221] Ello provocó el recelo de varios religiosos, no solo de Madrid, sino también de Galicia. Véase, si no, el poema de Cernadas y Castro (1778) titulado *En torno del túmulo de la famosa cómica María Ladvenant*.

[222] A esta última, originaria de Redondela, la apodaban La Gallega. Aunque algunos investigadores como Cotarelo (1896, p. 23) consideraron que Pereira había nacido en Lisboa (quizás confundiéndola con su cuñada), Díaz de Guevara (1903) demostró que en realidad era de la citada población galaica, donde viviría durante su juventud. Este segundo investigador aporta más datos al respecto. Por ejemplo, afirma que los padres de la cómica tenían ascendencia nobiliaria y se llamaban Benito Lorenzo Pereira Castro y Felipa Martínez Rosales. Sebastiana y el hermano de Casimira Blanco (Antonio) fueron padres de dos niños, uno de ellos ahijado de la Duquesa de Benavente. Pereira trabajó desde 1754 como primera dama en los teatros de la Cruz y el Príncipe de Madrid, donde compitió con las famosas María Ladvenant y Mariana Alcázar. Aunque no se especifica que fuese cantante, quizás en alguna ocasión también desempeñó este rol, como solían hacer otras muchas actrices. Perteneció a las compañías de José Parra, José Martínez Gálvez, Águeda de la Calle, Nicolás de la Calle y María Hidalgo. La actriz debía de tener un carácter arisco, puesto que la apodaban "Cara de pocos amigos". Cuando la Ladvenant consiguió de forma extraña el puesto de autora de compañía, Sebastiana fue una de las personas que firmó un polémico memorial de queja dirigido al Rey. El tono del escrito hizo que a ella y a otros se les quisiese encarcelar, pero la gallega fingió estar enferma y esquivó el castigo. De vez en cuando se marchaba de Madrid para ir a trabajar a Cádiz, pero solía volver a la Villa cuando surgían oportunidades laborales. Se jubiló en 1779 y falleció probablemente a finales de siglo. No he encontrado actividad de ella en Galicia.

[223] Otras tonadilleras importantes fueron Catalina Pacheco (La Catuja), María Hidalgo, María de Guzmán, María de la Chica (La Granadina), Mariana Alcázar, Joaquina Moro, María Ordóñez (La Mayorita; actuó en Cádiz y Madrid), Catalina Tordesillas (alabada por Iriarte en *La Música*), Mariana Raboso (estuvo en Madrid y Cádiz), Joaquina Arteaga, Petronila Morales (madre de las dos siguientes), Laureana Correa, Lorenza Correa (compuso para ella el papel de Zenobia en la ópera *Aureliano in Palmira;* el estreno tuvo lugar en el Teatro alla Scala de Milán el 26/12/1813*;* Lorenza estaba casada desde 1794 con Manuel García de Villanueva Parra, autor de *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores* en 1788 y *Origen, épocas y progresos del teatro español* en 1802; también iban tras ella cargos importantes, como el gobernador del Consejo José Eustaquio Moreno), María del Rosario Fernández (La Tirana, llamada así por casarse con Francisco Castellanos, actor especializado en papeles de tirano, no por cantar ella tiranas; María del Rosario era una famosa actriz de declamado, no tanto de cantado; Goya la retrató



Figura 28. Retrato de Polonia Rochel ca. 1777, habitual intérprete de personajes gallegos. © Biblioteca Nacional de España

En lo que respecta a los actores tonadilleros[224], ocurría algo parecido, sobresaliendo Miguel Garrido (notable gracioso de la escena madrileña), Sebastián Briñoli (italiano que cantaba géneros hispanos), Mariano Querol (uno de los más famosos cantantes de tonadillas) y Manuel del Pópulo García (cantante y compositor sevillano que tuvo fama por Europa y América, cantando previamente en los teatros de Cádiz y Madrid; ocupó además los cargos de director y compositor supernumerario del teatro de los Caños del Peral a inicios del XIX).



Figura 29. El actor Miguel Garrido ca. 1788, quien también hizo de gallego. © Memoria de Madrid

dos veces; fueron famosos los enfados entre ella y su esposo), María Pulpillo (casada con Blas de Laserna), Nicolasa Palomera, Manuela Morales (además de cantante, reconocida bailarina de bolero y mujer del famoso Manuel del Pópulo García) y Antonia de Prado (esposa del famoso actor Isidoro Maiquez).

[224] Hubo varios, como Juan Ladvenant, Diego Coronado, Vicente Sánchez (Camas), Cristobal Soriano (que imitaba a franceses), Tadeo Palomino (cantó tonadillas, fragmentos musicales de comedias y zarzuelas), José Francisco Acuña Castells (valenciano que formó parte a inicios del XIX de las compañías que actuaban en los teatros de la Cruz, Príncipe y Caños del Peral; interpretó tonadilla, ópera y comedia; ha sido estudiado recientemente por Guaita Gabaldón, 2022) y José Espejo.

Lolo (2006) analizó las tonadillas interpretadas por este último en los coliseos de Madrid, destacando en ellas el estilo ornamentado y virtuosístico de la melodía; muchas de estas tonadillas son de la autoría de Pablo del Moral, así como hay dos creadas por el propio cantante: *El majo y la maja* en 1798 y *La declaración* en 1799; sin embargo, las composiciones más conocidas de García fueron dos polos, titulados "Yo que soy contrabandista" y "Cuerpo güeno, alma divina", pertenecientes a las operetas de influencia tonadillesca *El poeta calculista* y *El criado fingido*; a partir de 1807, García recorrió parte de Europa y América, conociendo a Rossini en la Península Itálica e interpretando a Almaviva en el estreno de *El barbero de Sevilla* en Roma; compuso a partir de su salida de España obras escénicas de influencia italiana y canciones inspiradas en lo hispano).

Otros individuos implicados en lo tonadillesco fueron los maestros de música (a medio camino entre el compositor y los intérpretes), quienes debían ensayar las tonadillas y óperas con la orquesta y cantantes (Leza, 2002, p. 135), siguiendo lo establecido por la ya explicada reforma teatral de 1799. También ostentaron un importante papel los mecenas, la mayoría de ellos aristócratas. Una de las familias más significativas al respecto: la de los Condes-Duques de Benavente-Osuna (especialmente María Faustina Téllez Girón y su hija María Josefa Alonso Pimentel). También ostentó un papel importante la sevillana Casa de Arcos, pues en varias ocasiones financió producciones que luego se representaron en los teatros públicos de la Villa y Corte, además de en Cádiz (Fernández-Cortés, 2007, pp. 124 y 285-310).

Finalmente, la tonadilla también atingía a los censores, cuyos nombres aparecen expresados a veces en los manuscritos. A finales del Antiguo Régimen, la censura escénica española era tanto eclesiástica como civil. Hasta mediados de la década de 1770, no supuso un proceso complejo y las resoluciones se caracterizaban por su brevedad. En 1774, el asunto se volvió más burocrático y los comentarios extensos (e incluso contradictorios). La obra pasaba (en este orden) por el vicario y revisor sacerdotal, examinador, corrector, comisarios (daban licencia de representación) y corregidor. Desde inicios del XIX, la tarea volvió a simplificarse, quedando encargados de ella el vicario, examinador (o corregidor) y censor[225].

2.4.2.2. Fuentes

La principal colección de tonadillas se encuentra actualmente en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, con casi 2000 ítems musicales. Este corpus, junto con otras partituras para diversos géneros escénicos, procede de los teatros madrileños de El Príncipe, La Cruz y Caños del Peral. Como ya apuntó Subirá (1928-1933), lo que se conserva no son los manuscritos de los propios compositores en formato partitura (entendida como conjunto de todas las partes), sino las *particellas* y guiones de apuntar dieciochescos (con voz y bajo) hechos por los copistas para la escenificación de estas obras líricas en los coliseos[226]. El fondo había

[225] Los dictámenes que podían hacerse en cada una de estas tres etapas eran aprobación (terminante o sin reservas/condicionada o con reservas, sobre todo a la futura escenificación), reprobación parcial (se ordenaba quitar un fragmento textual; a veces lo cambiaba el censor y otras se lo encargaba al autor original de la letra) y reprobación total (prohibición de la pieza; no frecuente). Los elementos censurados solían ser alusiones críticas o satíricas a temas religiosos, matrimonios, oficios e identidades colectivas. En muchas ocasiones no se respetaban las resoluciones censorias (especialmente las reprobaciones parciales) y otras veces las obras eran enviadas por los cómicos a los censores posteriormente a su estreno en el teatro (Subirá, 1929, pp. 141-164).

[226] Resulta curioso que hayan llegado al presente tan pocas partituras de tonadillas (entendiendo el vocablo "partitura" como conjunto de todas las partes). En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, he localizado tan solo tres (a las que ya se alude en Subirá, 1929, p. 475) de entre los casi 2000 títulos tonadillescos: *El corazón* (Luis Misón, s.a. ; BHM, Mus 167-7; además de la partitura, contiene las particellas, pero no el guion de voz y bajo), *El novato* (Misón, 1758; Mus 167-2; la partitura no es propiamente tal, pues le faltan algunos instrumentos como el violín 2º; por tanto, está a medio camino entre guion y partitura) y unas seguidillas sueltas (Blas de Laserna, s.a.; BHM, Mus 85-21). López (2016, p. 52) ha tratado el tema de las fuentes y dice

estado reunido en el Archivo de la Junta de Teatros, edificio anexo a La Cruz, hasta 1859 (fecha de su demolición), en 1862 pasó al Archivo General de la Villa, de ahí a la Biblioteca Municipal hacia 1898 (situada en el antiguo hospicio de la calle Fuencarral) y finalmente se ubicó ca. 1990 en la Biblioteca Histórica de Madrid (Centro Conde Duque), donde permanece (López, 2016, p. 40).

Otra colección de tonadillas está en el Real Conservatorio de Madrid, donde hay 279 ejemplares de los cuales 193 no se encuentran en la BHMM (Lolo 2002, pp. 441-442). Proceden de una donación que el director del citado centro musical, Emilio Arrieta, consiguió del Palacio Real en 1872. En la biblioteca de dicho palacio todavía quedan algunos ejemplares que, junto a los que hoy están en el conservatorio, formaban un corpus importante de tonadillas que durante el reinado de Carlos III y Carlos IV[227] se habían mandado copiar de las fuentes que hoy se conservan en la Biblioteca Histórica de Madrid para representar probablemente en los teatros de los Reales Sitios (López, 2016, pp. 42 y 53) u otras estancias[228].

En la Biblioteca Nacional de España también se conservan tonadillas. Son transcripciones decimonónicas que el compositor Francisco Asenjo Barbieri encargó entre 1874-1878, tomando como fuentes principales no las partituras de la BHMM (no le permitieron copiarlas porque las instituciones municipales querían reservar al Ayuntamiento, no a un particular, la iniciativa en la transcripción, publicación y comercialización de dichas obras provenientes de los teatros públicos; así se indica en Aguerri, 2003, pp. 102-103), sino las del Conservatorio (López, 2016, p. 46). También están en la BNE libretos tonadillescos, la mayoría recopilados por Barbieri, aunque hay otros ejemplares como los dos firmados por Tomás Feijóo en un volumen literario (BNE, MSS/14094)[229].

Por su parte, la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Universidad Complutense de Madrid) custodia desde el año 2000 algunos apuntes teatrales (libretos) dieciochescos de tonadillas. Estos proceden de la Facultad de Medicina porque habían pertenecido antes al médico Antonio Hernández Morejón.

Fuera de ámbito madrileño, cabe decir que la British Library guarda cinco tonadillas[230] (texto y música) impresas en Madrid ca. 1773 "a expensas de Dn Joseph Castel y compañía". Estos documentos resultan rarísimos si tenemos presente que la inmensa mayoría de la música tonadillesca se encuentra en formato manuscrito. Por su parte, la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela posee un manuscrito tonadillesco de procedencia madrileña, titulado *La venida del soldado* (Blas de Laserna; Fondo Valladares, en proceso de

al respecto: "esas partituras generales que algunos hemos soñado con encontrar, posiblemente no tuviesen la calidad de las partes instrumentales que sí tenemos conservadas, sino que consistiesen en apuntes, con algunas pautas más superpuestas, y con unas grafías poco cuidadas, pues eran de uso exclusivo para el compositor". Por tanto, no sería descabellado afirmar que lo denominado como guion de voz y bajo (o "parte de apuntar") cumple la labor de partitura (aunque no tenga todas las partes). López (2016, p. 52) parece verlo así también: "guiones de apuntar, donde verdaderamente se encuentra la esencia de la obra, donde se reúne el texto, el bajo y la línea melódica, las indicaciones agógicas, acotaciones y parolas".

[227] María Luisa de Parma, esposa de Carlos IV, era muy aficionada a las tonadillas (Ortega, 2010, p. 138).

[228] Los músicos de los teatros de Madrid actuaban para la Corte, no quedando muy claro dónde. Una carta del pintor Francisco de Goya a Martín Zapater el 28/06/1789 dice: "esta noche les dan a los reyes una música excelente los músicos de la Ópera y los de los corrales" (vid. Maurer y Mena, 2014, p. 165).

[229] Dichos manuscritos de Feijóo se encuentran digitalizados aquí: http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000189945&page=1 (ver páginas 15 a 19 del PDF).

[230] *El remedo de un galanteo* (José Castel; BL, Music Collections D. 856.h./2.), *La elección de novios* (Pablo Esteve; BL, Music Collections D. 856.h./3.), *La despedida* (Antonio Rosales; BL, Music Collections D. 856.h./4), *El baile en máscara* (Pablo Esteve; BL, Music Collections D. 856.h./5) y *El calesero de la Puerta del Sol* (Pablo Esteve; BL, Music Collections D. 856.h./6)[230].

catalogación), que coincide con la misma obra custodiada en BHMM, Mus 188-6. La Biblioteca Nacional de Portugal también tiene fuentes tonadillescas[231] importadas desde la capital española, tal y como se analizará en el capítulo 3 de esta tesis. En territorio americano, se conservan varias tonadillas madrileñas (especialmente lasernianas) en centros como la Biblioteca Nacional de Venezuela (vid. Capelán, 2017, pp. 138-139)[232] o la Biblioteca Nacional del Perú (vid. Izquierdo König, 2016, p. 3)[233]. También hay obras probablemente creadas en suelo americano, caso del libreto tonadillesco *Los retratos irónicos*, ubicado en el mexicano Archivo General de la Nación (vid. Vera García, 2019)[234].

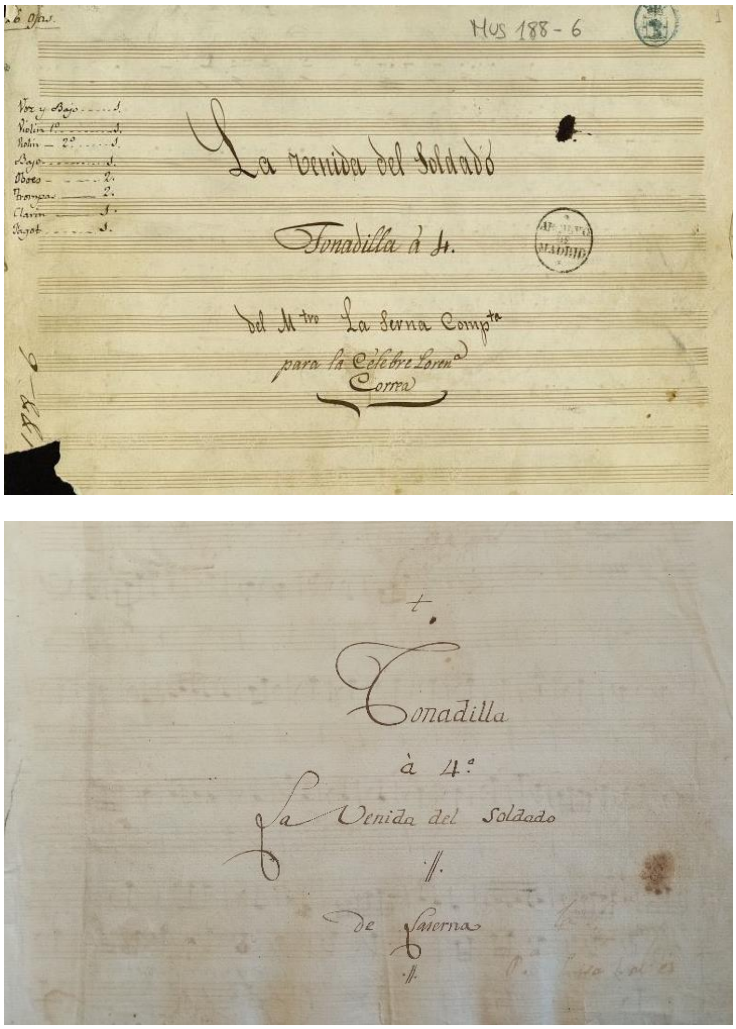


Figura 30. Portadas de *La venida del soldado* conservadas en Madrid y Galicia. © Memoria de Madrid y Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela

[231] *El cuento de Sevilla* (José Palomino; BNP, M.M. 666), *Los celos de Garrido* (Antonio Rosales, s.a.; BNP, M.M. 659) y *La buñuelera y catalán* (probablemente Esteve; BNP, M.M. 690).
[232] *Mas no quiero murmurar* (Laserna; BNV, Caja 8 N 138), *Los frenos trocados* (Laserna; BNV, CCU 0888), *La civilización* (Laserna; BNV, CCU 0882) *La italiana y la andaluza* (Laserna; BNV, Caja 4 N 55), *El enemigo de las mujeres* (Laserna; BNV, no catalogada) *El asturiano burlado* (Laserna; BNV, no catalogada), *Músico y el poeta* (desconocido; Caja 21 N 356), *El amante rendido* (Laserna; caja 19 N 323) *El hombre mujer* (Pablo del Moral; caja 4 N 54) y *El accidente fingido* (Laserna; sin catalogar).
[233] *La novia sin novio* (BNP, MsMu, 2.8T), El consejo de la amiga (BNP, MsMu, 7.1C), La chusquita y el ladrón (BNP, MsMu, 7.1 V4) y *El payo y la novia* (BNP, MsMu, 7.1V).
[234] *Los retratos irónicos* (AGN, Indiferente Virreinal, caja 6683, expediente 117).

Para este capítulo de la presente tesis, se ha tomado una muestra de 563 tonadillas[235] custodiadas en Madrid. De los distintos compositores, se analizó la totalidad de sus obras tonadillescas custodiadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (complementando vacíos con fuentes de la Biblioteca Nacional de España, Biblioteca del Real Conservatorio y Real Biblioteca), a excepción de los autores que tenían más de 90 ítems. Con respecto a estos, se procedió a la selección de una muestra significativa por la magnitud de su producción. Dicha muestra se escogió de forma aleatoria siguiendo principios estadísticos y utilizando el software XLSTAT. Como ya se indicó en el apartado metodológico de la presente tesis doctoral, la distribución quedó del siguiente modo:

Anónimos: 28 tonadillas de 270 (nivel de confianza 90% y de error 15%)
Esteve, Pablo: 29 tonadillas 367 (nivel de confianza 90% y de error 15%)
Laserna, Blas de: 84 tonadillas de 657 (nivel de confianza 95% y de error 10%)
Moral, Pablo del: 26 tonadillas 142 (nivel de confianza 90% y de error 15%)
Rosales, Antonio: 26 tonadillas de 148 (nivel de confianza 90% y de error 15%)

2.4.2.3. Elementos identitarios en los textos

Las letras y argumentos de las tonadillas son muy dispares, pero suele prevalecer el carácter gracioso y la crítica, así como la interacción con el público. Ello probablemente sea una herencia de la comedia nueva barroca, así como de géneros mucho más lejanos en el tiempo que se habían difundido ya desde la Antigüedad en Occidente[236]. Los libretos tonadillescos no fueron considerados como de buena calidad por varios estudiosos y críticos que tan solo atendieron a la parte filológica. Convendría tener presente que estos textos teatrales no se concibieron para valorarse desde el punto de vista predominantemente literario (como las obras declamadas), sino en combinación con la música. Lo sonoro constituye, realmente, un importante condicionante de lo textual en el teatro lírico, por lo que resulta sesgado hacer valoraciones sin tenerlo en cuenta.

Una de las características más destacables en relación a los textos tonadillescos es su reflejo de diferentes identidades colectivas[237]. Generalmente, las tonadillas ofrecen una visión plural de la Monarquía Hispánica, aunque le conceden especial protagonismo a la cultura castellana (aspecto que interesó sobremanera a la historiografía musical nacionalista de los siglos XIX-XX). Un ejemplo de ello se encuentra en *Bellos apasionados* (Jacinto Valledor, 1772; BHMM, Mus 77-23)[238], cuyas seguidillas dicen: "A la Corte de España/a mis prendas queridas/a mis apasionados/darles quisiera/el corazón, el alma/la vida y las potencias/y, en fin, darles todito/cuanto se pueda/pues solo a daros gusto/mi amor anhela/[…]/Pues por patria de

[235] Reincidimos en que al principio eran 488 piezas, volviéndose necesario aumentar después tal cantidad hasta 563 para disminuir el margen de error.
[236] Por ejemplo, "las comedias de Aristófanes estaban plagadas de alusiones personales y caricatura política. […]. Desde el escenario los actores hacían bromas con nombre y apellido -o, más bien, con nombre y patronímico-, sobre las personas que seguían el espectáculo desde sus asientos" (Vallejo, 2020, p. 194). Pero la tonadilla no solo tiene estos rasgos en común con la comedia antigua griega, sino también con la que se ha denominado "comedia nueva" helena, propia de los siglos IV y III a.C. Esta era "sentimental, costumbrista, de enredo […]. Por lo que sabemos, los ingredientes de las tramas eran repetitivos: protagonistas jóvenes, esclavos marrulleros, encuentros inesperados, gemelos que se confunden, padres severos, prostitutas de buen corazón" (Vallejo, 2020, p. 195). No pretendo afirmar que los autores de tonadillas fuesen conscientes de lo anterior y lo usasen deliberadamente, sino que empleaban elementos teatrales propios de un sustrato común europeo cuyos orígenes se remontan a la Antigüedad.
[237] Cuando estas tienen un idioma diferente al castellano, el mismo se imita en el repertorio tonadillesco, aunque no de forma veraz: "no importaba la nación o la lengua del personaje extranjero, sino únicamente reflejar que no hablaba español como sí lo hacía el auditorio que presenciaba la tonadilla" (Roldán y Abascal, 2019, p. 217).
[238] Obra editada recientemente por Pessarrodona (2019).

todos/Madrid te aclaman/haz que yo en ti me halle/como en mi patria". El autor catalán[239] de la obra anterior muestra una visión más amplia dentro de *Los majos satisfechos* (Jacinto Valledor 1771-1773; BHMM, Mus 113-5): "Madamas mías/mis caballeros/vedme española/por fuera y dentro".

Lo hispano aparece como eje central en *La peregrina viajante por España* (Pablo Esteve, 1776; BHMM, Mus 84-2), *La España antigua* y *La España moderna* (Blas de Laserna, 1785; BHMM, Mus 83-14). Además, se aprecia colateralmente en infinidad de obras, como *Lección de música y bolero* (Laserna, 1803), con una letra que solicita volver a interpretar tonadillas de Misón y Rosales para que se perciba "el gracejo que ha perdido la nación" (Vid. Labrador, 2020, p. 8).

Muchas veces, el corpus tonadillesco resalta lo español en contraposición a lo italiano, como ocurre en *La Academia* (Blas de Laserna, ca. 1780; BHMM, Mus 80-6), *La cómica y la operista* (Blas de Laserna, 1783; BHMM, Mus 125-10) o en *El majo y la italiana fingida* (Blas de Laserna, 1778; BHMM, Mus 111-3). En la última pieza citada, el personaje masculino exclama tras intentar enseñar a bailar seguidillas a una pseudo-italiana: "¡Si es imposible que las italianas/tengan el aire de taco de las españolas!". Enfrentamientos similares están en diversas obras de Valledor, como *Señores, señoras* (Jacinto Valledor, 1775; BHMM, Mus 76-2), donde Francisca Laborda exclama tras intentar cantar en italiano (seguía la recomendación de un abate): "Por unas seguidillas/de nuestra Mancha/dejaré cuantos trinos/tiene Italia".

Asimismo, el referido compositor compara lo español con lo francés para resaltar lo primero. Sucede en su exitosísima *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (Valledor, 1785; BHMM, Mus 187-3; RCSMM, 1-13847 y 13848), donde se confunde al general inglés Marlborough con un galo y se le enfrenta a la Tirana como personificación de España (Pessarrodona, 2012)[240]. *Buenas tardes, señores* (Valledor, ca. 1778; BHMM, Mus 174-20) ridiculiza a una petimetra que afirma: "Soy modista declarada/visto y piso a la francesa/mas, queridos de mi vida,/hoy estamos en una era/la que no tiene cortejo/no puede ser petimetra". Por su parte, *El desafío de las majas y soldados* (Jacinto Valledor, ca. 1774; BHMM, Mus 181-12) parodia lo francés con palabras como "franchute" y "franchinpán" o fragmentos como "chuscona de mi vida/siéntate, vaya/ y echemos un traguito/y viva Francia"[241].

Burlas análogas están en composiciones de otros autores, como *La maja bailarina* (José Castel, s.a.; BHMM, Mus 104-13), donde una española le dice a un francés: "Yo te enseñaré a la perfección/que no es la primera maja/que a un francés civilizó". Esto constituye una ridiculización de aquellos que consideraban a Francia como lugar idóneo para educarse. Precisamente, el tema se trata paródicamente en *El instruido de moda* (Jacinto Valledor, 1785;

[239] Jacinto Valledor de la Calle (1744-1809) nació en una familia dedicada al teatro, trabajando a lo largo de su vida como compositor en coliseos de Murcia, Valencia, Cádiz, Barcelona y especialmente Madrid. Su primera tonadilla fue *Las seguidillas del apasionado* (1768), creada para su primera esposa, la actriz Gabriela Santos, y en la que podría hablarse del amor del autor hacia ella (Pessarrodona, 2019, p. 31). Le seguirían otras obras que adquirieron gran fama, sobre todo *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785). Se conservan tan solo 24 tonadillas con música de su autoría, que serían veinticinco si se diferencian *La ramilletera* y *La naranjera del Prado*, dos versiones de una misma obra (Pessarrodona, 2019, p. 21). Además de dedicarse a este género, hizo música para sainetes. En la producción de Valledor se aprecian títulos en los que se resalta lo hispano en contraposición con lo de otras latitudes. También se destacan obras con personajes de regiones hispanas, como *La verdulera y el gallego* (1786; no localizada). Su estilo es, como el de la mayoría de tonadilleros, galante combinado con lo popularizante.

[240] Dicha tonadilla se estrenó en el Teatro de la Cruz el 21/10/1785, acompañando a la comedia *El pastelero de Madrigal* (Pessarrodona, 2022, p. XXVIII). Esa función debió de ser muy satírica con dos identidades colectivas: la portuguesa (pues *El pastelero de Madrigal* recrea un intento frustrado de independencia lusa en el siglo XVI) y francesa (ridiculizada a través de Malbrú, aunque este en realidad era inglés, como ya se dijo).

[241] Para más información sobre lo francés en tonadillas, véase Pessarrodona (2016).

BHMM, Mus 117-10): aquí un pretencioso petimetre recomienda ir a Francia a instruirse, pero la hispana Rosa pone en duda dichas afirmaciones, criticando el gusto de algunos por las modas galas. Lo mismo ocurre en *Francés, ytaliano y majos* o *El triunfo de las mujeres* (Blas de Laserna, 1781; BHMM, Mus 151-4), donde dos majos rebaten los argumentos "chauvinistas" (perdón por el anacronismo) de un francés y un italiano.

La españolizada[242] (Valledor, ca. 1774; BHMM, Mus 93-6) constituye un caso más sutil de defensa de lo hispano como oposición a lo galo. La protagonista opta por cantar algo a medio camino entre lo español y lo francés: "Compongamos/tonitos españoles/francesados. […]. Llegad, llegad a ver y veréis/cantar español en francés". Se da cuenta de que al público no le gusta: "No es mala la idea/el gusto no es malo/pero yo presumo/que queréis lo majo. […]. Ya os he entendido/sin haber hablado/pues mis españoles/con su antiguo garbo/piden seguidillas/y voy a obsequiarlos". Opta entonces por cantar unas seguidillas que comienzan así: "Columpio, seguidillas/moño y guitarra/son el propio carácter/de nuestra España"[243].

A pesar de todo lo anterior, lo francés constituyó al mismo tiempo un elemento de referencia para la elaboración de los textos tonadillescos. Por ejemplo, el argumento de *El hipócrita* (Blas de Laserna, 1793; Mus 146-10) recuerda mucho a la comedia de Molière *Tartufo* (considerada precisamente una crítica a la hipocresía). En la misma, Elmira (esposa de Orgon) le hace ver a su marido que el devoto Tartufo es en realidad un estafador que la intenta conquistar. Para ello, le ordena esconderse y contemplar lo que ocurre. Con respecto a la tonadilla de Laserna, Sinforiana dice a su hermano Inocencio que el jefe Timoteo, quien presume de moral intachable, la corteja cuando ya está prometida con otro. El hermano no la cree y Sinforiana le propone entonces que se oculte para ver con sus propios ojos lo que hace el jefe. Así ocurre: lo observa y decide llevarlo a la Justicia por estafador e hipócrita.

Lo portugués, aunque no predomina, es detectable en piezas como *Las cabañas* (Antonio Rosales, 1763; BHMM, Mus 155-2), donde hay una criada lusa que se expresa en macarrónico. También se alude a lo relacionado con el país vecino en *Los dictámenes opuestos* (Blas de Laserna, s.a.; BHMM, Mus 173-13): "las modiñas portuguesas/dan gusto en Lisboa". Por su parte, *El Remedo* (Antonio Rosales, s.a.; BHMM, Mus 116-15) vincula lo portugués al amor y a la zalamería en palabras de un abate: "Quiereme Niña/que soy una colmena/de miel llenita/que alma tan melosa/que azucar tan linda/portugues parezco/segun soy de almibar" [244].

Esto último es una herencia del Siglo de Oro, momento en el que también se asociaba a Portugal el arte de la música. Ya Lope de Vega, en su comedia *El serafín humano* (ca. 1610) atribuía incluso la creación de lo sonoro a los lusos: "Estaba en una azotea/en invierno un portugués,/y otro en la calle, de pies/por falta de chimenea./Pues para decir si allá/hacía sol que el frío cesa,/en su lengua portuguesa/dijo al otro: '¿Fa sol la?'/'Sol fa', respondió también;/y así el cantar se inventó/y en Portugal se encontró/por siempre jamás, amén./Con eso, ¿músicos son/todos cuantos allá nacen?/Y muy poco en serlo hacen;/su misma lengua es canción" (vid. Canonica, 1991, p. 283).

[242] Versión madrileña de la tonadilla barcelonesa *El diphtongo* (Pessarrodona, 2019, p. 75).
[243] A diferencia de *La españolizada*, en *El diphtongo* se decide no abandonar el canto de influencia francesa para entonar lo hispano: "Todo sea heroico y grave/pues por hoy deben ceder/el fandango y seguidillas/al amable y al minuet". Se aprecia asimismo una alusión a Barcelona al final: "Viva y viva Barcelona/que premia nuestra afición".
[244] No es extraño que este fragmento un tanto descarado esté pronunciado por un abate, pues en la segunda mitad del XVIII los abates "tomaban las mismas actitudes triviales y frívolas que los chichisbeos laicos y frecuentaban teatros y diversiones con total desenvoltura" (Martín Gaite, 1988, p. 18).

Lo germano también aparece a veces en la tonadilla. *Ya ha venido, mosqueteros* (Valledor, 1775) alude de pasada a ello cuando la protagonista, Francisca Laborda indica que va a cantar unas seguidillas siguiendo los consejos de su maestra, la también tonadillera Polonia Rochel: "Si has de hacer una usía/has de ponerte tiesa/volver con aire a un lado/un poco la cabeza/marchar a la prusiana/los pies las puntas vueltas/jugando el abanico/de esta manera. Ello lo contrapone al majismo: "Si has de hacer una maja/esta ya es otra escuela/ha de ser la chuscada/sin tocar a insolencia". Por su parte, lo inglés se percibe en obras como *Los tres genios opuestos* (Valledor, 1787; BHMM, Mus 123-17), *La niña y los presumidos (*Mariano Bustos, 1790; BHMM, Mus 183-20) o *El inglés y la gaditana* (Pablo del Moral, 1816; BHMM, Mus 177-10).

Todas estas identidades colectivas (franceses, italianos, alemanes, ingleses…)[245] se relacionaban en el siglo XVIII con aquellos grados de foraneidad que requerían diplomacia (Le Guin, 2012). No obstante, el género escénico que nos ocupa también incluía en muchísimas ocasiones a habitantes de varios "reinos" y "provincias" de España (diferentes al núcleo propiamente castellano), los cuales gozaban de elementos diferenciales. Estos grupos sociales eran fundamentalmente catalanes, vascos (llamados entonces "vizcaínos"), gallegos-asturianos e hispanoamericanos.

Lo relacionado con Cataluña cobra importancia en *La ramilletera* (Jacinto Valledor, 1773-1775), obra en la que la protagonista se expresa siempre en catalán, siendo este papel el primero en dicho idioma en los teatros públicos catalanes (Pessarrodona, 2019, pp. 33 y 55). Posteriormente, la pieza se adaptaría para los coliseos de Madrid bajo el título *La naranjera del Prado* (Jacinto Valledor, 1778; BHMM, Mus 173-6), versión en la que la actriz interpreta en castellano y el argumento muestra algunos cambios. *Ya ha venido, mosqueteros* (Valledor, 1775) constituye una tonadilla madrileña, pero en ella se alude a un ficticio suceso que ocurrió en un mesón catalán: "En Cataluña/llegué a un mesón/pedimos cuarto y se nos dio/¡Pero qué caso!/¡Pero qué horror!/Me estaba quieta yo en mi mansión/cuando entró un hombre como un sansón".

Vascos, gallegos e hispanoamericanos muestran notables analogías en el teatro musical. Estos habitantes de la Monarquía Hispánica aparecen en la tonadilla madrileña de formas diversas, pero varias veces coincide en ellos la identificación como personajes brutos (especialmente los vizcaínos), ingenuos (sobre todo los gallegos) e incluso "salvajes" (casi siempre los americanos y gallegos; Abascal[246], 2019, p. 103). La consideración de los personajes del norte ibérico como silvestres era bastante frecuente en el teatro y música de la capital española durante durante el siglo XVIII[247], mientras que los del sur y su cultura gozaban de mayor apreciación. Quizás influyesen los deseos de ciertas élites para que la zona andaluza se poblase, volviéndose fundamental ofrecer una visión amable de sus gentes.

[245] Predominaban los dos primeros citados con diferencia.

[246] La autora apunta que la identificación de lo gallego o asturiano con lo salvaje en el teatro hispano pudo deberse a la emigración de galaicos hacia América (Abascal, 2019, p. 103). No obstante, cabría tener presente que durante la Edad Moderna "el modelo migratorio gallego era intra-peninsular y el paso a América fue muy minoritario hasta el último tercio del siglo XVIII" (Rey Castelao, 2021, p. 293).

[247] Algo similar a dicha asociación norte-salvaje había ocurrido en Escocia durante la misma centuria, especialmente perceptible en canciones tradicionales del lugar que se comenzaron a publicar: "Los escoceses de las tierras bajas iniciaron este proceso como una manera de autodefinirse culturalmente dentro de la Unión con Inglaterra, […], mientras que los pobladores de las tierras altas quedaban retratados como salvajes y toscos a la vez que inocentes y pintorescos" (Smith y Riley, 2021, p. 65).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Para el caso propiamente americano (no así el gallego y vasco), en la escena lírica se alude al canibalismo (Roldán y Abascal, 2019, pp. 223-224). Esto último se ve de forma clara en *La Criolla* (Laserna, 1780; BHMM, Mus 161-5), donde una española pregunta: "¿Dónde estamos?". Responde un compañero: "Cerca de las Californias, /buena tierra". A ello contesta la mujer: "De esta hecha/nos comen en pepitoria/los salvajes". Similar caracterización peyorativa se le atribuía a veces a la población negra (tanto la residente en América como en África)[248].

Otro de los nexos Península Ibérica-América en la tonadilla se produce a través del personaje indiano. Según el tomo IV del *Diccionario de Autoridades* (1734), este es "el sugeto que ha estado en las Indias, y después vuelve a España". Ya en el siglo XVIII era habitual la asociación de una fortuna económica al personaje, tal y como muestra el referido diccionario en otra de sus acepciones al vocablo: "Se llama tambien el mui rico y poderoso". Por lo tanto, aquí consideraremos como indiano al migrante español retornado de América con prosperidad económica. A aquel que vuelve sin fortuna, aunque alardee de ella (tal y como era habitual), lo definiremos como "pseudoindiano". Es importante esta apreciación, puesto que en las fuentes consultadas para la presente investigación aparecen ambas figuras.

El migrante español retornado (tanto con dinero como sin él) se caracterizaba por la dificultad de establecer su pertenencia territorial (¿peninsular o americano?). Este hecho cobra gran relevancia si tenemos presente que durante la Ilustración hubo continuas disputas y confluencias entre lo propio y lo foráneo, controversias que se vieron reflejadas en el teatro musical. Consecuentemente, cabría preguntarse lo siguiente: ¿la figura del indiano ponía en entredicho o enriquecía las concepciones que sobre la identidad colectiva española se estaban construyendo en el entonces? Probablemente ambas cosas.

Existen tonadillas que nos permiten analizar lo indiano, galaico y vasco de forma simultánea[249]. Un caso relevante es *Un vizcaíno, un indiano, un gallego, un mercader, una tapada y un negro* (Luis Misón, 1762; BHMM, Mus 168-17). Aquí es muy significativo que el personaje del indiano permanezca mudo durante toda la tonadilla, a pesar de que el argumento de la obra gira precisamente en torno a él: dos mujeres (tapadas) lo intentan conquistar con el objetivo de gozar de su fortuna; lo llevan al negocio de un mercader (con dos empleados: gallego y vizcaíno) para que el rico retornado les compre todos los caprichos propios de las modas petimetras del XVIII; en esta situación, tan solo el sirviente del indiano (*negro*) lo advierte infructuosamente del engaño. Por lo tanto, se ofrece aquí una visión del migrante como persona rica pero ingenua. Esta concepción arraigada en las clases populares de finales de la Edad Moderna también se percibe en algunos ilustrados del entonces.

2.4.2.4. Bailes, folclore e identidades colectivas

La música de las tonadillas está inspirada en gran medida en el folclore hispano (no exclusivamente castellano), combinándolo con las influencias italianas y francesas principalmente. Dicha importancia se presenta en este género escénico con melodías o ritmos nuevos pero inspirados en el folclore, con la alusión a danzas (fandango, seguidilla, tirana…), con la introducción de instrumentos populares y con la inclusión en el espectáculo de cantos a

[248] En la tonadilla parece perderse la tradición del Siglo de Oro que vinculaba al colectivo negro con Portugal: "los negros en España eran oscuros como los moros de los romances y hablaban portugués, pues venían en su mayoría de Lisboa" (Fra Molinero, 1995, p. 20).

[249] He tratado ello en detalle dentro de mi texto "América y la figura del indiano en el teatro musical de la Península Ibérica durante la Ilustración" (Gándara, 2022).

los que el compositor alude pero que en muchas ocasiones ya no escribe (probablemente por ser conocidos por la mayoría de los intérpretes y la población). Las melodías de inspiración en danzas folclóricas no siempre contaban con coreografía, sino que en ocasiones se convertían en números cantados o puramente instrumentales. En todo caso, la inclusión en la tonadilla de los bailes (o su música y letra, en caso de no haber coreografía) probablemente se hizo como elemento de reivindicación identitaria, especialmente entre los siglos XVIII y XIX:

> Con el cambio de siglo, aquellos bailes nacionales siguieron gozando de buena salud en los teatros españoles, con gran aceptación entre el público: en tonadillas y sainetes (donde su misión era incuestionablemente la de excitar el sentimiento nacional y las veleidades castizas de los espectadores), en las denominadas funciones miscelánea, y en las funciones de verso en los entreactos de comedias y dramas (Alonso, 2006, p. 176).

El notable interés hacia lo propio en el cambio de siglo ya se había dado también en la política durante el reinado de Carlos III y probablemente influyó en el teatro (Martín, 1985, p. 315; Lolo, 2016[250]). Lo popular adquirirá tanta importancia que a finales del XVIII los aristócratas y burgueses imitarán costumbres de clases populares, fenómeno que se ha denominado "plebeyismo"[251] (Ortega y Gasset, 1950, p. 282). El resultado de todo lo anterior es una música tonadillesca directa, sencilla y muy bien recibida por el público de entonces:

> A menudo la música puede parecer muy poco desarrollada, pero estaba pensada para ser lo más eficaz posible desde el escenario, transmitiendo el texto, reflejando emociones, acentuando los gestos o, incluso, representando a los personajes, mientras se reservaban otros momentos-como las seguidillas finales-para una mayor expansión lírica. (Pessarrodona, 2019, p. 30).

Lo madrileño solía representarse en la tonadilla a través de seguidillas, boleros, tiranas y princesas. Las seguidillas eran bailes populares en el Madrid del siglo XVIII, aunque ya existían desde décadas atrás. Pedrell (1894, p. 412) les atribuye un origen manchego en el XVI, tesis que mantiene Alonso (1998, p. 46). Constan de música en compás de 3/4 y tempo bastante rápido. A ello se adecuaba una letra estructurada en estrofas de cuatro versos (primero y tercero heptasílabos; segundo y cuarto pentasílabos) con rima predominantemente asonante en los pares y contando normalmente con estribillo. La música solía prevalecer sobre la letra, modificándose esta última si era necesario en favor de la primera (Huertas, 2005, p. 142). Su carácter es alegre, vinculado especialmente con el majismo. Solían aparecer en la última parte de la habitual estructura en tres de las tonadillas (seguidillas epilogales), aunque en ocasiones también están en otras secciones, como al final del entable (seguidillas inaugurales) o en medio de las coplas (seguidillas centrales). En la escena unas se bailaban (las de carácter jocoso sobre todo), mientras que otras no (las serias fundamentalmente)[252].

La combinación música-coreografía en la seguidilla era la siguiente, según Iza Zamácola-Don Preciso (1816, pp. VII-XI):

> -Introducción o preludio instrumental: número variable de compases hechos por la orquesta, cuyos diseños rítmicos y melódicos generalmente trataban de emular a la guitarra (en el caso de que se hicieran con orquesta). Aquí no se bailaba.

[250] Véase aquí: https://www.youtube.com/watch?v=5dsoFycOoPc (recuperado el 02/12/2022).
[251] Si se emulaba a los majos, se le llama "majismo".
[252] También era importante el lugar en el que se ubicasen. Las seguidillas epilogales, por ejemplo, no se solían bailar. Eran muy líricas, volviéndose la mayor parte de veces una especie de *aria da capo*.

-Salida: se cantaba el 1º y 2º verso (a veces solo el 1º), repitiéndolo en ocasiones. Los bailarines "salían" al espacio de representación o bien se iban ubicando en el mismo.

-Pasacalle: uno o dos compases con un diseño que recuerda a la introducción. Daba entrada a las coplas y servía también para indicar a los bailarines que pronto empezaba la coreografía.

-Copla: comenzaba en el 2º verso (o en el 3º si la salida incluía dos versos). Se cantaban las estrofas con sus repeticiones y los bailarines desarrollaban propiamente sus movimientos (haciendo "diferencias" o nuevos pasos/figuras diferentes a los anteriores). Todo ello acompañado de castañuelas y taconeos. Había momentos en los que se quedaban quietos ("Bien parado"), dando el público aplausos y palmadas. Por otro lado, entre estrofa y estrofa se disponían pasajes instrumentales que los bailarines utilizaban para el "paseo" (cambio de puesto con paso pausado).

De las seguidillas derivarán los boleros hacia la segunda mitad del XVIII[253], en el mismo compás y con instrumentos como las castañuelas, pero con un tempo más lento y una mayor estilización y academicismo en los movimientos. Probablemente esto último fue por influencia de los ballets italianos y las danzas francesas, que estaban presentes en la Península desde inicios de la centuria. Se suelen diferenciar dos tipos de bolero, siguiendo a Huertas (2005): el castellano (cuya invención se le atribuye a Sebastián Cerezo y se vincula con La Mancha) y el sevillano (creado por Antón Boliche). Llegó incluso a conformarse una "escuela bolera" o ballet hispano en ambas zonas. En todo caso, la inserción de este baile en las obras escénicas se produce en Madrid. Los boleros tuvieron gran importancia en tonadillas como *El maestro de bolero* (Blas de Laserna, 1791).

La tirana, por su parte, también era un baile popular del XVIII, cuyo momento de auge se suele situar entre 1780 y 1790. Al igual que otros géneros, se interpretaba en saraos previamente a incluirse en tonadillas. No existe unanimidad sobre si procede del fandango (constando por tanto de origen andaluz, tal y como indica Alonso, 1998, p. 63) o de la seguidilla (de raíz manchega). Su música suele estar en compás de 3/8 y su tempo es más bien moderado. En cuanto al aspecto coreográfico, "se bailaba con un compás claro y demarcado, haciendo diferentes movimientos a un lado y a otro con el cuerpo, llevando las mujeres un gracioso juguete con el delantal al compás de la música, al paso que los hombres manejaban su sombrero o el pañuelo" (Iza Zamácola-Don Preciso, 1816, p. XXI)[254].

La letra tiranesca se agrupaba en estrofas de cuatro versos octosílabos con rima asonante. El estribillo normalmente contenía la palabra "tirana" (de ahí el nombre del género) personificada en una mujer, como había ocurrido con la zarabanda dos siglos antes (Torrente Sánchez-Guisande, 2020, p. 536). Algunos investigadores consideraron que el nombre "Tirana" también podría provenir de la famosa actriz María del Rosario Fernández (llamada "La Tirana")[255], habiendo destacado la misma en este género. Sin embargo, Subirá (1934, p. 105) rechaza tal atribución, ya que Fernández no fue dama de cantado.

Según este mismo investigador, la tirana evolucionó perdiendo su parte danzada (quedando consecuentemente solo como canción). No obstante, Navarro Lalanda (2020, p. 51) ha detectado indicaciones de baile en tiranas de tonadillas como *El desvalido y protegido* (Pablo

[253] Existió incluso un género híbrido, denominado seguidillas boleras.
[254] Fragmento también incluido en Pedrell (1894, p. 457).
[255] Por su marido, apodado "El Tirano" debido a que era especialista en personajes dramáticos.

Esteve, 1780; BHMM, Mus 115-4), *Los galanes de la Pretola* (Pablo Esteve, 1781; BHMM, Mus 142-9), *Los hidalgos de Medellín* (Pablo Esteve, 1785; BHMM, Mus 189-7), *El capitán y los negritos* (Pablo Esteve, 1785; BHMM, Mus 142-13), *El celoso chasqueado* (Pablo Esteve, 1787; BHMM, Mus 141-11) y *Los contrabandistas* (Blas de Laserna, ca. 1790; BHMM, Mus 158-7).

Lo que sí cambió con el paso de los años fue el esquema textual del baile que aquí nos ocupa, detectándose la existencia de tiranas decasílabas, tiranas dialogadas y tiranas sin estribillo. En todo caso, en los ejemplos predomina el carácter sarcástico que, unido al erotismo que le añadían las tonadilleras en el teatro, provocó que, de forma similar a lo ocurrido con la zarabanda en el XVI, la tirana tuviese problemas con la censura (Huerta, 2005, p. 95). Esto precisamente se refleja en una *Tonadilla a cuatro* (1781) de Laserna (vid. Subirá, 1934).

Como ya se indicó anteriormente, en las tonadillas suele aparecer la pieza de la tirana como representante de España frente a lo francés personificado en Malbrú (aunque Marlborough era en realidad un militar inglés), especialmente tras el éxito de la tonadilla *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (Jacinto Valledor, 1785; BHMM, Mus 187-3)[256]. Otros ejemplos de tirana como símbolo de España están en *El paje galanteador* (Anónimo, 1777; BHMM, Mus 128-8), *Hospital del desengaño* (Blas de Laserna, ca. 1780-1810; BHMM, Mus 135-4), *Por qué de muchas cosas* (Pablo del Moral, 1788; BHMM, Mus 184-3) y *La prueba* (Pablo del Moral, 1792; BHMM, Mus 89-11). La tirana no fue solamente insertada en tonadillas, sino también en óperas de influencia italiana, llegando incluso a difundirse la pieza por Europa entre las clases aristocráticas. Esta acogida de un género popular en ámbito un tanto elitista había sucedido también con la zarabanda siglos antes (Torrente Sánchez-Guisande, 2020, p. 545).

Las princesas o bailes de bajo eran piezas con una estructura más breve y libre que las anteriores, predominando en ellas la melodía. Su origen está en la primera mitad del XVIII, momento en que eran acompañadas de guitarra y violón. Ya en la segunda parte del siglo tendrán un acompañamiento orquestal. En algunas ocasiones se incluyeron en las tonadillas, sustituyendo a las tiranas (Huerta, 2005, pp. 101-102), pero esto fue excepcional. En *Los menestrales* (libreto de Cándido María Trigueros) se habla precisamente de dicho intercambio: "Desque parió la Princesa/la Tirana se enojó/ya no canto yo tirana/que la princesa es mejor" (Subirá, 1945, p. 138; vid. Huerta, 2005, p. 101).

Los bailes pertenecientes a otros lugares de la Península Ibérica (además de Madrid) y América también se disponían en lo tonadillesco. Lo manchego solía mostrarse con seguidillas manchegas, lo vasco con bailes vizcaínos y lo gallego con "gaitas" o muñeiras (que se explicarán extensamente más adelante). Estas últimas a veces aparecían ligadas a la danza prima asturiana, como ocurre en *La boda del gallego*[257] (Tomás Presas, ca. 1786; BHMM, Mus 114-

[256] Esta contraposición Malbrú-Tirana parece reflejar también una cierta rivalidad entre los compositores de las compañías de Martínez y Ribera, Pablo Esteve y Blas de Laserna, frente al joven "músico de compañía" Jacinto Valledor. Este había compuesto la referida tonadilla en 1785, cosechando un éxito sin precedentes en el género. Al poco tiempo, Esteve y Laserna crearon tonadillas como *Los payos del Malbrú* (del primero de los citados; donde se afirma que el entierro de Malbrú representado en el teatro era una "tontería") o *El desengaño* (del segundo autor; donde la Tirana se lamenta por el protagonismo de Malbrú, pero queda esperanzada confiando en que recobrará su preeminencia pronto, ya que lo otro es un mero "capricho"). Todo parece indicar, por tanto, que Esteve y Laserna vieron con malos ojos que un músico como Valledor, de rango profesional inferior al de ellos en los teatros de Madrid, conquistase un nivel de éxito que hasta entonces ninguna creación tonadillesca había tenido (Subirá, 1928, p. 190). A ello se unía que los primeros años de la década de los 80 había sido complicada para Esteve y Laserna porque no habían cumplido todas sus labores como compositores, algunos cantantes habían protestado por la calidad de sus piezas y el público había acogido muy desigualmente las nuevas creaciones (Subirá, 1928, pp. 178-185).

[257] En sus seguidillas epilogales se dice: "Paisanitus mius/venir a vailar/una danza prima/aquí estamos ya". Lo que sigue en la partitura es un fragmento en 6/8 y ritmos dáctilos categorizado como "gaita".

15). La jota (hoy muy vinculada a Aragón) también estaba presente: baile con música en ¾, tempo rápido y carácter melodioso y a la vez dinámico. Lo apreciamos en *Los ciegos* (Luis Misón, 1758; BHMM, Mus 142-4), *Ya sale mi guitarra* (Pablo Esteve, 1766; BHMM, Mus 110-11) y *Ama, criada, cortejo y gallego* (autor no especificado, 1766; BHMM, Mus 176-6). En esta última, la jota se incluye en las seguidillas epilogales cuando se dice: "a la jota, jota, jotita/a la jota que canta mi Pepa".

No debemos olvidarnos de lo que hoy denominamos andaluz. Ello se asociaba musicalmente (además de a las seguidillas y tiranas) a zorongos, fandangos y malagueñas. El zorongo es un baile en ¾, heredero quizás de la zarabanda y el zarandillo (Núñez, 2008, p. 226). Suele incluir la palabra que le da nombre en el estribillo, como ocurre en *La receta para otra* (Blas de Laserna, 1803; BHMM, Mus 165-13). Aunque su origen podría estar en África (en el Congo, concretamente), tuvo mucha importancia en lo que hoy constituye Andalucía (especialmente en el Sacromonte). Sus movimientos son amplios, constando en ocasiones de figuras lascivas. Con respecto al fandango, cabe decir que posee versos octosílabos en un compás de división ternaria. Coreográficamente, se vincula a gestos marcados y al taconeo. No existe unanimidad con respecto a su origen (algunos autores lo sitúan en América Latina, incluido el *Diccionario de Autoridades* en la década de 1730), pero fue muy común en Andalucía y caracterizó a la población de dicho lugar. Giacomo Casanova describió el fandango teatral tras verlo durante un viaje a España entre 1767-1768:

> Lo que me hechizó de este espectáculo, fue cuando hacia la media noche, al son de la orquesta y del ruido de las palmas, comenzaron las parejas la danza más enloquecedora que jámas se haya imaginado. Es el famoso fandango […]. Cada pareja, hombre y mujer, no daban más que tres pasos de baile y tocando las castañuelas al son de la orquesta, crean mil actitudes, mil gestos de una lascivia sin parangón. Allí se encuentra la expresión del amor desde su nacimiento hasta su final, desde el suspiro del deseo hasta el éxtasis del placer (vid. Maurer y Mena, 2014, p. 166).

A lo largo del XVIII, el fandango fue incluyéndose estilizadamente en obras "académicas" tanto de compositores residentes en España como en otras partes del mundo. Un ejemplo de ello son los fandagos dispuestos por Gluck en su ópera *Don Juan*[258] (1781), Mozart en *Las bodas de Fígaro*[259] (1786) y Boccherini en el tercer movimiento de su *Quinteto en Re M para cuerdas y guitarra*[260] G. 448 (1798). También el atribuído a Scarlatti (antes de 1757) en una sonata para clave[261]. Los cuatro parten de un mismo motivo melódico y comparten ciertos procedimientos armónicos. En el ámbito tonadillesco, incontables obras incluyen el fandango o hacen referencia él, siendo algunos ejemplos *De lo que pasa en la calle de la Comadre el día de Minerva* (Luis Misón, 1768; BHMM, Mus 180-20), *El gitano celoso y gitana solitaria* (Diego de La Riva o Larriba, s.a.; BHMM, Mus 107-12) o *Los vendimiadores* (Antonio Rosales, s.a.; BHMM, Mus 187-1).

Lo hispanoamericano se definía musicalmente en la tonadillas con los denominados como bailes de ultramar (cumbés, paracumbés, zarambeques, tononés y sonsonetes). Estos eran bastante frecuentes en el ámbito escénico ibérico, gracias principalmente a la tradición de los villancicos de negro[262]. Además, afinales del Antiguo Régimen se estaba produciendo una gran

[258] https://www.youtube.com/watch?v=stxx3kepP6c (recuperado el 11/11/2022).
[259] https://www.youtube.com/watch?v=3_V7eYd_SxQ (recuperado el 11/11/2022).
[260] https://www.youtube.com/watch?v=huVcteYQwkg (recuperado el 24/11/2022). El primer movimiento de este quinteto es una pastoral con ritmos dáctilos (similares a los atribuidos a lo gallego).
[261] https://www.youtube.com/watch?v=QQbW75y3P9g (recuperado el 02/12/2022).
[262] Especial fama tenía el guineo, pues "ya a principios del siglo XVII era un baile popular en fiestas, como el espectáculo coreográfico que organizó el conde de Lemos en Monforte en 1619, donde un grupo de bailarines disfrazados de negros bailaron

confluencia de elementos coloniales americanos y metropolitanos ibéricos en la tonadilla y en la canción: "el comercio y lazos culturales entre las colonias americanas y Andalucía occidental, vía los puertos de Sevilla y Cádiz, animaron el mestizaje entre la canción andaluza y la música criolla durante todo el siglo XVIII, mestizaje que se observa en la tradición de la tonadilla escénica" (Alonso, 2006, p. 177).

Los cumbés constituían bailes de origen africano que obtuvieron gran predicamento en América, probablemente debido a la población africana que fue llevada allí. Los movimientos de los intérpretes se caracterizan por ser vivos, amplios y sin demasiado pudor. En cuanto al ritmo, predominan las variaciones (con bastantes hemiolias), transcribiéndose habitualmente con la alternancia de los compases de 6/4 y 3/2. En *Los majos satisfechos* (Jacinto Valledor, 1771-1773; BHMM, Mus 113-5) aparece una música similar a un cumbé, muy asincopada y con alternancia de compases de subdivisión binaria y ternaria (Pessarrodona, 2019, p. 23). Ello tendría que ver con una alusión hispanoamericana por parte de una maja, quien cuenta que un "chuchumeco" (por chichimeco[263]) la quiso conquistar: "Y contarles pronta/un lance verdadero/que me pasó no ha mucho/con cierto chuchumeco/un día que de maja/me encontró en el paseo/con todo el frontispicio/del contoneo".

Además de bailes vinculados a determinados lugares de España (tanto la Península Ibérica como América), la tonadilla recogía piezas populares que se identificaban con lo hispano en general: jácaras y cantos de ciego. El término jácara es polisémico, designando a piezas bailadas, instrumentales y escénicas durante el Siglo de Oro. Según Sánchez (2019, p. 249), la jácara aparece normalmente vinculada al pueblo bajo y se bailaba en corro. Por su parte, los cantos de ciego eran aquellos que cantaban los invidentes, muchos de ellos ambulantes, que iban de población en población entonando las coplas famosas del teatro musical del entonces. Las propias tonadillas se hicieron eco de ello, como *Los vagamundos y ciegos fingidos* (Ventura, ca. 1772; BHMM, Mus 130-7) o *Los ciegos* (Luis Misón, 1758; BHMM, Mus 142-4)[264].

A mayores de la música popular y folclórica hispana (y americana, por las colonias), la tonadilla contaba con elementos sonoros que se asociaban a lo plenamente extranjero. Lo italiano estaba representado sobre todo por cavatinas, arias y canzonettas. Un cavatina por ejemplo, se dispone en *Señores, señoras* (Jacinto Valledor, 1775; BHMM, Mus 76-2). Arias italianas se encuentran en *Los maestros* (Luis Misón, 1758; BHMM, Mus 174-18) o en *La Academia* (Blas de Laserna, ca. 1780; Mus 80-6) como indica Camacho (2019, p. 199). Sin embargo, destaca especialmente el caso de *La italiana y la andaluza* (Blas de Laserna, 1796; BHMM, Mus 136-7), pues en esta tonadilla la italiana interpreta el aria *La verginella come la rosa*, extraída de la ópera *La gobernante* de Ferdinando Bertoni (Roldán y Abascal, 2019, p. 212).

---

un guineo" (Pujol-Coll, 2021, p. 54). Este investigador afirma que también se asociaban a lo africano los canarios, zarambeques, zarabandas y chaconas (las tres últimas de posible origen afroamericano). Con respecto a la caracterización del personaje negro en el teatro de la Península Ibérica durante el siglo XVIII, cabe decir que los actores y actrices que los representaban solían aparecer con la cara pintada de ese color (Roldán y Abascal, 2019, p. 226). Sobre cuestiones en relación con la población negra y lo escénico, se recomienda consultar los tres volúmenes de *La negrilla en España y América* (Waisman, 2020-2022).

[263] Perteneciente a un grupo étnico del territorio que hoy comprende México.

[264] Para saber cómo eran estos cantos también es útil la literatura de cordel, constituida por pequeños textos que se mostraban colgados en un hilo o cordel para su venta (de ahí el nombre). En dichos papeles se imprimían letras de fragmentos famosos de tonadillas que habitualmente entonaban los ciegos. Además, el carácter desenfadado de los textos de los pliegos de cordel es muy similar al que se aprecia en sainetes y tonadillas del entonces: exaltación del majismo, defensa de las costumbres frente a las modas extranjeras, picardía…

Lo francés se definía musicalmente en la tonadilla con minués, marchas y gavotas. El minué (o minuetto) es una danza francesa de ritmo ternario y tempo lento, con coreografía comedida. Tuvo mucha fama en la Europa del XVIII, insertándose como tercer movimiento de las sinfonías clásicas (también como número en villancicos hispanos). En lo tonadillesco, puede apreciarse en casos como la ya citada obra *Los maestros* (Luis Misón, 1758; BHMM, Mus 174-18) o en *El maestro de baile* (Luis Misón, 1761; BHMM, Mus 174-3). Las marchas constituían piezas asociadas normalmente a ámbito militar, acompañadas instrumentalmente por clarines y/o clarinetes. La gavota, por su parte, se configura como una danza de ámbito nobiliario francés con ritmo binario y coreografía en parejas formando una rueda. Sánchez (2019) considera que pudo introducirse en España con la dinastía Borbón.

Las polacas eran piezas susceptibles de ser bailadas y con un origen presumiblemente en Polonia, aunque se asentarían en ambiente cortesano en Alemania (Huerta, 2005, p. 99). Suelen estar en compás de 3/4 o 3/8 y constar de síncopas. Su letra solía contar con un componente moralizante. Para Pedrell (1894, p. 373) "polacas" y "polonesas" son lo mismo. Se insertaron en tonadillas de forma frecuente en las décadas de 1790 y 1800 (Subirá, 1933, p. 55; Navarro, 2020, p. 43), reemplazando a las tiranas (que a su vez habían sustituido a las seguidillas) en la tercera parte de la estructura tripartita de las tonadillas. Aunque Subirá (1928, p. 272) creyó que Pablo del Moral introdujo las polacas en estas piezas teatrales hispanas, Navarro (2020, p. 43) rechaza tal idea por ser muy tardía la primera polaca de la autoría del referido compositor (año 1797). Siguiendo a esta misma estudiosa, "el influjo de la polaca no fue tan hondo como los números anteriores (tirana y seguidilla), quizá por tratarse de un producto extranjero" (Navarro, 2020, p. 44). Un ejemplo de tonadilla con polaca es *Los secretos* (Pablo del Moral, 1800; BHMM, Mus 88-2).

Lo germano aparece musicalmente en menor medida dentro del género escénico hispano que nos ocupa, a veces con melodías similares a allemandas o marchas prusianas. Quizás una de ellas sea el número que se dispone en macarrónico dentro de *El alemán* (Blas de Laserna, s.a.; BHMM, Mus 651-7). Por otro lado, la vinculación germana a lo marcial se explicita en *Los dictámenes opuestos* (Blas de Laserna, s.a.; BHMM, Mus 173-13) al decir: "Por lo marcial/Alemania". Lo inglés quizás se representaba sonoramente en la tonadilla con la contradanza (no asociada solamente a lo francés), aunque no he encontrado ejemplos explícitos de ello. Esta era una danza inglesa que tuvo gran predicamento en la Francia del XVIII y de allí llegaría a España (Sánchez, 2019, p. 245; Núñez, 2008, p. 273), convirtiéndose en la principal pieza coréutica de los salones hispanos desde la boda del futuro Carlos IV con María Luisa de Parma (Ruiz Mayordomo, 2012, p. 139). Suele constar de estructura en dos partes y compás de división binaria (habitualmente 2/4 o 6/8). En *Un padre, la madre y su hija* (Antonio Guerrero, 1764; BHMM, Mus 145-11) hay una contradanza incluida en las seguidillas finales, de la que queda también la coreografía (Pessarrodona, 2020, p. 83).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

2.4.2.5. Paralelismos con el villancico

El género del villancico[265] fue decayendo en la Península Ibérica a lo largo del siglo XVIII[266], paralelamente al ascenso de la tonadilla. Curiosamente, las analogías entre ambos géneros resultan notables. Concidían en: la obligación que tenían sus creadores de mostrar historias novedosas y graciosas (premisa que provocará la queja de estos compositores y el uso por parte de ellos de un mismo texto al que le hacen leves modificaciones para que parezca otro), la efemeridad de estas obras como productos escénicos, las polémicas suscitadas en cuanto a la calidad de música/texto o la moralidad de los argumentos, el ya citado empleo de música de inspiración folclórica, la costumbre de especificar en los manuscritos los nombres reales de los cantantes, el influjo de lo italiano en lo hispano y el reflejo de numerosísimos aspectos de la vida cotidiana[267].

Centrándonos ya en los villancicos "de gallego", cabe indicar que estos surgen en la Corte madrileña hacia el segundo cuarto del siglo XVII, difundiéndose posteriormente por el resto de la Península Ibérica y América. Las primeras fuentes al respecto proceden del Monasterio de la Encarnación. Hay obras análogas en la Catedral de Segovia, cuya música fue elaborada por Miguel de Irízar. Estos y otras villancicos se caracterizan por presentar a pastores gallegos pobres, nobles, pícaros y/o alegres (Villanueva, 1994). Dichos estereotipos también estarán en los personajes gallegos de la tonadilla escénica dieciochesca.

---

[265] Es de sobra conocido que el villancico constituye un tipo de obra musical y literaria ibérica de temática religiosa. Consta de papeles cantados con letra en lengua vernácula (español, gallego, portugués…) y acompañados de música instrumental. El dramatismo o teatralidad también están presentes (Trillo y Villanueva, 1980, p. 17). Todo ello en una estructura normalmente tripartita durante el XVIII: introducción-estribillo-coplas (a veces, variada en recitativo-aria cuando se componían piezas italianizantes). Su carácter es paralitúrgico, interpretándose habitualmente dentro de los templos, especialmente en catedrales y monasterios. Al que ocurría con las tonadillas profanas, los villancicos no solían poder repetirse, por lo que predominaba la composición de piezas nuevas cada año. En ocasiones, se representaban como si fuesen una obra teatral con danzas y bailes incluidos (Siemens Hernández, 1987; Sánchez, 2019; Marín-López y Sánchez-López, 2020, p. 295; Pujol-Coll, 2021, pp. 59 y 62), aunque en ocasiones estos se prohibieron en los templos mediante Reales Cédulas de 1777 y 1780. Los personajes más característicos eran los pastores, probablemente por influencia de la tradición medieval del *officium pastoris* y de la cultura popular (Villanueva, 2011). Predomina aquí el personaje del pastor ingenuo y leal (muchas veces de origen gallego), que se acerca al portal para adorar y entretener al Niño. Al igual que ocurrirá en la tonadilla (donde también se aprecian pastores, labradores y segadores galaicos), la música que acompaña a los personajes del noroeste peninsular suele ser de inspiración popular, destacando especialmente la "gaita". Esta danza se interpretaba en ocasiones utilizando la gaita, instrumento presente en villancicos como algunos de los creados por Antonio Soler para el monasterio del Escorial (Rubio, 1979, vol. I; Sierra, 2000, p. 42).

[266] Aunque no en todos los lugares. Dentro de Galicia, por ejemplo, se mantuvo e incluso aumentó su presencia desde finales del Antiguo Régimen hasta la segunda mitad del XIX (Villanueva, 1994). El ocaso en otras partes de la Península comenzó en Portugal a inicios de la centuria dieciochesca como consecuencia de la conversión de la Capela Real en Patriarcal (rango pontificio), volviéndose Roma (ya no Madrid) en el lugar a imitar por la Corona lusa en sus ceremoniales. Más tarde, a mediados del XVIII, el villancico se suprimiría en la Capilla Real española debido a cuatro motivos: la muerte de José Cañizares (poeta de Corte que componía letras villanescas), la poca predilección hacia el género por la reina consorte (Bárbara de Braganza, hija de João V de Portugal), el intento del sector eclesiástico hispano por alejar del templo la música similar a la de los teatros profanos y la restricción de los *moteti volgari* por la Encíclica *Annus qui hunc* del papa Benedicto XIV (Torrente Sánchez-Guisande, 2010, pp. 195-218).

[267] Con respecto a esto último, Villanueva (2002, pp. 210-215) destaca dos villancicos de Buono Chiodi para la Catedral Compostelana en 1770, titulados *En la Iglesia de Santiago* (López-Calo, 1992, n. 535, 34/19) y *En la Iglesia Catedral, casa del patrón Santiago* (López-Calo, 1992, n. 536, 34/1). El primero de ellos constituye una presentación oficial de Chiodi ("En la Iglesia de Santiago se celebra Noche Buena/en que se prueba un maestro que viene de Italia a ella/de la música las voces la han de servir de tema/ca, escuchen, señores, que empieza la primera". Continúa: "Sea enhorabuena que el señor don Bono/su saber ostenta por el ut, re, mi, fa, sol/una bella pastorela que expressa las gracias/de la Virgen Reina"). Por su parte, en el segundo villancico aluden a sí mismos los propios cantantes italianos que interpretaron la obra ("Felix de Pergamo son e tiple alto/Lodi e mia citá encor diesso Paesse/che aparte tene al Milaneso./Nostro patrono e il Signor don Buono/maestro de capela piú exclenete/natural di Saló in Brescia". El otro: "Carlo Mauro son io e contralto/Lodi e mia citá encor dieso Paesse/che aparte tene al Milaneso"). Estas referencias de los propios cantantes a sus vidas reales recuerda a una práctica también muy común en las tonadillas escénicas madrileñas, en las que las intérpretes describían con mucha frecuencia asuntos autobiográficos.

Hay más paralelismos. En algunas tonadillas madrileñas como *Los gallegos de la siega* (Pablo Esteve, 1783; BHMM, Mus 117-4), los personajes oriúndos de Galicia aparecen como segadores, al igual que ocurre muchas veces en villancicos "de gallego". Si bien los galaicos de la realidad realizaban tal actividad en los campos de Castilla, resulta probable que también se les atribuyese dicha profesión en la tonadilla por influencia del género del villancico paralitúrgico. En este, el oficio de segador gozaba además de simbolismo: de la siega del trigo sale el pan, que en la Eucaristía representa el cuerpo de Cristo.

A pesar de lo anterior, no todo son analogías entre lo villanesco y tonadillesco. Una diferencia importante radica en que los "villancicos de gallegos, de forma expresa o tácita están ambientados en Galicia" (Villanueva, 1994, p. 103), mientras que las tonadillas con personajes galaicos se ubican casi siempre en Madrid o alrededores (a donde mucha población de Galicia emigraba). Tan solo he encontrado una excepción a ello: *Los gallegos* (Anónimo, 1764; BHMM, 172-3).

2.4.3. Un personaje intersticial dentro de un intermedio teatral: el gallego en la tonadilla[268]

Entre lo autóctono y lo foráneo se ubicaban los personajes gallegos del teatro musical madrileño a finales del Antiguo Régimen. Representaban con frecuencia la alteridad frente a los castellanos[269], aunque no de un modo tajante[270]. Esto constituía un reflejo de lo que ocurría en la sociedad del momento, cuando "la identidad de algunos súbditos de la Corona de Castilla —por ejemplo, los naturales de Galicia— podía cuestionarse porque no se ajustaba a las costumbres usuales […] de los demás habitantes" (Herzog, 2006, pp. 170-171). Dicha ambigüedad, lejos de representar un obstáculo, propició la configuración de diferentes ideas sobre lo galaico, las cuales solamente se comprenden si se atiende a sus matices.

Este estudio parte de la ya citada muestra de 563 títulos diferentes (custodiados en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Biblioteca Nacional de España, Real Biblioteca y Biblioteca del Real Conservatorio Superior), entre los cuales se detectaron 43 que aluden explícitamente a lo galaico[271] (19 de ellos ya en el título), tal y como se ha reflejado en los dos primeros gráficos. El segundo de ellos permite apreciar cómo corresponde a Blas de Laserna el mayor número de títulos tonadillescos con elementos gallegos (13), mientras que Pablo Esteve posee el porcentaje más alto de obras de galaicos (17, 24%) en relación a sus tonadillas

[268] Varios resultados de este apartado se han publicado en GÁNDARA FEIJÓO, J. (2022): "Entre autóctono y foráneo: el personaje gallego en la tonadilla", *Revista de Musicología*, vol. 45, n. 1-2, pp. 123-148. DOI: https://doi.org/10.2307/27204756 ISSN: 0210-1459.

[269] Los diferentes grados de "extranjería" parecen ser considerados por Le Guin (2012, p. 143) cuando al estudiar la tonadilla afirma: "Among these 'common people' were to be found, in addition to the natives of Madrid, those of outlying regions of Spain (Galicians, Basques, Catalans, Andalusians), colonials (Africans, *indios*, *indianos* and *criollos*); and people whose nations enjoyed diplomatic, as opposed to sovereign or colonial, relations with the court of Spain: Frenchmen, Italians, Englishmen and the occasional Chinese or Russian".

[270] Esta ambigüedad también ocurría en la propia Galicia: "É evidente que a lingua, a cultura material e a cultura espiritual da gran mayoría dos habitantes de Galicia eran cualitativamente diferentes das de calquera dos restantes reinos e provincias de España. Temos aquí unha especifidade rotunda. Pero a incidencia doutras realidades facía que os efectos desa radical diferenza fosen ambivalentes. […]. A castelanización xeral dende o século XVI dos grupos sociais superiores e en particular da xerarquía eclesiástica, converteu esa etnicidade en elemento definidor exclusivo dos sectores sociais inferiores, e moi particularmente do campesiñado" (Beramendi, 2007, p. 43).

[271] No se incluyen en este número 43 algunas obras dudosas (aquellas que no citan claramente lo galaico, aunque quizás se refieran a ello), como *La fuga de la Pulpillo* (Blas de Laserna, 1784; BHMM, Mus 121-9 y BNE, MSS/14064/74) o *Madrid a la vista* (Jacinto Valledor, 1785; BHMM, Mus 92-11).

analizadas (5 de 29). Por último, el tercer diagrama muestra que la presencia de gallegos durante la existencia de la tonadilla fue más bien uniforme en el tiempo (sin prácticamente altibajos).

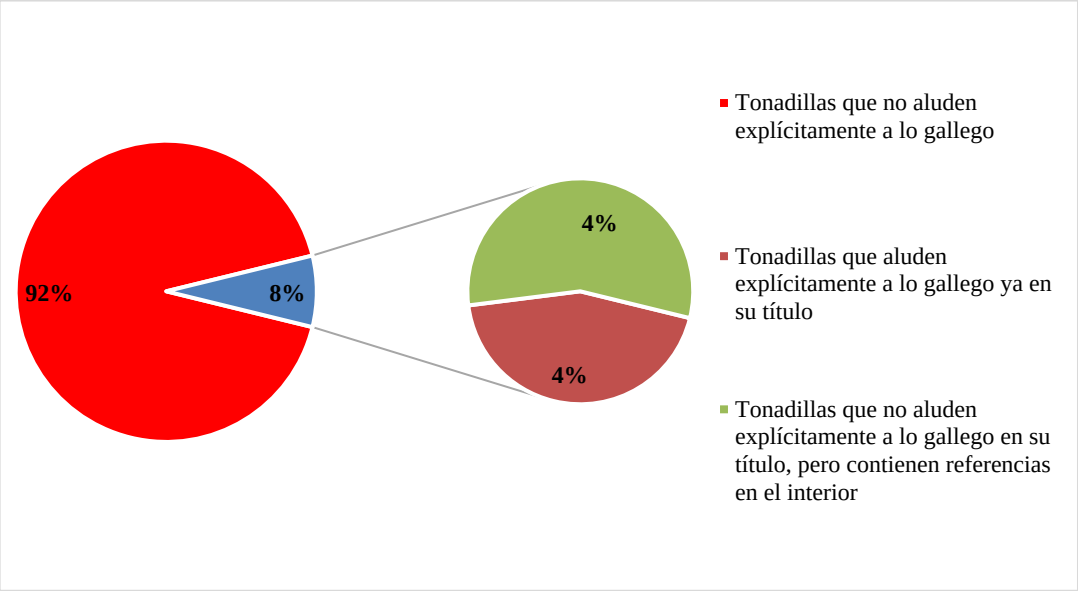


Gráfico 1. Presencia de lo gallego en la muestra seleccionada de 563 ítems

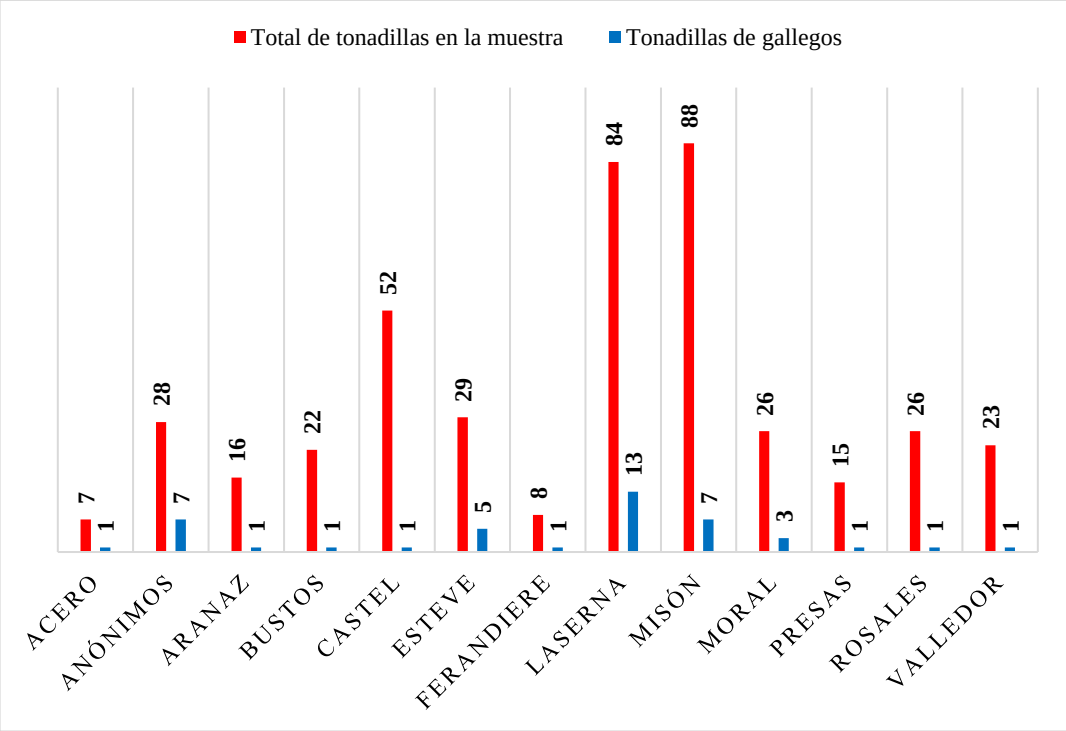


Gráfico 2. Tonadillas de gallegos por compositores[272]

[272] No se incluyen ni las obras dudosas ni aquellos autores de los que no se han encontrado tonadillas con personajes galaicos: Abril, Bruzoni, Espinosa, Ferrer, Francesconi, Galván, García, González, Guerrero, Laporta, La Riva, León, Lidón, López, Marcolini, Medrano, Morante, Moreno, Moscoso, Palomino, Pla, Plaza, Remessi y Rodríguez de Hita).

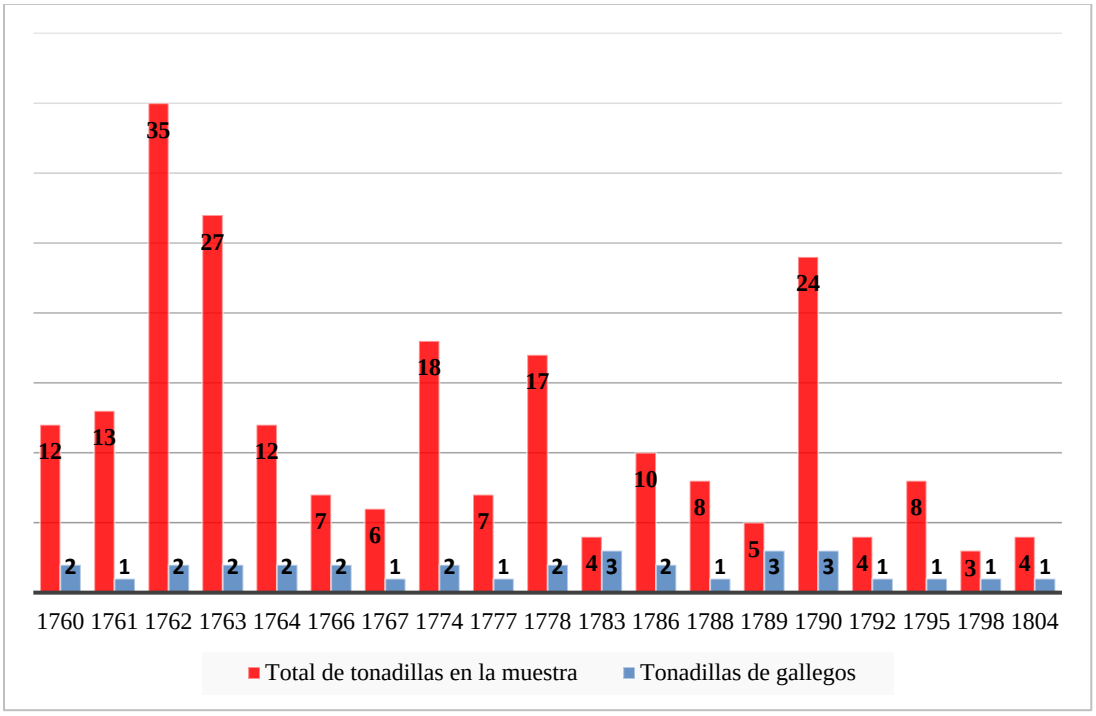


Gráfico 3. Tonadillas de gallegos por año[273]

2.4.3.1. Caracterización psicológica del personaje gallego

Los estereotipos gallegos que aparecen en la tonadilla[274] suelen mostrar rasgos que en el entonces y después se les atribuían en la realidad (Busto Miramontes, 2020), intensificándolos en muchas obras y subvirtiéndolos en otras. A finales del Antiguo Régimen, era habitual que la identidad gallega fuese asociada fuera del noroeste peninsular a la ingenuidad, bondad, bucolismo[275] e ignorancia. Probablemente, ello tenía que ver con las dificultades económicas que dicho pueblo sufría en su territorio. Durante el siglo XVIII, el centralismo borbónico favoreció a Madrid, ciudad que recibió a bastantes gallegos emigrados (Rey Castelao, 2016), quienes desarrollaron sobre todo tareas agrícolas y de servidumbre.

En el ámbito escénico, la asociación de lo galaico con la ingenuidad y pobreza produjo chanzas. Un ejemplo tonadillesco lo constituye *La burla del gallego* (Pablo del Moral, 1792; BHMM, Mus 171-3), donde el protagonista pierde a su novia y es ridiculizado por el nuevo

[273] No se contemplan las obras dudosas ni los años en los que no se han encontrado tonadillas con elementos galaicos; tampoco las 10 tonadillas detectadas con gallegos pero sin fecha.

[274] Subirá aludió tangencialmente a ellos, especialmente en el volumen 2 de *La tonadilla escénica* (1929), donde he localizado referencias puntuales a lo galaico (o a la gaita-muiñeira) en las pp. 37, 44, 45, 66, 69, 99, 105, 124, 131, 139, 223, 255, 261, 266, 285, 290, 312, 314, 386, 387, 391, 393, 407, 409, 453, 456, 457, 460, 475, 483, 486, 491, 494, 497, 499, 500 y 523. Por su parte, Filgueira Valverde dijo lo siguiente sobre Galicia y lo tonadillesco en su prólogo al *Cancionero musical de Galicia* de Casto Sampedro (1942, p. 84): "La repercusión de lo gallego en la tonadilla escénica es muy pequeña y se reduce a tópicos musicales del tipo pastoril o de muiñeira". Considero que esta aseveración no se ajusta a la realidad. Filgueira parece referirse exclusivamente a las fuentes conservadas en la Biblioteca Nacional, ignorando probablemente el gran caudal conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (donde se encuentran la mayor parte de obras tonadillescas con alusiones a lo galaico).

[275] Especialmente lo pastoril, asunto que facilitó la continua presencia de gallegos pastores en la escena ibérica (tanto religiosa como profana). Cabe tener presente que la conexión de lo pastoril con el teatro lírico europeo era una constante ya desde los inicios de la Edad Moderna, pues "los temas de las primeras óperas proceden especialmente de los dramas pastoriles […], así como de la mitología griega […]. Las piezas se denominaban 'favola pastorale', 'dramma per música'; el nombre 'ópera' sólo se emplea a partir de 1600" (Michels, 1999, p. 309).

pretendiente de esta. A pesar de defenderse de las ofensas ("Vayase al diablu/también yo soi gallegu/y mui omrradu"), las palabras no surten el efecto deseado. Algo similar ocurre en *El poeta y la gallega* (Blas de Laserna, 1795; BHMM, Mus 99-11; BNE, MSS/14066/74), pues una criada del Norte recibe una triste noticia por carta ("Marusiña, oy me é casadu cun otra. Dios te guarde") y es despedida por su jefe. Aunque en *El trueque de los papeles*[276] (Blas de Laserna, 1785; BHMM, Mus 130-4) no es el gallego Dumiñu quien tiene problemas de pareja, se ve envuelto en el matrimonio de sus amos cuando inocentemente intenta ayudarles y provoca lo contrario.

En ocasiones, los agravios hacia los gallegos en el repertorio tonadillesco se vuelven más intensos, produciéndose incluso violencia hacia los personajes del noroeste peninsular. En *La acomodadora de amas para criar* (Pablo Esteve, 1766; BHMM, Mus 172-14), un petimetre agrede verbalmente a su criado gallego con expresiones como: "animal por que no callas/pues si me enfado/vaya que llevas" o "aparta bestia". La acomodadora también lo hace: "nada entiendes tu de esso/que eres un asno"[277]. Es por ello que el hombre se lamenta encomendándose al santo más conocido de Galicia: "Señor Santiagu/mui mal viaje veo/vien claru que an de aorcarme"[278]. Por su parte, en *La gallega* (Pablo del Moral, 1790; BHMM, Mus 134-8; BNE, MSS/14065/60), Lorenza Correa[279] da vida a un hospiciano que dice al encontrarse con una mujer del Noroeste: "de estas mulas de galicia/solo ay gran fecundidad".

Sin embargo, no siempre los habitantes de Galicia fueron caracterizados como víctimas en la tonadilla. Salen bien parados en varias obras gracias a su viveza y travesuras. Por ejemplo, en *El chasco del cofre* (Luis Misón, 1761; BHMM, Mus 178-15) aparece un gallego[280] tipificado como sirviente pícaro que propicia y encubre las relaciones clandestinas de la hija de su amo. Otro caso de pillos norteños se encuentra en *Dos gallegos, un viejo, una mujer y su majo o El gurrumino* (anónimo, 1762; BHMM, Mus 186-10), donde los criados Perico y Dominga provocan que su jefe anciano descubra a su esposa engañándolo.

Otra tipología de estos personajes combina ingenuidad y picardía. Tal es el caso de *La gallega del zorongo* (Pablo del Moral, 1798; BHMM, Mus 154-4), pieza en la que una pícara del noroeste muestra sus temores y supersticiones al romper un espejo: "señur amu los conjuros, el asperges, la caldeira,/que las brujas de manera me pretenden aburrirme/que por una que yu maté/doce mil beo salir". En *La gallega [enamorada]* (Blas de Laserna, 1783; Real Biblioteca, MUS/MS/1639; BHMM, Mus 180-1), un remedo de *La serva padrona* (música de Pergolesi, 1733)[281], la protagonista representa a una mujer que, a pesar de los insultos de otros, consigue sus objetivos (Gándara, 2022). Existe una segunda parte de la pieza, denominada *La tornaboda de la gallega* (Blas de Laserna, 1783; BHMM, Mus 162-5), en la cual se establece el binomio

[276] Agradezco a Ingartze Astuy que me hubiese puesto sobre la pista de esta tonadilla.
[277] Un maltrato similar a este se aprecia en *El gallego* (Pedro Aranaz apodado El Tudela, 1767; BHMM, Mus 110-16).
[278] Las alusiones al Apóstol Santiago en tonadillas recuerdan a las apreciables en villancicos de gallego.
[279] Sobre la citada actriz y esta tonadilla, es recomendable consultar Pessarrodona, 2021, p. 153.
[280] Pensado para ser interpretado por "Juan Manuel", pero después realizado por "la autora" (probablemente se refiera a la propietaria de la compañía cómica).
[281] Paisiello también musicó el libreto de *La serva padrona* ca. 1781, fecha cercana a este remedo tonadillesco que de dicho *intermezzo* hizo Laserna en 1783 bajo el título *La gallega [enamorada]*. Sin embargo, de la versión de Paisiello no se registra interpretación en Madrid hasta 1786 con *La criada ama* (Subirá, 1929, p. 397; Presas, 2012, p. 160), por lo que es probable que Laserna tuviese en mente para su remedo la composición de Pergolesi (representada con cierta frecuencia en ámbito cortesano hispano, además) o cualquiera de las adaptaciones que de esta obra se hicieron al español en los teatros públicos de Madrid (Roldán Fidalgo, 2018).

francés-gallego por contraposición: lo primero como ideal de buenos modales y lo segundo como lo contrario.

Las mismo ocurre en el fin de fiesta para el "theatro de Navidad" *Federico II (2ª parte)* (Mariano Bustos, 1789; BHMM, Mus 190-4). Aquí, la célebre actriz María del Rosario Fernández ("La Tirana") hace de una gallega a la que dos petimetres intentan introducir sin éxito en las modas musicales francesas (e incluso italianas). Ella opta, sin embargo, por entonar una "gaita" vinculada a su tierra (cabe destacar que esta es la única vez que dicha actriz de declamado canta en toda su trayectoria escénica, según Subirá, 1933, p. 191). Confrontaciones análogas entre lo galo y lo galaico también estaban presentes en lo paralitúrgico, caso del villancico perteneciente a la Catedral de Guatemala *Un francés y un gallego* (Rafael Antonio Castellanos, 1779; CIRMA-Archivo Histórico, rollo 002-020; código de referencia GT-CIRMA-AH-004-001-001-002-020; Gándara, 2023).

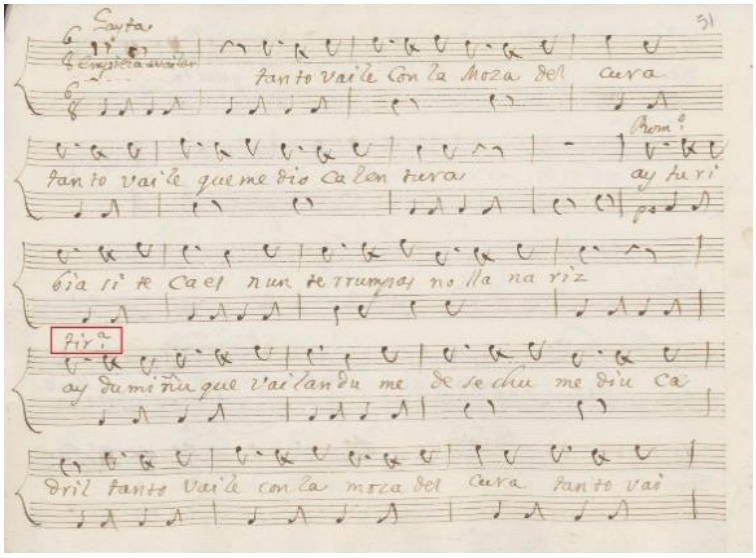


Figura 31. Entrada de María del Rosario Fernández como gallega en el fin de fiesta *Theatro de Navidad Federico II 2ª parte*. © Memoria de Madrid

En resumen, las tonadillas trabajadas muestran al menos tres tipologías de personaje gallego: el inocente (burlado con mayor o menor intensidad), el pícaro y el que ocupa una posición intermedia. De las tres opciones, predomina la primera. Si bien los gallegos no constituyen los únicos personajes mofados en repertorio tonadillesco (pues otros como petimetres, franceses e italianos también reciben chanzas), resulta significativa y diferenciadora la agresividad con la que en el teatro lírico madrileño se aludía a la población del noroeste peninsular (solo equiparable al trato dado a otros personajes africanos). La descalificación a lo galaico no debió de ocurrir solamente en el ámbito de la ficción escénica, sino también en la realidad y a lo largo de bastante tiempo. Recuérdese sino lo plasmado en dos vehementes poemas de la poetisa Rosalía de Castro, ya en el siglo XIX, titulados *Castellana de Castilla* y *Castellanos de Castilla* (De Castro, 1863).

2.4.3.2. Importancia del idioma: gallego (¿o asturiano?) macarrónico como principal elemento diferenciador

En las tonadillas con personajes del noroeste peninsular se coloca en boca de estos un idioma inventado, a medio camino entre el gallego y castellano. Es muy característico del mismo el cambiar las –o finales de vocablos en castellano por –u ("pasu" en vez de "paso").

Esto resulta curioso, puesto que en el idioma de Galicia no existen ese tipo de construcciones morfológicas, algo que sí ocurre en el asturiano. Habría dos motivos al respecto (no excluyentes): que con la –u se quisiese imitar la vocal –o cerrada gallega (inexistente en castellano) o que en el imaginario madrileño no existiese diferenciación entre gallego-asturiano[282], emulándose directamente el idioma de los segundos. Téngase presente que en piezas como *El mozo de compra disfrazado*[283] (Luis Misón, 1764; BHMM, Mus 174-8), *La boda del gallego* (Tomás Presas, ca. 1786; BHMM, Mus 114-15) o *La gallega del zorongo*[284] (Pablo del Moral, 1798; BHMM, Mus 154-4) se muestran ambas identidades colectivas como una sola.

También prevalecen en las tonadillas diminutivos en –iño tan típicos de la lengua galaica, pero aquí en la forma –iñu. El sonido fonético /ʃ/ propio del gallego (representado con la letra X) no existe en español, de ahí que en las tonadillas se le coloque con una S por la similitud sonora: "Marusiña" en vez de "Maruxiña" lo vemos por ejemplo en *La venida del soldado*[285] (Blas de Laserna, 1805; BHMM, Mus 188-6). Las más antiguas tonadillas escénicas con gallegos incluyen ya el macarrónico del noroeste peninsular. Dos ejemplos: *La cocinera* y *El gigante* (ambas de Luis Misón, 1760; BHMM, Mus 187-15 y Mus 179-13). Esto probablemente sea una herencia de los villancicos paralitúrgicos hispanos y obras profanas del Siglo de Oro en las que salía el estereotipo de Galicia. Por ejemplo: los primeros villancicos de gallego para el Monasterio de la Encarnación en 1629 (Villanueva, 1994) o la comedia *La romera de Santiago* (Tirso de Molina[286], 1670).

[282] Tampoco se establecía diferenciación entre Ponferrada (actualmente, en la provincia de León) y Galicia, sino que se consideraba que la primera formaba parte de la segunda. Así ocurre, por ejemplo, en las tonadillas *Una tía, una sobrina y un gallego* (anónimo, s.a.; BHM, Mus 118-11) y *El molino y la caza* (Blas de Laserna, 1778; BHMM, Mus 155-1). De esta última obra, que no debe confundirse con *Una molinera y un cazador* (anónimo, 1764; BHMM, Mus 97-7), destaca su "gallegada" (denominada así en el manuscrito). La misma es una gaita en 6/8 cuya letra (imitando un poco al macarrónico) dice: "De los gallegos no aguardes/que te perdonen dineros/que tocante a perdonar/e no perdonaron ni a mecu./Ellos en la sua terra/no tienen otros festejos/que decir puestos en rueda/con bulla, fiesta y estruendo:/vivan, vivan las gallegas/vivan, vivan los gallegos/viva, viva Ponferrada/viva, viva Mondoñedo./Este es el minue y fandango/que gastan alla en sus pueblos/y a relinchos y patadas/se reduce sus requiebros". Al final del número, aparece una didascalia que indica: "Grita: A ju ju, rusa, Marusa", probablemente pidiendo lo que en Galicia se denomina aturuxo, tal y como indica Núñez (2008, p. 269). Cabe tener presente que eran muchos los lazos entre El Bierzo-Maragatería con Galicia. Uno de los vínculos más perceptibles, el lingüístico: todavía hoy algunas personas de la zona se expresan perfectamente en gallego. En el siglo XVIII también ocurría, especialmente en relación con la música. Así, el viajero Dalrymple (1777, pp. 90-91) expresaba lo siguiente en la década de 1770 tras pasar por Maragatería: "In one of the villages, I observed a number of women, decked out with all their ornaments, sitting under a tree; whilst the young fellows were dancing before them to the pleasant and melodious notes of a bagpipe, accompanied by castnets, which they held in their hands, and little bells that were fastened to their legs; their hats were covered with variegated silk, and their colaths strung with different coloured ribbons; no more the *capa* and *sombrero*; no longer the guitar and *seguidilla*; there remained not the least trace of the Andalucian, La Manchian, or Castillian Spaniard, except the language, and that much vitiated". Un poco más adelante, el autor indica que en este territorio se encontró con gallegos. Uno de ellos le debió hablar del trato defectuoso que algunos castellanos les daban cuando se iban a la siega: "I found a great number of the Gallegos here on their return: I entered into conversation with one of them, who told me that there were not less than 60.000, […], went anually from Gallicia to the harvest, spreading even into Andalucia. […]. The inhabitants of Castille are dependent on these people for their anual labour, yet they treat them as vagrants, and hold them in the utmost contempt" (Dalrymple, 1777, pp. 93).

[283] Un personaje dice: "me vereis de gallego/a lo asturiano". Cuando entra caracterizado así, lo hace hablando en macarrónico y entonando fragmentos al estilo gaita o muiñeira.

[284] Aquí la protagonista se encomienda a la Virgen de Covadonga (de Asturias), no a Santiago (como ocurre habitualmente).

[285] Hay un personaje gallego llamado Pepe, que canta una gaita, entre otras piezas. Esta tonadilla se difundió mucho por la Península Ibérica y América: se conserva un ejemplar de la misma en Santiago de Compostela (Biblioteca Xeral de la USC, Fondo Valladares, en proceso de catalogación); también fue común en Venezuela, pues la prensa llegó a calificarla como "usada y fastidiosa tonadilla" (Capelán, 2017, p. 145).

[286] Este es también el autor de la comedia *Mari Hernández, la Gallega*. Para más información, véase Eiroa (2002).

Aun así, no es posible afirmar que la totalidad del corpus tonadillesco con gallegos muestre a personajes hablando en macarrónico[287], tal y como se aprecia en el gráfico inferior. Un ejemplo curioso es *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda*[288] (Jacinto Valledor, 1774; BHMM, Mus 177-3). Esta obra consta de un criado llamado Pimiento (quizás en alusión a los famosos productos de Herbón, conocidos popularmente como de Padrón) que afirma en castellano lo siguiente cuando le preguntan por su origen: "Y yo de Galicia/tierra tan frondosa/por los muchos nabos/que toda ella brota"[289]. Un caso completamente opuesto a este lo constituye *Los gallegos* (Anónimo, 1764; BHMM, Mus 172-3), que además de ser la única tonadilla madrileña de la muestra que se ambienta en Galicia, se caracteriza porque la totalidad de personajes de la obra se expresa en gallego macarrónico.

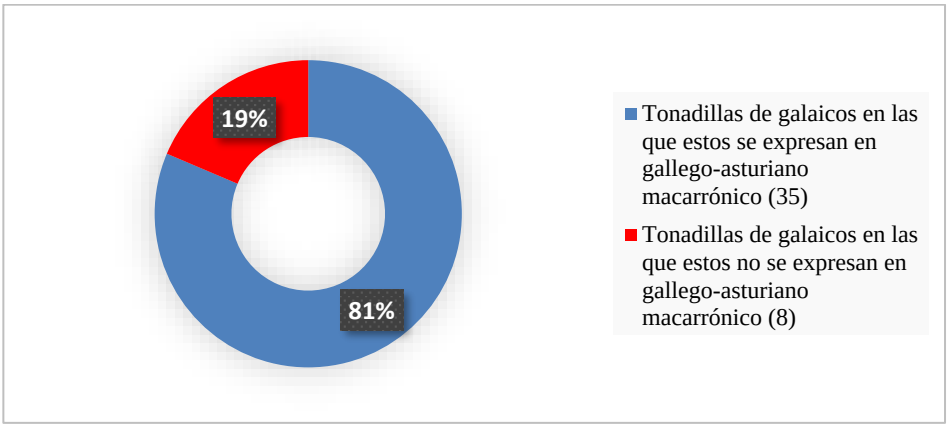


Gráfico 4. Idioma de los personajes gallegos en el género tonadillesco (muestra de 563 títulos)

2.4.3.3. Instrumentos musicales del personaje galaico: no solo sonido, sino atrezzo

La gaita ocupa el primer puesto como instrumento vinculado a lo gallego[290] dentro del teatro musical madrileño. En *El héroe del barquillo* (Blas de Laserna, 1792; BHM, Mus 187-5) hay una sección en la que se turna dicho objeto musical con la orquesta típica del género. Ello ha llevado a afirmar que "Laserna era el compositor más inclinado a introducir ese instrumento en las tonadillas escénicas, a cuyo cultivo contribuyó también como libretista" (Subirá, 1947, pp. 256-257). En varias ocasiones, la gaita no constituía exclusivamente un elemento sonoro, sino también una parte del *atrezzo*, presentándose sobre el escenario en vez

[287] Algunas (concretamente, 8) de las 43 tonadillas de gallegos localizadas no contienen fragmentos en gallego macarrónico. En 3 de ellas, el personaje galaico se expresa en español: *Ama, criada, cortejo y gallego* (anónimo, 1766; BHMM, Mus 176-6), *El susto del hidalgo* (Pablo Esteve, s.a.; BHMM, Mus 87-14) y *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda* (Jacinto Valledor, 1774, BHMM, Mus 177-3). En 4 títulos el estereotipo galaico solo aparece citado, no constando de ninguna intervención textual: *Las aventuras del gitano* (Pablo Esteve, 1774; BHMM, Mus 97-9), *La dama esquiva* (Pablo Esteve, s.a.; BHMM, Mus 89-6), *Los cómicos de México* (Blas de Laserna, 1788; BHMM, Mus 184-7) y *Pobrecita, qué congoja* (Blas de Laserna, 1790; BHMM, Mus 78-18). Finalmente, hay una tonadilla de la que prácticamente no se conserva el guion (tan solo una página) y por tanto no se aprecian fragmentos en gallego macarrónico, aunque es probable que los tuviese: *Las gallegas picadas o celosas* (Blas de Laserna, 1790; BHMM, Mus 70-17).

[288] Para un análisis detallado de la pieza, véase Pessarrodona (2006).

[289] La asociación Galicia-nabos ya estaba presente en el Siglo de Oro. Por ejemplo, Lope de Vega escribió en su obra teatral *Lo que pasa en una tarde*: "Lorenzo de Fortigueira/gallego, pero no tanto/que no tuviese en Castilla/como de limosna un cuarto/entró más galán que el solo/si bien por ser corto y ancho/era nabo de su tierra/fértil de hidalgos y nabos" (vid. Teijeiro, 1996, p. 215).

[290] Una constante que pervive en la actualidad. Ya se registra la vinculación gaita-Galicia durante el XVIII en lugares alejados del noroeste peninsular como La Carolina (Jaén). Aquí, para anunciar bailes públicos, un catalán hacía sonar en pasacalles un tamboril y flauta, añadiéndose más tarde otro con gaita gallega (Marín-López y Sánchez-López, 2020, p. 28). La presencia de elementos galaicos en el sur ibérico no debe extrañar, pues "Andalucía constituyó un destino preferente de los gallegos de ambos sexos en el siglo XVIII, en especial en la segunda mitad" (Rey Castelao, 2021, p. 200).

de en el lugar de la orquesta. Un reglamento de José Antonio de Armona el 22/03/1777 lo atestigua: "Para que los autores españoles no ignoren las alhajas y demás trastos con que deben servir sus comedias, sainetes y tonadillas, se explican en la forma siguiente: […] Gaitas zamoranas, Gaitas gallegas…" (vid. Subirá, 1929, p. 499).

Algo similar sobre la puesta en escena y los instrumentos reflejan las didascalias (no muy numerosas) de *La fuga de la Pulpillo* (Blas de Laserna, 1784; BHM, Mus 121-9). En el libreto conservado en la Biblioteca Nacional de España (Legado Barbieri, MSS/14064/74), aparece la siguiente acotación: "salen los dos tocando la gaita"[291]. Después, comienza un diálogo entre los actores Polonia [Rochel] y Aldovera en torno al instrumento, en el que se refleja la presencia de este en el escenario:

> Polonia [Rochel]: Anton?
> Aldovera: Que quieres Maruja?
> Polonia: Que te parece mi gaita?
> Aldovera: Que me ha de parecer, tonta, que esta como una carraca de ronca.
> Polonia: Consistirá en que esta un poco resfriada de moda?[292]
> Aldovera: Y esta que tal suena?
> Polonia: Como destemplada.

La zanfona también pudo utilizarse asociada a lo gallego, especialmente por el actor Mariano Querol: muy conocido por representar personajes de Galicia en tonadillas como *La fuente de Santa Cruz* (Blas de Laserna, s.a; BHM, Mus 125-5) y en alguna que otra pieza escénica a la que alude Comella (1789, pp. 381-388). En varias ocasiones, el oboe o la flauta (instrumentos asociados con frecuencia a lo pastoril) se vinculan al estereotipo del noroeste peninsular (habitualmente definido como persona de procedencia rural).

2.4.3.4. De "gaita" a "muiñeira": ritmos dáctilos de inspiración gallega (¿o no tanto?)

La música que suele caracterizar a la galleguidad en la tonadilla es la "gaita"[293]: un número habitualmente en 6/8 o 3/8 con ritmos dáctilos. Guarda muchas analogías con las piezas homónimas y pastorelas[294] dispuestas en villancicos con personajes del noroeste peninsular desde el siglo XVII[295] (Villanueva, 1994). Además, dichas características musicales entroncan

[291] Se alude a ello en Subirá (1947, p. 256). Sin embargo, lo transcrito ahí no contiene exactamente las mismas palabras que las fuentes primarias conservadas.

[292] Probablemente se refiera a que la gaita está mal de tanto que se usó, posible indicio de la notable presencia de instrumentos gallegos en el teatro musical madrileño.
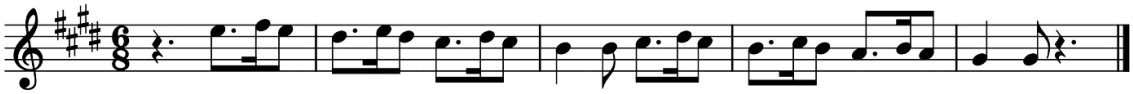
[293] También denominada a veces como gaitilla, gallegada o pastorela. Desde Galicia, Diego Antonio Cernadas y Castro (Cura de Fruime) escribió lo siguiente en relación a la tonadilla y la gaita: "Perdónenme Vmds. que al oír ese grave también me dan mis ayres de tonadilla, y es de la gayta gallega: Vinde ver ó dote,/ que me dou meu Sogro,/ unha manta vella,/c´un remendo novo/Tumbaylá, botaylle unha tomba/tumbaylá , como vay redonda" (Cernadas, 1778-1781, vol. 4, pp. 237-238). La expresión "tumbaylá" también la utilizó Comella (1789, p. 384) para dentro de una cantiga ficticia que el ubica en Asturias (en este caso Asturias).

[294] La pastorela o pastorada constituye un baile que imita al elaborado por los pastores, habitualmente en corro y con ritmo de subdivisión ternaria.
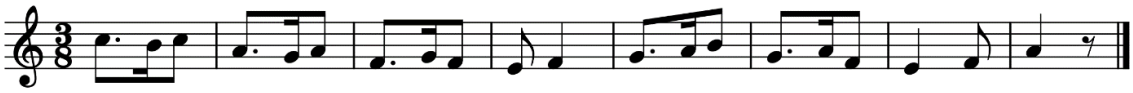
[295] Un ejemplo se encuentra en el villancico de origen catalán, pero en gallego macarrónico, titulado *¡Ay, cómo suena la gaita gallega!* (Juan Barter , 1682; vid. Ezquerro Esteban, 2002, pp. 45 y 279-286). La melodía en ritmo dáctilo que solía caracterizar a las pastorelas no es exclusiva de los villancicos ni de los personajes gallegos, sino que se aprecia también en tonos humanos del Siglo de Oro no centrados en lo galaico, destacando *Disfrazado de pastor* (Juan Hidalgo, s. XVII). Cabe no olvidarse tampoco de la pieza "gaytas" compuesta por Lucas Ruiz de Ribayaz en la decimoséptima centuria (vid. Calvo Manzano y De Zayas, 1982, p. 69). Otro ejemplo de pastoral, esta vez dieciochesca, se ubica en el tercer movimiento de la *Apertura a piu stromenti de violin y violoncelo obligatto,* sinfonía del violinista de origen valenciano Vicente Baset (quien trabajó primero en el Coliseo del Buen Retiro y después en la compañía de María Hidalgo para los teatros públicos de Madrid). Este movimiento al que nos referimos es un *Allegro Pastoral* creado para el entorno del barón Carl Leuhusen (secretario del embajador sueco en España durante unos años de la década de 1750), tal y como indican Angulo (2020) y Zapico (2020).

directamente con lo que en el folclore gallego se denomina "ritmo o toque de muiñeira". También con el canto-baile gallego llamado "muiñeira nova": aunque no siempre dáctilo como el toque[296], sí ternario, con coincidencia de acento-pulso y cierta ambigüedad en el número de sílabas (de ocho a doce). Por su parte, la "muiñeira vella" o "pandeirada" consta de elementos musicalmente binarios.

1. Gaita en la tonadilla *La gallega [enamorada]* (Blas de Laserna, 1783; RB, MUS/MS/1639):



2. Gaita en el villancico *El fervor de los gallegos* (Miguel de Irízar, 1663; Archivo Musical de la Catedral de Segovia, nº 604):



Ejemplo musical 2. Gaita en tonadilla y villancico

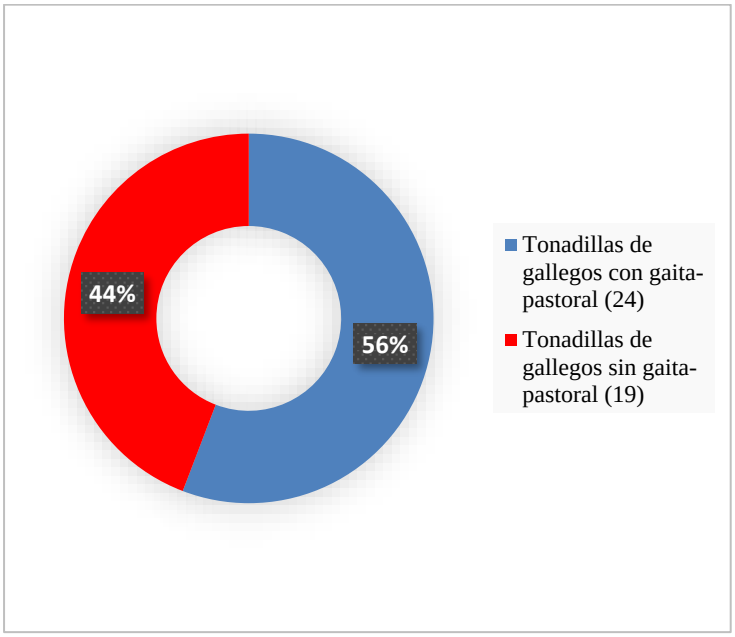
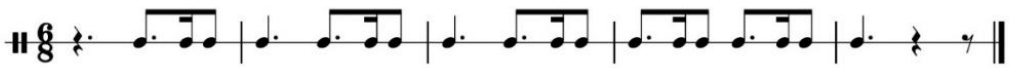


Gráfico 5. Presencia de la gaita-pastoral en tonadillas con personajes gallegos dentro de la muestra de 563 títulos

[296] Probablemente por el proceso de igualación rítmica a que tiende a veces el folclore.

1. Ritmo o toque de muiñeira:



2. Muiñeira nova:



3. Muiñeira vella:



Ejemplo musical 3. Patrones rítmicos de muiñeira en el folclore gallego

Las "gaitas" de tonadillas y villancicos poseían características análogas al "ritmo de muiñeira" y "muiñeira nova". Ello llevó a pensar que las referidas piezas escénicas bebían directamente de la música tradicional gallega. Sin embargo, planteo aquí una teoría bien diferente, considerando el proceso a la inversa: el "toque de muiñeira" y la "muiñeira nova" podrían no tener un origen propiamente gallego, sino constituir una asimilación en el folclore galaico de las referidas pastorelas (procedentes de una "tradición pastoral internacional", tal y como indica Ramos, 2007, pp. 302-303) que cantaban y bailaban los personajes del noroeste peninsular en los villancicos "de gallego" creados fuera de Galicia. Estos villancicos, surgidos en Madrid en el segundo cuarto del siglo XVII, se habían extendido posteriormente por la Península Ibérica y América, entrando en Galicia a finales del XVIII.

Un primer argumento a favor de la teoría propuesta se encuentra en unas palabras de Santamarina y Schubarth. Filólogo y etnomusicóloga descartaron ya en su momento una procedencia folclórica de la "muiñeira nova" al decir:
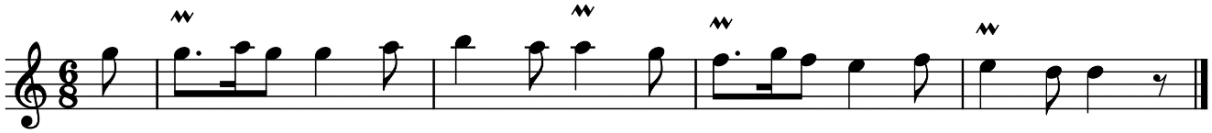
> En principio, non ten o aspecto de ser unha musica puramente popular, tanto pola complexidade do compas e do metro como pola mesma melodia. Por estas razons desprendese de seu que hai que investigar sobre fontes cultas. O mais seguro e que a muineira proceda dalgunha música culta pegadiza, popularizada e adaptada o xeito do canto popular galego arcaico. Pero a investigacion de fontes escritas esta fora do noso campo (Santamarina y Schubarth, 1984, vol. I, p. XXXI).

Para la presente investigación se han consultado dichas fuentes conservadas en Galicia y llama la atención lo minoritarios que son los ritmos dáctilos en partituras anteriores a las últimas décadas del siglo XVIII[297], precisamente el momento en el que el villancico con personajes galaicos y en gallego se asienta en el noroeste peninsular, como quedó dicho anteriormente. Además, en las recopilaciones folclóricas gallegas de cantos (o cancioneros) las células dáctilas

[297] Se detectan algunos dáctilos en villancicos (no de gallego) compuestos por José de Vaquedano en Santiago (vid. López-Calo, 1990).

escasean. La idea aquí propuesta explicaría también por qué algunas muiñeiras mantienen tantas similitudes con pastorales de diversas obras occidentales que poco o nada se relacionan con lo gallego[298].

1. Villancico *Un fato de labradores* (Ángel Custodio Santavaya, 1793; Archivo Musical de la Catedral de Mondoñedo, nº 304):



Ejemplo musical 4. Villancico gallego con ritmo de muiñeira

Se debe puntualizar, sin embargo, que la denominación más común para este tipo de piezas dáctilas en el siglo XVIII es "gaita", no "muiñeira". El segundo término no aparece al menos hasta 1777 con la tonadilla *La compositora*[299] (BHMM, Mus 156-9; véase anexo 4.3.)[300], en cuyo guion de apuntar (voz y bajo) se lee: "[…]Ai que me morru/pur ver a mi prenda/cunlla gaitilla/vailara muñeira./Ai que gustiñu/que cosa tan bella/cunlla gaitiña/vailara a muñeira". La presencia en la citada fuente tonadillesca del término "muiñeira" refuta lo mantenido hasta el momento de que el recitado-aria conservado en la Catedral de Santiago de Compostela *¡Ay, qué gusto!* (Melchor López, 1786) constituye el manuscrito musical más antiguo con tal vocablo[301].

Cabe preguntarse por qué aparece un nuevo término ("muiñeira") que convive con el ya existente ("gaita"). Me atrevo a plantear una hipótesis al respecto. Lo encontrado parece mostrar que durante la Edad Moderna las palabras "gaita" y "muiñeira" designaban dos elementos diferentes, aunque interrelacionados: mientras el primer vocablo aludía más bien a lo sonoro (que no tenía por qué ser exclusivamente gallego) y al instrumento musical, el segundo sustantivo citado se empleaba fundamentalmente para nombrar lo coreográfico vinculado al noroeste peninsular. El "cunlla gaitiña/vailara a muñeira" que se vio de *La compositora* corrobora esta interpretación.

No obstante, ya entonces se estaba produciendo un proceso metonímico (de la parte por el todo) y "muiñeira" comenzaba a utilizarse también como palabra para referirse tanto a un baile

[298] Hay pastorales no gallegas en lugares tan curiosos como el grabado con el que se inicia la publicación *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales* (Minguet, 1754; BNE, Sala Barbieri, M/894). En dicho grabado se aprecian varios músicos interpretando el arpa, violín, guitarra, flauta, clave… disponiéndose frente a uno que toca el salterio una particella titulada *La pastoril*. Esta tiene varios pentagramas con figuración ternaria en 6/8 dentro de la tonalidad de Re Mayor.

[299] Aunque esta fecha de 1777 no aparece indicada en el manuscrito conservado, sino en el catálogo de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, concordamos con el año establecido. La justificación: aquí Polonia Rochel imita a una gallega y siempre que se ha encontrado a dicha actriz como intérprete de tonadillas ha sido en composiciones de la década de 1770 (sobre todo) e inicios de 1780 (*La gallega* y *La tornaboda de la gallega*, elaboradas por Blas de Laserna y protagonizadas por Rochel, son de 1783 y constituyen las piezas más tardías en las que hemos detectado a Rochel haciendo este personaje).

[300] Faustino Núñez (2008, p. 272) dice que en la tonadilla *El usía en el bodegón* (Pablo Esteve, 1785) está también la palabra muñeira. Sin embargo, yo no la he detectado en el manuscrito de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid Mus 177-1. Por el contrario, el referido investigador no apunta nada al respecto de *Los españoles viajantes*, tonadilla de 1778 en la que si se cita "muñeira", tal y como se verá más adelante. Sí es acertada la afirmación de este autor sobre que dicho vocablo se encuentra en las seguidillas epilogales del sainete en tonadilla *Todo y nada* (Antonio Rosales, 1789; BHMM, Mus 65-32).

[301] El musicólo Julio Alonso (Conservatorio Superior de Música de Vigo) me comunicó de forma oral el 21/03/2023 que encontró en Galicia una alusión a la muiñeira 30 años anterior a las tonadillescas que aquí refiero. Le agradezco a dicho investigador este dato, quedando a la espera de que publique sus pesquisas.

como a su música, ambos muy asociados a Galicia. Esto se aprecia en una parola de *Los españoles viajantes* (Fernando Ferrandiere, 1778[302]; BHMM, Mus 122-7): "Eso no bale nada, oiga usted una muñeira que se cantó en Tetuan en celebridad de el arribo de unas naves cargadas de cebada para el consumo de el País"[303]. Aquí ya aparece el término "muiñeira"[304] empleado como sinónimo total de "gaita" (pide que se "oiga" una pieza musical, no que se contemple un baile). En cualquier caso, el cambio de nomenclatura de "gaita" a "muiñeira" en las partituras de la Península Ibérica se irá produciendo muy lentamente, conviviendo ambas palabras durante varios años hasta que termina instaurándose la segunda a finales del siglo XIX. Así lo atestigua *La Alfonsina*, obra de Canuto Berea cuya edición de 1876 reza: "muiñeira para piano" (BNE, MC/297/38).

Además de los elementos ya planteados, era habitual en lo escénico el empleo de determinadas melodías que público y compositores podían asociar a lo gallego. En este sentido, cobra especial relevancia el *topos* "tantarantán, que los higos son verdes"[305] (Ribera, 1925, pp. 89-132; Trillo y Villanueva, 1980)[306]. El motivo se aprecia en obras de carácter tonadillesco como *Las provincias españolas unidas con el placer* (Blas de Laserna, 1789; BHMM, Mus 189-3) o *La compositora* (Anónimo, 1777; BHMM, Mus 156-9; véase anexo 4.3.). También se encuentra en villancicos como el creado para Compostela *A nosa gaita* (Melchor López, 1795; Archivo de Música de la Catedral de Santiago, n. 1019) o el conservado en Guatemala bajo el título *Como en Galicia se dixu* (varios autores, 1746; CIRMA-Archivo Histórico, rollo 005-043; código de referencia GT-CIRMA-AH-004-001-001-005-043). En el XVII, se detecta en unas *Gaitas* compuestas por Santiago de Murcia[307]. Asimismo, existen piezas catalanas similares a dicha melodía (Romeu, 2000), como *El noi de la mare*. Estos elementos dáctilos actuaban como un claro símbolo de lo rural en géneros urbanos como el villancico y la tonadilla.

[302] Este año se especifica en la portada del manuscrito conservado con otra tinta y grafía. Lo consideramos fiable (aunque probablemente fuese colocado *a posteriori*), pues casi todas las tonadillas conservadas de Fernando Ferrandiere son de la década de 1770, a excepción de la más tardía en 1781.

[303] Subirá (1929, pp. 475 y 497) se refiere a este fragmento en sus investigaciones, pero parece desconocer completamente que se encuentra ante una de las primeras apariciones de tal palabra en manuscritos musicales.
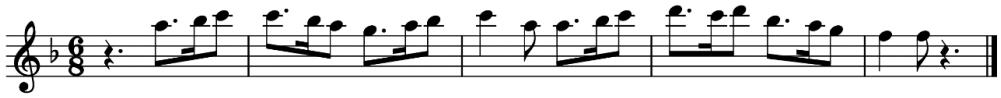
[304] Incluso vinculándolo al molino en el que teóricamente surgieron estos cantos y bailes: "O crego foi ao moiño/deisa dito a la criada:/nena, sino beño logo/ten conta con la bacada/ai leru leru, ai ai leru leru".

[305] La palabra "tantarantán" aparecía muchas veces en el género del villancico, como ocurre en el guineo a seis de Gaspar Fernández *Tantarantán a la guerra van* (ca. 1616). Tales palabras se cantan en la citada pieza con ritmos dáctilos (al igual que ocurre en el topos "tantarantán, que los higos son verdes", aunque la melodía de este es diferente). Escúchese el fragmento de la obra reseñada en el episodio "El villancico de negros" perteneciente al programa de Radio Clásica *Tapiz sonoro* (minuto 13.34).: https://www.rtve.es/play/audios/tapiz-sonoro/villancico-negros-23-12-21/6261631/ (recuperado el 02/01/2023).
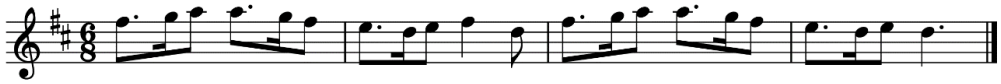
[306] Otro *topos* musical asociado a lo gallego pudo ser el que Ángel Custodio Santavaya colocó en la alborada de un villancico conservado en Catedral de Mondoñedo bajo el título *Un fato de labradores* (s.a.). Puede verse en Villanueva, 1994, p. 135. El mismo motivo empleará Pascual Veiga en su célebre *Alborada* y Amadeo Vives en la zarzuela *Maruxa* (concretamente, en los últimos compases del solo de violín en el preludio al 2º acto).

[307] Pueden escucharse aquí (minuto 1.39): https://www.youtube.com/watch?v=Oz_MvFcpWRo (recuperado el 02/01/2023).
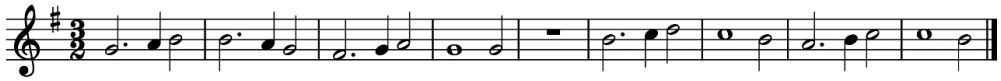
1. Tonadilla *La compositora* (anónimo, 1777;
BHMM, Mus 156-9):
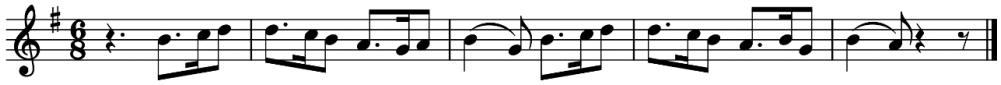


2. Fin de fiesta *Las provincias españolas unidas con el placer* (Blas de Laserna, 1789;
BHMM, Mus 189-3):
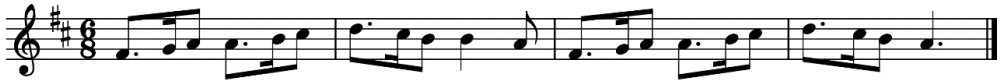


3. Villancico *Como en Galicia se dixo* (varios autores, 1746;
CIRMA-Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, 005-043):



4. Villancico *A nosa gaita* (Melchor López, 1795;
Archivo Musical de la Catedral de Santiago, nº 1019):



5. Canción catalana *El noi de la mare* (popular):



Ejemplo musical 5. Topos "tantarantán, que los higos son verdes" en diferentes obras

2.4.3.5. Bailes híbridos: combinaciones galaico-castellanas

Entre las cuantiosas fuentes tonadillescas conservadas, se detectan dos curiosas uniones castellano-gallegas, probablemente inventadas por los músicos tonadilleros al contemplar la notable presencia de galaicos emigrados en Madrid. El primer baile que nos interesa se encuentra en *La compositora* (anónimo, 1777; BHMM, Mus 156-9; véase anexo 4.3.), donde

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una gaita-muiñeira (en 6/8 y dáctilos) se inserta entre seguidillas hispanas[308]: música en 3/4 para versos castellanos heptasílabos y pentasílabos. Antes de la gaita-muiñeira, se lee: "Pues se acavo señores/la tonadilla/dad a los galleguitos/dos palmaditas". En la parte central, la pieza galaica con la letra ya citada antes: "Ai que me morru/pur ver a mi prenda/cunlla gaitilla/vailara muñeira./Ai que gustiñu/que cosa tan bella/cunlla gaitiña/vailara a muñeira". Después, seguidillas de nuevo: "Y a Dios señores mios/hasta otra vuelta".

El otro baile híbrido es una "tirana-gaita". He decidido denominar así a un número musical que desde el punto de vista literario constituye una tirana pero, musicalmente, resulta una gaita. El ejemplo se encuentra en *Los gallegos de la siega* (Pablo Esteve, 1783; BHMM, Mus 117-4; véase anexo 4.4.). Aquí, un grupo de galaicos decide ir a cantarle una pieza a los infantes recién nacidos[309]. Filológicamente, la composición constituye una tirana al uso, pues consta de cuartetos octosílabos con rima asonante en los pares y un estribillo con la palabra "tirana":

Si la morte supitaña
a poco llebó un ynfante
rabio la morte que agora
dos à paridu sua Madre.

[Que cuntento, que cuntento,
que se chama esta tirana
de u partu de la Princesa
de dus ynfantiñus esta].

Alegrese todu u mundo
de un suceisu tan dichosu
pues de un clavel y una rosa
han nacidu dus pinpollus.

[estribillo]

Santiaguiñu lus de vida
y lus vaya acumpañandu
para ir Argel quando grandes
a quemar la que a quemadu.

[estribillo]

[308] Ello ocurrirá también en Galicia dentro de la tonadilla *Los gustos estragados*, tal y como se verá en el capítulo 4 de la presente tesis doctoral. No obstante, en ninguno de los dos casos reseñados se llega a producir la hibridación "seguidilla gallega", de la cual informa Castellanos de Losada (1854, p. 889) cuando explica la seguidilla: "Si se recorre una por una todas las provincias, en todas se verá este baile, ya con su propio nombre, ya con un adjetivo provincial. Hay seguidillas […] gallegas, sacadas de la muiñeira".

[309] Un tema similar al de esta obra lo trata *España, que afligida: tonadilla al nacimiento de los 2 infantes* (villancico de tonadilla creado por Ángel Custodio Santavaya en 1784 para la Catedral de Mondoñedo). Agradezco a Rebeca Maseda que me haya permitido acceder a una digitalización de dicha pieza. Las celebraciones en Galicia por estos dos nacimientos fueron notables, al menos en Santiago de Compostela según las actas municipales de 1783 (AHUSC, caja 254, folios 349-354).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
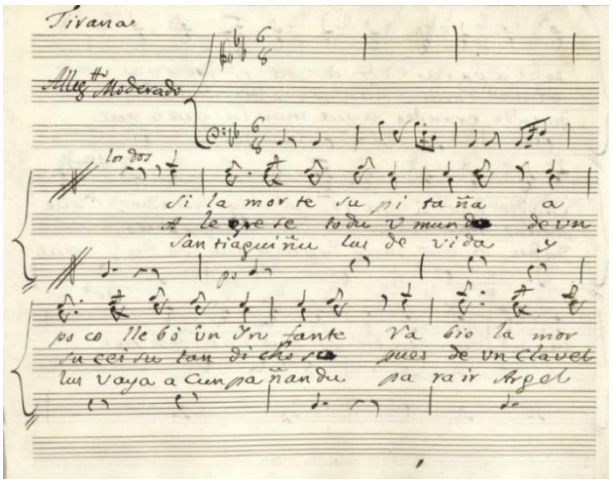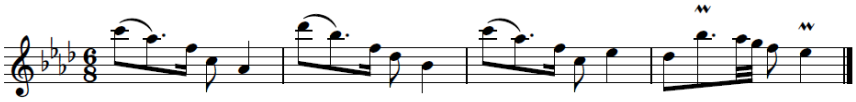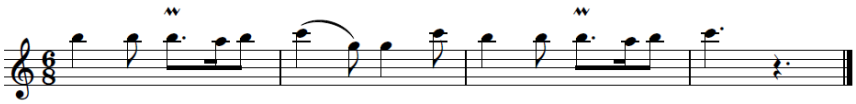


Figura 32. Inicio de la tirana-gaita perteneciente a la tonadilla *Los gallegos de la siega*. © Memoria de Madrid

Sin embargo, musicalmente la composición se dispone en 6/8 (no en los habituales 3/4 o 3/8 propios de la tirana) y gallego macarrónico (como si de la "gaita" de un villancico se tratase). La tonalidad del número es Si b Mayor y la plantilla la componen voces, violines I-II, oboes I-II, trompas I-II (que hacen notas tenidas a modo de bordón, imitando probablemente el ronco de una gaita) y bajo. Rítmicamente, la pieza hibrida perfectamente los dáctilos de la "gaita" con la célula anfíbraco-yambo (o 3+2 siguiendo a Pessarrodona, 2015, p. 96) que tanto caracterizó a la tonadilla escénica madrileña (probablemente proveniente del villancico de tonadilla). Concretamente, lo que en este caso se produce es la sustitución del habitual anfíbraco por el dáctilo, colocándole después el yambo (lo más propio de una "gaita" o pastorela sería un ritmo troqueo seguido del dáctilo, a la inversa de lo ocurrido en la célula 3+2).
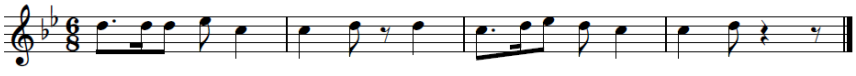
1. Adagio de *El gigante* (Luis Misón, 1760; BHMM, Mus 179-13) con la célula anfíbraco-yambo:



2. Gaita de *Las gallegas picadas o celosas* (Blas de Laserna, 1790; BHMM, Mus 70-17) con la célula troqueo-dáctilo:



3. Tirana-gaita de *Los gallegos de la siega* (Pablo Esteve, 1783; BHMM, Mus 117-4) con la célula dáctilo-yambo:



USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Ejemplo musical 6. Células rítmicas de tonadilla, gaita y tirana-gaita

2.5. CONCLUSIONES DE CAPÍTULO

Madrid continuaba siendo a finales del Antiguo Régimen el epicentro teatral de la Monarquía Hispánica. Su influencia se extendía no solo por los lugares más diversos de la Península Ibérica, sino también por las colonias americanas. Al mismo tiempo, las músicas populares y folclóricas de estas otras latitudes incidían en los géneros líricos de Villa y Corte, especialmente para caracterizar de forma sonora a personajes estereotipados que emulaban las variadas identidades colectivas de reinos y virreinatos hispánicos. Por tanto, se produjo una transferencia cultural de ida y vuelta (viaje y tornaviaje), así como una disolución de los límites entre lo académico y lo popular.

En los coliseos madrileños de La Cruz, El Príncipe y Caños del Peral se representaron la mayor parte de obras durante el período que nos ocupa (también tuvieron un papel destacado los espacios escénicos de los Reales Sitios). Los dos primeros teatros citados, herederos de antiguas corralas del Siglo de Oro, se dedicaron fundamentalmente a piezas españolas, mientras que el tercero se destinaba sobre todo a óperas italianas. De todas maneras, esta distribución no siempre se respetó. También hubo considerables fluctuaciones entre las compañías teatrales, variando sus lugares de representación y sus miembros con relativa facilidad. Dichas empresas escénicas estaban todavía a mediados del XVIII siguiendo la tradición áurea (barbas, damas, galanes, graciosos…), situación que cambiará con la reforma escénica hispana impulsada por los ilustrados a finales de la referida centuria.

Los géneros teatrales escenificados eran muy variados. Además de la omnipresente ópera italiana, sobre las tablas madrileñas se hacían espectáculos de comedia (teniendo todavía notable éxito la producción de los autores barrocos Lope de Vega y Calderón de la Barca). En los entreactos de estas obras ibéricas, se dispusieron sainetes y tonadillas en sustitución de los entremeses, con argumentos y música costumbristas que no solo constituyeron un espejo humorísticamente deformante de la realidad cotidiana, sino que también influyeron en la conformación de diversas identidades colectivas (más allá de los tópicos del *theatrum mundi* y la *vita theatrum*). Resultan especialmente significativos los personajes gallegos (migrantes en Madrid) que pueblan diversas piezas tonadillescas. En efecto, estos constituyen un estereotipo intersticial (entre autóctono y foráneo) dentro de un género lírico (tonadilla) que también cumplía tal característica intermediadora al ubicarse entre las jornadas de la comedia.

Los gallegos tonadillescos se caracterizaban por una cierta diversidad, aunque predominaban los sirvientes y segadores, tanto ingenuos como pícaros. Habitualmente, dichos personajes se expresaban en macarrónico (salvo la excepción de *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda*), acompañándolos varias veces música asociada al folclore de Galicia y lo pastoril (“gaitas” en 6/8 con ritmos dáctilos y el *topos* “tantarantán, que los higos son verdes”; este último constituye una melodía que el público rápidamente vinculaba al noroeste peninsular). Aun así, la gran variedad de casos encontrados en torno a un único estereotipo escénico impide establecer generalizaciones taxativas.

Salvo por el idioma (gallego-asturiano macarrónico), no se perciben en las tonadillas rasgos que sean exclusivos del personaje galaico: las “gaitas” también se le colocaban a castellanos de ambiente bucólico y las burlas o chanzas iban dirigidas asimismo a multitud de grupos sociales (aunque no a todos con la misma agresividad). Por tanto, la configuración del citado estereotipo del noroeste se hacía a través de una combinación de elementos musicales, textuales y

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

escenográficos que, dispuestos de una determinada manera, le otorgaban al gallego un carácter diferenciado como personaje.

Cabe destacar que en el transcurso de esta tesis se han encontrado dos de las alusiones más antiguas al vocablo "muiñeira", presentes en dos tonadillas madrileñas de 1777 y 1778: *La compositora* y *Los españoles viajantes (2ª parte)*. Además, se ha propuesto una teoría sobre la asimilación de los ritmos dáctilos y la "muiñeira nova" en el folclore gallego (gracias a las pastorelas de villancicos). Asimismo, fue esbozada una futura vía de investigación en cuanto al cambio de nomenclatura de "gaita" a "muiñeira" a finales de la Edad Moderna (la segunda palabra habría pasado de designar aspectos meramente coreográficos a abarcar también los musicales).

Finalmente, se analizó una valiosa fusión "tirana-gaita", ubicada en la obra *Los gallegos de la siega*. Dicha pieza contiene interesantes hibridaciones tanto a nivel filológico (utilización del macarrónico, a medio camino entre gallego y castellano) como musical (combinación de ritmos dáctilos propios de "gaitas" con yambos de tonadilla). De este modo, se probaría que en el teatro madrileño creado a finales del Antiguo Régimen se mezcló música asociada a diferentes latitudes de la Península Ibérica ("gaita" con Galicia y tirana con Castilla o Andalucía). El personaje galaico, en su ambivalencia de autóctono-foráneo y su condición de migrante, habría propiciado tal unión dentro del ámbito teatral madrileño, entonces ya (proto)nacionalista español.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 3. TEATRO MUSICAL EN PORTUGAL: ESTEREOTIPOS DE LO GALLEGO PROVENIENTES DE MADRID

En territorio luso se sucedieron durante el siglo XVIII un conjunto de géneros teatrales interconectados, destacando los *entremezes* y/o *farças* (vinculados al teatro de cordel). Según Cranmer (2017, p. 22), es "costume identificar-se como elementos em comum a estas tradiçoes, em primeiro lugar, a afirmaçao da identidade nacional (mas nao nacionalismo como movimento sociopolítico)", lo que recuerda a las cuestiones etnotípicas tratadas en el capítulo 1 de esta tesis. En dichas obras autóctonas de Portugal se perciben al mismo tiempo las influencias italiana y francesa, entonces modas en Europa y América que llegaron al país luso probablemente a través de España. Al igual que en zona hispana, las piezas portuguesas muestran a veces lo iberoamericano (en este caso brasileiro), especialmente la "modinha" o canción de salón incrustada en el teatro. A pesar de lo anterior, la ópera italiana sería el género predominante en el Portugal del entonces, adaptándose sobre todo obras de Metastasio renombradas en muchas ocasiones como "comédias". Tampoco se deben olvidar los intentos de crear una ópera lusa, destacando al respecto *A saloia namorada* y *A vingança da cigana* (António Leal Moreira, 1793 y 1794), así como *O basculho de Chaminé* (Marcos Portugal, 1794).

En archivos y bibliotecas portugueses se conservan libretos de obras teatrales lusas, en las que las alusiones a la música no están muy presentes (a diferencia de lo que ocurre en Galicia), aunque ello no quiere decir que no haya existido una tradición sonora en el teatro declamado portugués. Las partituras conservadas, que en muchas ocasiones no se corresponden con los impresos de texto teatral, refuerzan esta idea. Los coliseos más importantes de Portugal en la segunda mitad del XVIII fueron el de Bairro Alto (Lisboa, ca. 1755), São Carlos (Lisboa, ca. 1793) y São João (Porto, ca. 1798). En el de Bairro Alto trabajó uno de los autores más relevantes del teatro luso: Nicolau Luís da Silva (sus obras llegaron a Brasil).

3.1. REFUTANDO IDEAS: ¿REALMENTE SE PERDIÓ TANTO INFLUJO HISPANO EN EL TEATRO LÍRICO LUSO DE FINALES DEL ANTIGUO RÉGIMEN?

Existe una teoría académica muy extendida que afirma una gran pérdida de influencia hispana en la escena portuguesa a finales del Antiguo Régimen[310]. Sin embargo, las

[310] Por ejemplo, Jorge de Faria (1962, p. 62) dijo en relación al siglo XVIII: "em Portugal o teatro espanhol, que durante um longo século frondejara nos paços e nos pátios, agonisava". Por su parte, Costa Pimpão (1962) afirmó que tras la muerte en 1749 del Marquês de Valença (ferviente defensor de las obras escénicas españolas) se perdió el gusto por el teatro español en Portugal: "avec lui disparaput le goût pour le théâtre espagnol". En la misma línea, Oliveira Marques (2019, pp. 133) aseveró sobre Portugal en referencia a las postimetrías de la Edad Moderna: "La revolución cultural significaba también la sustitución de la influencia española por las influencias francesa, inglesa, italiana y alemana. La unidad espiritual de la Península Ibérica se quebró y, con ella, la posibilidad de una unión política viable. Portugal empezó a mirar a España como un obstáculo entre él y el resto de Europa. Gradualmente, se fue haciendo menos ibérico y más europeo. El francés sustituyó al español como segunda lengua del país. En el arte, el barroco, considerado corrupción española de los modelos clásicos puros, dio lugar a los neoclasicismos de raíz francesa e italiana". Recientemente, Nunes y Sousa (2022, p. 87) intentaron contradecir estas posturas anticastellanas, pero acabaron asimilando ellos mismos la teoría antes citada: "Tras siglo y medio de una muy exitosa permanencia del teatro español en Portugal, a principios del XVIII los productos culturales españoles enfrentan nuevos modos de resistencia en tierras lusitanas". La idea sobre el rechazo de lo hispano cuajó asimismo entre los estudiosos españoles, como

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

investigaciones sobre el personaje gallego en el teatro lisboeta realizadas para esta Tesis Doctoral revelan elementos que ponen en entredicho tal aseveración. Es por ello que en este capítulo intentaré demostrar que, en la segunda mitad del XVIII, la influencia del foco teatral madrileño continuó estando presente en Portugal[311], hibridándose los elementos hispanos importados con tradiciones autóctonas lusas[312] (como se había hecho desde décadas o incluso siglos antes)[313]. Todo ello bajo la omnipresencia de la ópera italiana.

En los precedentes se encuentra el origen de esta situación. Como es bien sabido, desde el siglo XVII hasta inicios del XVIII, la actividad escénica lusa había permanecido muy vinculada a España, probablemente porque el país se había anexionado a la monarquía hispánica desde finales del XVI hasta 1640 (momento coincidente con el Siglo de Oro en las letras castellanas). De este modo, las obras teatrales en ciudades como Lisboa o Porto eran en muchas ocasiones en español y en ellas estaba presente la música de un modo similar a cómo ocurría en Madrid[314].

Al mismo tiempo, había otras piezas en portugués. Resaltan algunas como la farsa *O fidalgo aprendiz* (de Francisco Manuel de Melo hacia 1665), que consta de muchas referencias musicales: aparecen maestros de música y danza[315], así como alusiones a la chacona hacia el final de la obra. En la navideña *Prática de tres pastores, a saber Rodrigo, Loirenço e Sylvestre* hay alusiones a la gaita que recuerdan a los villancicos hispanos[316]. Con respecto a las comedias, sobresale *Ver y creer. Segunda parte de reynar despues de morir*, una obra del portugués João Matos Fragoso que supone la continuación de *Reinar después de morir*, del español Vélez de Guevara sobre la gallega medieval asentada en Portugal Inés de Castro (Gándara, 2022)[317]. La música incidental del XVII para estas obras teatrales portuguesas solía ser muy similar a la de la tradición hispana áurea, encontrándose el mismo tipo de acotaciones en los libretos.

Al igual que ocurría en Galicia, los géneros breves contaban con más presencia musical. En ámbito luso, destaca así la publicación *Musa entretenida de varios entremeses* (Manoel

revela un texto escrito por De los Reyes y Bolaños (1993), en el cual se indica (p. 229): "esta agonía [del teatro español en Portugal] -motivada en gran medida por el cambio de gusto estético y la competencia del teatro francés e italiano- es, sin lugar a dudas, un hecho incontrovertible".

311 Especialmente a través del *entremez* con música, cuyos personajes estereotipados (el gallego sobre todo) son muy similares (por no decir prácticamente idénticos) a los de los sainetes y tonadillas madrileños, todos ellos herederos de la tradición hispana áurea. Lo que cambia en territorio luso es el idioma y la localización de los argumentos, manteniéndose incluso varias tramas y enredos. Por ejemplo, el entremés portugués *A defeza das madamas á favor das suas modas, em que deixaõ convencida a paraltisse dos homens* (anónimo, 1792) recuerda en cierto modo a la tonadilla madrileña *La defensa de las mujeres* (Blas de Laserna, 1788; BHMM, Mus 84-5).

312 Un ejemplo es la comedia *Das amorozas finezas os mais constantes realces* (impresa en Lisboa ca. 1758). El investigador luso Laureano Carreira ya comentó sobre dicha obra en su día: "dividida em tres jornadas (como as comédias castelhanas). […]. É talvez traduzida do castelhano, tendo o tradutor/adaptador introduzido aquelas referencias a Portugal para justificar a acção. […]. Encontram-se frequentes alusões ao poderio luso" (Carreira, 1988, pp. 118-120).

313 Así ocurrió con el villancico de gallego, que se introdujo en Portugal durante el XVII procedente de Madrid, tal y como demostró Villanueva (1994) contradiciendo la información errónea que se había mantenido hasta entonces sobre un supuesto origen portugués del personaje galaico villanesco (Lapa, 1930).

314 Ello no implicaba que entonces no existiesen reticencias, al igual que ocurrirá también en la segunda mitad del XVIII. Nunes y Sousa (2022, p. 89) refieren una oposición a lo hispano ca. finales del XVII, "quando na cidade do Porto, a representação de comédias por companhias españolas é criticada e até tentativamente proibida pelas autoridades religiosas locais".

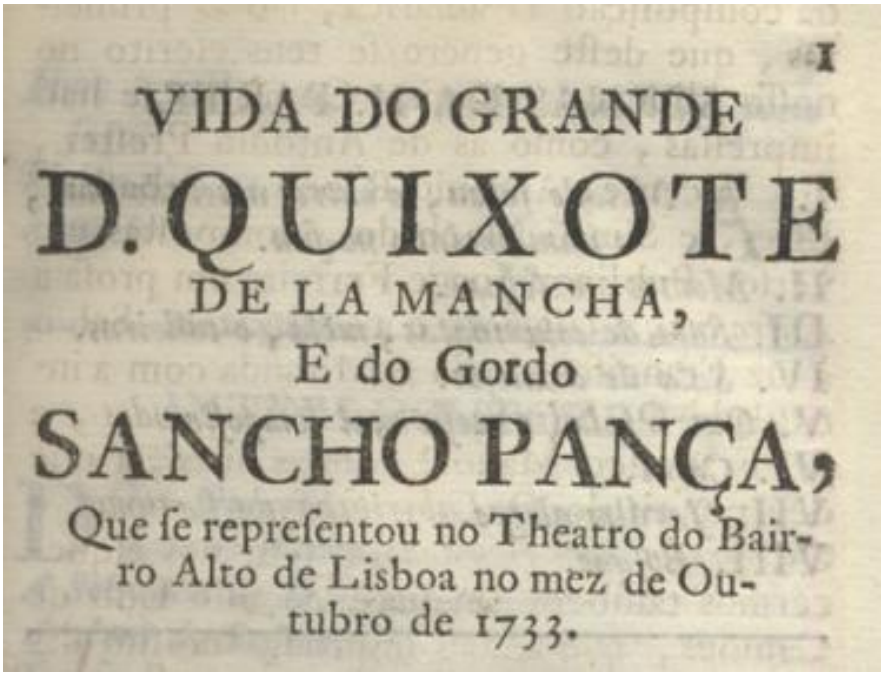
315 Similares a los de tonadillas hispanas como *El maestro de baile* (Luis Misón, 1761; BHMM, Mus 174-3), *Un maestro de música y una señorita* (Luis Misón, 1763; BHMM, Mus 174-9) *El solfeo* (Ventura Galván, ca. 1770; BHMM, Mus 112-17), *El tío celoso y maestro de cantar* (Medrano, 1782; BHMM, Mus 118-16), *El maestro de cantar* (Marcolini, s.a.; BHMM, Mus 112-7) o *El compositor* (anónimo, s.a.; BHMM, Mus 96-12).

316 Quizás esta pieza se encuentre influida por los villancicos de gallego que también tenían gran cabida en Portugal, tal y como puede entenderse por las fuentes conservadas en Coímbra (vid. Lapa, 1930; Villanueva, 1994) o Lisboa (vid. Álvarez Blanco, 2017).

317 Las comedias barrocas, al igual que en territorio hispano, siguieron gustando en la segunda mitad del XVIII en zona lusa, tiempo en el que se continuaron imprimiendo ediciones de las mismas.

Coelho Rebello, ca. 1658), en la que se disponen 25 entremeses con música. También existió otra publicación titulada *Musa jocosa*, de 1709 con piezas entremesiles como *Santintrudo, O que perde o mez nam perde o Anno*, *Da vossa farinha nanja da minha* y *Entremez das Regateiras*.

Con respecto a las creaciones operísticas previas a 1750 (ya con gran influjo italiano), destacaron las piezas cuyo libreto pertenece a António José da Silva (o Judeu): *A vida do grande Don Quixote de la Mancha, e do gordo Sancho Pança*, *Esopiada ou vida de Esopo*, *Os encantos de Medeia*, *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, *Labirinto de Creta*, *Guerras do alecrim e manjerona*, *As variedades de Proteu* y *Precipicio de Faetonte*. Todas ellas fueron puestas en escena en Portugal en 1730[318]. En la segunda mitad del XVIII se seguirían representando, y no solo en territorio luso europeo, sino también en la América portuguesa e incluso hispana. El éxito que tenían estas óperas se aprecia asimismo en las sucesivas reediciones que hasta finales del XVIII se harán del *Theatro comico Portuguez ou Colleção das operas Portuguezas* (1747, 1753, 1759-1761 y 1787-1792), donde aparecen varias de ellas (véase BNP, Res 5639P, 5640P, 5641P y 5642P). *Guerras do alecrim e manjerona* fue adaptada incluso a pliego de cordel.



VIDA DO GRANDE
D. QUIXOTE
DE LA MANCHA,
E do Gordo
SANCHO PANÇA,
Que ſe repreſentou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa no mez de Outubro de 1733.

Figura 33. Inicio de libreto en *Theatro comico Portuguez ou Colleção das operas Portuguezas*. © Biblioteca Nacional de Portugal

De las ocho obras citadas, se conserva música de tres, probablemente de la autoría de António Teixeira. Las mismas muestran una combinación de lo italiano (parodiado en ocasiones en el libreto de Silva) y lo hispano:

> É a nossa tese que os paradigmas musicais também vêm de Espanha e, em particular, que o processo de italianização na música dramática portuguesa veio de Itália por via indireta, tendo penetrado primeiro a música dramática espanhola, que, por sua vez, serviu de modelo em Portugal. […]. Devemos, assim, entender a tipologia da música nas óperas de António José da Silva como sendo uma continuação de tradições já estabelecidas, quer em Espanha, quer em Portugal. É, sem dúvida, uma música sobretudo de inspiração italiana […], mas filtrada claramente por tradições músico-dramáticas de origem espanhola,

[318] En el Teatro do Bairro Alto de Lisboa, concretamente.

> que haviam sofrido elas próprias uma progressiva e quase completa italianização (Cranmer, 2017, pp. 58 y 60-61).

Dicho autor, tras el análisis de más piezas, concluye que muchas de las obras teatrales lusas impresas y publicadas entonces bajo la etiqueta de "óperas" son más bien comedias españolas (tienen personajes divididos en galanes, damas, graciosos y barbas y su estructura es en dos actos como en las zarzuelas).

Este capítulo mostrará cómo el influjo de España continuó presente en el teatro portugués del XVIII, tanto desde el punto de vista ideológico (a través de tentativas para una reforma escénica) como propiamente representativo (con obras y estereotipos tomados del país vecino). Tras un importante apartado de aspectos contextuales, se tratarán primero los géneros de gran extensión (ópera y comedia), para después pasar a los breves, donde realmente se percibe que el personaje gallego constituía una clara importación madrileña adecuada a Lisboa, desde donde se difundía por el territorio luso.

3.2. ASPECTOS GENERALES SOBRE LA ACTIVIDAD ESCÉNICA LUSA

Uno de los aspectos más llamativos de las investigaciones sobre teatro (musical) portugués es la gran atención hacia lo ocurrido en Lisboa. Si bien la capital del reino gozó de gran importancia y concentró los espectáculos más destacables, probablemente irradió también un interesante influjo a poblaciones colindantes (y no tanto) cuya actividad escénica ha sido mucho menos estudiada. La documentación conservada no ayuda precisamente a mejorar esta situación, pues el Portugal de la segunda mitad del XVIII poseía una estructura muy centralista que influyó en la producción de fuentes. A pesar de lo anterior, aquí se pretende ofrecer una visión panorámica, atendiendo primero a los sucesos de las dos principales urbes del país luso (Lisboa y Porto) para después tratar la difusión de sus actividades escénico-musicales tanto en poblaciones ibéricas como americanas (fundamentalmente Brasil).

3.2.1. Espacios escénicos

3.2.1.1. En Lisboa y alrededores: multitud de espacios

Los teatros activos en la segunda mitad del XVIII en Lisboa fueron muchos, aunque no todos funcionaron al mismo tiempo e ininterrumpidamente. Entre los coliseos más importantes, se encuentran el de Pátio das Arcas (De los Reyes y Bolaños, 1993), el Teatro da Casa da India-Sala dos Embaixadores (Carreira, 1988, p. 12), el Teatro do Bairro Alto (Delgado Martins, 2017), el Teatro da Graça (Ferreira Gomes, 2012), el Teatro da Rúa dos Condes (Rodrigues Ferreira, 2019), el Teatro Real u Ópera do Tejo (duró solo unos meses en 1755), la Ópera da Estrela (Camões, 2017) y el Teatro do Salitre. Más adelante, en 1793, se inauguraría el Teatro São Carlos[319], el único que todavía existe.

[319] La mayor parte de la información sobre estos coliseos se encuentra en el Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa). También en otras instituciones alejadas de la capital, como el Arquivo Distrital de Braga. En el mismo se encuentra una carta del Barón de Quintela (Joaquim Pedro Quintela) el 15/12/1814 en la que indica los nombres de italianos contratados en el lisboeta Teatro de São Carlos (Arquivo Distrital de Braga, Familia Araújo de Azevedo, B-14(3, 16) y B-14(3, 16, 1)). Del mismo modo, se custodia en dicha institución bracarense una carta de Maria da Penha de França Pereira de Lacerda en la que alude a las celebraciones de 1814 en el São Carlos por el cumpleaños del príncipe-regente João (Arquivo Distrital de Braga, Familia Araújo de Azevedo, B-10(22, 8)).



Figura 34. *Terreiro do Paço* antes del terremoto de 1755 según un conjunto de azulejos en el mirador de Santa Luzia (Lisboa). En las inmediaciones de dicha plaza (hoy denominada "do Comercio") se encontraba la Ópera do Tejo. Fotografía propia

EMPLAZAMIENTO DE LOS MAYORITARIAMENTE DESAPARECIDOS TEATROS DIECIOCHESCOS DE LISBOA HOY

Teatro do Bairro Alto

Teatro da Rua dos Condes

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Teatro do Salitre



Teatro da Graça



Ópera do Tejo

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA


Ópera da Estrela

Real Teatro de São Carlos (todavía existente, pero con reformas)

Tabla 1. Situación actual de los lugares donde se ubicaban los teatros lisboetas durante la segunda mitad del siglo XVIII. Fotografías propias



Figura 35. Señalización de los teatros dieciochescos de Lisboa (símbolos verdes). Elaboración propia partiendo de Google Maps

El desarrollo histórico de los inmuebles escénicos de carácter público (todos los anteriores excepto Casa da India y Ópera do Tejo) puede relatarse a partir del conjunto de documentos *Teatros e divertimentos públicos* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 454). Aquí sobresale el impreso *Instituçâo da sociedade estabelecida para a subsistência dos theatros públicos da Corte* (elaborado en la lisboeta Regia Officina Typografica en 1771), pues contiene las normas que estructuraron dicha sociedad. Aparecen vinculados a ella el Marqués de Pombal, Joaquim José Estulano de Faria, Anselmo José da Cruz, Alberto Meyer y Theotonio Gomes de Carvalho, entre otros. La fuente permite apreciar claramente que los coliseos públicos lisboetas no dependían del municipio (como solía ocurrir en España), sino de sociedades creadas por personas influyentes. Aun así, los problemas afloraban como en zona hispana, siendo revelador al respecto el escrito de Manoel Baptista de Paula en marzo de 1804 para quejarse de los actores y público de Rúa dos Condes:

> Manoel Baptista de Paula, emprezario do Theatro Nacional da Rua dos Condes, com o unico fim de pôr termo ás dezordens que todos os annos se suscitão por pessoas intrigantes e pelos cómicos dos Theatros Portuguezes, querendo passar de huns para outros Theatros, pedindo sallarios exorbitantes, e demorando as escripturas dos seus ajustes com poziliva má, que contra a Disposição do S. da Instituçâo da Sociedade estabelecida para subsistência dos Theatros Publicos da Corte […].

Otro paralelismo entre los teatros lisboetas e hispanos radica en el modo de financiarse puntualmente. En *Negócios diversos relativos a teatros* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 992)[320] hay una petición del 4 de mayo de 1805 para la organización de una lotería en benefecio del Teatro de São Carlos, la cual recuerda mucho a las convocatorias de lotería en Madrid para sufragar los Caños del Peral. En este escrito luso aparece además la idea ilustrada de lo escénico como herramienta educadora y de diversión (*Docere delectare* horaciano):

> Sendo certo que em todos os Governos se julgam necessários os espetaculos públicos em theatros como entretenimento útil da Nação, e como esplendor della; e sendo o Real Theatro de São Carlos o que nesta Capital, por estes motivos, e pela sua construção de despezas, merece mais ser auxiliado: Sou senvido encarregar aos Directores da Loteria de noventa números […].

La guerra contra los franceses a inicios del XIX afectó en varios aspectos a los coliseos públicos portugueses. Escénicamente, optaron (al igual que los españoles) por representar piezas patrióticas. Así, en el último conjunto documental referido (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 992) se halla una solicitud del entonces director del Teatro de São Carlos (Manoel Baptista de Paula) en marzo de 1812 para que se pudiese representar en dicho inmueble una "farça Portugueza adornada com Peças de Muzica". De Paula argumentaba (quizás falsamente con el objetivo de ocultar sus verdaderas intenciones) que todavía no habían llegado intérpretes del extranjero para otros espectáculos y que los italianos que vivían en Lisboa exigían "salarios exorbitantes" (llega a criticar incluso a algunos actores como Francesco Nicolini).

A pesar de lo anterior, el conflicto bélico contra los galos a inicios del XIX no impidió que siguieran elaborándose normas para regular la actividad escénica de los teatros públicos. Se encuadrarían en este contexto las *Instrucções ou regulamento provisório do Real Theatro Nacional de S. Carlos* (por la Impressão Régia en 1812). Aun así, las finanzas no resultaban boyantes, como muestran varios documentos de contabilidad del mismo teatro en dicho maço 992. La situación afectaba a otros coliseos, pues también encontramos en el conjunto de fuentes

[320] Dos cajas con documentación que abarca de 1771 a 1822.

una petición en 1814 dirigida por la sociedad del Teatro do Salitre para que se le otorgasen beneficios que les permitiesen subsistir.

La asistencia frecuente a los teatros públicos de Lisboa suponía una cierta inversión económica por parte de los espectadores ya desde mediados del XVIII. Así lo dejan entrever muchos recibos y justificantes del pago de alquileres de "camarotes" (palcos)[321] por parte de los Condes de Vila Nova primero y el Marqués de Abrantes después en los teatros de Bairro Alto en 1765-1770, Rua dos Condes en 1788-1789/1802/1807, Salitre en 1787-1794 y São Carlos en 1793-1804: *Teatros-Documentos vários relativos á Casa de Abrantes do Conde de Vila Nova: contas en dívida ao Teatro da Rua dos Condes; ao Teatro da Rua do Salitre; ao Real Teatro de São Carlos, e à ópera italiana; folhas de receitas e contas de aluguer dos camarotes do Teatro do Bairro Alto* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa de Abrantes, cx. 71, mç. 219, doc. 4447)[322]. Esta familia iba a ver tanto ópera italiana como obras portuguesas, según se desprende de los papeles.

Más restrictivos aun (y no solo económicamente) eran los coliseos cortesanos, aunque en Lisboa no había tantos como en otras monarquías europeas. Un documento de marzo de 1755 titulado *Aviso para o Marqués, mordomo-mor pertencente à ópera* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria, n.º 1140 (20)) trata precisamente el plan de distribución de diferentes estamentos sociales en la platea y "camarotes" de la Ópera do Tejo (inmueble situado en la zona que hoy ocupa la Praça do Comércio y Rua Arsenal). El propio papel, en grafía diferente, alude al terremoto de noviembre de 1755 que acabó con este teatro.

Como señala Cranmer (2017, p. 148), "na capital portuguesa existía uma distancia formal entre os teatros reais e os da cidade, com funcionamentos completamente distintos". Esto no resulta extraño, ya que en Madrid ocurría algo similar. Los teatros reales portugueses pudieron tener cierta vinculación con los de España, pues algunos intérpretes, como el castrato Gioacchino Conti *Gizzielo*[323], actuaron en ambos lugares. Así lo refiere Carlo Broschi *Farinelli* en su *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro* (1758): "También vino de paso a esta corte [Madrid] de la de Lisboa, en octubre de 1755, Joaquín Conti llamado *Gizzielo*, y trajo cartas de recomendación de aquellos soberanos para la Reina nuestra Señora" (vid. Sierra, 2000, p. 39).

Además de los inmuebles concebidos *ad hoc* como espacios escénicos, existieron en ámbito regio lisboeta otros lugares que adquirieron tales funciones. Un ejemplo notable fue la sala de música del dieciochesco Palacio de Queluz, convertida en coliseo varias veces para la representación de óperas y "serenatas" durante el reinado de María I. La estancia se conserva en muy buen estado de conservación. Cabe resaltar la información otorgada por la propia institución en un panel de la sala:

> Sala da Música: projectada pelo arquitecto Mateus Vicente de Oliveira, ficou concluída em 1759, sendo uma das mais antigas do Palácio. Manteve-se praticamente inalterada até aos nossos dias. Atalha do tecto, ao gosto "rococó" e con motivos alusivos à música é da autoria do escultor entalhador Silvestre de Faria Lobo. Também conhecida por Sala das Serenatas, foi muitas veces armada em Casa da Ópera. Aquí tiveram lugar serões musicais com a participação de músicos contratados pela rainha D. Maria I para a sua orquestra de cámara. Muitas peças foram aquí apresentadas pela primeira vez nos aniversários

[321] Para algunas familias adineradas de Occidente, "an opera box was a kind of second home […]; it did not seem removed from life as it does now" (Weber, 1997, p. 687).
[322] Esta fuente abarca desde junio de 1765 a marzo de 1819, aunque predominan los papeles hasta 1807.
[323] Este había trabajado para Haendel en Londres, interpretando papeles en óperas como *Atalanta*.

reais. Serviu ainda de corpo de Igreja em ligação com a Sala do Trono e foi usada pela Princesa D. Carlota Joaquina para sua Sala de Audiências e cerimónia do beija-mão.

3.2.1.2. En Porto y alrededores: puntos concretos

La ciudad más poblada del norte de Portugal no tuvo tantos teatros como la capital lusa, pero sí más duraderos. Aunque Lisboa constituía el claro modelo a seguir en cuanto a la conformación de estos espacios y su cartelera, en asuntos de gestión se daban algunas influencias hispanas. Por ejemplo, el papel de la *câmara municipal* portuense (ayuntamiento) era relevantísimo para la organización de espectáculos (como en España), mientras que dentro de Lisboa primaban los teatros regidos por sociedades (semi)privadas (en la ciudad que nos ocupa también había algunas, eso sí). De este modo, Porto se erigió no solamente en un reflejo del teatro lisboeta, sino que también fue contrapunto del mismo, convirtiéndose en el nexo entre España y Portugal en cuanto a asuntos teatrales.

EMPLAZAMIENTO DE LOS DESAPARECIDOS TEATROS DIECIOCHESCOS DE PORTO HOY

Tablado en Alameda da Porta do Olival

Teatro do Corpo da Guarda

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Teatro de Sao João (remodelado tras el incendio de 1908)

Tabla 2. Situación actual de los lugares donde se ubicaban los teatros portuenses durante la segunda mitad del siglo XVIII. Fotografías propias

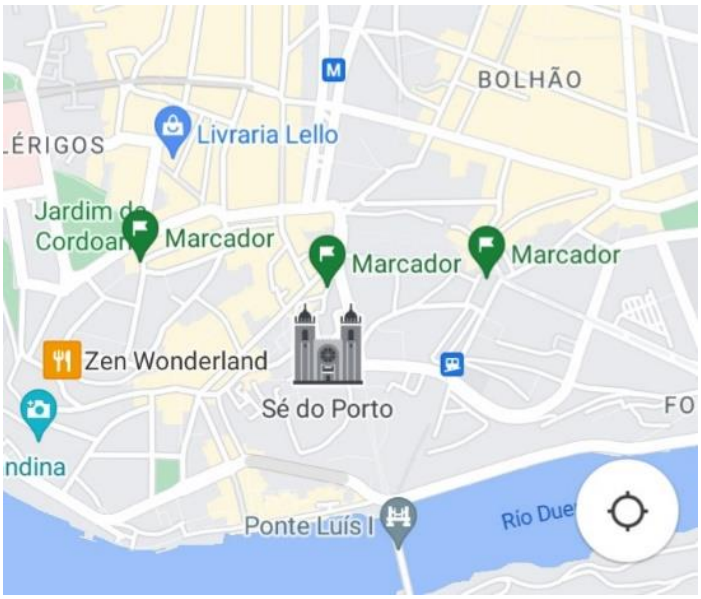


Figura 36. Señalización de los teatros dieciochescos de Porto (símbolos verdes). Elaboración propia partiendo de Google Maps

El tablado dispuesto en un almacén de la alameda de Porta do Olival constituye el espacio escénico estable más antiguo del que se tiene noticia en Porto. Durante varias décadas, este habitáculo fue omitido en las historias del teatro portuense[324], a pesar de que ya se alude a él en un documento de 1760 (Arquivo Histórico Municipal do Porto, Libro 57, Proprias, ff. 91 a 95)[325]. En el mismo se expresa que si el Teatro de Corpo da Guarda no se encontrase disponible

[324] A excepción de Abrunhosa (1998) o Liberal, Pereira y Andrade (2009), como se verá más adelante.

[325] Titulado *Instrumento de contracto que faz o Provisor da Camara em Lisboa com Nicola Sitarro, emprezario de Operas Ytalianas para vir ao Porto representar nos Festejos que a Câmara da mesma Cidade quería fazer por occasião dos desposórios da Senhora D. Maria, Princeza do Brazil, co o Senhor D. Pedro, Ynfante de Portugal. De 25 de julho de 1760.*

para representar ópera, "será obrigada a mesma Câmara a transportar á sua custa o tabelado na mesma forma em que estiver para os celeiros da mesma Câmara, sitos na Lameda da Porta do Olival, onde se tem representado Óperaz e Comedias" (f. 93).

La ubicación del almacén es difícil de determinar con exactitud consultando fuentes primarias. Se sabe que la creación de la alameda de Porta do Olival había sido ordenada en 1611 y realizada ya en 1613, pero en estos momentos no se aludió a ningún espacio escénico[326]. Duarte e Sousa Reis (1874) trató dicha ubicación geográfica, aportando datos que, aunque no son propiamente en relación al teatro, arrojan más luz sobre su situación geográfica[327]. Por su parte, Liberal, Pereira y Andrade (2009, p. 30) afirmaron que la Casa dos Celeiros de Cordoaria se había utilizado hacia 1750 para los espectáculos que el empresario Felix Kinsky[328] había ofrecido con los españoles Juan Cantarol e Ignacia de Guzmán: comedias, danzas y música de guitarra. Probablemente este emplazamiento sea el mismo o uno colindante al de Porta do Olival[329], tal y como sugirió Abrunhosa (1998, p. 28).

Recientemente, he encontrado un volumen manuscrito que podría apoyar indirectamente la comentada teoría (Arquivo da Santa Casa da Misericórdia do Porto, Livro 66). En el mismo se da información sobre la Casa dos Celeiros de Cordoaria, indicando que esta se utilizó como hospital durante 1769 para tratar a los miembros de la Real Fragata Nosa Senhora da Guia afectados por una epidemia[330], ocupándose unos gallegos[331] de su alimentación (al menos los

[326] *Alameda se faça no Campo do Olival para ornato e beneficio comum da Cidade, e se abra hum postigo no muro do Terreiro da Relação e se lhe ponhão logo portas e se faça pela Impozição dos Vinhos, e corra pella Administração do Dezor. Manoel de Siquiera Novais, que corre com as obras da Relação. Alvará de 28 de setembro de 1611* (Arquivo Municipal do Porto, Livro antigo 4º, p. 234; referenciado en Indice do Livro Antigo e outros, IA-86, f. 3). Otro documento relevante al respecto es *Alameda; plantadas já as Arvores no Campo do Olival. Encarrega á Câmara se encarregue aguarda a quatro homens, com 8000 de Ordenado cada hum, e ninguem entre nella de noite, nem de día; desobriga aos Cordoeiros da guarda della. Alvará de 6 de março de 1613* (Arquivo Municipal do Porto, Livro 4º, p. 266; referenciado en Indice do Livro Antigo e outros, IA-86, f. 3).

[327] "Porta do Olival, que era edificada por fora do Largo chamado modernamente dos Martyres da Patria, aonde houve também outro arco em frente da alameda, que vai direita ás Igrejas de Nossa Senhora do Carmo, cuyos restos ainda alcancei, como servindo de assento a humas poucas de moradas de cazas edificadas em frente das Cadeas da Relação, e forão demolidas no anno de 1853. Esta Porta do Olival tinha hum forte Castello sobre si ou mui próximamente levantado, e foi n'elle que em 1580 se pelejou com os Castelhanos, defendendo-lhe a aentrada até que em obediencia do governo de D. Felippe 1 de Portugal estabelecido em Lisboa, se les franquearão as portas da Cidade do Porto, que tão prompto foi em aclamar Rei o Snr.º D. Antonio Prior do Crato e a hisr encontrar em Barcellos os Castelhanos, que sendo felizes no encontro victoriosos vierão perseguindo os até esta Porta, que só se lles franqueou depois por obediencia, e não por temor. Sobre a Porta do Olival estava gravado em huma lapide o juramento de defender a Conceição de Maria Senhora Nossa Padroeira do Reino, ordenado por El-Rei D. João 4.º por Carta Regia de 25 de Março de 1646. D'esta porta corría o muro da Cidade toda a linha da parte do Nascente da Praça da Cordoaria /*Passeio Publico* / atravesando pelo meio do terreno presentemente ocupado com a Igreja de São Joze das Taipas na rua do Calvario, por onde ainda premanescem restos da muralhas e suas ameias […]" (Duarte e Sousa Reis, 1872/1984, p. 38v/pp. 70-71).

[328] Autor del manuscrito de 1751 *Choregraphie o arte para saber danzar todas suertes de danzas. Traduzido de su original por D.N. Felix Kinski, maestro de danza en esta ciudad de Oportu como esta impreso en Paris i compuesto por sus autores de danza en dicha corte con la maior claridad para los discípulos*. El ejemplar se custodia en la Biblioteca Municipal de Porto, estando digitalizado en http://arquivodigital.cm-porto.pt/Conteudos/Conteudos_BPMP/MS-1394/MS-1394_item1/index.html Contiene minuettes, paspied, allemanda…destacando el "Paspie novo de España por Mr. Pecour".

[329] Cordoaria y Porta do Olival constituyen aun hoy lugares limítrofes en la ciudad de Porto.

[330] Textualmente: "Livro que ha de servir para que nele se escreverem os termos das entradas dos enfermos da Epidemia da Sica/Fragata de que he capitam digo Fragata N. Sra. Da Guia, de que he capitam Guilherme Lloberts, e juntamente os Sros. dos óbitos, e a conta geral da sua despa., os quais por logos do Exmo. Joám de Almada e Melo, General das Armas desta Prova. e Partido do Porto mandou a Meza da Real Casa da Miza. curar no celeiro da Cordoaria a onde estabelezeo caza destam. com os Mordomos e oficiais nros. o qal. vai lubricado por mim Anto. Brndo. Alvares de Brito, Cavalro. Profo. Na Ordem de Cristo e Exam. Damma. Porto- 18 de Mario de 1769 (Arquivo da Santa Casa da Misericórdia do Porto, Livro 66, sin foliación).

[331] Es bastante habitual encontrar presencia galaica en ciudades de Portugal durante la Edad Moderna, así como en pequeños núcleos rurales de Entre-Douro y Miño (Lobo de Araújo, 2019, pp. 99-117; Rey Castelao, 2021, p. 201).

primeros días)[332]. Cabe no olvidar que en ámbito ibérico los hospitales eran instituciones muy vinculadas a las actividades teatrales, pues se financiaban en muchas ocasiones con el dinero recaudado de la venta de entradas a los espectáculos. No resultaría extraño, por tanto, que en dichos almacenes se hiciesen varias representaciones para obtener ingresos.

Paralelamente a la actividad dieciochesca del mencionado tablado del Olival, entre 1760-1762, se instaló en el Largo do Corpo da Guarda un nuevo coliseo que llevaría el nombre de su ubicación: teatro do Corpo da Guarda. Este se levantó gracias a una adaptación por parte de João Glama Stroeberle de las caballerizas pertenecientes a un terreno y palacete del Duque de Lafões, inmueble habitado entonces por João de Almada y Melo (primo del Marqués de Pombal). La justificación dada para la erección del espacio escénico fue una celebración por la boda de la futura reina Maria I de Portugal con su tío Pedro el 06/07/1760. Tras ello, se firmó el ya mencionado contrato en Lisboa con Nicolá Setaro para que fuese a Porto a actuar con su compañía de ópera italiana[333]. Durante mucho tiempo se consideró a Corpo da Guarda como el primer teatro de Porto[334], pero hoy se sabe que el de Porta do Olival-Cordoaria era anterior.

En Corpo da Guarda se llevaron a cabo óperas italianas (predominantemente) y portuguesas, comedias lusas e hispanas (traducidas) y entremeses[335]. En 1760, consta que en el "teatro público" de Porto hubo cuatro óperas bufas representadas por la compañía de Niccolá Setaro (Brito, 1989, p. 137). El 15/08/1762, se hizo la ópera *Il Trascurato* (anónima), protagonizada por la diva Giuntini, cuñada de Setaro. Otra pieza fue un *Demofoonte* metastasiano con música de David Perez y rol principal de Luisa Todi hacia el 06/06/1772, obra a cuya escenificación en Porto alude Twiss (1775) en su libro de viajes por la Península Ibérica entre 1772 y 1773. En este teatro portuense tuvo problemas una versión de *Il fanatico burlato* (Cimarosa), ya que fue censurada por el Santo Oficio al usarse sobre las tablas algunos enseres litúrgicos. Además de lo anterior, quedan los títulos de varias piezas mostradas en Porto en un manuscrito de 1778 hoy custodiado en el Archivo Nacional Torre do Tombo (Carreira, 1988, pp. 70-71; Cranmer, 2018, pp. 60-62).

El inmueble dejaría de utilizarse hacia 1797-98, cuando se inaugura el Teatro São João. En 1801 se emplea como cuartel para el regimiento de artillería, según revelan los *Officios que fazem menção ficar o dito Theatro (Velho) para Quartel do Reguimento de Arthilharia, que*

[332] Así lo revela el citado libro manuscrito en su apartado de cuentas o "despezas". Se destina una partida económica a gallegos el 19/05/1769 ("Dinheiro a seis Gallegos, que levarão a cea: 120", 20/05/1769 ("Dro. a 4 Gallegos, que levarão de jantar e cea e ajudarão a dala: 240"), 21/05/1769 ("Carreto a 5 Gallegos de jantar, e Cea, e ajudão a dala: 300"), 22/05/1769 ("Dro. a 3 Gallegos que levarão de jantar e cea: 180"), 23/05/1769 ("Carreto a 3 gallos do jantar e cea: 180"), 24/05/1769 ("Dro. a 3 Gallegos, que levarão de jantar e cea: 120"), 25/05/1769 ("Carreto á 3 Gallegos do almoço, jantar e cea: 200"), 26/05/1769 ("Carreto a 3 Gallegos, que levarão de jantar e cea: 180") o 27/05/1769 ("Carrto. a 3 Gallegos do jantar, e cea"). Todo ello se encuentra en Arquivo da Santa Casa da Misericórdia, Livro 66, fols. 44-46.

[333] *Instrumento de contracto que faz o Provisor da Câmara em Lisboa com Nicola Sitarro, emprezario de Operas Ytalianas para vir ao Porto representar nos Festejos que a Câmara da mesma Cidade quería fazer por occasião dos desposórios da Senhora D. Maria, Princeza do Brazil, co o Senhor D. Pedro, Ynfante de Portugal. De 25 de julho de 1760* (Arquivo Municipal de Porto, Libro 57, Próprias, ff. 91 a 95).

[334] Incluso ocurre en el exhaustivo y modélico estudio de Liberal, Pereira y Andrade (2009), a pesar de que se alude en él al espacio escénico anterior de Porta do Olival-Cordoaria. Dicha publicación categoriza a Corpo da Guarda como "primeiro teatro público da Cidade Invicta" (p. 11), quizás considerando a Cordoaria como un lugar rudimentario y/u ocasional para la representación teatral. Sin embargo, Corpo da Guarda tampoco suponía algo mucho más elaborado, pues se habían aprovechado las citadas caballerizadas para montar el local escénico. Recuérdese además que a Setaro se le ofrece Corpo da Guarda o bien Cordoaria (si no puede ser el primero) para sus representaciones en Porto, por lo que las diferencias entre ambos tablados no debían de ser abismales.

[335] En los últimos años se ha asentado una corriente académica que considera imprescindible analizar los teatros ibéricos teniendo en cuenta su cartelera (Sánchez García, 1997), pues así se ofrece un relato más fidedigno del inmueble teatral tanto en su aspecto material como inmaterial. Ello justifica que aquí se incluyan tales elementos.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

ficava nesta Cidade (Archivo Municipal de Porto, Livro 17, Proprias, f. 242-243; referenciado en Indice Geral, IA-37, f. 309).

El Teatro São João fue autorizado para su construcción el 09/10/1794 e inaugurado cuatro años después (el 13/05/1798) con la comedia *As vivandeiras ilustres*, tras las obras coordinadas por el arquitecto italiano Vicenzo Mazzoneschi. La iniciativa había partido de una sociedad de accionistas[336] y del corregidor en la ciudad portuense: Francisco de Almada e Mendoça (que sería el primer gestor del espacio escénico[337]). Los objetivos de estas personas y sus sucesores se relacionaban con los ideales ilustrados, considerando el teatro como herramienta de educación y moldeamiento social.

La dedicatoria del inmueble dieciochesco a São João se produce en agosto de 1799 (hasta entonces se había llamado Teatro del Príncipe) y constituía un guiño al futuro rey de Portugal João VI. Ello suponía una imitación de lo hecho en Lisboa, cuyo Teatro São Carlos llevaba su nombre en honor a la infanta española Carlota Joaquina de Borbón, esposa de João VI. Por lo tanto, existió una estrecha relación entre el teatro portuense y la política-monarquía lusa a finales del XVIII e inicios del XIX. El 26/07/1834 el inmueble escénico de Porto adquirirá la categoría de Real.

Cabe tener presente que el São João era considerado desde sus inicios como un lugar para la ópera (aunque no se dejaron de hacer piezas declamadas), por lo que la música contaba con gran protagonismo. Ya en la inauguración del teatro en 1798 se percibió esta profusión de lo sonoro:

> Da Cidade do Porto avisão que a 13 do mez pasado, em aplauso dos annos do Príncipe N.S., se abrira ali o novo Theatro, denominado de S. João, com hum Elogio em Música[338], dedicado a S.A.R., e huma Comedia intitulada *Vivandeira*; admirando naquella occasião a magnificencia do Theatro, e a sua brilhante illuminação, não só os moradores da Cidade, mas também hum numeroso concurso d´estrangeiros que acudio ao espectáculo (Gazeta de Lisboa del 2 de junio de 1798; vid. Cranmer, 1997, vol. I, p. 83).

Memorables fueron las celebraciones teatrales (comedias, óperas y "serenatas") en el citado coliseo a raíz de la declaración de João VI como regente de Portugal en agosto de 1799. Un suplemento de la *Gazeta de Lisboa* (14/09/1799) revela lo siguiente al respecto:

> Do Porto avisam que […] Francisco Almada […] ordenou um festim, o qual teve princípio no dia 24 de Agosto, na Casa da Assembleia do Real Teatro do Príncipe, com uma serenata a que assistiram as senhoras da primeira qualidade, o Corpo da Relação, toda a Oficialidade, não só dos regimentos que formam a guanição da cidade, mas também os que ali se achavam das tres províncias do norte, e as mais pessoas de distinção. […]. Foram cantadas as virtudes que adornam o nosso grande príncipe pelos mais distintos engenhos da referida cidade, os quais em eloquentíssimas peças deram bem en conhecer o amor

[336] Se alude a ella en un impreso decimonónico de 12 páginas titulado *Projecto d'Estatuto da Sociedade Proprietaria do Theatro de S. João desta Cidade, e do regulamento de sua administração* (Biblioteca Pública Municipal de Porto, G4 8-9, fuente intercalada en un libro de mayores dimensiones conservando paginación independiente, pp. 1-5). El documento comienza ofreciendo detalles de esa primera sociedad del XVIII: "Sendo o Dr. Francisco de Almada e Mendonça Corregedor e Proveedor da Câmara do Porto, em 1794, achou que a pequena Barraca que servia de Theatro desta Cidade nao correspondía ao esplendor, e população da segunda Capital do Reino. Concebeu então o projecto da edificação de hum novo Edifício, e fez subir huma Proposta e Consulta á presença de Sua Magestade pela Secretaria d'Estado dos Negócios do Reino, designando como Terreno próprio huma porção da antiga Cortina do muro da Cidade, entre a Viella dos Entrevados, e a Viella do Captivo. A approvação do plano foi mandada manifestar em Aviso Régio de 9 de Outubro de 1794. […]. Em consecuencia d'esta permissão, tratou-se de arranjar huma Sociedade por meio de Accionistas, circulando a Convocação que se seque: […]".

[337] Esta persona también instauró una fructífera actividad escénico musical en la vecina Póvoa do Varzim (Camões, 2020, pp. 113-114).

[338] *O mau gusto destruído ou o orto desafrontado* (Antonio Soares de Azevedo).

> dos portugueses para com os seus monarcas. À mesma sala concorreram diferentes máscaras, em cujos vestidos se via o gosto a par da grandeza, os quais, depois de espalharem varias peças poéticas, alusivas ao nobre motivo do festejo, mostraram em bem compostas contradanças o seu prazer e contentamento […]. No dia 25 […] no Real Teatro se deu principio à representação, que começou por um elogio dramático, intitulado *A vassalagem do Douro*, composto pelo doutor António Soares e João Baptista Gomes Júnior, o qual foi ouvido com toda a satisfação. Seguiu-se-lhe um novo drama, que tem por título *Maria Teresa en Laundau*, arranjado para a cena portuguesa por José Manuel de Abreu Lima, no fim do qual se cantou um terceto do bem conhecido Sarti, e pos termo ao divertimento a dança denominada *O enganador enganado*. Os camarotes e lugares da plateia forma distribuídos gratuitamente, não só para aquele dia, senao também para o seguinte, no qual houve outro diferente drama. […] em todas as tres noites se iluminou a Real Casa Pia, o Real Teatro e, a seu exemplo, toda a cidade. […]. (Vid. Camões, 2020, p. 115).

Camões (2020, pp. 116-118) indica que los títulos teatrales referidos en la *Gazeta* no han llegado al presente en su mayoría. Tan solo queda un manuscrito elaborado por José Manuel Abreu Lima de *María Teresa em Laundau* (traducción de una comedia española de Francisco Comella, perteneciente a un conjunto de obras alrededor de la citada emperatriz). Con respecto a *O enganador enganado*, el investigador informa de que existe un entremés homónimo impreso en Lisboa en 1784.

En el Teatro São João tuvo lugar una gran variedad de espectáculos y géneros escénicos a lo largo de las décadas, con una orquesta aparentemente bien nutrida[339] y combinándose los propiamente lusos con otros foráneos. Una excepción se produjo entre 1805 y 1809 (tras la muerte de Almada), cuando actuaron predominantemente compañías italianas, o entre 1808 y 1814, momento en el que sobresalieron las portuguesas. Ello venía ya de disputas entre italianos y nacionales, que se intensificarán a partir de 1814 (Camões, 2020, pp. 120-122; Cranmer, 2020, p. 149) y que recuerdan a las mantenidas en España a finales del XVIII por motivos no solamente identitarios, sino también económicos.

No se conserva mucha documentación o referencias de las obras representadas en el citado edificio a finales del Antiguo Régimen, pues era habitual que los papeles fuesen llevados por los empresarios teatrales una vez finalizaba su contrato en el coliseo, al igual que ocurriría en Galicia y otros lugares de la Península Ibérica. Quedan vestigios en hemerografía y libros de viajes (Link, 2005ed.; Milford, 1816), así como en el Arquivo Nacional Torre do Tombo (parte del Ministério do Reino y de la Inspecção Geral dos Teatros)[340], la Universidade de Coimbra (Instituto de Estudos Teatrais-Sala Jorge Faria)[341] o la Biblioteca Pública Municipal de Porto[342]. En esta última se custodian los libretos manuscritos *Jeneval ou A escóla da Mocidade*[343]

[339] En 1808, formó parte de la misma Giuseppe Ferlendis, oboísta italiano de la Capilla Real lusa al que iba dirigido un desaparecido concierto compuesto por Mozart (Liberal, 2020, pp. 269-270).

[340] *Negócios diversos relativos a teatros* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Ministério do Reino, mç. 992): los documentos en relación al Teatro de São João de Porto aquí son mayoritariamente papeles de los años 20 del siglo XIX (especialmente de Francisco Nicolini, director), pero hay algunas copias de documentación del XVIII sobre la planta del futuro coliseo y a la petición de autorización de representación de determinadas obras. Asimismo, y ya fuera de el período abarcado, destaca una fuente de septiembre de 1817 "sobre trabalharem alternativamente as duas companhias, italiana e portugueza, no Theatro do Porto".

[341] Donde está *Reflexõens sobre o restabelecimento do Theatro Do Porto em tres cartas. De Ricardo Raimundo Nogueira 1778* (JF 4-9-5).

[342] También hay cierta documentación en el Arquivo da Secretaria-Geral do Ministério da Educação e da Ciência (documentación del Conservatório Nacional) y Biblioteca Nacional de Portugal (entre las partituras del Teatro São Carlos). Es importante no descartar que haya fuentes sobre el São João en manos de particulares.

[343] Biblioteca Pública Municipal de Porto, Ms. 1521. Después del título, se escribió "Representado no Theatro do Porto aos 27 de Dezembro de 1799, pela primeira vez". En el folio que sigue aparece "Drama, no genero pathetico, composto por Mr. Mercier, e traduzido por JB. Porto. Anno de 1799". Esta obra en cinco actos se presenta aquí manuscrita (con letra humanística muy clara) ocupando un volumen completo de 71 folios.

(traducción en 1799 para Porto del *Jeneval ou le Barnevel français* de Louis Sébastien Mercier en 1769, tal y como se explicita en el propio volumen e indica Camões, 2020, p. 119) o *Clementina e Desormes*[344] (también traducción para la misma ciudad en 1803, contando con aprobación de representación en 1810).

En abril de 1908, un incendio destruiría la construcción dieciochesca del Teatro São João, erigiéndose otra nueva unos años más tarde en la misma localización y que todavía existe.

Fuera de la ciudad de Porto, no sería descartable que se diesen pequeñas representaciones escénico-líricas en viviendas nobiliarias como la Casa de Mateus. Esta es una residencia nobiliaria construida durante el siglo XVIII en la parroquia homónima, situada en el municipio de Vila Real. La música debió de estar bastante presente en la misma: hoy queda un piano de mesa que parece del entonces y alguna música en su archivo[345]. Es más, se sabe que Luís António de Sousa Botelho Mourão, hijo del noble que mandó edificar dicha vivienda, era melómano y que durante su tiempo como dirigente en la Capitanía de São Paulo (Brasil) se inauguró el primer teatro de ópera de la zona.



Figura 37. Piano de mesa en la Casa de Mateus. Fotografía propia

3.2.2. Una cuestión de ideología(s)

La reforma teatral ilustrada no tuvo en Portugal tanta trascendencia como en España, o al menos las fuentes no la reflejan. Aun así, a finales del XVIII e inicios del XIX, en el seno del Teatro de São João en Porto se produjeron tentativas de cambio escénico, que no derivaron propiamente en un proceso legislativo, pero que gozaron igualmente de interés. Destaca al respecto un escrito de la sociedad que fundó dicho coliseo, texto de finales de la Edad Moderna en el cual se alude a los ideales ilustrados de lo teatral como herramienta civilizadora para la educación social de las naciones (refiriendo los precedentes de la Antigüedad griega). También

[344] Biblioteca Pública Municipal, Ms. 1708[1]. Tras el título, se lee "Drama de Mr. Monvel. Traducção libre. Para o benefício que ha de fazer no Theatro do Porto. Maria Rita de Mesquita. Por A.S.d.A. 1803". En otra grafía "Pode representarse. Porto 23 de julho de 1810". Obra manuscrita en cinco actos que ocupa los folios 1 a 45 de un volumen encuadernado con otras piezas escénicas y diferentes documentos posteriores a 1814.
[345] Accesible en: http://casademateus.com/produto/catalogo-do-arquivo/ (recuperado el 12/01/2023).

se resaltan las características que debían regir la tragedia y la comedia, muy afines al Neoclasicismo.

> Sendo geralmente conhecida na Sociedade a vantagem que lhe resulta de hum bom Theatro pela reforma de costumes, que em toda a Europa se tem experimentado depois que as Nações como em competencia procurárao distinguir-se nesta especie de Escola a mais útil para a correcção dos vicios, e desordens, pela vivacidade com que ali na Tragedia se vem punidos os crimes dos superiores, que se julgavão talvez dominar sobre a fortuna; e na Comedia ridiculisados os defeitos do pequeno, e baixo povo, vindo assim huns e outros a corrigir-se a si próprios pelas funestas, e envilecidas imagens, que nos seus similhantes se lhe representão. Esta mesma verdade já conhecerão os antigos Gregos, vendo que não podendo civilizar os povos só com os dictames da Philosofia, recorerão ao Theatro, que transformou a Grecia de guerreira e feroz, em humana, civilisada, e pulída, devendo mais aos Dramas dos Sofocles, e Euripides, que aos escriptos morães dos Platões. Roma admirou a mudança que o Theatro produzio nos seus costumes, e finalmente hoje se conhecem tanto mais civilisadas aquellas Nações, quanto nellas o Theatro está em maior auge de perfeição. O Illm.º e Exm.º Snr. Francisco de Almada e Mondonça, Magistrado tão illuminado e vigilante, como zeloso do bem da Patria, conhecendo que esta Cidade, a segunda do Reino pela sua grandeza, e pela sua Povoação fazia indispensavel esta bella Escola de costumes, e civilidade, propoz a Sua Magestade com o Plano de hum Theatro regular aquellas mais circunstancias, não só que o fazião necesario, mas até que facilitarião a sua execução; E annuíndo a mesma Senhora, sempre prompta a beneficiar os seus Vassallos, á prudente Representação daquelle zeloso Magistrado, não só pelo Aviso de 9 de outubro de 1794 approvou o Plano, mas concedeu ao terreno destinado, e áquelle Projecto todas as vantagens que as circunstancias actuães do tempo podião permitir. (Biblioteca Pública Municipal de Porto, G4 8-9, fuente intercalada en un libro de mayores dimensiones conservando paginación independiente, pp. 1-2).

El tono ilustrado y reformista continúa de forma aún más marcada en *Algumas palavras acerca do regulamento do Teatro do Porto* (Biblioteca Pública Municipal do Porto, M-VR-29[8]), fechado el 3 de marzo de 1805. Su autor comienza aludiendo a la necesidad de controlar los espectáculos teatrales (afirmación que entronca con doctrinas déspotas), haciendo referencia al patriotismo.

> A rezolução em que estão os Señores Administradores do Theatro do Porto de vigiarem sobre a escolha e boa execução das Peças que nelle se houverem de representar por moita honra á sua providência e patriotismo, sendo certo que são tantas a utilidades que se poden tirar de hum theatro bem dirigido como os malles que elle produzirá, huma vez que se permittão espectáculos licenciosos, e indecentes. Devo agradecerlles muito o obsequio que me fazem, em me quererem ouvir sobre este assumpto, ao qual so posso corresponder propondo com toda a sinceridade as minhas ideais, e dezejando que entre ellas haja alguma que mereça aproveitarse. O bom regulamento de hum theatro (para que o Publico seja bem servido) depende de 4 coisas: peças, actores, accesórios e Policía (f. 99).

Luego va explicando cada uno de los 4 items. Destaca el de piezas, en el que dice que estas no tienen por qué ser poéticamente espléndidas, sino respetar la moral y costumbres, aunque no critiquen abiertamente los vicios. El autor cita especialmente títulos extranjeros como *Cuatro Naçõens* de Goldoni; también alude a autores franceses como Moliére o Beaumarchais, no olvidándose tampoco de comedias inglesas y españolas. De las hispanas afirma que son útiles las escritas en esos años (se intuye que de estética neoclásica), no así las barrocas (a las que tacha de monstruosas):

> O mesmo Theatro Espanhol pode contribuir com varias peças de mereciom escriptas em nossos dias com mais regularidade do que as produções monstruossas, ainda que admiraveis pelo engenho, e invenção de seus antigos autores dramáticos (f. 100).

Sin embargo, casi nada dice de las portuguesas (sí de las traducciones a dicho idioma). Más adelante, informa:

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

> Porque as utilidades que se podem tirar do theatro, so se encontrão no Nacional, cuja lingoagem todos entendem, e que por isso he sempre o mais frequentado, servindo assim para divertimento e instrucção das pessoas de todas as classes. Ahi he que os principios da moral realçados pela Muzão da Scena, e pela energía da ação produzem os mayores effectos (f. 102).

Continúa tratando el tema de la ópera italiana y los costos que supone:

> As óperas serias nem em Lisboa poderião subssistir se o Governo não auxiliasse o empresario com subsidios estraordinarios, e avultados. As Bussettas[?] são communmente espectáculos que nada interessão pelo que pertenece á composição e tirão todo o seu merecimento da música, mas estas mesmas pedem bons cantores a quem he mesmo pagar ordeados mui crescidos, hum Mestre de Capella que escreva, e diriga a música, e huma orquestra escolhida, e numerosa. Requesitos que encedem certamente as forças do nosso Tehatro, e os lucros que se podem tirar dos represesentantes (f. 102).

El protonacionalismo del autor se aprecia en páginas siguientes, que ofrecen la consideración de lo escénico como valuarte de toda nación que se precie. Esta idea, ya presente a finales del Antiguo Régimen, será acrecentada a lo largo del siglo XIX y principios del XX, perdiendo vigencia posteriormente[346]:

> Não sei que haja exempro de Nação civilizada que estabelecesse teatros extrangeiros sem primeiramente ter hum bom Theatro Nacional. Londres tem huma só Caza de Ópera, e varios Theatros Yngleses; Paris omde ha alguns 20 Tehatros Naçonais sustenta também hum de música Ytaliana; mesmo sucede em S. Petersburgo, e finalmente em Lisboa ha actoalmente 3 Portuguezes, e apenas o de S. Carlos para óperas (f. 103).

Sobre los actores y actrices, se escandaliza porque la "indulgencia chegue ao ponto de se admittirem molheres conhecidas por seus maus costumes e vida dissoluta, como moitas veces tem acontecido" (f. 205). Sobre la escenografía, el autor indica que es importante que se adecúe perfectamente a las piezas (seguramente por la verosimilitud que tanto interesaba a los ilustrados y por las tres unidades de acción, tiempo y lugar del movimiento neoclásico), siendo necesarios un "director muito habil" y un "excelente pintor de Theatro" (f. 106). También habla de la iluminación , pasando después a tratar la orquesta:

> A orquestra já escolhida, e dirigida por hum Mestre, que tenha gosto, e validão em fazer executar a mússica com delicadeza. Bom seria que Ma fosse numerosa, mas como será difícil no Porto achar m. instrumentistas de merecimento devemos contentarnos de que seja boa. He muito mais agradevel ouvir cuartetos bem executados do que synfonias pouco ajustadas sem affinação, nem claro escuro, que escadelição os ouvidos mais groçeiros (f. 207).

Finalmente, el creador del reglamento considera que la "policia deve consister em fazer que todos gozem de uma liberdade descente, sem offensa da liberdade dos outros" (f. 109). La mayoría de las cuestiones tratadas en dichas normas no debieron de aplicarse, resultando significativo lo de la ópera italiana. En 1807, por ejemplo, se estrenaron en el teatro portuense *I pungeli per Ecquivoco* y *Astuzia delle Donne*, cuya música hizo, eso sí, el local António da Silva Leite (Liberal, Pereira y Andrade, 2009, p. 44).

3.2.3. Difusión del teatro musical luso

Varias obras líricas portuguesas no solo se representaron sobre suelo europeo, sino también en las colonias americanas y africanas que dicha potencia poseía. La documentación hoy custodiada en el Archivo musical del Paço Ducal de Vila Viçosa (*sección G: música profana*

[346] Hoy en día, por ejemplo, no acostumbra expresarse que todo país con relevancia debe contar con una gran cinematografía o una potente plataforma de *streaming* (elementos del siglo XXI equivalentes al teatro en el largo XVIII).

manuscrita prática; vid. Augusto Alegria, 1989) constituye buena muestra de ello. Lo interesante de este corpus es que en él se engloban no solo piezas lusas, sino también brasileñas e incluso manuscritos elaborados en el Portugal continental (especialmente Lisboa), pero modificados en territorio americano (el a veces denominado repertorio "de ida y vuelta"). No se conoce con certeza cómo pudo conformarse esta masa documental tan variopinta. Cranmer (2017, pp. 159-160) apunta la siguiente hipótesis al respecto: en 1821 el rey portugués João VI volvió a Portugal tras varios años con su Corte en Rio de Janeiro (desde 1808), pudiendo traer consigo las partituras del brasileño teatro de Manuel Luiz, cerrado unos años antes y vinculado en gran medida al ambiente regio. El depósito de las obras en Vila Viçosa tendría que ver con el hecho de que esta era la casa del referido monarca como Duque de Bragança. La mayor parte de los títulos guardados constituyen por tanto ese repertorio viajante.

Del género operístico, encontramos obras muy variadas que reflejan un gusto bastante ecléctico. Como era de esperar, quedan varias adaptaciones de libretos metastasianos: *Dido desamparada*, *Olimpiade*, *Demétrio* (con música de David Pérez), *Belizario*…Algunas fuentes de Vila Viçosa muestran títulos de compositores reconocidos, sobre todo Paisiello: *La modista raggiratrice*, *La molinara ossia l´amor constrasto*, *Il fanatico in Berlina* e *Il barbiere di Seviglia*. Tampoco falta Domenico Cimarosa con *L´italiana em Londra*[347] ni Giuseppe Millico con *La pietà d´amore*[348]. Giuseppe Gazzaniga, por su parte, aparece representado con *Il disertor francese* e *Il seraglio d´Osmano*. En cuanto a los autores lusos que crearon ópera, se conservan documentos correspondientes a *L'Argenide o sia il ritorno di Serse* (Marcos Portugal), la ya aludida *L´oro non compra amore* (Marcos de Portugal), *Zaira* (Bernardo José de Sousa Queiroz) y *Marujada* (José Maurício Nunes Garcia).

Proliferan asimismo los géneros autóctonos lusos, detectándose dramas y comedias característicamente portugueses como *As variedades de Proteu* (texto António José da Silva y música de Teixeira) o *Guerras do alecrim e manjerona* (Antonio José da Silva). No falta alguna adaptación de comedia hispana, caso de *Don João de Alvarado, o criado de si mesmo* (versión hecha por Nicolau Luiz da Silva tomando como modelo *Donde no hay agravios no hay celos y amo criado* de Francisco de Rojas Zorrilla). También están presentes obras extensas con argumento vinculado al otro lado del Atlántico, como *O triunfo da América* (José Maurício Nunes Garcia). En lo que respecta a entremés-farça, encontramos *Manoel Mendes* (del mismo José Maurício Nunes Garcia), *A dama astuciosa* (del compositor tonadillero español José Palomino, que trabajó en teatros como el lisboeta de Rúa dos Condes) y al menos dos piezas de António José do Rego: *O gato por lebre* y *O disfrace venturoso*.

3.3. BUSCAR EN DONDE (CASI) NO HAY: ÓPERAS Y COMEDIAS CON ESCASA PRESENCIA GALAICA

El teatro y música en Portugal durante el reinado de José I (1750-1777) se caracterizó por combinar la tradición hispana (tan presente en territorio luso la primera mitad del XVIII) con adaptaciones a lo portugués de piezas italianas escritas por Goldoni y Metastasio. No hay mucha documentación con respecto a las actividades teatrales, a excepción de los impresos del denominado teatro de cordel. Además, estos papeles en muchas ocasiones no incluyen autoría, lugar de representación, fecha, imprenta o todas las alusiones a la música que sonaba en su

[347] Tiene un papel de clarinete para la representación en Rio de Janeiro durante la década de 1780; fecha bastante temprana en ámbito hispano-luso para la inclusión relativamente normalizada del clarinete en las orquestas de los teatros.
[348] Posee un recitativo de clarinete para la versión brasileña; en Lisboa todavía no había muchos clarinetes en sus teatros.

función. Por otra parte, continúa la arbitrariedad a la hora de encuadrar una obra en un determinado género escénico, al igual que sucede en España.

En la década de 1770, con el reinado de María I, se prohíbe que las mujeres puedan actuar en los teatros de Lisboa. Esta controvertida medida venía dada, según Cranmer (2017, p. 189), por los celos de la monarca hacia otras personas de su mismo género, así como por un escándalo amoroso entre el hijo del Marqués de Pombal (el padre era valido real) y la cantante Anna Zamperini. La situación teatral se agravó aún más cuando la monarca sufrió un trastorno emocional en plena representación de una obra en el Palacio de Salvaterra, decidiendo al mismo tiempo cerrar todos los teatros reales[349]. Este ambiente un tanto opresor se relajará a partir de 1799, cuando el hijo de María I (João) asuma el mando como regente: en ese mismo año las mujeres vuelven a la escena.

Los cantantes operísticos más famosos en zona lusa a finales del Antiguo Régimen estuvieron en gran medida vinculados a las obras del compositor Marcos Portugal. La mayoría de estos músicos eran de raigambre italiana: Girolamo Crescentini (castrato), Luigia Gerbini, Marianna Vinci, Elisabetta Gafforini y Domenico Mombelli. Entre todos ellos destacó Angelica Catalani, muy famosa no solo en territorio portugués, sino en gran parte de Europa. Especialmente conocida era su estrecha relación con la reina María I (a pesar del recelo de esta hacia las mujeres del teatro), así como su personalidad cautivadora.

A inicios del XIX, el suceso más significativo que afecta al teatro y la música de gran extensión es la invasión francesa de Portugal. Los monarcas lusos se trasladarán a Brasil en 1807, al igual que harán varios cantantes operísticos italianos que vivían en Lisboa al irse a Londres (ciudad tradicionalmente aliada de Portugal). Los franceses intentarán controlar las obras escenificadas en los teatros portugueses, siguiendo una ética ilustrada y una estética neoclásica basadas en el horaciano *docere delectare* (elementos ya presentes anteriormente entre algunos ilustrados de la Península Ibérica). Una de las óperas representadas entonces en Lisboa que encarna estos ideales es la *Ifigenia in Aulide* de Stefano Vestris en el texto y Luigi Gianella en la música. Los galos poco estarán en Portugal, siendo expulsados en septiembre de 1808. Tras su marcha, se escenificarán en Lisboa obras de duración larga basadas en batallas militares que recuerden a la victoria anglo-lusa sobre las tropas francesas. En este ambiente se creará de hecho el primer himno portugués, de la autoría de Marcos Portugal en 1809 (Cranmer, 2017, p. 12).

3.3.1. Ópera: entre Metastasio-Goldoni y Marcos Portugal

Una gran parte de los títulos representados en Lisboa se caracterizan por las tramas serias (mayormente metastasianas[350]) inspiradas en la Antigüedada grecorromana. Por ejemplo, *Mais vale amor do que um reino*, adaptación del *Demofoonte* de Metastasio para escenificar en la

[349] Las restricciones teatrales en Portugal por mandato regio no son extrañas en el XVIII. Hacia 1742, el rey João V había decidido prohibir todos los espectáculos civiles de Lisboa (considerados por muchos como pecaminosos) tras sufrir una enfermedad y creer que podía haberse debido a la ira de Dios. A partir de entonces y durante unos años, las actividades teatrales tendrían lugar solamente en ámbito doméstico. Se seguirían publicando textos escénicos (se conservan 22 de autores como António Gomes Silva Leão, Rodrigo António de Almeida, Francisco Jozé Branco...), incrementándose incluso la cantidad con respecto a los de fechas previas a 1742 (estos anteriores eran una treintena de la autoría de Antonio José da Silva, Alexandre António de Lima, Ignacio Xavier Couto...). No obstante, en los impresos de la década de los 40 no hay alusiones a la música, probablemente porque en las casas no se solía contar con instrumentistas y coros como sí ocurría en un teatro (Cranmer, 2017, pp. 81-93).

[350] Para un conocimiento profundo de Metastasio y su producción operística, véase el exhaustivo *Proyecto Didone* (UCM-ERC), encabezado por Álvaro Torrente Sánchez-Guisande.

capital portuguesa a mediados del XVIII (Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16720). También destaca un conjunto de *Dramme per musica* impreso poco después de 1755 con siete obras del referido libretista italiano que habían sido mostradas en los teatros de Bairro Alto, Real, Rua dos Condes y Casa da India (vid. Cranmer, 2017, p. 99): *Achilles em Sciro*, *Alexandre na Índia*, *Zenchia em Arménia*, *A clemencia de Tito*, *Demofoonte em Thracia* y *Antigono em Thessalonica*; el *Alexandre* con música de David Perez y la *Clemencia* y el *Antigono* con música de Antonio Mazzoni. Además, sobresalió *Óperas segundo o gosto e costume portuguez* (BNP, M. 1538 P y T.S.C. 200 P), documento de 1761 que contiene *Viriato na Lusitania*, *Fallaris em Atenas*, *Cassiopea na Ethiopia*, *Atlante na Mauritania y Sacrifício de Efigenia*.

Los argumentos más cómicos recaían sobre todo en obras de influjo goldoniano, como *Il matrimonio per concorso: dramma giocoso per música da rappresentarsi nel Real Teatro di Salvaterra nel carnevale dell'anno 1770* (BNP, M. 1021 P y 1496 P), impreso por la Stamperie Reale en 1770. Esta pieza la elaboró en Portugal el poeta cortesano Gaetano Martinelli, contando con la música de Niccolò Jommelli. La fuente se encuentra íntegramente en italiano, con la disposición típica en los libretos de portada, actores, bailarines, mutaciones y el propio texto teatral (en este caso, distribuido en tres actos). Se indica también lo siguiente:

> Il Dramma è del Sig. Gaetano Martinelli poeta all'attual servicio di S.M.F./La Música è del celebre Jommelli Maestro di Cappella, Pensionario all'attual servicio di S.M.F./Le Scene sono d'invenzione del Sig. Giacomo Azzolini, Architetto Teatrale all'atual servicio di S.M.F./Le Macchine, e decorazioni sono del Sig. Petronio Mazzoni, Macchinista all'attual servicio di S.M.F./Li Abiti de'Virtuosi Cantanti, e Ballerini sono del Sig. Paolo Solenghi, all'attual servicio di S.M.F.

En Porto, la situación era análoga. Ello se deduce por una lista con las obras mostradas en Corpo da Guarda entre abril y diciembre de 1778 (vid. Carreira, 1988, pp. 70-71), la cual contiene títulos metastasianos (*A esposa persiana*, *Dido desamparada*, *A Olimpiade*…) y goldonianos (*O amor da patria*, *O mentirozo*, *O criado de dois amos*…), predominando los segundos. Dos décadas más tarde, la cartelera del Teatro São João gozaba de más variedad (Cranmer, 2020, pp. 154 y 158-159), pues se sabe que se presentaron allí entre 1798-1799 *Le trame deleuse* (Domenico Cimarosa), *Nina pazza per amore* (Giovanni Paisiello) o *Giulio Sabino* (Giuseppe Sarti). A inicios del siglo siguiente, entre 1805 y 1807, se harían también títulos de autores hoy menos conocidos, como *La Griselda* (Ferdinando Paer) o *La morte di Cleopatra* (Sebastiano Nasolini). No faltó, eso sí, *La donna di genio volubile* del famoso Marcos Portugal, obra traída seguramente de Lisboa, donde se imprimió el libreto por la Stamperia di Simone Taddeo Ferreira en 1799 (Biblioteca Nacional de Portugal, T.S.C. 60 P.).

Estas producciones eran llevadas a cabo por compañías de cantantes italianos reunidos en territorio luso, entre los que se encontraba el *castrato* o *primo soprano* Giovanni Battista Longarini (que después pasaría a Coruña para dirigir una compañía teatral, tal y como explicaremos en el capítulo 4 de esta tesis; en Porto interpretó a Eneas en *Didone* y el papel principal en *Giulio Sabino*[351]). También anduvo por esos años allí Pietro Ricci, que había estado

[351] Giovanni Battista Longarini había trabajado previamente en la Real Capilla portuguesa. También en el Teatro São Carlos de Lisboa, donde dio vida el 05/03/1797 al personaje de Maddalena en *La passione de Gesú Cristo (*Paisiello) y el 11/03/1798 al de Elcidia en el oratorio *Il fliguol prodigo* (una obra de Cuaresma cuya música era de su autoría y libreto de Agostino Giezzi). Longarini también compuso la partitura *La donna ne sa più del diavolo ossia Il matrimonio non è per i vecchi* (libreto en Biblioteca Nacional de Portugal, Música, M. 1168 P.), escenificada igualmente en el citado coliseo lisboeta y bajo su dirección en 1797. Desafortunadamente, no se conservan partituras suyas (Cranmer, 1997, vol. 2, pp. 254, 256, 464 y 545). Sí el libreto de una de ellas: *"La donna n esa piu del diavolo" overo "Il matrimonio non é peri vecchi": dramma giocoso per música in un solo atto. La música é tutta nuova del Sig. Gio. Batta. Longarini* (Biblioteca Nacional de Portugal, Música, M. 1168 P.). Este fue impreso por la lisboeta Stamperia de Simone Taddeo Ferreira en 1797. En el volumen se indica que la obra se representó en el Teatro São Carlos ese mismo año. Edición bilingüe (italiano-portugués). Los personajes son Angiolina (representada por

antes en el Teatro de los Caños del Peral de Madrid y que, tras su estancia en Porto, viaja a Galicia para trabajar primero con Longarini y después intentar sin mucho éxito ser cantante de la capilla de música de la Catedral de Santiago. Similar acción haría Filippo Venti, que actuaría primero en Porto y después en Coruña.

Uno de los autores operísticos portugueses más reconocidos a nivel europeo fue el ya citado Marcos Portugal (1762-1830): sus creaciones en italiano se representaron con éxito en Portugal, Italia e Inglaterra. Falleció en Río de Janeiro, donde compuso también música religiosa, como un *Beata Dei Genitrix*[352], muy influenciado por las arias operísticas (de hecho, la combinación de voz solista y clarinete en esta pieza recuerda a *Parto, ma tu ben mio*, de *La clemenza de Tito* de Mozart[353]). En todo caso, las obras más destacadas de Marcos Portugal son las profanas (tanto óperas serias como cómicas, en las que hay elementos estereotipados del teatro musical del entonces, tanto en la configuración de los personajes como en la escenografía). Se representaron más las segundas por suponer menos gastos el montarlas.

Entre los títulos de este compositor, destacan algunos de ambientación hispana creados para Venecia a finales del XVIII, pero que poco después recalaron en Lisboa. Uno de ellos fue *Lo spazzacamino príncipe* (con trama ubicada en Alicante), que se acomodó en 1799 al Teatro de São Carlos bajo el nombre *Il barone di spazzacamino: farza in prosa di un solo atto* (BNP, T.S.C. 26 P). Ello no implicó que el autor abandonase los temas clásicos, siendo una muestra *Adrasto rè d´Egitto*, obra hecha para celebrar el cumpleaños de la reina María I en 1800 (se conservan algunos originales y adaptaciones en BNP, M.M. 245//2, M.M. 245//3, etc.). En esta creación, la escenografía mostraba elementos identitarios colectivos, ya que según el libreto conservado había "grande colosso, adornado de obeliscos, e de estatuas allusivas ás Naçoes debelladas" (vid. Cranmer, 2017, p. 173).

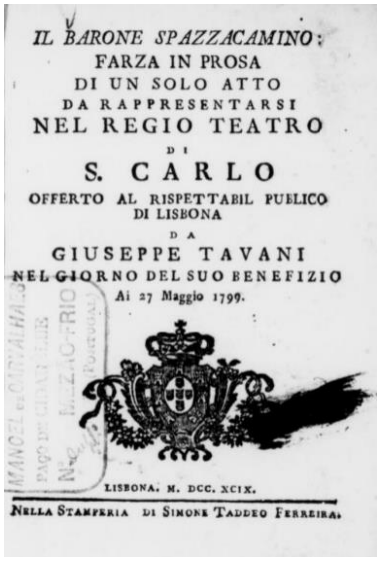

IL BARONE SPAZZACAMINO:
FARZA IN PROSA
DI UN SOLO ATTO
DA RAPPRESENTARSI
NEL REGIO TEATRO
DI
S. CARLO
OFFERTO AL RISPETTABIL PUBLICO
DI LISBONA
DA
GIUSEPPE TAVANI
NEL GIORNO DEL SUO BENEFIZIO
Ai 27 Maggio 1799.
LISBONA. M. DCC. XCIX.
NELLA STAMPERIA DI SIMONE TADDEO FERREIRA.

Figura 38. Portada del libreto perteneciente a *Il barone spazzacamino* para su representación en el lisboeta Teatro de São Carlos. © Library of Congress

Domenico Caporalini), Leandro (Michele Schira), Il barone Valerio (Gaetano Neri), Cicala (Francesco Marchesi), Ottavio (Giuseppe Tavani) y sirvientes. Toda la pieza se estructura en un único acto. Sobre la ambientación: "La Scena si finge in Berlino nella casa del Barone e rappresenta una sala con sei porte, due laterali a destra, due corrispondenti a sinistra, e due nel fondo".

[352] https://www.youtube.com/watch?v=tWwPAQ29xLo (recuperado el 10/01/2023).

[353] https://www.youtube.com/watch?v=7T4u6i5Y2UE (recuperado el 10/01/2023).

Marcos Portugal realizó asimismo adaptaciones al idioma luso de piezas italianas de su autoría, como *O basculho de chaminé* (inspirada en *Il spazzacamino principe*) para el lisboeta Teatro da Rua dos Condes[354]. Esta se mostró entonces interpretada enteramente por hombres (incluso los papeles femeninos), ya que en ese año todavía estaba prohibida por Real Decreto la participación de las mujeres en los teatros.

Para conocer los elementos puramente musicales empleados por Marcos Portugal en su producción operística, resulta relevante *L'oro non compra amore*, pues en Lisboa se conserva la partitura del primer acto en un manuscrito del año 1803 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Fronteira e Alorna, n.º 73)[355]. Ocupa un grueso volumen sin casi paginación, en cuya portada se lee: "L'oro non compra amore. Drama Buffo. Música. Del Sigr. M. Portogallo. M.R. Teatro di S. Carlo di Lisboa. Anno 1803". Aparece en primer lugar una especie de obertura en 6/8 y Re Mayor, predominando los ritmos dáctilos. La instrumentación para la que está concebida es violines I y II, viola, flautas I y II, oboes I y II, clarines en re, trompas en re, fagotes, dos instrumentos no identificables y bajo. Tras esto, comienza la ópera propiamente dicha, con un coro de villanos y los siguientes personajes importantes: Carlota, Donira, Barone Alberto, Don Caraliscchio, Pasquale y Cuchino. El primero que interviene cantando es Pasquale, que se expresa (como los demás) en italiano. Las indicaciones para la orquesta también están en dicho idioma: "L'orchestra come al segno e le voci".

Además de la ópera, en el caso portugués existió un género denominado entonces como "serenata" (también presente en España y otros lugares) o "dramma per musica" (Bernardes, 2018), del que se conservan 47 piezas. Consistía en una obra (semi)escénica de ámbito cortesano que tomaba características de la ópera seria italiana, pero reduciéndola a un solo acto y con alusiones al público en las "Licenze" finales. La serenata tuvo éxito durante el reinado de Maria I. Los libretos conservados muestran personajes de ambos sexos, interpretados seguramente por hombres debido a la prohibición de la monarca de que actuasen mujeres sobre las tablas lisboetas. Uno de los libretistas más importantes fue Gaetano Martinelli y entre los compositores destacó Antonio Leal Moreira, con obras como *Siface e Sofonisba* en 1783 para el Palacio de Queluz (libreto en BNP, T.S.C. 173 P). También sobresalieron los creadores musicales Luciano Xavier dos Santos, João de Sousa Carvalho, David Perez, João Cordeiro da Silva, Braz de Lima y Jerónimo de Lima. Algunos de ellos estaban vinculados a la Capilla Real/Patriarcal lusa, ampliamente estudiada por Fernandes (2010 y 2018)[356].

---

[354] Representada recientemente en Brasil tras una edición por parte de David Cranmer, Gabriel Cipriano y Ruy Magno: https://www.youtube.com/watch?v=hZBWx0AkcEo (recuperado el 16/05/2023).

[355] También destaca de este autor un "Pequeno Drama/para se representar do/Theatro do Salitre, em obsequio dos felices/anos da Rainha nossa/Senhora/no día 17 de Dezembro d'1787./Por Marco Antonio de Afonseca Ptgl. 1787, Lisboa" (Biblioteca da Ajuda, 48-II-34).

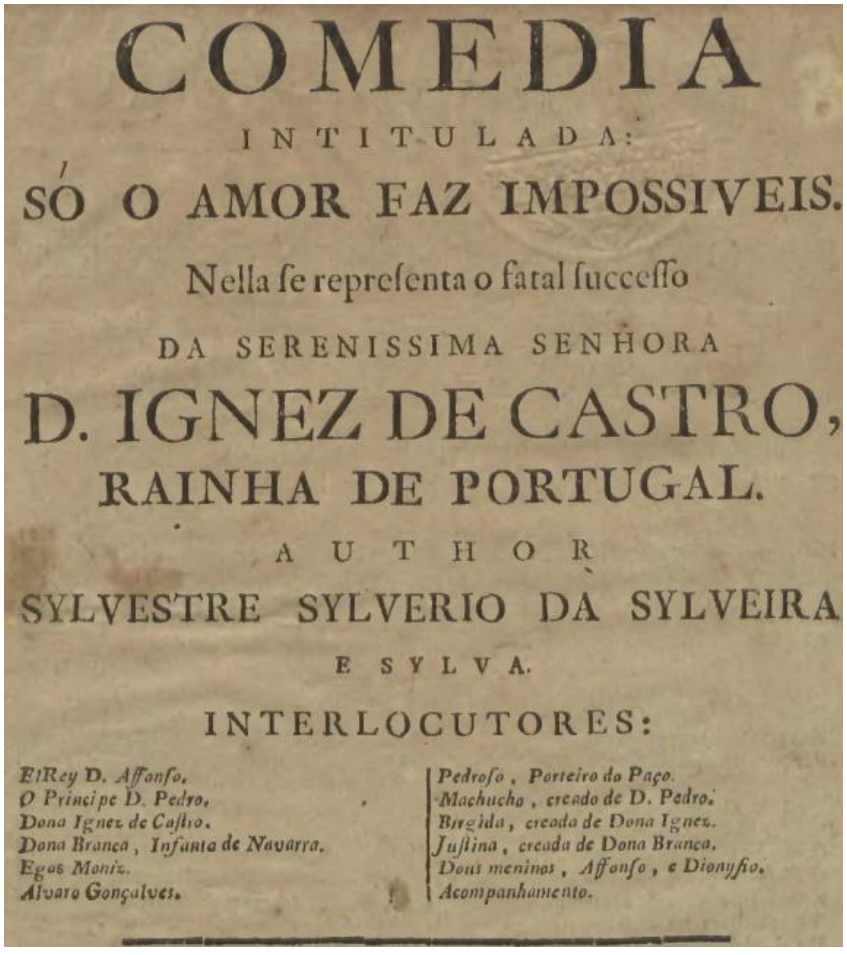
[356] Esta formación musical tiene una historia compleja en el siglo XVIII. En 1710, João V (Rey de Portugal) consigue el título de colegiata por parte del Papa para lo que hasta entonces se denominaba Real Capilla (arquitectura religiosa en el lisboeta Paço da Ribeira, con clérigos y músicos vinculados). El título se aumentará cinco años después, cuando el inmueble y personal obtengan del Pontífice la categoría de Iglesia Metropolitana y Patriarcal. Lisboa queda entonces divida en dos Diócesis (una regida por la Sé y otra por la Iglesia Patriarcal de ámbito regio). La situación continuará así hasta 1755, momento en el que el Terremoto destruye el Paço da Ribeira, Iglesia Patriarcal incluida. Los clérigos y músicos que trabajaban para esta institución (entonces llamada Capilla Patriarcal, anteriormente Capilla Real) deben a partir de entonces ubicarse como Iglesia Patriarcal en diferentes localizaciones provisionales (una de ellas, el templo de San Vicente de Fora). Paralelamente, la Familia Real se traslada a la Real Barraca (donde hoy está el Palacio da Ajuda), sitio en el que crean una nueva arquitectura sacra a la que vinculan personal eclesiástico y musical, recibiendo todo ello el nombre de Real Capilla. Por lo tanto, en la segunda mitad del XVIII coexistieron dos instituciones religioso-musicales diferentes relacionadas con la Monarquía: la Capilla Patriarcal por un lado y la Real Capilla por otro. En 1792, se ordena el traslado de la Patriarcal a Ajuda, fusionándose con la Real Capilla.

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

De entre todas las serenatas compuestas en la segunda mitad del siglo XVIII, podría destacarse *Il Parnasso*, con música de Francesco Piticchio y libreto anónimo (Biblioteca Nacional da Ajuda, música manuscrita, 46-II-4; Real Biblioteca de Madrid, MUS/MSS/148). La pieza fue configurada junto a otras obras escénicas para la celebración de las bodas entre miembros de las Casas Braganza y Borbón en 1785. Lo interesante de esta composición es que incluye un papel virtuosístico de "clarinete en fá" (Castro, 2018, p. 47), posible alusión al *corno di bassetto* (inventado ca. 1770). Esto llama la atención, pues 1785 es también el año en el que Mozart decide crear un concierto para el citado instrumento (siendo pionero en la empresa). Piticchio trabajaba en ámbito centroeuropeo y en gran medida mozartiano, por lo que no se descarta la influencia en él de Wolfgang Amadeus.

3.3.2. Comedia: obras propias con destellos de lo gallego

Varios de los títulos dieciochescos creados en Portugal en relación a este género muestran analogías con las comedias del Siglo de Oro hispano. Sobresale aquí *Só o amor faz impossíveis*, creación de Manuel José de Paiva bajo el sobrenombre de Sylvestre Sylveiro da Sylveira en 1764 (Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16935). La obra se basa en la historia de la gallega Inés de Castro, tomando como referencia la comedia hispana al respecto de Luis Vélez de Guevara. Desafortunadamente, no han quedado prácticamente indicios que nos permitan saber cómo era la música incidental que acompañaba a este tipo de piezas.



COMEDIA

INTITULADA:

SÓ O AMOR FAZ IMPOSSIVEIS.

Nella se representa o fatal successo

DA SERENISSIMA SENHORA

D. IGNEZ DE CASTRO,

RAINHA DE PORTUGAL.

AUTHOR

SYLVESTRE SYLVERIO DA SYLVEIRA

E SYLVA.

INTERLOCUTORES:

ElRey D. Affonso.
O Principe D. Pedro.
Dona Ignez de Castro.
Dona Branca, Infanta de Navarra.
Egas Moniz.
Alvaro Gonçalves.
Pedroso, Porteiro do Paço.
Machucho, creado de D. Pedro.
Brigida, creada de Dona Ignez.
Justina, creada de Dona Branca.
Dous meninos, Affonso, e Dionysio.
Acompanhamento.

Figura 39. Inicio del libreto correspondiente a *Só o amor faz impossiveis*.
© Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Destacan asimismo las denominadas "batallas teatrales", obras de alto contenido patriótico luso compuestas a partir de la expulsión de los franceses de territorio portugués en 1808: *A feliz restauração de Portugal* (BNP, L. 3286//15 P) o *Ulyssea libertada* (BNP, T.S.C. 1364 P). Curiosamente, también se representaban obras que reflejaban la lucha contra los franceses en España, siendo una parte considerable textos adaptados de suelo hispano (tal y como se percibe al cotejar los títulos con los aportados por Freire López, 2009): *Os patriotas d´Aragão ou o primeiro triunfo do General Palafox*[357] (información al respecto en *Gazeta de Lisboa* del 5 de julio de 1810) u *O mellor triumpho da Hespanha ou a victoria de Baylen* (*Gazeta de Lisboa* del 11 de enero de 1813). No se conserva música lusa de la gran mayoría de estas creaciones[358].

Continuando con las producciones de corte patriótico frente a lo francés, sobresale la obra *A protecção á francesa, ou a entrada e sahida dos franceses na cidade do Porto*, interpretada como comedia en Porto y como baile en Lisboa, según la *Gazeta de Lisboa* de 17 de diciembre de 1811:

> O programa desta dança he extrahido de huma comedia, composta por hum autor nacional, e representada últimamente no Theatro da Cidade do Porto. Os episodios que embellezão a Dança mostrão a barbaridade, e a mentirosa protecção dos nossos tyrannos, e juntamente patenteião a vergonhosa fuga com que abandonárão seus postos á vista do sempre invicto Exercito Allido.

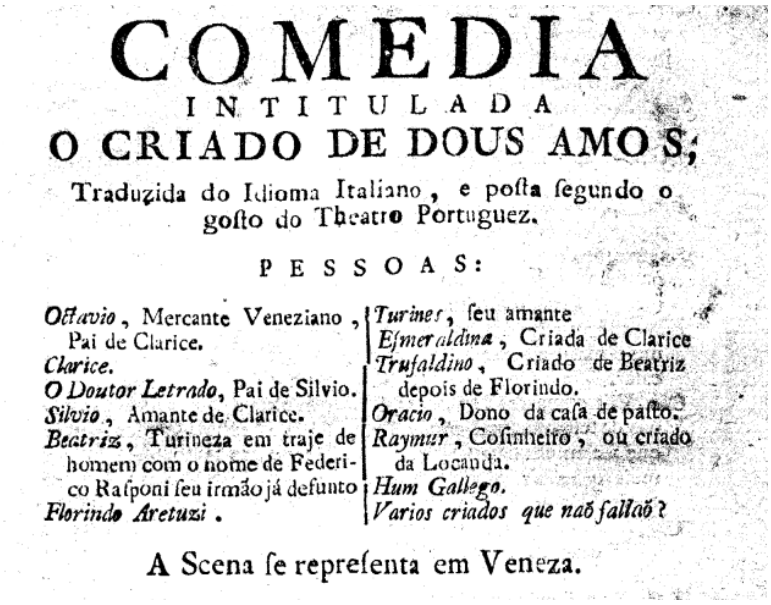
Incluso en Inglaterra hubo creaciones teatrales con alto contenido nacionalista portugués frente a lo francés. En 1811 (un año después de que los galos volviesen a intentar tomar Portugal) se representó varias veces en Londres una obra teatral titulada *Lisbon* o *Spain and Portugal*, cuyo argumento era precisamente sobre la resistencia al ejército de Napoleón. La escena quinta del segundo acto de la pieza se desarrollaba en "The Corunna road", según *The Morning Chronicle*. Este mismo periódico anunció ese mismo año el estreno londinense de una obra patriótica (*Lusitanian Hymn*) compuesta por el portugués João Domingos Bomtempo, residente entonces en Londres (Cranmer, 2017, pp. 213, 216-217 y 222).

Aunque la mayoría de personajes galaicos se disponen en Portugal dentro de géneros breves, he localizado algunos de gran extensión con dicho estereotipo. Un ejemplo es la "comedia" *O criado de dois amos* (Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 16), impresa por la Officina de Francisco Borges de Sousa (Lisboa) durante 1781[359]. Contiene un gallego que habla en portugués. Este transporta a duras penas un baúl de viaje perteneciente a otro personaje. Después, solicita cobrar por el trabajo desarrollado, pero no queda conforme con el salario recibido. Pide más y acaba siendo agredido por el empleador. Según se indica en la portada de la pieza, la misma está "traduzida do idioma Italiano, e posta segundo o gosto do Theatro Portuguez". En efecto, se parte de un original de Carlo Goldoni.

[357] Obra de Gaspar Zavala y Zamora, cuyo título original en castellano es *Los patriotas de Aragón*. Se conserva música para la representación madrileña de esta creación durante 1808 en BHMM, Mus 7-5.

[358] Tan solo tengo constancia de un coro titulado *A defesa de Saragoça* (Fortunato Mazziotti), perteneciente a *Palafox em Saragoça ou a batalha de 10 de agosto do anno de 1808*. La fuente se custodia en el Archivo del Palacio Ducal de Vila Viçosa (vid. catálogo de Augusto Alegria, 1989). Por el contrario, en Portugal hay numerosas marchas patrióticas hispanas importadas, conservadas sobre todo en la Biblioteca da Ajuda: *A las armas corred españoles*…, *De las terribles amarguras el Español se libertò*, *España de la guerra…, Marcha nacional española*, etc. La mayoría de ellas en el volumen *Canciones patrióticas* (Biblioteca da Ajuda, signatura 46-VI-55; vid. catálogo de Machado Santos, 1958-1968).

[359] Se representó al menos en Porto ca. 1778.



COMEDIA
INTITULADA
O CRIADO DE DOUS AMOS;
Traduzida do Idioma Italiano, e posta segundo o gosto do Theatro Portuguez.

PESSOAS:

Octavio, Mercante Veneziano, Pai de Clarice.
Clarice.
O Doutor Letrado, Pai de Silvio.
Silvio, Amante de Clarice.
Beatriz, Turineza em traje de homem com o nome de Federico Rasponi seu irmão já defunto
Florindo Aretuzi.
Turines, seu amante
Esmeraldina, Criada de Clarice
Trufaldino, Criado de Beatriz depois de Florindo.
Oracio, Dono da casa de pasto.
Raymur, Cosinheiro, ou criado da Locanda.
Hum Gallego.
Varios criados que naõ fallaõ?

A Scena se representa em Veneza.

Figura 40. Impreso de 1781 con *O criado de dois amos*, donde se refiere la presencia de un personaje gallego. © Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian

Otro caso es el de la comedia *O galan honrado e a ficção punida* (Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 70 y TC 459), impresa por la lisboeta Officina de Filippe José de França e Liz en 1790. Aquí hay un personaje llamado Pascual que es gallego, aunque se expresa mayoritariamente en portugués. Ocupa el cargo de criado de Armino, quien no lo trata muy bien. Finalmente, destaca la "comedia nova" *O negociante imprudente* (Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 97), cuyo impreso creado en Lisboa por la Officina de Simão Thaddeo Ferreira durante 1792 contiene "hum gallego".

3.4. GÉNEROS BREVES: NÚCLEO ESCÉNICO DE LO GALLEGO EN PORTUGAL

3.4.1. Sin prácticamente tonadillas

En suelo luso, la variedad de géneros breves durante la segunda mitad del XVIII fue más reducida que en España. Incluso en ámbito religioso, pues el villancico tuvo una existencia más bien limitada al reinado de João IV, Pedro II y João V[360] (hasta mediados del siglo XVIII). Ya en la segunda parte de la centuria se hicieron en el lisboeta Teatro da Graça presépios (Ferreira Gomes, 2012) o representaciones navideñas en las que la música estaba presente. Lamentablemente, se conservan escasas partituras de estos, la mayoría en el Pazo Ducal de Vilavizosa. Sí quedan obras escultóricas del entonces (denominadas también presépios) en las que se aprecia una notable iconografía musical: pastores con zanfonas y gaitas, fundamentalmente. Varias de estas esculturas se conservan en el Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa).

Contrariamente a lo que pudiera pensarse, Portugal no dio casi acogida el exitoso género tonadillesco hispano, probablemente por la prohibición a las mujeres de actuar en los teatros públicos lisboetas por parte de la reina Maria I a partir de los años 1770s[361] (recuérdese que la

[360] De este último monarca sabemos que no le agradaba el referido género paralitúrgico (Torrente Sánchez-Guisande, 2010).
[361] Dicha restricción femenina ya existía desde 1755 para las representaciones escénicas de ámbito cortesano luso, según Laureano Carreira (1988, p. 23). Pienso que los monarcas portugueses quisieron emular así la misma prohibición a las mujeres

tonadilla era un género de preponderancia femenina). Las únicas tres fuentes tonadillescas conservadas hoy en territorio luso (concretamente, lisboeta)[362] parecen importadas de Madrid, pues los manuscritos están en castellano y son iguales a los de la capital española (idéntica notación y papel).

De *El cuento de Sevilla* (José Palomino, s.a.; Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 666), se conserva solamente el guion de bajo y voz, no así las *particellas*. Curiosamente, en Madrid no hay ninguna tonadilla de Palomino con este título y argumento. ¿Trasladaría él mismo esta copia a Lisboa cuando se desplazó a trabajar a la capital portuguesa? La obra se presenta con la notación típica de los copistas madrileños y se alude en su portada a la tonadillera española Josefa Pérez. El argumento: una mujer llega a Madrid de Sevilla y comenta que allá hay muchas jóvenes que se entretienen con novios (ella incluida); después cuenta cómo burló a un indiano que intentó galantear con ella.

Con respecto a *Los celos de Garrido* (Antonio Rosales, s.a.; Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 659) queda el guion de bajo y voz, no las *particellas*. En la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid existe una obra con el mismo título, pero distinto argumento, plantilla vocal y autor (Pablo Esteve, 1768; BHMM, Mus 183-11). El argumento es el siguiente: los tonadilleros Garrido y Mariana Raboso son una pareja que se separa porque él, enfadado, considera que ella no le guarda respeto y lealtad.

La buñuelera y catalán (autor no especificado, s.a.; Biblioteca Nacional de Portugal, M.M. 690) es la misma pieza que la homónima conservada en Madrid (Pablo Esteve, 1775; BHMM, Mus 98-19)[363], pero sin *particellas* y con el guion en otra grafía. La trama se centra en una buñuelera maja y un catalán que galantean, acordando casarse. Él quiere saber de su vida antes de contraer nupcias y le pregunta diversos aspectos, a lo que ella responde de forma pícara[364]. A él le parece bien.

3.4.2. Entremeses y farças[365]: epicentro lisboeta del teatro breve con galaicos

Los términos "entremez", "farça" y "pequena peça" se usaron indistintamente (como sinónimos) desde finales del XVII hasta inicios del XIX (a partir de los últimos años del XVIII se emplea sobre todo "farça"). En territorio luso (especialmente lisboeta), con estas palabras se designaba a piezas escénicas breves de gran influencia hispana, temática cotidiana con fragmentos graciosos y, en muchas ocasiones, presencia musical. Tras casi medio siglo sin publicarse piezas de este tipo, a finales de la década de 1760 se recuperó en el Portugal peninsular dicha tarea iniciada a finales del XVII (en Brasil no pasará hasta inicios del XIX), probablemente para reforzar los géneros ibéricos frente al predominio dieciochesco de la ópera italiana. Muchos de los nuevos textos impresos en zona lusa se creaban para lectura doméstica,

en el teatro que hubo durante el XVIII en Roma, ciudad que para la corona lusa venía constituyendo un referente desde el reinado de João V.

[362] Probablemente hubo alguna más fuera de la capital, pero hoy no conservada (o de ubicación desconocida). En Porto, por ejemplo, se sabe que la tonadilla tuvo cabida ya avanzado el XIX, especialmente en enero de 1838 cuando actuaba allí una compañía española (Cymbron y Vasconçelos, 2020, p. 21). No obstante, no he encontrado documentos propiamente musicales que lo corroboren.

[363] Dicha obra debió de difundirse mucho, pues fue una de las primeras escenificadas en Cuba, alcanzando buen recibimiento (Eli, 2010, p. 91).

[364] Como puede apreciarse, es la típica escena de galanteo propia del XVIII.

[365] Son de gran utilidad al respecto los siguientes enlaces: https://www.ceteatro.pt/, https://entribericos.com/home/, https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/indexFirst.jsp y https://www.ceteatro.pt/projetos/cetbase. También resulta fundamental lo expresado en Cranmer (2017, pp. 115-139).

USC DE COMPOSTELA

más que para representación en teatro con público. Las piezas, mayoritariamente anónimas, contienen a veces fragmentos metateatrales y autorreferenciales, especialmente alusiones a la venta de pliegos de entremeses en las calles por los ciegos.

Se conservan pocas partituras y particellas de la música para estas piezas breves (caso de *A saloia namorada*, farsa de Marcos Portugal hoy desaparecida) y algunas de ellas no coinciden con los libretos impresos y manuscritos que se custodian de las mismas obras. Es más, en varias ocasiones incluso existen discrepancias entre los textos escritos a mano y los hechos en imprenta de una pieza con idéntico título. Ello puede tener que ver con el hecho de que los manuscritos fuesen hechos para representaciones en teatro y los impresos para ámbito hogareño (Cranmer, 2017, pp. 121 y 131-134). En el último cuarto de la centuria, parece establecerse una estructura medianamente fija para la colocación de la música en los géneros breves: al inicio de la obra, en el medio y al final.

Entre los pocos fragmentos documentales que han llegado al presente con música de entremeses portugueses, destaca el manuscrito M.M. 986 de la Biblioteca Geral de la Universidad de Coimbra, el cual contiene piezas para el entremés *As loucuras do Amor* (muy influenciadas por el estilo propio de la ópera bufa italiana):

> -*Aria* (1): allegro en C (4/4) para tiple (clave de do en primera) y bajo continuo (clave de fa en cuarta). Tonalidad de Mi b M. Texto: "Verte meo sangue as perfido/o triste sangue meu/a culpada sou eu/apaga o teu furor/pai, esposo, os ceos/que fera pena he esta/a que me oprime a dor".
>
> -*Aria* (2): allegro en 2/4 para tiple (clave de do en primera) y bajo (clave de fa en cuarta). Tonalidad de Sol M. Texto: "Que gosto terei/se o velho enganar/velo delirar/e as maos de raivozo/querer engolir/querer lacerar".
>
> -*Quartetto* (1): sistema de cinco pentagramas (para violín y cuatro personajes del entremés: Izabel, Verina, Cleonte y Vespa). Compás de C. Tonalidad de La M. Letra: "Espoza de susto/espozo de aflita/en tanta desdita/me sinto acabar./A tenhão valor/que he valente amor/e sabe triunfar./Eu morro de pena/eu morro contigo/se o bem não consigo/de o velho enganar".
>
> -*Quartetto* (2): es un allegro moderato en C. Tonalidad de Do Mayor. Consta de sistemas de cinco pentagramas (para bajo continuo el inferior y cuatro personajes del entremés los superiores: Joze dos Santos, Joze Antonio, Vitorino y Joze Dionizio). Texto: "Ingrato não temo/cruel não me asusta/teu impio rigor./Suspende tirana/detemdose amada/do braso o foror./Oh ceos tanta ofensa/vingada será". Para esta pieza se conservan particellas de violín I y II, trompa I y II y bajo. También hay las de oboe en M.M. 876.

No era extraño insertar en los entremeses piezas extraídas de óperas famosas en el entonces. Otros géneros musicales fueron incluidos también en las obras escénicas breves de la segunda mitad del XVIII: sobre todo las modinhas (ya explicadas), lundums (danzas brasileñas con influencia angoleña), seguidillas (especialmente asociadas a los personajes de gitanas españolas), minuetes cantados (de influjo francés), contradanzas (influencia inglesa y francesa).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

3.4.2.1. Música y bailes para definir identidades colectivas[366]

Los géneros breves lusos constaban de un conjunto de personajes estereotipados muy similares a los del teatro hispano y correspondientes a las categorías de oficios (militares o taberneros), territorios (gallegos) o etnias (gitana). El portugués y brasileño solía manifestarse musicalmente en el teatro a través de la modinha: piezas no propiamente escénicas, sino más bien canciones[367] que tuvieron una gran importancia en el teatro por incluirse en medio de las obras[368]. Dichas creaciones populares nostálgicas y amorosas poseen un origen desconocido, si bien se ha señalado su génesis en el Portugal europeo y posterior traslado a Brasil (Castagna, 2003; Mozart de Araújo, 1963). Se caracterizan por los rasgos saudosos y melodiosos, dispuestos a una o varias voces acompañadas por un instrumento de tecla (sin baile).

Ello se aprecia en varios ejemplares manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de Portugal, como la composición *Ai, que esta ausencia* (Carlos Pozzi, s.a.; BNP, M.M. 684)[369], *Cruel saudade dos meus amores* (José Manuel Vidigal, s.a.; BNP, M.M. 1791)[370] y *Ay, vagas sombras disperssas* (José Palomino, s.a.; BNP, M.M. 2271-1B)[371]. Asimismo, resulta realmente llamativa la modinha *Minuette* (anónimo, s.a.; BNP, M.M. 656//1-2)[372], pudiendo ser un notable ejemplo de síncrisis musical franco-portuguesa. Además de las anteriores obras de zona lisboeta, en Porto se encuentra el *Manuscrito original de modinhas portuguesas com acompanhamento de piano forte* o *Colleção de modinhas portuguezas com accompanhamento de piano forte* (Biblioteca do Paraíso da Universidade Católica Portuguesa-Porto, colección del Maestro Manuel Ivo Cruz, 78.087.61 C668c), que incluye una "modinha brazileira"[373].

---

[366] En la elaboración de este apartado ha sido de gran utilidad el estudio "A música nos entremezes e farças da tradição luso-brasileira do período colonial" (Cranmer, 2017, pp. 115-140).

[367] Al igual que la tonadilla en sus inicios, previamente a desarrollarse dramatúrgicamente.

[368] Fernández-Cortés (2007, p. 400) relaciona la modinha lusa con la tonadilla escénica hispana, olvidando especificar que la modinha nunca se convirtió en un género propiamente teatral (como sí ocurrió con la tonadilla): "La existencia de características comunes entre el repertorio de modinhas y tonadillas, géneros híbridos por excelencia del teatro ibérico dieciochesco, y la constatación de que José Palomino, un músico español formado en el ámbito de los teatros de Madrid ocupó un cargo de compositor en los coliseos públicos lisboetas, abre el camino para una nueva investigación sobre la circulación y recepción de la modinha y la tonadilla escénica, los dos géneros vocales breves de mayor éxito en la Península Ibérica durante las últimas décadas del siglo XVIII y las primeras del XIX".

[369] Es un *larghetto* a dúo en 2/4 y tonalidad de Mi b M. Los sistemas constan de tres pentagramas: el superior e inmediatamente inferior en clave de do en primera para las voces, mientras que el de más abajo se configura en clave de fa en cuarta para el bajo continuo. La letra está en portugués y constituye un lamento amoroso por la ausencia de la pareja.

[370] Obra a solo que se presenta en un ejemplar de una sola hoja con sistemas de tres pentagramas (el superior en clave de do en primera para voz y los restantes inferiores-en clave de sol en segunda y fa en cuarta-para mano derecha e izquierda de instrumento de tecla). La obra está en la tonalidad de re menor. La letra, en portugués, refleja un lamento en relación con el mal de amores, prefiriendo la muerte al dolor.

[371] La partitura está mayoritariamente en sistemas de tres pentagramas (los dos superiores en clave de do en primera para voces y el inferior en fa para bajo continuo). Letra en portugués, de contenido melancólico, como suele ser común en el género.

[372] Consta de dos números: un "cómodo" (en 3/4, como los minuettes franceses, y tonalidad de Fa M) y una "canzonetta" (que tiene un *andantino* en 2/4, luego un *allegretto* en 6/8, después *allegro assai* en C, de nuevo *andantino* en 2/4 y termina con *allegro assai* en C; la tonalidad principal es Si b M). La partitura posee sistemas con dos pentagramas: el superior para voz (en clave de do en primera) y el inferior ocupado por el bajo continuo (en clave de fa en cuarta). La letra de todo el manuscrito se dispone en portugués y consiste en una alabanza amorosa a Alcina. Se repite casi el mismo texto en el primer y segundo número, por lo que podrían ser dos piezas para interpretarse separadamente.

[373] Aunque el ejemplar no contiene fecha, por soporte y grafía asemeja ser de inicios del XIX (muy similar a lo que se conserva en la Biblioteca Nacional de Portugal). El volumen contiene 10 piezas anónimas más una añadida de la que se dice "Modinha Brazileira, de Gabriel Fernandes da Trindade". Los íncipits textuales (por orden de aparición) son: "Quem eu quero não me quer, quem não quero quer-me bem!", "Dei chãe morta es, Marilia bella", "Com teu rigor tiranno, cançado de soffrer", "Mãe da tristeza, cruel saudade", "Quando toda a Natureza se repouza", "N'huma hora fortunada", "Sobre a origem do Univerzo deo o Fado o voto seu", "Por que motivo, por que razão", "Triunfei d'hum ingrato que amava", "Joven Lilia abandonada por seu lindo ingrato" y "Meu coração estava izento dos farpões de Deus Cupido" (esta última es la de Gabriel Fernandes). La temática que predomina en estas creaciones es el habitual desamor y lamento, excepto en las piezas 6 y 7. Todas las creaciones del libro conservado en Porto se disponen en clave de do en primera para la parte de voz, mientras que el pianoforte está en las habituales

Quedan varios textos de entremeses/farças que contienen estas canciones; algunos de ellos protagonizados por ancianos (seguramente por el carácter nostálgico que se le atribuye tanto a la modinha como a las personas de edad). Por ejemplo, *A scisma do poeta velho* (anónimo, 1777 y 1778; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16733) y *O velho surdo e poetas e das peraltas pobres, que para irem passear fizeram algibeiras de um seirão, e duas canastras, o desastre que lhe sucedeu a todos com o sapateiro rabugento* (del autor bajo pseudónimo "Chupa dinheiro", 1787; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16880; contiene la modinha *Cupido arde nasa agoas*). Al mismo tiempo, se conservan otros títulos de diferente temática con modinhas, como *O divertimento das noites de inverno* (anónimo, 1777 y 1779; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16470) y *O alardo na aldea* (autor no especificado, 1802; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16295)[374].

Un caso realmente curioso es el de los entremeses vinculados a la modinha de Domingos Caldas Barbosa *O remédio dos meus males*. Quizás *O caçador* (Pedro António Pereira, 1779; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16245) constituya una de las primeras creaciones entremesiles que incluyen dicha canción. Por otro lado, se cita *O remédio dos meus males* en los entremeses *O outeiro ou os poetas afinados* (Pedro António Pereira, 1783; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16749), *Esparrela da moda* (anónimo, 1784; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16508) y *A saloia namorada* (texto de Domingos Caldas Barbosa bajo pseudónimo y música de António Leal Moreira; Biblioteca Nacional de Portugal, T.S.C. 168 P.). Además, el entremés *Casquilharia por força* (anónimo, 1781; Biblioteca Nacional de Portugal, RES. 671//36 P.; Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 179) alude de forma crítica a la referida pieza musical, mientras que *Os noivos de um mez* (anónimo, 1786; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16797) y *A desordem dos noivos de oito dias* (anónimo, 1791; Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 348) contienen sendos cánticos inspirados en esta modinha que nos ocupa de Caldas Barbosa.

De entre todos los entremeses conocidos con elementos luso-brasileños, destaca para la presente tesis doctoral *A regateira zelosa*. La misma consta del *Duetto de Marujo e Regateira* en estilo modinha, compuesto por José Palomino[375] a finales del XVIII (Biblioteca Nacional de España, M/2261), incorporando algunos rasgos musicales (viveza y variedad rítmica, fundamentalmente) propios de la tonadilla escénica hispana[376] (género que el músico cultivó cuando vivía en Madrid). Se detectan también analogías con la escena hispana en la temática

claves de sol en segunda (pentagrama superior o de mano derecha) y fa en cuarta (inferior o de izquierda). Los compases utilizados son variados (2/4, 3/4, C, 3/8, 6/8, 9/8 y 12/8), produciéndose incluso algún que otro cambio dentro de una misma pieza. La agógica (no especificada para todas las obras) fluctúa un poco dependiendo de la obra concreta (*andante, adagio, largetto, moderato* y *andante moderato),* aunque prevalecen generalmente velocidades pausadas acordes al carácter melancólico de estas creaciones.

[374] Este entremés fue impreso en 1802 para el teatro de Porto por la Officina de Antonio Alvarez Ribeiro (Cranmer, 2020, pp. 156-157). Ello resulta un aspecto digno de mención si tenemos presente que la mayor parte de las impresiones teatrales portuguesas a finales del Antiguo Régimen se hacían en Lisboa. Ca. 1840, aparece una obra con idéntico título publicada por la Loja de Mathias José Marques da Silva, indicando como autor a A. da S.L. (Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 560).

[375] Compositor de origen español, fue uno de los que más modinhas creó en Portugal a finales del Antiguo Régimen. El citado manuscrito ca. 1801 de la Biblioteca Nacional de España (M/2261) conserva esta y otras piezas musicales suyas de ámbito escénico. El grupo luso *Os músicos do Tejo* ha grabado algunas de estas creaciones teatrales, incluido el *Duetto* aquí señalado: https://www.youtube.com/watch?v=BSEINYbhIGs.

[376] Asimismo, se conserva en Lisboa de la autoría de Palomino una sonata para piano forte con reminiscencias tonadillescas (Biblioteca da Ajuda, Música manuscrita, 54-X-37): la obra consta de 15 páginas. Se estructura en los típicos 3 movimientos "allegro brillante" (en Re M), "Adagio" (en re m) y "Allegro molto" (Re M de nuevo). Es el tercer movimiento el que recuerda a las tonadillas que Palomino había compuesto previamente en Madrid. Existe grabación de la obra en el CD titulado *El pianoforte en la primera mitad del siglo XIX*: https://open.spotify.com/album/5dhAPgtxDJNvMs0LWYkEz2

del dúo (una mujer dice que se va a centrar en su amante inglés, pero un portugués le indica que en lo luso encontrará lo bueno; ello recuerda a las contraposiciones majos vs. franceses-italianos de las tonadillas madrileñas, en las que lo castizo destacaba sobre lo foráneo).

Además de la modinha, lo brasileño (así como lo angoleño) se manifestaba musicalmente en la escena lusa a través de lundums: bailes surgidos en Brasil como confluencia de elementos africanos, americanos y europeos; se caracterizaban por movimientos lascivos y eran practicadas tanto por blancos como por mulatos y negros (Castagna, 2003, p. 12). Algunos entremeses que contienen o aluden a estas piezas sonoras son *Escola moderna* (anónimo, 1781 y 1782; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16517) y *O castigo bem merecido á peraltice vaidosa* (anónimo, ca. 1792; Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 317).

Lo hispano (castellano) se acostumbraba representar con las seguidillas. Así ocurre en *A Estalagem* (anónimo, 1779; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16498; donde la gitana Rozaura se anima a cantar estas piezas[377]) o *As astucias de Mengoto* (anónimo, 1785; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16253)[378]. Argumentalmente, hay al menos una obra entremesil lusa inspirada en comedia hispana, incluyendo incluso fragmentos en español macarrónico: *As grandes mágicas, e astucias de Joanna Rabicortona*[379] (Biblioteca do Paraíso da Universidade Católica Portuguesa, colección del Maestro Manuel Ivo Cruz, 82-293 N843m). Este es un impreso de 1794 creado en la lisboeta Officina de Antonio Gomes. La obra, de tres escenas, parece estar en relación con la comedia *Juana la Rabicortona*[380]. Los personajes ("pessoas") especificados en el documento son D. Silvio (Hespanhol), hum juiz, hum meirinho, hum sargento, hum escrivao, Rabicortona (mai de D. Silvio), D. Rosaura (filha do juiz e amante de D. Silvio) y Seganinha (criada de D. Rosaura).

Dicho entremés constaba de partes musicadas, pues ya la escena 1 comienza con un aria de D. Silvio, que va a ser encarcelado ("Tyranna sorte/fado inconstante,/hum peito amante/motivos tão doces:/he o meu crime/ser adorado/se eu sou culpado/tem culpa Amor?/Ai! Vêm-me a livrar/tu que piedoso/suspende a livrarme"). Como se puede apreciar, aquí este personaje se expresa en portugués. En cambio, lo hace en español macarrónico cuando canta un aria a dúo con con su madre (dice ella: "A mi higo, que te tiengo,/que te biergo, que te biengo imparar,/por la cuelpa, que tu tiengo,/es de firme, de firme adorar". Responde él: "A mi Madre, questo viego/como uno perro está siempre a ladrar./Nen de noiche, nen de dia,/non me dega, non, non namorar./ A mi Madre, questo viego./Rabiozo, zelozo./Como uno perro está siempre a ladrar./Nen de noiche, nen de día,/non me dega, non, non namorar[…]). En otras partes de la obra (mayoritariamente declamadas), Rabicortona y Silvio hablan con otros personajes en portugués (lengua predominante en esta pieza).

Lo inglés en los entremeses se mostraba musicalmente con contradanzas, como ocurre en *As linguas ou derrota de hum velho louco* (anónimo, 1772; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16629). Por su parte, la identidad sonora francesa se representaba con la

[377] Así lo expresa en el libreto (Teatro Nacional Dona Maria II, Colección Forjaz de Sampaio, FG 16498, p. 10): "Cantemos las seguidillas/pero nó a quien dá quartos". Luego, aparece la acotación "Cantão as seguidillas", pero no se refleja la letra. Tampoco se ha encontrado música.

[378] También aparece lo seguidillesco en *A astuciosa ideia com que o criado enganou o amo para o casamento do peralta, que se fingiu velho e inimigo de jogar o entrudo* (anónimo, 1790), *As industrias de Galopim* (anónimo, 1790) y *Duas vezes somos meninos ou a castanheira e o marujo* (António José de Paula, ¿?).

[379] El título completo es: *Novo e gracioso entremez intitulado As grandes mágicas, e astucias de Joanna Rabicortona, o qual teve geral acceitação no Theatro do Salitre*

[380] Representada en numerosos territorios de la Monarquía Hispánica, como Galicia (véase capítulo 4 de la presente tesis).

chacona[381], como ocurre en *Entremez para o Natal* (anónimo, 1750 y 1772; vid. Cranmer, 2017, p. 123). Algunos entremeses contienen letras (¿quizás música también?)[382] de óperas o aluden a ellas, pudiendo ser ello una referencia a lo italiano. En *A arte de tourear, ou o filho cavalleiro* (José Daniel Rodrigues da Costa; 1821; Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II, FG 16333) se cita la ópera metastasiana *Artajerjes* (de la cual hay música para la versión portuguesa de Antonio José da Silva). Por su parte, la farça *As indústrias de Galopim, ou o mágico fingido* (anónimo, 1790; Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 718) incluye la pieza *Perfidi, già che in vita*, perteneciente al segundo acto de la obra metastasiana *Demofoonte*.

3.4.2.2. Reminiscencias de lo hispano: el personaje gallego en el entremés[383]

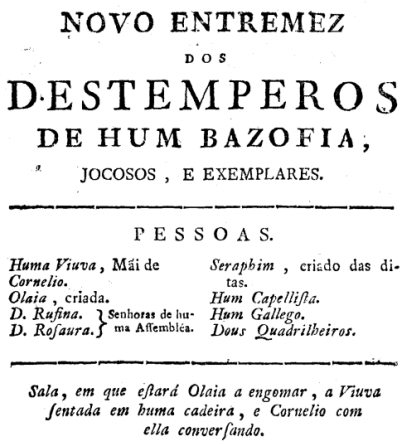
Es el género entremesil luso el que más paralelismos contiene con respecto al teatro madrileño homólogo durante la segunda mitad del XVIII (sainetes y tonadillas, además de los propios entremeses), especialmente en lo que atinge al personaje galaico. Freitas Marques y Nunes (2022) han estudiado tal estereotipo en las producciones escénicas breves de Portugal, incidiendo en los antecedentes del XVI-XVII, así como en cuestiones sociales (emigración galaica/subalternidad) y muy especialmente filológicas: gallego macarrónico (mezcla de la lengua del noroeste peninsular con el portugués y a veces el castellano, intercambiando "b"-"v" y exagerando la presencia de sonidos que en la lengua del noroeste peninsular se representan hoy con la letra "x".)[384]. Es por ello que aquí se tratará más la caracterización psicológica del galaico en el teatro breve, así como las (escasas) referencias musicales que contienen las fuentes conservadas.

La figura del gallego suele aparecer en muchos entremeses portugueses como criado de origen rural y humilde, al igual que en tonadillas madrileñas[385]. Así se aprecia en *O rústico desprezado* (anónimo, 1777; Biblioteca-Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, Teatro de cordel, FG 16958)[386]: "Nada, nada de cerimonia. Oh, Senhor Sogro, mande-me chamar hum gallego, para me descalçar as botas"[387]. También sirviente y galaico es supuestamente un

[381] En realidad, esta constituía un baile hispano (Iza Zamácola-Don Preciso, 1816; Sans, 2012, p. 234) que Francia acabó importando.
[382] Reiteramos que casi no se conservan partituras.
[383] Agradezco al Profesor José Camões (Universidade de Lisboa) la ayuda que me dispensó en el Centro de Estudos de Teatro, fundamental para poder elaborar este apartado de mi Tesis Doctoral.
[384] Asunto también estudiado por Carrasco González (2020). Al igual que ocurría en Madrid, aquí no se pretendía representar un idioma fielmente, sino imitarlo de forma que el público de la zona entendiese el texto teatral. Cabe destacar que los diminutivos -iño/-iña no se aprecian casi en los entremeses de Lisboa, a diferencia de lo visto para el gallego en Castilla. El motivo: dichos diminutivos no constituían un elemento diferenciador sobre suelo luso, pues los propios portugueses usaban (y usan) las formas -inho/inha.
[385] Donde también son caracterizados de este modo los segadores galaicos que se desplazaban a Castilla. Ello constituye muestra del influjo teatral madrileño en la escena lusa dieciochesca. Sin embargo, no todas las transmisiones entre ambas capitales ibéricas resultaron tan sencillas. Un caso muy curioso de divergencia en cuanto a la circulación de obras entre Madrid y Lisboa se detecta en *Entremez das linguas ou Derrota de hum velho louco*: pieza lusa del siglo XVIII que constituye una adaptación del hispano *Entremés de las lenguas* (siglo XVII). El original castellano contiene una gallega, mientras que el luso la sustituye por una gitana. Puede consultarse una transcripción comparativa en: https://entribericos.com/corpus/compare.jsp?id=500 (recuperado el 15/01/2023). La figura de la gitana asociada a España resultó un tópico de la escena lusa, tal y como se entrevé por *A ciganinha ou o velho logrado pela sagacidade da criada que por querer casar com ela ficou sem filhas, sem noiva e sem dinheiro*, (anónimo, ca. 1794), donde se alude a unas seguidillas acompañadas de una guitarra. En la obra, por cierto, también hay un gallego (vid. Freitas Marques y Nunes, 2022, p. 47).
[386] Impreso en Lisboa, dentro de la Officina de Francisco Sabino dos Santos durante 1777. Perteneció a la colección de Forjaz de Sampaio, como varios de los aquí analizados. Esta obra fue representada en Porto hacia 1778 por la compañía que dirigía Filippo Boselli (o Roselli), no contando con permiso de la Real Mesa Censória. Ello implicó que se produjese un proceso judicial en 1779 contra el citado italiano (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, Procesos a livreiros e impresores, Director e empresario do teatro do Porto; vid. Carreira, 1988, pp. 69-72).
[387] Resulta signficativo que "gallego" aparezca escrito con "ll" y no con "lh". De este entremés existe otro ejemplar con título casi idéntico: *O rustuco desprezado* (anónimo, s.a.; Biblioteca-Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, Teatro de cordel, FG

personaje de *O astrólogo por nova invenção* (anónimo, s.a.; Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 49)[388], que habla más bien en portugués. Podríamos encontrarnos ante un falso galaico o al menos uno pillo, al igual que pudo suceder en Lisboa con el entremés *O galego fingido*[389] (del cual no se conserva texto, pero sí noticias de la censura)[390] o en Madrid con la tonadilla *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda* (Jacinto Valledor, 1774; BHMM, Mus 177-3 y Mus 187-14)[391].

La función de servidumbre aplicada a personas del noroeste peninsular contemplaba tareas diversas en los argumentos escénicos lusos. Por ejemplo, en *Dois soldados amigos* (José António da Cunha, ca. 1772; Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 322, n.º 2194)[392] el gallego Pascoal sirve en una taberna[393]. En cambio, dentro de *Os destemperos de hum bazofia, jocosos, e exemplares* (José Daniel Rodrigues da Costa, 1777; Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 34)[394] se detecta a un galaico[395] cuya tarea es entregar la notificación de un "capellista" en relación a una deuda económica. Por otro lado, "hum gallego" muy religioso[396] se dedica al traslado de muebles de su señora en *A mestra abelha, novo entremez para se representar no Real Theatro de São Carlos* (Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 520)[397].



NOVO ENTREMEZ
DOS
DESTEMPEROS
DE HUM BAZOFIA,
JOCOSOS, E EXEMPLARES.

PESSOAS.

Huma Viuva, Mãi de *Cornelio*.
Olaia, criada.
D. Rufina. } Senhoras de hu-
D. Roſaura. } ma Aſſembléa.
Seraphim, criado das di-tas.
Hum Capelliſta.
Hum Gallego.
Dous Quadrilheiros.

Sala, em que eſtará Olaia a engomar, a Viuva ſentada em huma cadeira, e Cornelio com ella converſando.

Figura 41. Impreso de 1777 con *Os destemperos de hum bazofia*. © Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian

16957). También está la misma alusión en boca del personaje Pascoal. Este antropónimo asociado al personaje gallego podría provenir de los villancicos de Navidad, donde Pascual era un pastor con carácter cómico (no mayoral o jefe, como sí Gil). En el teatro de Navidad venezolano (ya entrado el siglo XIX), Pascual pasa a indígena, denominado "el indio Juan Pascual" (Capelán, 2013, pp. 2058-2059).

[388] Impreso durante el siglo XVIII en la Officina de Antonio Gomes.

[389] ¿Tendría algo que ver esta pieza con la tonadilla madrileña *El gallego fingido y enamorado* (Luis Misón, 1763; BHMM, Mus 174-15; RCSMM, 1-13899)?

[390] Lo consideró inadecuado en mayo de 1778. Más información en: https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/registo.jsp?id=171 (recuperado el 15/01/2023).

[391] Aquí, Pimiento dice provenir de Galicia, pero habla en castellano. Él y sus amos son prófugos de la Justicia, por lo que no sería descabellado que el criado se hiciese pasar por alguien que no era realmente.

[392] Obra transcrita y editada en 2021 por el Centro de Estudos de Teatro, perteneciente a la Universidade de Lisboa.

[393] La censura consideró innecesario este entremés en marzo de 1772, probablemente por el argumento: dos soldados comentan en dicha taberna que su sargento ha tenido una discusión amorosa con su novia y que ello les va a traer consecuencias. Más información en: https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/registo.jsp?id=22 (recuperado el 15/01/2023).

[394] Impreso de 1777 por la lisboeta Officina de Manoel Coelho Amado.

[395] Expresándose en la habitual combinación de su idioma y portugués.

[396] El cual se manifiesta en una combinación lingüística de su idioma, castellano y portugués: "biengo a buscar o vaiule da xenhora. Aynna xua bizinha que acá xe lhe quedou, quando xe mudò" (p. 12).

[397] Impreso dieciochesco en la lisboeta Officina de Simão Thaddeo Ferreira.

Al igual que en Madrid, la escena breve lisboeta presentaba tres tipos psicológicos de galaico: ingenuo-bondadoso, pícaro y combinación de ambos. En la primera tipología se encuadraría *O gallego lorpa e os tolineiros* (anónimo, 1808; Biblioteca-Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, Teatro de cordel, FG 16548 y FG 16892)[398]. Su protagonista es un galaico inocente llamado Alonço do Carca Biana, proveniente de Tui y residente en Lisboa como sirviente. Obtiene un trabajo junto al posadero Lambuza, pero este jefe lo trata de malas formas[399] (bastante similares a las presentes en algunas tonadillas madrileñas, por cierto)[400]. Cabe decir que Alonço muestra dificultades para comprender el idioma luso[401], lo que propicia chanzas y enredos a su alrededor en algunos momentos del entremés. Similar carácter cómico se produciría en torno al gallego ingenuo de *Guerras de Manjaricão e Vergamota ou O oiteiro noturno* (Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 319 y TC 427)[402], donde el galaico cuenta cómo se picó con una ortiga.

En lo que respecta al gallego pícaro, sobresale el entremés *Estrangeiro namorado* (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 322, n.º 2216)[403]. Esta pieza escénica posee un criado gallego llamado Gama que no aparece caracterizado como ingenuo, sino como lo contrario: le cuenta a Justa algunos asuntos en relación al amor, a la vez que forma parte activa de los malentendidos que se producen en la obra. Quizás ello contribuyó a que la creación fuese prohibida por la censura hasta en dos ocasiones: en julio de 1770 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 322, n. 2216) y abril de 1771 (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 290, n.º 1624)[404].

Sobre la unión de las dos tipologías anteriores (personaje inocente-generoso y pícaro), destaca *Os desprezos de hum filho peralta a seu pai ou sophismas com que enganou a criada* (anónimo, s.a.; Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian, TC 44)[405], donde "hum gallego"[406] combina claramente bondad y travesura: ayuda a un doctor a llegar a su casa tras varios años fuera, pero al mismo tiempo parece burlarse de él. Asimismo, es bastante detectable tal tipología dual en *Astúcias de tratante ou o Brasileiro enganado* (anónimo, s.a.; Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 325, n.º 2345). Aquí el gallego Pascoal (criado de

[398] Impreso en la lisboeta Typografia Lacerdina. Hay otros ejemplares de la misma obra elaborados en 1827 (FG 16547) y 1845 (FG 16546), por lo que se puede intuir que la pieza escénica tuvo bastante éxito.

[399] El argumento de la obra continúa así: en otra escena, aparecen Julia (hija de Lambuza) y Labrusca (su criada). La primera se lamenta porque su padre quiere casarla con un pariente anciano, lo que le impide el idilio con un amante llamado Trufaldino. La criada, de forma pícara, anima a Julia a fugarse con el enamorado. Ella así lo hace. Mientras, el gallego y su nuevo jefe están de compras, pero el primero no entiende adecuadamente los recados del segundo, produciéndose enredos. Luego, Alonço queda encargado de cobrar servicios en la posada a tres clientes (tolineiros), los cuales lo engañan para no pagarle. Cuando su amo se entera, quiere expulsarlo. Al mismo tiempo, Julia y Trufaldino se están fugando, pero son descubiertos por Lambuza, quien acaba permitiendo su amor a condición de que su futuro yerno se encargue de la posada y lo libre así de trabajos y preocupaciones.

[400] Otro galaico bondadoso, pero no ingenuo, se da en *As regateiras bravas* (Arquivo Nacional Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 322, nº 2187). Este gallego intenta convencer a su amo Feliciano de que no compre el pescado de unas vendedoras, pues no está fresco. El jefe lo amenaza mientras galantea con las mujeres (vid. Freitas Marques y Nunes, 2022, p. 46).

[401] Se expresa en un gallego macarrónico influenciado tanto por las lenguas castellana como portuguesa: "Oi cos demos que viengo derrangado".

[402] Impreso en la lisboeta Officina de Antonio Gomes durante el siglo XVIII.

[403] El argumento se centra en un enredo amoroso entre Justa y el italiano Valério, a pesar de que la madre de ella desea que su hija sea monja.

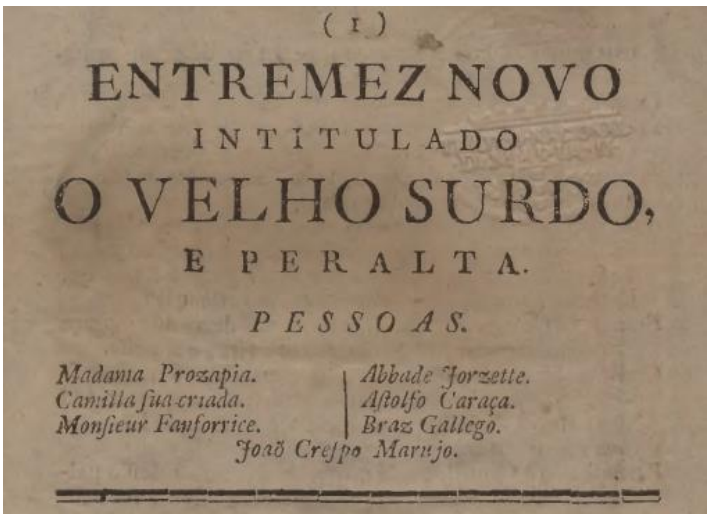
[404] Más información en: https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/registo.jsp?id=1 y https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/registo.jsp?id=2 (recuperados el 15/01/2023).

[405] Impreso en 1792 por la Officina de Francisco Borges de Sousa en Lisboa.

[406] Se expresa en portugués (no en su idioma macarrónico).

Don Gervásio, el brasileño protagonista) compite con otro hombre por la mano de la sirvienta Serigaita, pero pierde[407].

Un rasgo común a los tres tipos de galaico que se han explicado es el maltrato que el personaje suele recibir[408]. Por ejemplo, *Casquilharia por força* (anónimo, 1781; Biblioteca-Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, Teatro de cordel, FG 16371 y FG 16372)[409] muestra a Marçal (sirviente gallego, aunque habla en portugués) no muy bien tratado por sus superiores e iguales[410]. La violencia física se vuelve patente en obras como *Outeiro que se fez na trafaria pela Festa da Gaudioza* (anónimo, s.a.; Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 325, n.º 2289)[411], donde el personaje galaico es agredido por un poeta tras pronunciar ciertas palabras que el otro cree (erróneamente) ofensivas[412]. Más cruel incluso resulta a veces la violencia verbal hacia nuestro estereotipo, visible en obras como *Os efeitos da poesia vária* (anónimo, s.a.; Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, cx. 324, n. 2305) u *O velho surdo e peralta* (anónimo, s.a.; Biblioteca-Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, Teatro de cordel, FG 16858). En este último entremés, el mozo galaico Braz recibe insultos como "salvagem, gallego, homem, ou demo"[413].


(1)

ENTREMEZ NOVO

INTITULADO

O VELHO SURDO,

E PERALTA.

PESSOAS.

Madama Prozapia. | *Abbade Jorzette.*
Camilla sua criada. | *Astolfo Caraça.*
Monsieur Fanforrice. | *Braz Gallego.*
João Crespo Marujo.

Figura 42. Impreso dieciochesco de *O velho surdo e peralta*. © Biblioteca-Arquivo do Teatro Nacional Dona Maria II

[407] Estos elementos, unidos a un argumento centrado en enredos amorosos y trampas entre los superiores de Pascoal provocó que la censura suprimiese la obra en diciembre de 1798. Véase: https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/registo.jsp?id=90 (recuperado el 15/01/2023).

[408] Ello se pudo producir incluso en obras cuyo título refleja más bien lo contrario. Por ejemplo, resulta sospechoso que un entremés con nombre tan aparentemente aséptico como *A honra dos galegos* fuese considerado inadecuado por la censura en abril de 1773. Más información en: https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/registo.jsp?id=212 (recuperado el 15/01/2023). Desafortunadamente, hoy no queda el texto que nos permita conocer el argumento.

[409] Por la lisboeta Officina de Domingos Gonsalves.

[410] La censura prohibió esta obra en julio de 1791. Más información en: https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/registo.jsp?id=219 (recuperado el 15/01/2023).

[411] La obra trata de unas damas, unos poetas, un negro, un marinero y tres foráneos (gallego, italiano y un "estrangeiro") que deciden glosar versos. Aunque contienen elementos similares, es importante no confundir esta pieza con el *Novo entremez O outeiro ou os poetas afinados*, que aparece bajo la autoría de Pedro Antonio Pereira en una impresión lisboeta de la Officina de Domingos Gonsalves en 1783 (Biblioteca-Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, Teatro de cordel, FG 16749).

[412] El poeta intentará escapar de la prisión y para ello fingirá ser juez. Ello hizo que la obra fuese prohibida por la censura en junio de 1771. Véase: https://www.teatroproibido.ulisboa.pt/registo.jsp?id=24 (recuperado el 15/01/2023).

[413] Similares a los que se disponen en tonadillas madrileñas como *Los pillos y una dama* (Luis Misón, 1762; BHMM, Mus 146-13), *Barbero, criada y gallego* (anónimo, s.a.; BHMM, Mus 120-8) o *El indiano y el gallego* (anónimo, s.a.; BHMM, Mus 172-7).

A pesar de lo anterior, donde más se aprecian agresiones verbales es en el "drama" (en realidad, entremés) titulado *O galego surdo* (anónimo, 1773; Biblioteca-Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, Teatro de cordel, FG 16545; Biblioteca da Facultade de Letras da Universidade de Coimbra, Sala Jorge Faria, 2-5-146)[414]. Aquí, Lorinda le dedica a su primo galaico Balthezar[415] varios insultos, especialmente en un "aria"[416]: "Eu te detesto/Eu te a renego/Negro Galego[417]/Torpe animal". Por otra parte, destacan en la obra las alusiones que el personaje galaico hace al villancico (género paralitúrgico escénico-musical de origen ibérico)[418] y a la gaita (instrumento) cuando galantea sin mucho éxito con su prima: "A caxopa ten gana de oibir uno bilhancico, a pos yo o amaño tal, e qual; xando foi-ver, e lhe tanxerei a gauta; que será una consolaçon". Canta entonces (quizás en ritmos troqueos, por la acentuación): "Touça, bouça, e Morgalhouça/He camida que regala,/E despos beber-lhe un trago,/Por Dios que consola a y alma./Ai le le folgança,/Axan cartos, e mais cartos;/Para andar folgada a pança/A pòs que bai, toalhe?".

La ausencia de partituras entremesiles y la escasez de acotaciones en los libretos impide conocer realmente cómo era la caracterización musical que acompañaba al gallego en el teatro breve luso a finales del XVIII. Los entremeses portugueses de entonces pudieron proseguir lo que se desarrollaba en los de suelo gallego del siglo anterior con personajes lusos. Al respecto, es significativa *La contienda que tuvieron los labradores de la fra. de Caldelas con los portugueses sobre la pesca del Río Miño* (Gabriel Feijóo de Araújo, 1671; BNE, MSS/16717), en cuyo final (ff. 3-4) se recrea una danza cantada con guitarra ("viola") e instrumentos de percusión:

PORTUGUÉS: falta por vida minha
que aja porfin de guerra unha festinha
e seja a mea dança.

LABRADOR: tamen eu farei miña mudança.

PORTUGUÉS: o rapariga
traçe ca abiola.

LABRADOR: o pandeiro diga.

PORTUGUÉS: e trace coa biola un pandeiro
baillara tamein gorgor Roleiro.

(Sale vna muchacha portoguesa con guitarra, pandero y sonajas).

[414] El protagonista se llama Balthezar, es gallego y sobrino de Álvaro, anciano que decide que su hija Laurinda se case con este primo. Sin embargo, ella no quiere porque está enamorada de Julio, por lo que rechaza al pretendiente concertado. La mujer intenta huir después con su amante Julio (contando con la ayuda de los criados Flerida y Pantalinho), pero los descubren los demás. Se produce entonces una pelea entre Álvaro y Julio, pero acaban deteniéndola gracias a la petición de Lorinda. Los novios expresan su enamoramiento y los demás (gallego incluido) los comprenden. Acaban todos felices por el triunfo del amor.

[415] Con respecto al idioma que utiliza Balthezar, cabe decir que es un gallego macarrónico combinado con el portugués. Por ejemplo: "E entonces a Señora Lourimba tomben na de cazar comigo?".

[416] Los impresos conservados en Lisboa y Coímbra contienen estas partes musicales denominadas "arias", de las que no se conserva partitura ni *particellas.*

[417] El hecho de que el gallego aparezca asociado al negro recuerda a la confusión que en géneros como el villancico se produjo entre ambos estereotipos (Villanueva, 1994). Seguramente, ello tiene que ver con la subalternidad que encarnaban los dos personajes.

[418] Se detecta algo similar en *Diálogo ao nascimento do Menino Jesus* (Fray Gostoso de Santo Alívio, s.a.; Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria 2182, ff. 154-161), donde un gallego aparece "cantando as letras sagradas", criticando a los castellanos y aludiendo a una batalla que vivió en Monção (Freitas Marques y Nunes, 2022, p. 42).

MUCHACHA: aquí esta tudo cantemos,
alegria aja, y os mortos enterremos

(Toma cada vno su instrumento, y canta lo siguiente y baylan)

[MUCHACHA]: minha may tein prometido
de conpañeiro medar
que beja mutas caçar,
èfinome pormarido.
tein vnha aljaba ò amor
de setas doiro cargada,
unha adetracer crabada
no que do seu bando for.
desdo rei ateo menor
à aquel bendado cupido
basallaje llan de dar.
que bejo amutas caçar,
e finome por marido.
hè ò gosto, yo cariño,
yo contento dos amantes,
è jirasol dos galantes
que atodos segue o camiño,
hè rapàs coma un armiño
an quese mostra ofendido
osque […]
que bejo amutas caçar
è finome por marido.
hè carceleiro queprende
con lazos mui amorosos,
ofende muto òs zelosos,
yos oitros naõs ofende.
saõ duçuras canto vende
yè mercader mui quirido
bamoslle todos comprar,
que bejo a mutas caçar
è finome por marido.
finis Laus Deo[419].

Asimismo, los entremeses lisboetas dieciochescos pudieron representar musicalmente a lo gallego continuando lo realizado en otros géneros a inicios de la citada centuria. De este otro momento sí contamos con un valioso testimonio musical, ubicado en el volumen *Enredos de amor fingidos para exemplo da affeiçam em sessenta bailes explicados que a curiozidade ajuntou no compendio deste volume de Phelipe Iacome Souza* (Arquivo Distrital de Braga, Ms. 471)[420]. Dicho libro fue exhaustivamente estudiado por Gándara Eiroa (2001 y 2009) hace unos años. Sin embargo, el referido autor no analizó ciertas cuestiones que aquí se van a tratar.

[419] Transcripción extraída en parte del *Proyecto Gondomar*, recuperado el 20/02/2023 de http://ilg.usc.es/gondomar/es/index.php?action=file&id=xmlfiles/GOND048.xml&headers=full

[420] La calidad del ejemplar es alta, constando de caligrafía cuidada, música escrita de forma muy legible y alguna ilustración de gran valía. Agradezco al personal del Arquivo Distrital de Braga las facilidades para acceder a la fuente.

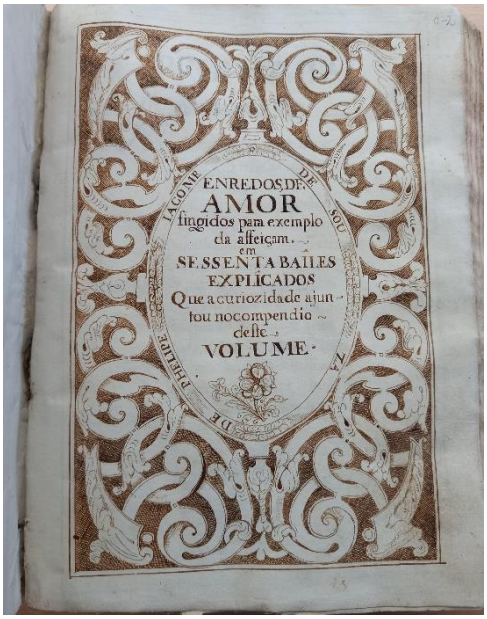


Figura 43. Portada de *Enredos de amor fingidos*. © Arquivo Distrital de Braga

De la fuente nos interesa la pieza escénica titulada *Bayle de la peregrina gallega* (ff. 296-304)[421], pues la protagonista hace su aparición cantando una melodía con varias células dáctilas[422] al estilo pastoral. Estos patrones recuerdan no solo a los *topoi* musicales utilizados en ámbito teatral castellano para caracterizar a lo galaico[423], sino también al hoy conocido como ritmo de muiñeira en Galicia[424]. Además, a esta parte del baile le sigue un número en el que el bajo parece imitar el ronco de la gaita (instrumento) con la nota pedal "mi" (en clave de do en cuarta línea), quinto grado de la tonalidad principal la menor.

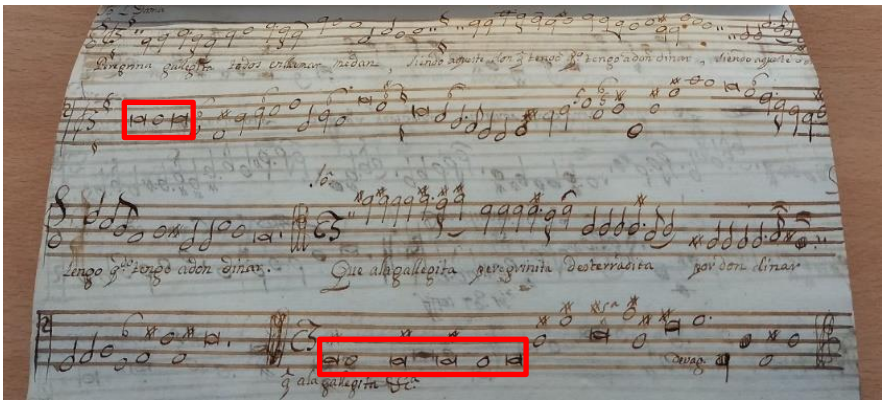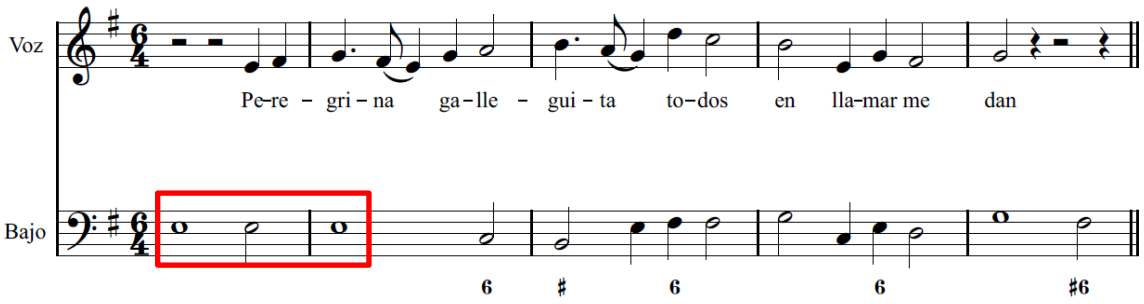


Figura 44. Intervención inicial de la mujer gallega y número siguiente con la imitación de ronco gaitero (f. 299r). © Arquivo Distrital de Braga

[421] El argumento gira en torno a una mujer de Galicia (se expresa en castellano, eso sí) con gran éxito entre los hombres y que pide dinero. Otras mujeres y un anciano le hablan de la virtud de dar frente al vicio de recibir.
[422] Quizás estas constituyen el "compás" al que alude el texto del propio baile justo en el inicio: "La peregrina gallega/oy sale a pedir y a dar/en el compas de sus gracias/al bayle un largo compas" (f. 296).
[423] Como lo visto en la tonadilla *La compositora* (anónimo, 1777; BHMM, Mus 156-9; consúltese anexo 4.3.).
[424] Asimilado probablemente en el folclore gallego de una tradición pastoral internacional, como se expresó en el capítulo 2 de la presente tesis.



Ejemplo musical 7. Transcripción de la primera intervención de la gallega en notación actual[425]

Estos mismos ritmos los emplean después otros personajes del baile que nos ocupa, como el gálán. Una de sus melodías resulta similar a la que Polonia Rochel cantó en la tonadilla *La gallega [enamorada]* (Blas de Laserna, 1783; Real Biblioteca, MUS/MS/1639)[426].

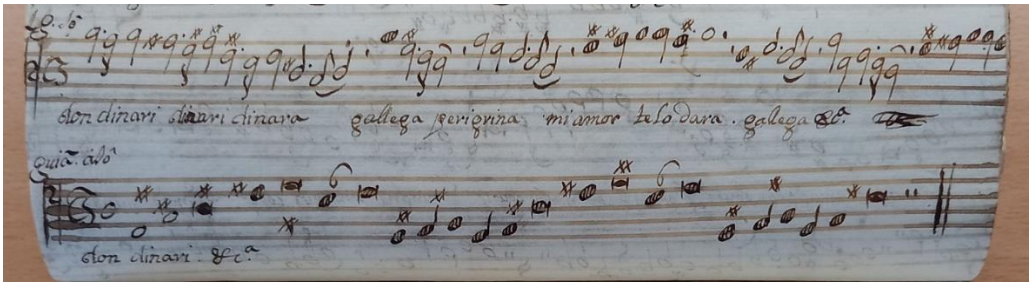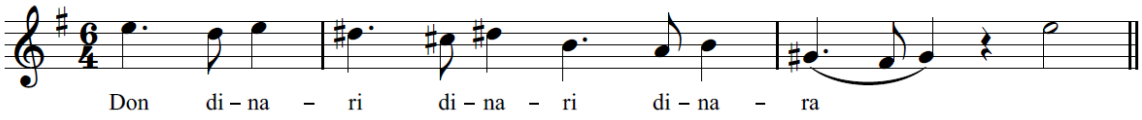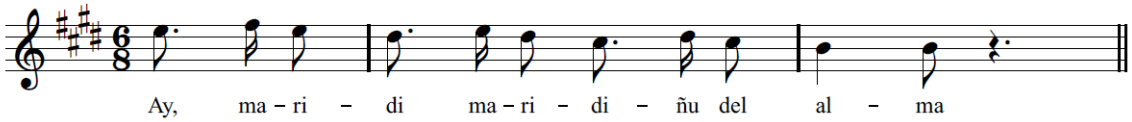


Figura 45. Galán cantando dáctilos (f. 299v). © Arquivo Distrital de Braga

1. Galán en el *Baile de la peregrina gallega*:
Arquivo Distrital de Braga, Ms. 471



2. Polonia Rochel en *La gallega enamorada*:
Real Biblioteca, MUS/MS/1639:



Ejemplo musical 8. Comparación de fragmentos musicales[427]

A mayores de los ya referidos *topoi* musicales propios de la galleguidad, se detectan paralelismos entre este baile y lo tonadillesco en elementos argumentales, especialmente en

[425] Al igual que hace Gándara Eiroa (2009, pp. 801-816), optamos aquí por transcribir este baile una cuarta inferior a como se dispone en el manuscrito, pues en el mismo se emplean claves altas (no naturales).
[426] Los procedimientos lingüísticos también son similares, realizando una especie de tarabailla con las palabras "dinero" y "maridiñu", respectivamente.
[427] La melodía bracarense, originalmente en compás de proporción menor o C, es transcribible a 6/4. Se han dispuesto ambas melodías en clave de sol para hacer más sencillas las comparaciones (las claves originales son: do en tercera dentro del manuscrito de Braga y do en primera en el de Madrid).

relación al pimiento. Si en la tonadilla *El valiente Campuzano y Catuja de Ronda* (Jacinto Valledor, 1774; BHMM, Mus 177-3) había un personaje que se llamaba así y decía provenir de Galicia, en la pieza lusa leemos: "Pica el pimento nô mas/que es cecante que en Galicia/ pica, repica a agotar".

3.5. CONCLUSIONES DE CAPÍTULO

La escena portuguesa no se alejó demasiado del influjo hispano durante la segunda mitad del XVIII. Más bien ocurrió un proceso de asimilación orgánica de los elementos importados del país vecino, adaptándolos a la situación lusa de forma más elaborada que hasta entonces. Todo ello con el objetivo de conformar un teatro autóctono. El proceso se produjo en un contexto de omnipresencia operística italiana, género de moda en casi toda Europa y parte de América.

Las óperas representadas en las ciudades de Lisboa y Porto muestran la importancia que dentro de Portugal se le concedió a la producción de autores como Paisiello o Cimarosa en lo musical y Metastasio o Goldoni en lo libretístico. Además de estos italianos (que probablemente nunca pisaron suelo luso), afloró un cierto número de creadores vinculados a territorio portugués que elaboraron obras operísticas de corte italianizante: David Pérez[428] o Marcos Portugal en lo compositivo y Martinelli en lo textual. Cabe no olvidar el precedente de Silva "O Judeu", pues su ópera *Vida do grande Don Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733) constituye un claro ejemplo del todavía influjo hispano en los argumentos de la escena lusa dieciochesca.

Mayor influencia todavía se detecta dentro de las comedias. En varias de la segunda mitad de la centuria prosiguió la división tripartita en "jornadas" (herencia del Siglo de Oro español), adaptándose para Portugal ciertos títulos de éxito en Madrid (especialmente los que se centraban en la gallego-portuguesa medieval Inés de Castro). Los géneros breves como el entremez-farça tuvieron su etapa de esplendor lisboeta—y brasileña (Messer Levin, 2013)—a partir de 1750, cuando ya en España irían sustituyéndose por sainetes y tonadillas. Sin embargo, es en estas tres tipologías de obras escénicas ibéricas donde más paralelismos se detectan, tanto en los enredos argumentales como en los estereotipos y elementos costumbristas.

Ello es perfectamente apreciable a través del personaje gallego, caracterizado psicológicamente en las piezas entremesiles lusas (al igual que en las tonadillas hispanas) de tres formas diferentes: como ingenuo-bondadoso, pícaro y/o una mezcla de ambas. Estas tipificaciones satíricas y humorísticas se alejaban bastante de la concepción actual de galaicos y portugueses como identidades colectivas fraternales (idea que se fraguó a partir de la segunda mitad del XIX). En el teatro del XVIII en Lisboa se asumieron ciertos prejuicios madrileños hacia lo galaico, situándolos ahora en una ambientación propia de la capital lusa (a donde muchos gallegos emigraron a finales del Antiguo Régimen).

[428] Compositor napolitano de la Corte portuguesa de José I (Do Pico, 2015, pp. 38-40), su producción gozó de gran difusión. De hecho, en el Archivo Municipal de Rianxo (Galicia), existe un fondo local de música en el que se encuentra una edición londinense ca. 1774 de su *Mattutino de Morti*. No es extraña que la edición de la pieza sea inglesa (existió una estrecha vinculación Lisboa-Londres en el entonces, especialmente visible a través de las figuras de Marcos Portugal y Angelica Catalani). La obra pudo llegar a Galicia bien en el siglo XVIII (a través de portugueses como Almeida Mota, de músicos catedralicios que iban a tocar a teatros lusos o de compañías italianas que tocaban suelo gallego procedentes de Lisboa y Porto). Tampoco es descartable que el impreso fuese adquirido por algún melómano en los siglos XIX o XX.

Pocas son las partituras y *particellas* de entremeses lusos que han llegado al presente, pero sabemos que dichas obras escénicas incluían música porque así se indica en sus textos impresos. Entre lo conservado, destaca además la escasez de fuentes musicales sobre lo gallego: casi no quedan "gaitas" o muiñeiras, salvo la del baile entremesado custodiado en el Arquivo Distrital de Braga y las de algunos villancicos. No obstante, tanto una como las otras son anteriores a la etapa que nos ocupa (recuérdese que el género villanesco fue suprimido en Portugal durante el reinado de João V). Los impresos textuales de entremeses portugueses con gallegos tampoco se refieren a piezas musicales vinculadas a dicha identidad, posible indicio de que estas melodías y bailes no tuvieron tanta presencia en el teatro portugués como en el castellano.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

CAPÍTULO 4. GALICIA Y EL TEATRO MUSICAL: CONFLUENCIAS CULTURALES PARA LA CONFORMACIÓN DE UNA IDENTIDAD COLECTIVA

El teatro musical en Galicia a finales de la Edad Moderna es un tema que permanece poco tratado. La escasez de fuentes primarias (especialmente las propiamente musicales) pudo influir en dicha situación. Asimismo, este objeto de estudio resulta complejo por implicar necesariamente un abordaje mixto, no siendo posible separar la dramaturgia religiosa de la profana debido a las continuas interrelaciones en el entonces. Ya Otero Pedrayo afirmó en su día que las fiestas gallegas de carácter religioso en el XVIII eran como espectáculos escénicos laicos[429].

Por otra parte, tampoco se ha estudiado aun la importancia que la escena lírica tuvo como generadora de confluencias culturales en Galicia: al noroeste peninsular llegaron a finales del Antiguo Régimen varias compañías de diferentes latitudes (fundamentalmente castellanas, portuguesas y, en gran medida, italianas). Ello produjo necesariamente un contacto cultural novedoso: una especie de espejo en el que los gallegos contemplaron colectivos diferentes al suyo, pero también reflexionaron sobre sí mismos al compararse con ellos.

Considero que todo esto, junto con las numerosísimas experiencias que la población de Galicia vivió al emigrar fuera de su territorio[430], constituyó un caldo de cultivo para la conformación de una identidad gallega basada en el relativismo, donde se ubica el consabido "depende". En efecto, el continuo contacto con el otro (bien a través del teatro o bien por los flujos migratorios) hizo ver a los gallegos que existían diferentes modos válidos de entender la existencia, no teniendo que decantarse taxativamente por uno u otro.

4.1. IDENTIDAD COLECTIVA GALLEGA Y ESCENA LÍRICA: ¿RESULTADO DE CONFLUENCIAS CULTURALES?

Uno de los estereotipos más extendidos sobre la identidad gallega es aquel que atribuye a la población del noroeste peninsular ibérico una gran indeterminación (o falta de posicionamiento) ante la toma de decisiones. Dicha consideración sobre los gallegos (muy exagerada como *cliché*) esconde tras de sí un sutil y real relativismo que podría tener su causa en la confluencia de culturas que experimentaron muchos miembros de la sociedad galaica siglos atrás, especialmente aquellos que se vieron obligados a emigrar (y, por tanto, conocer otros lugares y formas de vivir, a veces contradictorias con las propias).

[429] "En calquera tempo a función relixiosa, cas súas capas de festa pagán, enteiraron necesidás semellantes ás compridas pola escea dramática e os xogos entre os antigos, e nas cidades desenrolaron os tempos e gostos da ópera, entón, no XVIII, moderna. E como despois do grave espeitáculo viña nos clásicos a comedia, tamén na Galiza se afrouxa o arco na serán brincadoira dos campos da festa" (Otero, 1969, pp. 68-69). Esta idea también se aprecia en Villanueva (1994).

[430] Uno de los elementos que más caracterizó a la población de Galicia durante las Edades Moderna y Contemporánea fue precisamente la emigración, tanto masculina como femenina. Sus características y consecuencias (no solo para quienes marchaban, sino también para las/os que quedaban) se analizan detalladamente en Rey Castelao (2021).

Sin embargo, pienso que los movimientos migratorios no fueron los únicos factores propiciadores del citado relativismo galaico, sino que en el teatro de finales del Antiguo Régimen sobre suelo gallego se encontró otro catalizador. Ciertamente, entonces confluyeron en Galicia compañías escénicas (de comedia y ópera) procedentes de diversos lugares (Castilla-Portugal-Italia). Ello no constituye un asunto baladí, pues la segunda mitad del XVIII era un momento de gran intensidad en la configuración de identidades colectivas en Occidente, proceso en el que el teatro (musical incluido), ostentó un papel fundamental al ser considerado por la Ilustración como una importante herramienta política y de moldeamiento social.

La mayoría de las empresas escénicas foráneas que arribaron a territorio gallego se asentaron en Coruña. No obstante, también actuaban en otras poblaciones como Santiago de Compostela, Ferrol, Vigo o Ribadeo. Destacaron las de ópera de los italianos Nicolá Setaro, Alfonso Nicolini y Nicolás Ambrosini, pero hubo otras todavía no estudiadas en profundidad como las hispanas de Diego Ortega, Antonia Díaz, María Antonia Iglesias (con diecinueve actores y cinco músicos estables en plantilla), Juan Bautista Longarini (reconocido castrato y compositor), Ignacio Cañizares, Cayetano Placidi, Pascual Mas y Agustín Llopis. En el ámbito de los volatines, sobresalió la del italiano Miguel Ángel Chiarini (Conde Palentino). Los espectáculos de estas compañías teatrales eran muy variados, pero en todos ellos había una importante presencia de la música. En las italianas predominaba la ópera, en las españolas la comedia[431] (con secciones musicales y géneros breves como la tonadilla escénica en los entreactos) y en las de volatines los juegos y equilibrios se hacían presumiblemente sobre un fondo musical.

Los operistas italianos entraban en la zona gallega no por suelo español, sino por el luso (como si de un eje atlántico se tratase)[432]. En el caso de Setaro, está documentada su presencia en Lisboa[433] y Porto[434] (Brito, 1989; Camões, 2017; Rodrigues Ferreira, 2017) antes de su establecimiento en Galicia hacia 1768[435], donde construirá dos teatros en Coruña (los de Puerta Real y Florida) y uno en Ferrol (Casa teatro), tal y como señalan Sánchez (1997) y Vigo (2007). Por su parte, Nicolini y Ambrosini dividieron su actividad entre Porto y territorio gallego, mientras que Chiarini empleaba en Coruña carteles en portugués en los que se aludía a sus espectáculos en la corte lusa (Montenegro, 2019). A lo anterior hay que sumarle que Longarini estaba a la "espera de Lisboa, sin dificultad, [de] los bailarines tan nombrados, los dos hermanos Javoni" (AHMC, caja 8418, carpeta 29).

[431] Entendida como cualquier obra escrita originalmente en español, independientemente de si tenía carácter humorístico o no.
[432] Probablemente por cuestiones orográficas. El relieve es menos escarpado en la frontera con Portugal que con Castilla. Además, no se descarta que muchas compañías llegasen a Galicia por mar, un modo de transportarse entonces más veloz que el terrestre.
[433] Aquí estuvo al menos en 1759, vinculado con su compañía escénica a las academias promovidas por el también italiano José Darbrissio (Rodrigues Ferreira, 2017, pp. 278-279). En la capital lusa, Nicolá tuvo problemas con algunas personas que había contratado, pues lo denunciaron a él y a su hermano Pietro (Camões, 2017, p. 233). No sería el único sobresalto entre los Setaro, pues Pietro fue querellado tras estafar al instrumentista y compositor Pedro António Avondano: en 1759 lo hizo socio de un supuesto espectáculo operístico sin licencia regia en el Teatro da Rua dos Condes, para el cual le cobró un anticipo (Rodrigues Ferreira, 2017, pp. 275-276). En territorio luso, Setaro tuvo como director musical de su compañía al compositor italiano Giuseppe Scolari (Bernardes, 2022).
[434] *Instrumento de contracto que faz o Provisor da Camara em Lisboa com Nicola Sitarro, emprezario de Operas Ytalianas para vir ao Porto representar nos Festejos que a Camara da mesma Cidade quería fazer por occasiao dos desposorios da Senhora D. Maria, Princeza do Brazil, co o Senhor D. Pedro, Ynfante de Portugal. De 25 de julho de 1760* (Arquivo Histórico Municipal do Porto, Libro 57, Proprias, folla 91 a 95).
[435] Precisamente el año en que se crea la Real Mesa Censória en Portugal: ¿casualidad o indicio de un problema de Setaro con las autoridades lusas?

Por otro lado, las compañías de comedia procedían fundamentalmente de territorio castellano. Varios de los miembros que integraban estas empresas habían actuado en coliseos madrileños, especialmente en los de los Reales Sitios (ámbito cortesano)[436], propiciándose de este modo una cierta vinculación entre la escena gallega y la aristocrática de la capital española. Una vez asentados en el noroeste, los actores y actrices castellanos tuvieron ciertos problemas con los operistas italianos, produciéndose disputas y rivalidades en las cuales las instituciones gallegas (especialmente los ayuntamientos, por ser el teatro un asunto municipal) se encontraban en medio. No siempre fue sencillo disolver los desacuerdos, pero habitualmente se optó por soluciones intermedias que mantuviesen a ambas partes en escena.

4.2. ASPECTOS GENERALES SOBRE LA ACTIVIDAD TEATRAL GALLEGA

En la Galicia de finales del Antiguo Régimen se produjeron continuos intercambios culturales entre la escena y la música. Los primeros teatros estables que hubo en el noroeste peninsular pertenecen precisamente a este momento, habiendo sido promovidos la mayoría por compañías como la operística del italiano Nicolá Setaro o la cómica de la española María Antonia Iglesias. A nivel local, existió una estrecha relación teatral entre ciudades como Santiago-A Coruña-Ferrol, alternándose las agrupaciones para ofrecer representaciones en una u otra población. A escala más global, cabe destacar la confluencia de lo italiano (proyectos de Setaro, Nicolini, Longarini y Accinelli), lo portugués (giras teatrales entre Lisboa-Porto y A Coruña-Ferrol), lo francés (Ilustración) y lo castizo (puesta en marcha de tonadillas).

Las discusiones políticas, estéticas y judiciales estuvieron presentes en diversos ambientes repartidos por el territorio gallego, destacando especialmente la variedad de conflictos ocurridos en A Coruña. También sobresalieron los desencuentros entre la Universidad o la Catedral compostelanas con los cómicos profanos, así como las desavenencias por asuntos teatrales en poblaciones de menor tamaño como Ourense o Pontevedra. Tampoco pasan desapercibidas las querellas en las que se vieron implicados miembros de compañías cómicas u operísticas, conteniendo estos pleitos muchos ejemplos de picaresca. Todo ello se encuadra en un momento en el que diferentes élites pretenden controlar las actividades teatrales al considerarlas un eficaz medio de educación y moldeamiento social.

Pretendiendo clarificar este complejo contexto, se ha creado para la presente tesis doctoral un mapa sonoro que puede consultarse aquí. En el mismo se señalan los puntos en los que hubo actividad escénico-lírica entre 1750-1814, partiendo de la información localizada en documentación de archivo (partituras y *particellas*, libros de actas capitulares, volúmenes de acuerdos municipales o pleitos custodiados no solo en suelo gallego, sino también en Madrid, Lisboa y Porto). Muchas de las obras halladas permanecen inéditas y sin grabar, de ahí que no haya sido posible colocar un enlace musical en cada ubicación. Aun así, las piezas más relevantes se han transcrito empleando el software *MuseScore3*, extrayendo posteriormente un audio MP3 para el mapa. En cualquier caso, esta es una solución provisional, pues nos encontramos ante un proyecto de largo recorrido que con el transcurso del tiempo irá mejorando.

[436] Ello se tratará en profundidad más adelante. Aun así, cabe apuntar ya que resulta realmente significativo que una considerable cantidad de actores y actrices que trabajaron en Galicia durante esta época procediesen de los teatros reales borbónicos y no de los coliseos públicos madrileños (donde contaban con una estructura más estable, pero menor pomposidad y posibilidades de promoción social).

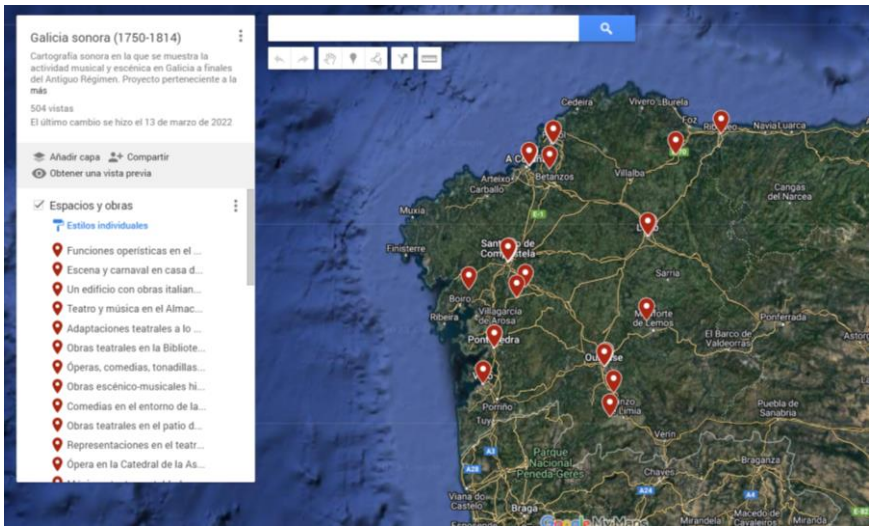


Figura 46. Vista general del mapa sonoro creado. Elaboración propia partiendo de Google Maps

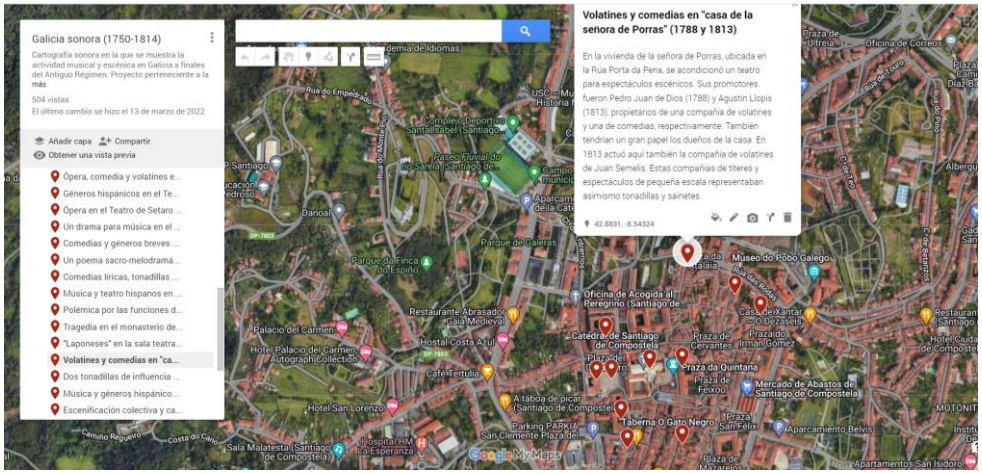


Figura 47. Detalle del mapa sonoro sobre la ciudad de Santiago de Compostela. Elaboración propia

4.2.1. Coliseos

A finales de la Edad Moderna, las palabras *coliseo* y *casa de comedias* eran los términos más habituales para designar al tipo de edificio que hoy denominamos teatro. Durante el siglo XVIII, estos espacios escénicos en las ciudades de Galicia[437] tenían una forma similar al de las antiguas corralas de comedias (cuadrangulares o rectangulares). Habrá que esperar al XIX (concretamente, el año 1804) para que se construyan en el noroeste peninsular los primeros teatros semicirculares o "a la italiana" (Sánchez García, 1997). En el período que nos ocupa,

[437] Para saber cómo eran visualmente algunas de las poblaciones gallegas en las que se ubicaron espacios teatrales, resultan muy relevantes las imágenes del siglo XVIII recogidas en Vigo Trasancos et al (2011): 15. *Vista de la ciudad de A Coruña con la Torre de Hércules* (José Cornide, ca. 1790)/40. *Edificaciones levantadas en la zona comprendida entre las calles de San Agustín y de la Franja en Coruña* (Fernando Domínguez Romay, 1793): aparece la planta del coliseo/440. *Ría de Ferrol con el arsenal, las villas de Ferrol y A Graña y el astillero de Esteiro. Vista* (Pedro Grolliez de Servier, ca. 1782-1785)/1062. *Casas de la Plaza Mayor de Ourense* (anónimo, ca. 1707)/1106. *Ría de Ribadeo con la villa y el fuerte de San Damián. Vista* (Pedro Grolliez de Servier, ca. 1782-1785)/1143. *Ciudad de Santiago de Compostela en 1783* (Juan López "El Mayor", 1783)/1149. *Plaza del Hospital o del Obradoiro en la ciudad de Santiago de Compostela con cierre para celebrar corridas de toros, castillo de fuegos y tablado* (Francisco das Moas, ca. 1745-1747)/1330. *El templo de Jano, máquina de fuegos de artificio erigida en Santiago de Compostela para celebrar la subida al trono de Carlos IV* (Miguel Ferro Caaveiro, 1789)/1576. *Ensenada de San Simón entre Pontesampaio y el estrecho de Rande. Vista* (Pedro Grolliez de Servier, ca. 1782-1785).

predominaba por tanto la tradición barroca en el marco arquitectónico de las funciones escénicas gallegas. Ello influiría en la ubicación del público para asistir a las representaciones, que no sería como en los teatros a la italiana que desde mediados del período dieciochesco existían en Madrid, sino como la que había prevalecido durante el Siglo de Oro hispano. La escenografía tampoco tendría gran elaboración (al igual que en el XVII), siendo importante que el espectador emplease su imaginación.

Cabe destacar que los lugares con mayor actividad escénica en Galicia entre 1750-1814 solían contar con edificios adecuados a dichos eventos desde la década de 1760. Las poblaciones más significativas en este aspecto eran Coruña, Ferrol, Santiago de Compostela y, más tarde, Vigo. Justamente, estas ciudades serán las que también ofrecerán mayor número de espectáculos teatrales a lo largo de los siglos XIX-XX. Por lo tanto, es posible considerar que su conformación como enclaves teatrales gallegos parte de finales del Antiguo Régimen.

4.2.1.1. Teatros y salas teatrales[438]

El primer teatro gallego del que tenemos noticia se ubicaba en un lugar desconocido de Santiago de Compostela. Su construcción data de 1768, mismo año en que se destruyó. Había sido promovido por el italiano Nicolà Setaro (propietario de una compañía teatral de óperas bufas) y construido a partir de abril siguiendo las proyecciones de Domingo Lois Monteagudo. Probablemente el inmueble constituía un edificio exento levantado en una plaza intramuros o en un descampado. En el contrato conservado con el carpintero que ejecutaría las obras se acuerda la elaboración de un "atril para los músicos" (AHUSC, legajo 6184, folio 24). La planta del espacio era similar a la de los corrales de comedias.

Sería también Setaro el impulsor en 1768 del teatro de Puerta Real en Coruña. El arquitecto no consta, aunque se cree que se utilizaron los planos de Domingo Lois Monteagudo elaborados para el teatro de Santiago de Compostela de 1768 (Sánchez García, 1997, p. 45). El inmueble era exento, construido a partir de noviembre en una zona amplia como Puerta Real. Francisco Casal coordinará la construcción. En 1769, el Capitán General Interino (Conde de Croix) derriba este coliseo, a pesar de la oposición de Setaro y el Ayuntamiento. El argumento ofrecido por el militar se apoyaba en que el inmueble se encontraba en zona de seguridad militar.

Ante tal situación, Setaro se traslada a Ferrol y propicia la construcción de un teatro allí, seguramente empleando de nuevo los planos de Monteagudo para Santiago (Sánchez García, 1997, p. 47). El inmueble (edificado entre abril y julio de 1770) no era exento, sino que limitaba con otras infraestructuras del recién creado Barrio de la Magdalena. En 1773 se lo expropian a Setaro por sus problemas judiciales en Bilbao, entregándoselo a sus herederos Nicolini y Ambrosini en 1775. En 1780 el edificio se encontraba en mal estado, siendo renovado en 1791 por iniciativa del empresario de comedias Antonio Pinto con el respaldo económico de Ventura Taxonera. Ardió en 1807.

Tras poner en marcha su coliseo ferrolano, Setaro había vuelto a la ciudad herculina para promover el Teatro de la Florida. No se tiene constancia del arquitecto original, pero sí se sabe que el inmueble experimentó una reforma posterior proyectada por Fernando Domínguez

[438]Lo expuesto a continuación se ordenará atendiendo a criterios cronológicos (fecha de construcción). Cabe apuntar también que, en las fuentes primarias, los edificios teatrales aparecen denominados de forma arbitraria como "casas de comedias" o "coliseos". Para no complicar más este aspecto, aquí se opta por denominar preferentemente a los inmuebles destinados específicamente a funciones escénicas como "teatros", mientras que "salas teatrales" se utiliza para referirse a los recintos habilitados para las representaciones en construcciones con otra función práctica (hospitales, casas privadas, fábricas…).

Romay. Los planes para crear este inmueble datan de 1770, cuando se autoriza su construcción, llevada a cabo al año siguiente en un terreno entre la calle de la Florida y la calle San Agustín (de ahí el nombre).

Durante el 1771, el ayuntamiento coruñés solicita al Consejo de Castilla la venta forzosa del edificio por desavenencias con Setaro[439]. Lo adquirirá el propio consistorio al año siguiente, convirtiéndose así en un coliseo público, con una actividad que combinaba la ópera italiana con la comedia española (incluyéndose tonadillas, melólogos y sainetes con música). Por lo tanto, la actividad desarrollada aquí era una combinación de la propia de coliseos como la Cruz o el Príncipe de Madrid (de carácter castizo) y la del teatro de los Caños del Peral madrileño (orientado más a ópera italiana). En 1791, se reforma el edificio de la Florida; el proyecto recaerá en Fernando Domínguez Romay. Llegado el 1804, un incendio lo destruye (AHMC, caja 8421, carpeta 22).

Paralelamente a los proyectos del italiano Setaro en Coruña-Ferrol, Santiago de Compostela erigie el Teatro de la Rúa Nova gracias al impulso de la española María Antonia Iglesias, propietaria de una compañía de comedia. Se emplea para ello una casa medianera utilizada antes como bodega y ubicada en la citada Rúa Nova[440]. La sala teatral instalada en el inmueble en 1770 es renovada a la vez que ampliada en 1771. En 1773 no se utiliza el coliseo por presiones del Cabildo catedralicio al ser Año Santo. Poco después se arregla el edificio, pero en 1775 queda nuevamente inhabilitado y casi en estado de ruina. Tras varias reformas durante las décadas siguientes, el espacio escénico acaba desapareciendo a principios del XIX[441].

Hasta la tardía fecha de 1804 no se cuenta en Galicia con el primer teatro "a la italiana": el (segundo) de Puerta Real en Coruña, promovido por el ayuntamiento y el capitán general (Francisco de Tarancos). Su arquitecto: Fernando Domínguez Romay. El inmueble se levanta en la zona donde había estado el primer teatro de Puerta Real en 1768-1769. El segundo dura más, hasta 1823.

De 1813 data el primer teatro conocido de Vigo[442] (y último de la etapa que nos ocupa), ubicado en la calle de la Oliva. Sus promotores pudieron ser Agustín Llopis y Vicente Estrella

[439] Probablemente detrás de la petición se encontrasen también las pretensiones consistoriales para contar con un teatro municipal, como ocurría otras en ciudades hispanas.

[440] La misma estaría instalada aproximadamente en el mismo emplazamiento donde hoy se encuentra el Teatro Principal de la ciudad.

[441] En 1794, Ignacio Cañizares y José Elejalde (propietarios de una compañía de comedias) solicitaron reconstruir este teatro, consiguiendo los pertinentes permisos del Ayuntamiento y llevando a cabo su proyecto (AHUSC, libro de actas municipales 287, f. 534). Hubo reformas también en 1798 (llevadas a cabo por la compañía de Agapito Onnau) y en 1800 (por los empresarios de ópera Longarini y Accinelli). La poca atención dada al coliseo compostelano como inmueble propiciará que en 1802 José Elejalde quiera venderlo, ofreciéndoselo al ayuntamiento a través de Fructuoso Rendo (AHUSC, libro 292, f. 11-12). El edificio se tasa en 42000 reales (AHUSC, libro 292, f. 18) y el consistorio decide comprarlo por esa cantidad, de la que 28500 reales son aportados por Cisneros, Conde de Gimonde (AHUSC, libro 292, f. 39). Al año siguiente se inician nuevas reformas, pero en 1804 el teatro continúa con problemas y en 1807 se declara en ruina. En 1813, el empresario de comedias Bartolomé Alegre se presenta en el ayuntamiento para tratar la reforma del coliseo (AHUSC, libro 320, f. 175). Propone correr él con los gastos si no se le cobra alquiler por ocho años, pero Reguera se niega por estar en guerra España y resultar ello inasumible económicamente (AHUSC, libro 320, ff. 237-238). El ayuntamiento intenta entonces que se rehabilite el teatro con dinero de la Diputación provincial (AHUSC, libro 321, f. 240), pero esta no accede (AHUSC, libro 324, f. 186). Poco después, José Oromi pide que la junta de gobierno del Hospital pueda reedificar el coliseo (AHUSC, libro 325, f. 871), sin suerte. Finalmente, en 1816, desaparece lo que todavía subsistía del viejo teatro.

[442] No es descartable que en estos mismos años se erigiese también el primer edificio exclusivamente teatral de Ourense. El mismo se ubicó en la la Plaza del Olmo y terminó su actividad ca. 1840. Poco se sabe de este inmueble, siendo relevante la información aportada por Martínez Risco (1928, p. 286): "Después el Marqués de Leis construyó otro [teatro] en la actual calle

(propietarios de una compañía cómica). Poco se sabe de dicho inmueble, a excepción de una alusión a él por Espinosa Rodríguez (1949).

Estos constituyen los grandes proyectos de construcción teatral en la Galicia del siglo XVIII e inicios del XIX. Al mismo tiempo, hubo otras iniciativas privadas de menor envergadura[443], como la sala teatral en casa de José Gundián en Coruña (1770-¿?), fomentada quizás por el propio Gundián con apoyo de la Real Audiencia. No estamos ante un teatro propiamente, sino ante un espacio acondicionado para funciones teatrales en una vivienda privada. Las representaciones fueron costeadas por los oficiales de la Real Audiencia.

Poco después, en 1776, se impulsó una sala teatral en el "hospital y recogimiento de niñas desamparadas y tullidos pobres" u "hospital de San Miguel" de Casas Reales de Santiago. La misma, promovida por Manuel de Lucía y su compañía de comedias (en co-propiedad con María Antonia Iglesias) estuvo activa al menos hasta 1777. Vigo (2011, p. 486) y Cueto (2014, p. 74) indican que el hospital de Casas Reales (donde se ubicó este espacio escénico) se encontraba en la zona que hoy ocupa el inmueble número 23 de la calle homónima.

Corría también el año 1776 cuando el empresario de volatines[444] José Cortés promovió una sala teatral en Pontevedra. Cortés había pedido al ayuntamiento utilizar el cuartel de la ciudad. Probablemente se refiriese a la Real Maestranza, edificada durante la Edad Moderna en el mismo solar donde se instaló en el XIX el Cuartel de San Fernando, hoy Facultad de Bellas Artes. En ese mismo 1776, los italianos Nicolini y Ambrosini (vinculados a Setaro y propietarios de una compañía de ópera) impulsaron un teatro pontevedrés en ubicación hoy ignorada, pero en 1796 ya no existía tal inmueble.

En 1788, Pedro Juan de Dios (propietario de una compañía de volatines) utilizó como espacio escénico alguna estancia en casa del Señor Porras, ubicada en la compostelana Puerta de la Peña[445]. En fechas muy similares (1789-1791 y 1804), Coruña vivió algo similar con una sala teatral ubicada en el Almacén de los herederos de Don Jerónimo Hijosa. Sánchez García (1997, p. 99) indica que este lugar se utilizó como teatro a finales del XVIII y también fue propuesto por el arquitecto Fernando Domínguez Romay como coliseo provisional tras el incendio del Teatro de la Florida en 1804. Siguiendo a Rupérez (2011, p. 177) el almacén se encuadraba en la zona de la Aduana, fue construido ca. 1780 por Antonio Cándido (hijo de

del P. Feijóo, cerca del Alfolí de la Sal. En 1839 representó sesenta funciones la compañía Arellano, costando la entrada con asiento una peseta".

[443] No cabe minusvalorar la presencia del teatro y música en ámbito privado. Iglesias Blanco indica en su tesis doctoral (2008, p. 739) que entre los "Libros que pertenecían a la esposa de don Francisco Gayoso de los Cobos. Santiago de Compostela. Año 1769" había una obra escénico-musical titulada *Laniteti-Drama para música*. Esta pieza debe ser una adaptación de la *Nitetti* de Pietro Metastasio (libreto). Garelli (1997, pp. 350-351) ha demostrado que se imprimieron varias traducciones de la obra España, como la elaborada en la Oficina de los Herederos de Lorenzo Francisco Mojados (Madrid), titulada *La Niteti. Drama para música de representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro. Festejándose el gloriossisimo dia Natalicio de Su Majestad Catholica La Reyna Nuestra Señora. En este año de M.D.CC.LVI.* En el impreso se indica además: "la composición de la música es del Maestro Don Nicolás Conforto, Napolitano". En Sevilla, se imprimió una adaptación de Nipho en la imprenta de Manuel Nicolás con un título extenso: *Comedia nueva. No hai en amor fineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante. La Niteti.* En Valencia lo mismo, en la imprenta de José y Tomás de Orga en 1772. En Barcelona, la Imprenta de Carlos Gibért y Tutò saca un volumen titulado *No hay en amor fineza mas constante, que dexar por amor su mismo amante: la Niteti / de un ingenio.* Los sacerdotes también mostraron interés por la pieza, tal y como podemos ver en *Obras dramáticas de Pedro Metastasio, Poeta Cesáreo, traduádas en lengua española por Don Benito Antonio de Céspedes, Presbítero, natural de Casasimarro.*

[444] Cabe destacar que en las representaciones de volatines solía haber también funciones de tonadillas y otras obras escénicas, mostradas de forma más sencilla y reducida en comparación al modo de proceder de las compañías de comedias.

[445] Varios años después (en 1813), Agustín Llopis (dueño de una empresa de comedias) haría lo mismo allí.

Jerónimo) y probablemente afectado con la ampliación del edificio aduanero a finales del XVIII.

Como puede apreciarse, las pequeñas salas teatrales proliferaron aquellos años en ámbito doméstico e incluso empresarial, pero también en el académico. Así, hubo una ubicada en el Colegio de Fonseca de Santiago hacia 1790 (promovida por Antonio Pintos, propietario de una compañía de comedia). Cuatro años después, y en una localización muy cercana, aparecen noticias de un espacio escénico en casa de Esteban do Barre, sito en la Rúa do Franco de Santiago e impulsado por Juan Bautista Bernal.



Figura 48. Colegio de Fonseca, donde hubo funciones escénicas. © Museo Virtual-Universidad de Santiago de Compostela

A finales del XVIII, los espacios escénicos pequeños aumentaron todavía más, pero paradójicamente las noticias documentales para localizar exactamente estos lugares teatrales escasean. En 1798, por ejemplo, se nombra un teatro en lugar desconocido de Pontevedra, habiendo sido promovido por Josef Rodrigo (propietario de compañía de volatines). En 1800 ya no existía este coliseo, citándose en su lugar otro de ubicación igualmente ignota y promovido por el cómico Joaquín Patricio.

Ca. 1800, se habilita una sala teatral en el cuartel del Regimiento Provincial de Ourense[446]. He podido saber que se localizaba en la actual calle Monterrey, ya que "eran istas as casas que servían de cuartel ós Provinciaes de Ourense e ós de Monterrey, situada esta por tras da igrexa de Santa María a Madre, na praza que aínda leva o nome de Monterrey" (Fernández Oxea, 1957, p. 200)[447].

En el mismo año de 1800 y también en la ciudad auriense se establece una sala teatral en la Calle Santo Domingo. Martínez Risco (1928, p. 286) afirma que estaba en el inmueble de los Reinoso[448], mientras que De las Casas (1927, p. 93) especifica que era un local previo a que se

[446] En González García (2008, p. 35) se alude a él cuando se habla de un edicto de Pedro Quevedo contra las comedias en Ourense.
[447] En el segundo tercio del XIX, el cuartel se trasladaría a las antiguas dependencias del Convento de San Francisco (hoy Archivo Histórico Provincial), donde estuvo varias décadas.
[448] "El primer teatro que hubo fue en la calle de Santo Domingo, en la casa de los señores de Reinoso".

construyese allí mismo la referida casa (hoy utilizada como colegio concertado). Por otro lado, también en 1800 se crea una sala teatral en dependencias de la fábrica de lienzos de Ribadeo, con pocos datos más a la vista. Hacia 1835, el ayuntamiento cede la estancia a la Sociedad Filantrópico-dramática.

La Guerra de Independencia contra los franceses (1808-1814) no detuvo la creación de pequeños espacios escénicos medianamente acondicionados. Así, en 1812 la cárcel pública de Santiago (instalada en el Palacio de Rajoy)[449] sirvió como teatro improvisado. Allí se cantó un villancico de tonadilla cuya letra con partes en gallego y castellano fue transcrita por Antonio Benito Fandiño y publicada en el *Diario Cívico-Patriótico* (número 63) bajo el título: *Villancico que en la Noche-Buena del año de 1812 cantaron los presos de la cárcel pública de Santiago. Canción con honores de tonadilla*[450]. Por las mismas fechas y muy cerca de allí, en el Hospital Real compostelano, se habilitó una sala teatral (impulsada quizás por el ayuntamiento) que cesó su actividad en 1814. Probablemente una parte de los beneficios obtenidos por la venta de entradas se destinaron al propio hospital, práctica muy extendida durante el XVIII en España.

4.2.1.2. Iniciativas frustradas de teatros

No fueron muchos los planes frustrados en relación a la construcción teatral de los que ha quedado rastro documental (asunto que no implica necesariamente que no existiesen). Especialmente importante fue el infructuoso Teatro Municipal de Coruña (1765-1791). A pesar de que se inician las gestiones administrativas, ninguno de los tres proyectos presentados para el establecimiento de este coliseo municipal se materializarán por el alto coste económico que suponían. Los primeros planos fueron proyectados en 1766 por Feliciano Míguez basándose en la forma de los corrales de comedias y eligiéndose para ubicar el teatro un solar entre las calles Franja, Florida y Trompeta. En 1768, Ventura Rodríguez proyecta un edificio diferente, esta vez semielíptico (influenciado por los teatros a la italiana). Finalmente, en 1790 Fernando Romay crea otros planos. No se conserva ninguno de estos tres diseños.

Por su parte, Compostela también vio frustradas sus expectativas para tener un Teatro Municipal (1774-1804). Se intentó construir para obtener dinero con el que sufragar hospitales, así como para instruir a la población (idea claramente ilustrada). Miguel Ferro Caaveiro, Andrés Fernández y el Conde de Gimonde fueron los principales promotores, conservándose los planos en el Archivo Histórico Nacional (Sánchez García, 1997). En ellos se percibe la influencia de los corrales de comedias. El tercer y último proyecto de edificación teatral no realizado en Galicia que se conoce es el del Teatro en la Plaza de la Herrería de Pontevedra (1800), una iniciativa del Marqués de Leis.

4.2.1.3. Tablados y espacios al aire libre

En suelo gallego, las representaciones al aire libre constituyeron una constante que podría calificarse incluso de tradición. Es altamente probable que se hubiesen dado gran cantidad de escenificaciones en tablados improvisados de los que no ha quedado ningún testimonio documental. La necesidad de una menor planificación y el carácter puntual (no extendido en el

[449] Desde 1775, la prisión se encontraba en las plantas baja y primera del Palacio de Rajoy. En el inmueble también estaban el consistorio, el seminario y la prisión eclesiástica.

[450] La composición (tratada en detalle dentro del apartado 4.5.2. de esta tesis) se caracteriza por aludir a cuestiones políticas de forma crítica, aspecto que recuerda a las tonadillas mostradas en teatros profanos de la Península Ibérica, y no tanto a los villancicos litúrgicos de las catedrales u otras iglesias.

tiempo) de estos espectáculos son factores que pudieron contribuir a tal situación. A continuación, se citan algunos casos que suponen una excepción a lo anterior.

Entre los siglos XVII-XVIII, hubo en Ourense varios tablados levantados en la Plaza del Campo o del Consistorio (actual Plaza Mayor)[451]. Sus promotores eran las hermandades y cofradías de la ciudad, que auspiciaban tanto comedias como espectáculos taurinos[452]:

> En cuanto al teatro, en Orense no se conocían más que las comedias, que desde tiempo inmemorial venían representándose en la plaza, delante del Consistorio, los días de Corpus o Pascua florida, dirigidas y costeadas por las hermandades y cofradías. El ayuntamiento pagaba los toros que solían correrse los mismos días después de la comedia, y más de una vez, salvando el tablado, dieron sustos y carreras los aficionados (Martínez Risco, 1928, pp. 285-286).

En todos estos eventos, la música estaba muy presente. Así lo podemos leer en la documentación municipal que alude a las festividades de la ciudad por la proclamación de Carlos IV como rey en 1789: "continuó [los festejos] la ciudad en los dos [días] siguientes, además de la orquesta de música; posterior a lo cual se representaron cuatro comedias en las noches consecutivas dispuestas por el ayuntamiento" (Vid. De la Seca, 1932, p. 371).

En Pontevedra, se erigieron tablados en la Plaza de la Alhóndiga. El Padre Sarmiento indica a mediados del siglo XVIII que las compañías teatrales utilizaban este lugar para sus representaciones, ya que en el momento no había un edificio destinado a tales fines. Probablemente se hiciesen comedias de santos y entremeses, géneros que contaban con partes musicales y que eran muy frecuentes en estas funciones al aire libre. Así lo revelan testimonios escritos que conservamos de otros lugares como Sada u Ourense.

Los atrios y alrededores de las catedrales e iglesias parroquiales gallegas fueron asimismo zonas de actividad escénica durante la Edad Moderna[453]. A mediados del XVIII, tenemos el caso del atrio del templo parroquial de Fruime. Para este lugar creó el sacerdote Diego Cernadas, conocido como el "primer cura de Fruime", varias obras teatrales que representaron los vecinos del lugar durante las fiestas más importantes.

En el descampado de A Saínza, desde probablemente el siglo XVIII hasta la actualidad, se escenifica por iniciativa de un canónigo ourensano un enfrentamiento entre moros y cristianos en honor a la Virgen de la Merced, cuya festividad se celebra el 24 de septiembre. Para dicho evento se construyó una imitación de castillo que todavía persiste[454]. En la representación, la música y bailes estaban y están presentes[455].

---

[451] En esta misma plaza habría tenido lugar también la *Representación a San Roque*, la comedia de santos ya explicada en el capítulo 1 (apartado 1.3.3.), cuyo libreto se conserva en un archivo privado de Ourense. Las fiestas en honor a este santo tenían mucha importancia en la ciudad del entonces y se solían emplear obras teatrales escenificadas desde el siglo XVII en esta ubicación.

[452] Estos últimos dejarán de hacerse en diversas poblaciones de Galicia conforme avance el tiempo. En Rianxo, por ejemplo, se prohibieron las corridas y fiestas de toros como consecuencia de la Real Orden del 02/04/1780. Ello se debía a la escasez de terneras y bueyes para cría y abastecimiento alimentario de la población.

[453] Ello tendría que ver con los principios contrarreformistas, que consideraron el teatro (y las procesiones, que no dejaban de ser escenas ambulantes) como una importante herramienta para la captación y mantenimiento de fieles.

[454] El mismo constituye una estructura cuadrangular, no muy elaborada, pero que cumple su función dramática.

[455] Previamente al acto teatral, los ciegos interpretaban sus cantos, según se recogen en descripciones antiguas de la romería, como la de Vicente Risco a inicios del siglo XX (es muy probable que esta práctica se remonte al siglo XVIII, pues entonces estaba muy vigente la actividad musical de los discapacitados visuales y tal romería ya existía).

4.2.2. Compañías de comedias[456], óperas[457] y volatines[458]

Durante la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX, se sucederán por territorio gallego un considerable número de compañías itinerantes. Previamente a la reforma teatral de 1799, las empresas escénicas de origen hispano mantendrán una estructura y organización muy similar a la de las "compañías de título y de la legua" que transitaban por territorio peninsular a lo largo del XVII, existiendo casos documentados de estas últimas por Galicia en diversos ámbitos de la sociedad (Pérez Costanti, 1925-1927/1993, pp. 207-211, 213-217 y 219-220).

El procedimiento que dichas agrupaciones tenían que llevar a cabo para poder actuar en el período dieciochesco también era muy parecido al existente durante el Siglo de Oro y aplicaba del mismo modo a las compañías italianas: el autor (es decir, el propietario) debía pedir licencia de representación al Concejo o Ayuntamiento. Algunas de estas solicitudes se conservan en los Archivos Municipales, lo que permite conocer de un modo bastante preciso quiénes estuvieron trabajando en territorio gallego. En el XVII podía pedírsele a los actores y actrices que actuasen en el consistorio previamente para decidir si se les concedía licencia o no[459] (Pérez Costanti, 1925-1927/1993, pp. 207-208). Un siglo después esto se mantendrá en cierto modo, pero optando en varias ocasiones por un procedimiento diferente: en vez de ir los intérpretes al ayuntamiento, se envía a un delegado o representante municipal a ver un ensayo de la obra allá donde la compañía se encontrase en la ciudad.

No se conservan testimonios documentales de entre 1750 y 1814 que aludan a la siguiente práctica del XVII referida por Pérez Costanti (1925-1927/1993, p. 209): "En determinadas fiestas de algunas villas, y sin duda por razones económicas, prescindíase de cómicos profesionales y sustituíanse por vecinos que eran conminados con penas pecuniarias, en el caso de resistirse a tomar parte en las comedias que hubieren de hacerse". Algo similar había hecho la Universidad de Santiago cuando obligó a algunos de sus estudiantes de finales del siglo XVI-comienzos del XVII a poner en escena como actores ciertas comedias a pesar de la negativa de los implicados (Pérez Costanti, 1925-1927/1993, p. 219). Esto dejó de practicarse de forma forzosa aproximadamente a partir de 1606, optando entonces la Universidad por contratar (quizás por ausencia de voluntarios entre sus miembros) a la compañía de comedias que servía a la ciudad y al cabildo catedralicio. A partir de 1680, una parte del clero y del sector universitario compostelanos dejarán de aceptar a los comediantes (como sí habían hecho gran parte del XVII) por ver de forma peyorativa la influencia que el ámbito teatral estaba ejerciendo sobre el eclesiástico y académico.

Lo que sí parece continuar desde el XVII y en relación con las compañías itinerantes en el período que nos ocupa (1750-1814) son las poblaciones en las que eran frecuentes las representaciones teatrales: núcleos como Santiago de Compostela, Ourense o Betanzos

[456] En las fuentes primarias es habitual que se designe a las empresas teatrales itinerantes españolas como "compañías de comedia". Estas no solo representaban creaciones que hiciesen reír al público, tal y como hoy se podría pensar. En el siglo XVIII, el término "comedia" se empleaba para designar cualquier obra con varios actos y de autor hispano, independientemente de si tenía carácter jocoso o no. Dichas agrupaciones actorales escenificaban también géneros breves, como entremeses, sainetes y tonadillas.

[457] Las compañías de ópera (normalmente de propietarios e integrantes italianos) representaban obras italianas en algunas ocasiones adaptadas y traducidas al español (especialmente tras la reforma teatral hispana de finales del XVIII). Se modificaba tanto el libreto como la música.

[458] Los volatines eran juegos de malabares y equilibrios. En ocasiones, las compañías de volatines contaban con bailarines que danzaban gaytas o muiñeiras (con birlas y botas), fandangos y bailes historiales, existiendo un gran paralelismo en cuanto a puesta en escena y temas con géneros como la tonadilla escénica (Ruiz Mayordomo, 1999, p. 311).

[459] Seguramente se hacía esto para cerciorarse de que la representación era de calidad y que no había en ella ningún elemento contrario a la censura.

contaron con gran actividad escénica ya en el XVII, pero también en el XVIII y XIX (así lo atestigua una lista coruñesa de actores y actrices durante 1794, en la que varios son de Betanzos; Fundación Barrié, Colección Martínez-Barbeito, MB 9113). Bien es cierto que zonas como Coruña y especialmente Ferrol experimentarán un gran auge en el ámbito teatral a partir de la Ilustración, paralelamente a su crecimiento demográfico y urbanístico. A continuación, se enumeran las compañías que frecuentaron las principales poblaciones gallegas entre 1750 y 1814[460]:

CIUDAD	TIPO DE COMPAÑÍA	CRONOLOGÍA
A CORUÑA	COMEDIA HISPANA	
	Compañía de Diego Ortega	Década 1760
	Compañía de Antonia Díaz	Décadas 1760-1770
	Compañía de María Antonia Iglesias-Manuel de Lucía	Década 1770
	Compañía de Ignacio Cañizáres[461]	Década 1790
	Compañía de Agapito Onnau-José Rodrigo	Ca. 1790
	Compañía de Pedro Ferrer-Antonio Solís	Ca. 1800
	Compañía de Gregorio Vigas	Década 1800-1810
	Compañía de Bartolomé Alegre	Décadas 1800-1810
	Compañía de Cayetano Placidi	Década 1810
	Compañía de Gregorio Fernández	Década 1810
	ÓPERA ITALIANA	
	Compañía de Nicolà Setaro	Décadas 1760-1770
	Compañía de Alfonso Nicolini (yerno de Setaro)-Nicolà Ambrosini	Décadas de 1770-1790
	Compañía de Giovanni Baptista Longarini[462]-José Accinelli[463]	Décadas 1790-1800
	Compañía de Antonio Chianeti y Alexos Fuertes[464]	Década de 1800
	VOLATINES	
	Compañía de Miguel Ángel Chiarini, Conde Palentino	Década 1770
	Compañía de Josef Castán	Década 1790
	Compañía de Rafael Martínez	Década 1790

[460] No se incluyen aquí las ya mencionadas poblaciones de Ourense y Betanzos porque, a pesar de existir fuentes de información primaria sobre su actividad escénica, no hay ningún documento que especifique el nombre de compañías que por allí pasaron en el periodo que nos ocupa.
[461] José Gálvez era su apoderado.
[462] Este fue un castrato y empresario bastante relevante no solo en España, sino también en Portugal (véase el apartado 3.3.1. de la presente tesis). En ámbito hispano, según Cortés y Esteve (2012, p. 71), Longarini compuso un himno patriótico durante la Guerra de la Independencia (1808-1814). No siempre estuvo en Coruña, utilizando entonces como apoderado en la ciudad herculina a Antonio Marchesi. Se conservan libretos de obras musicales con música de Longarini para representar en el Teatro San Carlos de Lisboa: https://www.loc.gov/resource/musschatz.22222.0/?sp=6&r=-0.2,0.004,1.467,0.601,0 (recuperado el 19/12/2022).
[463] No he encontrado este nombre en otro lugar, pero sí el de la bailarina Maddalena Ancinelli y la soprano Teresa Ancinelli, que actuaron en la temporada teatral portuense de 1797-1798 (Brito, 1989, p. 120). Quizás eran familia de esta otra persona.
[464] Solicitan autorización al Ayuntamiento de Coruña el 19/11/1801 para dar representaciones teatrales (AHMC, caja 8421 6).

CIUDAD	TIPO DE COMPAÑÍA	CRONOLOGÍA
FERROL	COMEDIA HISPANA	
	Compañía de María Antonia Iglesias-Manuel de Lucía	Década 1770
	Compañía de Juan de Solís	Década 1780
	Compañía de Antonio Pinto	Década 1790
	Compañía de Ignacio Cañizares	Década 1790
	ÓPERA ITALIANA	
	Compañía de Nicolà Setaro	Década 1770
	Compañía de Alfonso Nicolini-Nicolà Ambrosini	Década 1790
	Compañía de Barlacini-José Suárez	Década 1790
	Compañía de Carlos Barlarina-Antonio Marchesi	Década 1790
	Compañía de Giovanni Baptista Longarini-José Accinelli	Década 1790
	VOLATINES	
	Compañía de Josef Castán	Década 1790
PONTEVEDRA	COMEDIA HISPANA	
	Compañía de Joaquín Patricio y su mujer	Década 1800
	ÓPERA ITALIANA	
	Compañía de Alfonso Nicolini-Nicolà Ambrosini	Década 1770
	VOLATINES	
	Compañía de Joseph Cortés	Década 1770
	Compañía de Josef Castán	Década 1790
RIBADEO	COMEDIA HISPANA	
	Compañía de José Rodrigo[465]	Década 1800
	Compañía de José Carrero[466]	Década 1800
SANTIAGO DE COMPOSTELA	COMEDIA HISPANA	
	Compañía de Antonia Díaz	Década 1770
	Compañía de María Antonia Iglesias-Manuel de Lucía	Década 1770
	Compañía de Ignacio Cañizares	Ca. 1790
	Compañía de Antonio Pinto	Década 1790
	Compañía de Agapito Onnau	Ca. 1790
	Compañía de Pascual Mas	Década 1800
	Compañía de Bartolomé Alegre	Décadas 1800-1810
	Compañía de Agustín Llopis y Vicente Estrella[467]	Década 1810
	Compañía de Policarpo Ferrer y Benito Cantos	Década 1810
	Profesor de música vocal Eusebio Fernández	Década 1810

[465] Procedía de Gijón.
[466] Procedía de Asturias también.
[467] Pérez Costanti (1925-1927/1993, p. 224) indica que existe una relación de actores y actrices de esta compañía ca. 1814.

CIUDAD	TIPO DE COMPAÑÍA	CRONOLOGÍA
	ÓPERA ITALIANA	
	Compañía de Nicolà Setaro	Décadas 1760-1770
	Compañía de Alfonso Nicolini-Nicolà Ambrosini	Década 1790
	Compañía de Giovanni Baptista Longarini-José Accinelli	Década 1800
	TÍTERES	
	Compañía de Félix Ortiz[468]	Década 1770
	Compañía (de "laponeses") de Juan Bautista Bernal	Ca. 1790
	VOLATINES	
	Compañía de José Cortes[469]	Décadas 1770-1780
	Compañía de Pedro Juan de Dios	Década 1780
VIGO	COMEDIA HISPANA	
	Compañía de Agustín Llopis	Década 1810
	TÍTERES	
	Profesor de artes liberales y muñecos Juan Salgado	Ca. 1810

Tabla 3. Compañías escénicas con actividad registrada documentalmente en Galicia entre 1750 y 1814

Una vez visto lo anterior, cabe resaltar una tipología de fuentes primarias con gran valor para el estudio de las compañías teatrales en el noroeste peninsular ibérico: las listas con sus integrantes. Aunque estos documentos escasean en Galicia, los pocos que quedan[470] permiten establecer los itinerarios que profesionales del teatro hacían a finales del Antiguo Régimen. Una de dichas fuentes con mayor interés alude a la compañía de Ignacio Cañizares en Coruña ca. 1794 y se conserva hoy en la Fundación Barrié (BFB, colección Martínez-Barbeito, MB 9113). En la misma, se cita como "galán de música" a Ignacio Segura (especificando que viene de Madrid). Cotarelo (1902, pp. 53 y 537) afirma que este actor ejerció en las temporadas 1792-1793 (de 8 de abril a 12 de febrero) y 1793-1794 (de 31 de marzo a 4 de marzo) como galán 7º en la compañía de Eusebio Ribera (una de las más famosas de Madrid, junto con la de Manuel Martínez). La siguiente vez que aparece reflejado en las compañías de la capital española es en la temporada 1798-1799 (de 8 de abril a 5 de febrero), formando parte de la empresa de Luis Navarro, donde ejercía como galán "de cantado", lo que le permitió interpretar, según Cotarelo (1902, p. 606), la tonadilla *A secreto agravio secreta* (quizás lo que ocurrió fue que interpretó una tonadilla en algún intermedio del drama calderoniano *A secreto agravio, secreta venganza*). Por lo tanto, es probable que entre 1794 y 1798 Segura estuviese aquí en Galicia como integrante de la compañía de Ignacio Cañizares.

Por su parte, la actriz Josepha Solís, que estuvo en Coruña como primera dama de la empresa teatral de Cañizares (según la lista que nos ocupa), perteneció después a la tercera

[468] Según López Ferreiro (vol. 10, p. 284), estos actuaron en 1773 en la entonces Plaza del Hospital (hoy del Obradoiro) durante tres días. Se les pagó 3.000 reales.

[469] López Ferreiro (vol. 10, p. 284) dice que este era romano y que actuó en Santiago durante las fiestas del Apóstol de 1776 y 1780, pagándosele 12.292 reales el primer año y 4.300 el segundo. Sin embargo, José Cortés pertenecía realmente a España, constituyendo lo de "romano" un mero apodo. Con tal pseudónimo aparece en Caracas, a donde viajó como volatinero en 1796. Caso similar fue el de Miguel Cortés (familiar suyo probablemente), a quien llamaban en la citada ciudad venezolana "el florentino", pero cuando en 1803 llegó a Caracas y pidió licencias, en todos los documentos afirmó siempre ser "natural de los reinos de España" (Capelán, 2015, pp. 313 y 380-381).
En 1797, Miguel Cortés estuvo también en Colombia con su compañía de volatines.

[470] Varias se han transcrito en el anexo 2 de esta tesis. Contienen las siguientes signaturas: AHMC, caja 8426, carpeta 8/AHMC, caja 8420, carpeta 36/AHMC, caja 8420, carpeta 35/AHMC, caja 8421, carpeta 54/AHMC, caja 8421, carpeta 48.

compañía de los Reales Sitios como sobresalienta durante la temporada de 1798 (Cotarelo, 1902, p. 60). Cabría preguntarse si tenía alguna relación de parentesco con el dramaturgo Dionisio Solís o con el apuntador homónimo. En la temporada 1801-1802 (del 5 de abril al 2 de marzo) del Coliseo del Príncipe de Madrid aparece Josefa Solís como dama, indicándose que procede de Barcelona (Cotarelo, 1902, p. 541). Esto resulta llamativo, puesto que en la lista de Cañizares para Coruña se dice que era de Madrid, por lo que quizás no estemos ante la misma persona.

José Gálvez, primer galán de la empresa de Cañizares para Coruña en 1794, también formó parte de la tercera compañía de los Reales Sitios como sobresaliente durante la temporada de 1798 (Cotarelo, 1902, p. 60). José Gálvez era el marido de la famosa actriz Rita Luna (pintada por Goya en la década de 1810), que sustituyó a la reconocida María del Rosario Fernández (*La Tirana*) cuando esta se volvió mayor (Cotarelo, 1902, p. 23-24). Entre ellas hubo primero amistad, pero luego rivalidad[471]. Rita tampoco se llevaba bien con Isidoro Máiquez (Peláez, 2006, pp. 64-65).

Vicenta Prado, que en la lista de Coruña figura como graciosa de versos, cantado y baile procedente de Valladolid, era el nombre de la hermana de la reconocida actriz Antonia Prado (casada con Isidoro Máiquez). Cotarelo (1902, pp. 17-21) no hace ninguna alusión a que alguien de esta familia estuviese en ninguna de las dos ciudades citadas, aunque sí indica varias urbes (Cádiz, Madrid, Valencia, Barcelona) por las que pasaron[472].

La siguiente lista teatral que nos interesa pertenece igualmente a Coruña, pero en el año 1814, reflejando los integrantes de la compañía de Bartolomé Alegre y Juan de Mata (BFB, colección Martínez-Barbeito, MB 9417). Según este documento impreso, el propio Juan de Mata representa papeles de ancianos en la ciudad herculina, algo que también había hecho en Madrid (Cotarelo, 1902, p. 97). En la capital española, Mata perteneció asimismo a la propuesta de formación de compañía de Antonio Pinto para el teatro del Príncipe (encargo de Godoy), no aprobada por el Gobernador (Cotarelo, 1902, p. 221). En 1807, escenificó el papel del criado Francisco en la comedia *Mentira contra mentira*, donde también actuó Querol (Cotarelo, 1902, p. 276).

Esteban Cristiani era el "músico de compañía" en Coruña hacia 1814, aunque en el impreso que nos ocupa se anotó como "ausente". Cotarelo (1902, p. 97) dice de él: "músico, se quedó también en Madrid, y compuso la música de algunas zarzuelas como *El tío y la tía*, *El enredo provechoso*, *El hospital de amor*, *El criado de dos amos*, *Ramona y Roselio*, *La biblioteca de los zapatos*, etc."[473]. Esteban era hermano de Eugenio Cristiani. Ambos habían pertenecido a compañías de ópera, viéndose afectados por la prohibición de finales del XVIII de no cantar obras que no estuviesen en castellano.

Mariana Reyes, que aparece como actriz en Coruña según la lista que tratamos, probablemente sea la Ana María Reyes a la que alude Cotarelo (1902, p. 96-97), indicando que se había casado con el actor de cantado Pedro Cubas. Este perteneció a la tercera compañía de

[471] Situación muy común en el ámbito teatral, donde al ego propio de algunos intérpretes se le unían a veces las difíciles condiciones para la subsistencia (a pesar de la fama).

[472] Por lo tanto, es difícil saber con seguridad si esta Vicenta Prado de Coruña es realmente la hermana de Antonia Prado.

[473] En la BHMM se conservan manuscritos con varias de estas obras (y otras), como la ópera cómica en dos actos *El criado de dos amos*, el oratorio *Saúl*, la ópera *El hospital del amor* y la ópera *Ramona y Roselio*.

los Reales Sitios en la temporada de 1798, junto con Josefa Solís y José Gálvez (integrantes, por cierto, de la compañía coruñesa de Cañizares en 1794)[474].

Cambiando de ciudad, veamos ahora la lista de miembros pertenecientes a la compañía de Agustín Llopis y Vicente Estrella en 1814 (AHUSC, libro de actas 324, ff. 334-335). Siguiendo una práctica bastante habitual, en este documento se reflejan tanto los integrantes como los sueldos de la empresa que Llopis y Estrella presentaron al Ayuntamiento de Santiago. Tal y como ellos mismos indican, la agrupación fue creada en la ciudad de Coruña, donde buscaron a los actores y actrices. La mayoría proceden de la compañía de Bartolomé Alegre y Juan de Mata, tal y como se puede apreciar si comparamos esta lista con la conservada en la Fundación Pedro Barrié de la Maza (BFB, colección Martínez-Barbeito, MB 9417).

Los nombres que coinciden son: Gabriela Ripa[475], Carmen García, Mariana Reyes, Manuel Sotomayor, Agustín Blasón, Pedro Andraca, Ambrosio Gil, Josef Moreno Menor, Joaquín Martínez y Antonio Moreno. Los que no: María Rodríguez, María Cascante (aunque se dice que proviene de Coruña), María Dolores Estrella, Francisca Pitrel (se especifica que viene de Coruña también), María Manuela Estrella, Agustín Llopis, Vicente Estrella, Miguel Muños, Josef Navarro, Mariano Zerezo, Policarpo Ferrer y Josef Verenguer.

No se especifican músicos (como sí ocurre en la lista de la compañía de Bartolomé Alegre en 1814 para Coruña). No obstante, la música sí se hallaba presente, puesto que se alude a ella en este mismo documento cuando los autores realizan la petición de licencia para representar y solicitan aumentar el precio de las entradas: "asignando tres reales diarios en todas las funciones, excepto las de música que es costumbre que sean a peseta" (AHUSC, caja 324, f. 334). Además, Antonio Moreno y Joaquín Martínez eran actores de cantado según la lista de 1814 de Coruña, mientras que Pedro Andraca ostentaba el puesto de galán de música en la ciudad herculina[476]. María Cascante, por su parte, había trabajado como actriz de cantado en la compañía del madrileño teatro de la Cruz entre 1809 y 1813, tras su paso como racionista por los Caños del Peral entre 1803-1805 (Cotarelo, 1902, pp. 320, 546-547, 557-559, 561, 565). En 1814 no aparece en Madrid, puesto que estaba aquí en Galicia, pero en la temporada iniciada en 1815 vuelve a constar entre los integrantes del teatro de la Cruz.

Con respecto a José Moreno, en la lista de Santiago sale como José Moreno Menor, mientras que en la coruñesa hay un José Moreno menor actor, un José Moreno Mayor sobresaliente-músico de compañía y un José Moreno (simplemente) perteneciente a la sección boleros (danza). Lo cierto es que el apellido Moreno está bastante vinculado a la música no solo en Galicia, sino también en Madrid. En ambos lugares tuvieron una notable actividad las hermanas Benita (nacida en Coruña en 1792) y Francisca Moreno (Cotarelo, 1902, pp. 774-814), hijas del violinista Francisco Javier Moreno, que trabajó en los Caños del Peral, la Catedral de Santiago (Garbayo, 2007, p. 235) y la Colegiata de Coruña.

En lo referente a los autores de esta empresa teatral para Compostela, cabe decir que Vicente Estrella aparece formando parte como galán 4º de la compañía de los Reales Sitios[477]

[474] Ciertamente, varios de los actores y actrices que llegan a Galicia a finales del Antiguo Régimen aparecen vinculados con anterioridad a los coliseos de los Reales Sitios.
[475] ¿Será familia de Bárbara Ripa, tonadillera para la que Valledor compuso *La buena consejera*? Sobre Bárbara Ripa y Valledor: Pessarrodona (2019, p. 90).
[476] En Santiago de Compostela probablemente también, pues no eran habituales los cambios drásticos en una estructura teatral tan asentada como era la de galanes-damas-graciosos (proveniente ya del Siglo de Oro).
[477] Se da de nuevo la conexión que los actores y actrices que actuaron en Galicia por el entonces tenían con ámbito regio (recuérdese la lista de 1794 de Coruña).

en 1798 (Cotarelo, 1902, p. 537). Sobre Agustín Llopis, lo vemos como integrante de la compañía del teatro del Príncipe (Madrid) en 1802, año difícil porque cesa el encargado de los teatros, Melchor Ronzi (Romero Peña, 2007) y el coliseo del Príncipe sufre un incendio. Todo ello hará que la compañía madrileña a la que pertenecía Llopis[478] tenga que actuar en los otros dos grandes teatros de Madrid: La Cruz y Caños del Peral. En una de las listas conservadas aparece Llopis como sobresaliente (Cotarelo, 1902, p. 516), pero desde 18/04/1802 ya ostenta el cargo de galán 1º (Cotarelo, 1902, p. 543 y 545), puesto en el que continúa en mayo de 1803 para interpretar las obras *El amante honrado*, *Los amigos del día* y *El negro sensible* (Cotarelo, 1902, pp. 641).

4.2.2.1. Las orquestas teatrales del noroeste peninsular: formaciones profanas con dependencia de lo religioso

Las compañías escénicas que recalan en la Galicia del Antiguo Régimen acostumbran contar con un pequeño grupo de músicos al que podríamos denominar orquesta. En varias ocasiones, el conjunto pertenece a la propia compañía, como ocurre en la empresa de Gregorio Vigas para Coruña en 1809. Así, en su *Relación de los Yndeviduos de que se componia la Compañía Comica el año que fenecio y son los mismos que comprenden en la del presente* (AHMC, caja 8421, carpeta 54) se cita la siguiente plantilla: "el Señor Montoro Violonchelo, Contrabajo, Fagot, 2 trompas, 2 clarinetes, Violin (2 primeros), Viola, Violin 1º de segundos, Violin 2º de segundos y Violin 3º de segundos".

No obstante, es muy habitual que las empresas teatrales se nutran de músicos locales que trabajan en diversos ámbitos, especialmente en capillas de música catedralicias. Sus integrantes, lejos de circunscribirse a la actividad religiosa y musical del templo, complementan sus maltrechos salarios actuando en las tablas[479], y no solo gallegas. Esta era una actividad no permitida por los Cabildos en el período que nos ocupa. No obstante:

> Los músicos solían contravenir estas disposiciones actuando a espaldas del clero catedralicio. Si éste llegaba a enterarse, además de ser reprendidos seriamente, en la mayoría de los casos eran multados con un descuento en su salario. Con todo, parece ser que en esas actuaciones clandestinas obtenían lo suficiente para compensar la multa que se les imponía y quedarse todavía con algún beneficio (Alén Garabato, 1995, p. 10)[480].

La misma investigadora (1994), al estudiar a los instrumentistas y cantantes italianos de la Catedral de Santiago de Compostela entre 1760 y 1810, ofrece más datos al respecto. Cruza

[478] Cuyo compositor era el tonadillero Pablo del Moral.

[479] Como indica Alén Garabato (1987, p. 48), entre los reinados de Carlos III y Fernando VII en ámbito hispano "los músicos de las catedrales habían perdido el carácter específico que los distinguía en los siglos pasados. La condición de ser ordenados clérigos dejó de ser un requisito indispensable para acceder a sus plazas en las iglesias. Además, estos músicos comenzaron cada vez con mayor frecuencia, a trabajar también para las autoridades civiles y para los teatros y óperas. Con estas funciones fuera de la catedral complementaban el pobre salario que les pagaban los Cabildos. Por su parte, éstos fueron dejando mayor libertad a los músicos para trabajar donde mejor les pareciese, y no es extraño encontrar en las actas capitulares expresiones como 'no repugnará el que que asistan alguna vez sus dependientes músicos a las comedias, siempre que ceda el total producto en beneficio del Cuerpo Realista'".

[480] También Garbayo Montabes (1996) alude a esta práctica de los músicos catedralicios compostelanos en su Tesis Doctoral. Las actas catedralicias reflejan claramente el asunto, así como otras prácticas fuera del templo por parte de los instrumentistas/cantantes. En 1780, por ejemplo, el cabildo indica "que la Capilla de Música no pueda salir a parte alguna sin expreso consentimiento del Cabildo bajo pena de 100 ducados; y menos llevar el realejo y demás alhajas de esta Iglesia" (actas capitulares, 22/07/1780, fol. 210; vid. Villanueva, 1994, p. 199). Restricción similar se aprecia en 1787: "teniendo presente los perjuicios que se siguen de la falta de voces de los capellanes y músicos de esta Santa Iglesia con motivo de la salida a funciones fuera de la Iglesia, con grave detrimento del servicio del coro, se acordó que ningún músico ejerza su oficio fuera de las funciones de su iglesia, ni de noche por las calles, ni casas particulares, sino que sea cuando salga la capilla entera" (actas capitulares, 25/09/1787, fol. 52; vid. Villanueva, 1994, p. 199).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

además la información por ella encontrada con la ofrecida por Brito (1989) sobre la ópera en Portugal. Así, podemos saber que Pasquale Cangiani, que ocupó el puesto de oboísta en la catedral compostelana desde 1772, pediría al poco tiempo permiso para ir a Lisboa, probablemente con el objetivo de formar parte de la compañía de ópera de Antonio Marchesi. Este bajo italiano aparece contratado en el Teatro de Rua dos Condes de Lisboa durante 1772-1774, ostentando papel similar en ambiente operático portuense ca. 1793-1794 (Brito, 1989, pp. 98 y 120). Un año después, continúa en Porto actuando en la ópera *La finta baronessa* de Felice Alessandri (Cranmer, 2020, p. 156). Posteriormente, estará en Ferrol en la década de 1790, siendo también apoderado de Longarini en A Coruña en ese mismo tiempo.

Por su parte, el napolitano Pasquale Marinaro hizo el trayecto inverso: trabajó primero en Lisboa-Porto[481] como oboísta para la compañía de ópera italiana de Nicolá Setaro (creador del primer edificio teatral gallego) y después (concretamente, el año 1774) intentó obtener el puesto de oboe y flauta en la catedral compostelana.

Dos casos controvertidos fueron los de los cantantes Giuseppe Durelli (tenor) y Roche Ghirolami (contralto), que habían sido contratados en Italia en 1792 para trabajar en el templo de Santiago, pero que en 1793 se marchan a Porto para formar parte de una compañía de ópera italiana. Durelli, previamente a su marcha, había decidido renunciar a su puesto en Santiago afirmando que "su voz es de poco cuerpo y que su estilo es teatral" (Vid. Alén Garabato, 1994, p. 72). Sin embargo, Ghirolami optó simplemente por fugarse con su compañero, sin previo aviso. Ello produjo un conflicto en el que se vio involucrado incluso el cónsul español de Porto. Se desconoce el destino de Ghirolami tras la disputa, pero sí se sabe del de Durelli: el 4 de marzo de 1800 firma un contrato con el Teatro São Carlos de Lisboa[482].

Nicolà Gestal y Pietro Ricci son otros dos músicos italianos que trabajaron en la capilla de música compostelana, pero ya entrado el siglo XIX. El primero, que se definía como "primer violín de la ópera italiana", intentó trabajar en 1801 en la catedral, algo que no consiguió entonces, aunque sí entrará a formar parte de la orquesta como contrabajo en 1805.

El cantante Pietro Rizzi, por su parte, quiso ocupar el puesto de tenor en la basílica. Para ello escribió al cabildo en 1802, presentándose: "Don Pedro Rizzi, profesor músico, voz tenor, con la mayor veneración, representa a V.S.I. haberse empleado hasta ahora trabajando no solo en catedrales de Italia y en teatro español, sino con los de otras diferentes naciones, y en todas [ha] merecido [d]el público concepto de un buen profesor" (Vid. Alén Garabato, 1995, p. 152). Rizzi pronto abandonó el puesto que le dieron en Santiago, argumentando que no lograba vivir con el salario que le daban. También pudo influir que hubiesen existido dudas por parte de algunos miembros de la capilla sobre su progreso como cantante de polifonía y música religiosa. En todo caso, Rizzi debía de ser un buen cantante teatral: según encontré en la documentación, ocupó un puesto importante en la compañía que el famoso castrato italiano Longarini había presentado al Ayuntamiento de Coruña en 1800 (AHMC, caja 8418, carpeta 29).

Años después, todavía continuarán los músicos de la Catedral compostelana trabajando en el teatro[483]. En 1816, se censura la actividad claramente:

[481] Con respecto a Pasquale Marinaro en Porto, véase Abrunhosa (1998, p. 19).
[482] Agradezco al Profesor José Camões que me haya transmitido este último dato.
[483] Pero no solo en piezas escénicas. Por ejemplo, el 09/07/1811, el violinista Isidoro Llano y el oboísta Antonio de Chy (ambos músicos de la capilla de Santiago) piden al ayuntamiento de Coruña dar algunos conciertos en su coliseo (AHMC, caja 8420, carpeta 18).

> Se ha hecho presente lo indecoroso que era para la Capilla de Música que sus miembros fuesen a tocar a los teatros de comedias y otros de igual clase, observándose que muchas noches, a horas irregulares, andaban por las calles dando música que producían excesos y otras cosas que exigía una providencia capaz de contenerlos. Y se acordó que ninguno de los músicos de esta Santa Iglesia pase a tocar a los teatros de comedias ni otros; absteniéndose también de andar por las noches en músicas o diversiones que no le sean mandadas por el Cabildo pena de que si contraviniesen por el mismo hecho se tengan por despedidos del servicio de esta Santa Iglesia. Y que no puedan pasar a orquesta u otra función de iglesia o casa particular sin el permiso expreso del Señor Deán (ACS, libro de actas capitulares, 07/09/1816; vid. Villanueva, 1994, p. 199).

A pesar de lo anterior, existen documentos capitulares de 1817 que reflejan que los músicos incumplían tal prohibición: "Se trató sobre el acuerdo de 7 de septiembre pasado que prohíbe a los músicos tocar en las comedias. Se sabe que algunos fueron. Que el Deán investigue y se les juzgue (ACS, libro de actas capitulares, 18/10/1817, fol. 114; vid. Villanueva, 1994, p. 199).

En Tui[484] ocurrió algo similar al caso compostelano: miembros de su capilla de música salían a actuar a actos no solo religiosos, sino también profanos. Así, existe información indirecta sobre los sucesos escénicos y musicales de esta población y sus alrededores en documentos del ámbito catedralicio (Trillo y Villanueva, 1987, pp. 403-505). Destacan especialmente las referencias a fiestas y eventos ajenos a la basílica, celebraciones en las que lo teatral y sonoro solía tener cabida (aunque a veces no se nombre así claramente). Tal debía de ser la frecuencia de los actos que el Cabildo llega a un punto en el que prohíbe a sus intépretes asistir.

Con respecto a Mondoñedo, hacia 1817 el cantante y organista de la catedral, Santiago Pérez de Castro, es sospechoso de haber hecho una "farsa" en la que burlaba al obispo: "se mandó se le haga saber a dicho Castro no espere jamás gracia alguna del Cabildo, en atención a los rumores que se han esparcido y han llegado a su noticia de haber sido el autor de esa escandalosa farsa que se dice haberse representado en el Campo de los Remedios y en las calles de la ciudad una noche del mes pasado, haciendo escarnio del Ilustrísimo Señor Obispo" (actas capitulares, 17/09/1817, fols. 138-139; vid. Villanueva, 1994, p. 205).

4.2.3. Conflictos en torno a la actividad escénica en Galicia: asuntos personales, desacuerdos económicos y cuestiones ideológicas[485]

Las discusiones políticas, estéticas y judiciales en relación con el teatro y música estuvieron presentes en diversos ámbitos del territorio gallego. A pesar de la conexión escénica que existía entre las poblaciones galaicas, la idiosincrasia de cada una de ellas condicionaba el tipo de conflicto que allí se daba, diferenciándose esa ciudad (o villa) de las demás[486]. Por ejemplo, los

[484] Al contrario que Vigo, Tui gozó de mucha mayor importancia como población en la Edad Moderna que en la Contemporánea (a pesar de continuar siendo hasta hoy la sede diocesana).

[485] Una parte de lo incluido en esta sección fue presentada por el autor de la tesis en el X Congreso de la SEdeM, celebrado en Baeza (Jaén) en noviembre de 2021. Posteriormente, se publicó en GÁNDARA FEIJÓO, J. (2022): "Disputas sobre el teatro musical en Galicia a finales de la Edad Moderna", en *Musicología en transición*, Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 257-271. ISBN: 978-84-86878-95-5.

[486] No debemos olvidarnos tampoco de los núcleos más pequeños, donde también se dieron disputas de índole no tanto escénica, pero sí musical. De 1757, por ejemplo, se conserva un pleito en el que un moralista de Santa Sabina (Xallas) informa de que un joven del lugar "causa notable escándalo con dos mujeres que viven juntas en el lugar de Fornos […] diviertiéndose ínterim se dice la misa en tocar pandero, puntero y flauta y otras cosas, con que detiene a muchos y les da motivo a que pierdan la misa" (vid. Saavedra, 1994, p. 315). Por otro lado, los vecinos de Santa Cristina de Lavadores (cerca de Vigo) protestaron en 1777 ante la Audiencia de que su sacerdote no permitía la gaita en la iglesia. El gusto de la mayor parte de la población gallega por este instrumento se ve en otros lugares como Fustáns, donde tras una prohibición obispal en 1792 para celebrar la fiesta de San Roque, los feligreses fueron violentamente al atrio y, tras rodear al gaitero, gritaron "que había de tocar, aunque rabease el abad" (ARG, Causas criminales, 9/30; ARG, Vecinos, leg. 19928/37; vid. Saavedra, 1994, p. 357). Estas situaciones resultan contrarias a lo que ocurriría en Asturias con la *misa de gaita* (Medina, 2012).

desencuentros teatrales coruñeses en los que estaba inmerso el gobernador difícilmente podían tener cabida en Santiago, pues en Compostela predominaba el sector eclesiástico y universitario (que también mantendría sus problemas con la escena lírica profana), y viceversa. Ello hace indispensable un análisis de este objeto de estudio por ciudades, que como piezas de un rompecabezas encajan para conformar el panorama de las controversias teatrales en el noroeste peninsular ibérico.

4.2.3.1. Lidiar con gobernadores y municipales: A Coruña

Acción/reacción fue la tónica dominante en la urbe herculina con respecto al teatro dieciochesco. De este modo, el aumento de la actividad escénico-musical coruñesa en la segunda mitad del siglo XVIII trajo consigo el surgimiento de variadas disputas relacionadas con la farándula. Abundaron los desacuerdos entre instituciones, como la desavenencia entre el censor teatral local, Pedro Santiago Palomares, y el Gobernador militar de Coruña. En 1800, el primero citado envía a la Junta de Teatro coruñesa una protesta por intromisión del Gobernador en temas escénicos:

> Señor Presidente de la Junta Censoria: Como censor del teatro de esta Muy Noble y Leal Ciudad no puedo menos de poner en noticia de V.S. que anoche 30 de setiembre y durante la representacion de la Pieza que lo era la *Elmira* Traxedia en 5 actos y representada ya varias veces en los teatros del Reino, el caballero Gobernador de esta Plaza que se hallaba en el palco nº 1 insinuó al Director del Teatro y primer Actor de el que cortase ii atajase la Pieza ó suspendiesse su representacion. En seguida parece pasó al aposento de la Ciudad y recombino al Señor Presidente de semana Don Ramon Caurredo por permitir la representacion añadiendo habia estado para mandar baxar el telon y suspender la Escena á lo que contestó dicho Señor Presidente que esto solo correspondía á la Ciudad y al Censor la permisión ó prohibición de las Piezas. No alcanzo que el caballero Gobernador tenga facultades para ello y assi no dexé de estrañarlo y esto me obligó á pasar á hablas á otro caballero quien sin persuadirse de las razones que le expuse sin duda por mis cortas luzes ó falta de explicación, insistió en lo mismo. De todos modos creo de mi deber hacer presente á V.S. que recayendo el principal desaire sobre mi como tal censor y despues sobre la Ciudad pues el cuidado de las representaciones como otra qualquiera novedad ó disposición en el teatro durante la Escena solo es peculiar de el caballero Presidente de Semana, se sirva V.Y. mandar pasar á la Muy Noble Leal Ciudad el oficio que tuviere que oportuno para de su resultado hacer el uso que me parezca combeniente y del recibo de este se servirá a V.Y. darme aviso. Dios guíe a V.Y. muchos años. Coruña, a 1 de octubre de 1812. Pedro Santiago Palomares (AHMC, caja 8420, carpeta 30).

Este suceso revela fundamentalmente un conflicto de jurisdicción por la censura de obras teatrales. La intromisión del gobernador no resulta del todo extraña en ámbito hispano, pues "el teatro como diversión resultó fundamental para contingentes más o menos específicos como las guarniciones militares de ciudades como Barcelona o Cádiz, y propició una intervención política-gobernadores civiles y militares-en apoyo de la ópera italiana en su enfrentamiento con las autoridades municipales de distintas ciudades españolas" (Leza, 2001, p. 235). Ello se ubica en el contexto de la reforma teatral ilustrada, la cual produce un cambio con respecto a la potestad censora de siglos precedentes: ahora la Iglesia pierde su papel como principal ostentadora y ganan poder sectores laicos como el municipal o el militar, que discuten entre ellos por prevalecer sobre el otro.

También hubo en la ciudad herculina varios desacuerdos entre instituciones y compañías. Una disputa importante al respecto es la producida entre el Conde de Croix (Capitán General Interino) y Nicolá Setaro (empresario operístico). Ocurre en 1769, cuando el Conde ordena derribar en marzo el Teatro de Puerta Real (perteneciente a Setaro) por cuestiones de seguridad militar. Sánchez García (1997) considera que el verdadero motivo era una disputa entre el aristócrata y el operista por el precio de las entradas al teatro para los oficiales. Por su parte,

Carreira (1990) cree que Croix derriba el teatro por hallarse el edificio en una zona en la que los militares planeaban obrar para ensanchar el puerto debido al aumento de los correos marítimos. Ninguna de estas tres causas es excluyente, por lo que pudieron influir todas ellas.

Los conflictos institucionales con Setaro proseguirán en los años 1771-1772, momento en que el consistorio coruñés solicita a la Cámara de Castilla la venta forzosa del Teatro de la Florida (propiedad del referido empresario escénico) por el excesivo precio de las entradas y por darse en él preferencia a la ópera italiana frente a la comedia española[487] (AHMC, caja 8418, carpeta 7). El ayuntamiento conseguirá su propósito (Carreira, 1987). En realidad, la referida controversia se produce como consecuencia de la defensa que las autoridades hispanas dieciochescas hacen de las representaciones españolas en toda la monarquía. Ello culmina con la Real Cédula del 28 de diciembre de 1799, que prohíbe cantar en italiano para propiciar no solo ciertos intereses económicos, sino también la preponderancia de actores-cantantes españoles y su repertorio.

Otro ejemplo herculino de la citada animadversión es la controversia entre el regidor coruñés (y abogado de la Real Audiencia) Francisco Somoza de Monsoriú y los italianos Alfonso Nicolini (emparentado con Setaro al ser su yerno; formó parte de una compañía italiana en Porto ca. 1776[488]) y Nicola Ambrosini (cantante y bailarín que actuó previamente en coliseos de Lisboa[489] y Porto[490], después vino a Galicia y terminó en los teatros lisboetas de Bairro Alto y Salitre[491]; sobre los destinos lusos, ver Brito, 1989, pp. 85, 108 y 114). Ya en 1776, estos habían pedido licencia para actuar con su compañía de ópera, siendo la respuesta negativa por parte del consistorio. En 1778 vuelven a hacer la petición y se produce un debate sobre la moral y la escena, mostrando Somoza de Monsoriú una clara oposición a la ópera y la comedia. Este apoya las predicaciones antioperísticas de los capuchinos coruñeses y rechaza (aunque al mismo tiempo respeta) la postura oficial ilustrada del teatro como escuela social. Todo ello seguramente colisionaba con la opinión de otros miembros del consistorio, lo que revela que no existía una opinión monolítica en este ente corporativo:

> […] El señor Don Francisco Somoza de Monsoriu dijo que los Padres capuchinos han concluido su mision con mucha utilidad, y edificación del Pueblo; que no contempla justa ni precisa la quenta que quiere darse al Supremo Consejo, y al Real Acuerdo porque estos Padres han predicado, y enseñado en punto de operas y comedias lo mejor, y lo mas seguro, siendo indubitable que el Supremo Consejo, y el Real Acuerdo a quienes no deve fatigarse con iguales asumptos por tener destinado el tiempo para otros de mas consideración nunca repreenderan que los Predicadores clamen contra operas, y comedias, y procuren separar los fieles de estas diversiones; que no siendo de su obligación el dar dictamenes sino como Rejidor y político decidiendo según la utilidad, o perjuicio que encuentra en las cosas para

[487] Como ya se apuntó anteriormente, es probable que esta petición también llevase implícito el deseo del Consistorio por contar con un teatro municipal, asunto que había intentado sin éxito en la década de 1760.

[488] Durante esos mismos años (concretamente, en 1779), fue testigo de Filippo Boselli (o Roselli) cuando este tuvo que someterse a un "juiz de fora" por ser acusado de representar teatro (21 comedias y 9 entremeses) sin permiso de la censura lusa (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, Procesos a livreiros e impresores, Director e empresario do teatro do Porto; Brito, 1989, pp. 114-115; Carreira, 1988, pp. 69-72). Este Boselli quizás sea la misma persona que aparece citada en un folleto madrileño de 1761 titulado *Explicación de los bailes en la Comedia de Navidades intitulada 'Cumplirle a Dios la palabra' y 'Sacrificio de Scila', representada por la compañía de la Viuda de Guerrero en el Coliseo de la Cruz este año de 1761, hace y dedica María Rosa Bosselli, muger de Phelipe Bosselli, autor de ellos a todos los afectos de la referida compañía* (vid. Subirá, 1928, p. 23).

[489] Llegó a la capital lusa con su familia desde Cádiz: iniciativa de los Setaro. Agradezco a José Camões que me haya pasado esta información, publicada recientemente en un texto de su autoría (Camões, 2022, pp. 63-66).

[490] En 1770 cantó y bailó óperas en zona portuense. Hacia junio de 1772, formó parte del ballet que llevó a cabo *Il Demofoonte* de David Perez (Brito, 1989, p. 114). En esa misma representación actuó como cantante la famosa Luísa Todi.

[491] En el Teatro do Salitre cantó el *Pequeno drama* (Marcos Portugal, 1787). Una partitura de la obra se conserva hoy en Biblioteca da Ajuda, Música manuscrita, 48-II-34.

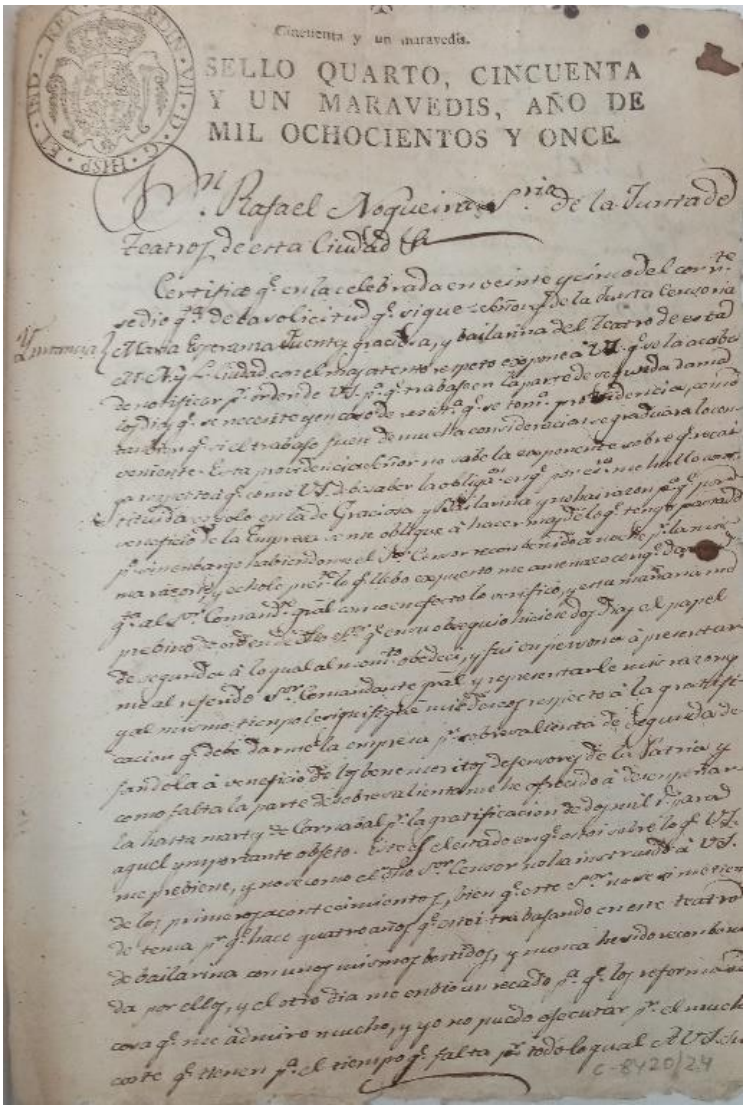
> conceparando por lo que ha visto que las operas y las comedias heran perjudiciales a las buenas costumbres, a la felicidad de los Pueblos, y a la concacion de los Cuidadanos; que por esta causa se opuso a la introducion de la opera en el Pueblo, y reopondra del mismo modo a la comedia quando se trate de su admision, sin envargo de haver reconozido con las muchas experiencias que los cimientos de la onesta recreación del anismo el evitar maiores daños, y otros apoios con que se sostienen en la política estas diversiones son falsos en la practica, y que las operas y las comedias en los Pueblos no tienen regularmente otro fruto que el del libertinaje, la introducion de los abusos, y la perversión de las costumbres de modo que si operas y comedias por su carácter intrincico son diversion indiferente para dos, los es perjudicialissima para doscientos, que vajo estos principios, y siendo su obligación el determinar por su conciencia, y el concepto que forme ha sido, es , y será siempre devoto y Dictamen que en antes ni ahora, ni en ningun momento ayga operas ni comedias en esta ciudad y mucho menos en este mes y en los siguientes por no exponer con estos espectáculos lo vecinos a que se destruyan en ellos los frutos conseguidos con la enseñanza, y coificación de los Predicadores sin que se oponga a que se represente la opera y la Comedia respeto el Real Acuerdo la tiene aprobada porque su oblicacion es oveder lo que le mandan sus superiores […] (AHMC, Libro de actas municipales, 27 de julio de 1778, ff. 115 a 118)[492].

Otra tipología de desacuerdos presentes en la documentación son aquellos surgidos entre compañías teatrales. Por ejemplo, en 1792 se produjo un interesante conflicto coruñés entre "cómicos" italianos e hispanos, siendo esta vez protagonistas los empresarios Nicolini y Cañizares (Carreira, 1991). Entre ellos no había acuerdo sobre cuál debía tener las llaves (el usufructo, realmente) del teatro de la Florida. Un informe del Conde de Aranda soluciona la disputa ordenando que se repartan los días de representación: 4 para Cañizares y 3 para Nicolini, favoreciendo así a lo hispano frente a lo italiano (AHMC, caja 6938). Se prima de este modo a la compañía española otorgándole también la exclusividad del Teatro de Ferrol en el período estival. Similar desencuentro tendrá en 1798 el mismo Cañizares, pero esta vez con el italiano Marchesi (Carreira, 1990).

Dentro de cada compañía también existieron desavenencias. Es más, las riñas entre sus integrantes (autor, actores, actrices, músicos…) eran bastante frecuentes (aumentando así la negativa consideración social que poseían), especialmente aquellas mantenidas entre miembros rasos y los "autores" (nombre que entonces se le daba a los empresarios o directores de compañía). Por ejemplo, en 1772, los cómicos Manuel Pedroso y María Cobato incumplieron su contrato con la empresaria María Antonia Iglesias. La sentencia del pleito, trasladada por el Corregidor de Madrid al Subdelegado de Teatros, se conserva en Coruña (AHMC, caja 8418, carpeta 9).

En otras ocasiones, las disputas venían dadas por las piezas interpretadas, aunque las cuestiones económicas no dejarían de estar presentes. Así, en 1774, los actores Alejandro Basilio y Joseph Pique piden que Setaro cambie el repertorio de ópera y coloque en cartelera las obras ya ensayadas en las que los solicitantes son protagonistas (AHMC, caja 8418, carpeta 37). Ese mismo año, Basilio también solicita la relación de salarios que pagaba el italiano (AHMC, caja 8418, carpeta 38). Por su parte, en 1811, la actriz y bailarina María Esperanza Fuentes requiere más salario por actuar como segunda dama (AHMC, caja 8420, carpeta 24) en la compañía de Cayetano Placidi, concediéndosele dicho aumento (AHMC, caja 8420, carpeta 26). Esto último sintoniza con los principios de la reforma teatral ilustrada, que pretenden "dignificar" la profesión actoral no solo con la educación de los intérpretes, sino también con mejoras en su remuneración. Además, María Esperanza Fuentes remarca aquí la importancia del teatro para la Patria, mostrando así cómo los actores reivindican a veces sus posturas tomando ciertos elementos ilustrados.

[492] Consultar Cotarelo y Mori (1904, pp. 7-39).


Cincuenta y un maravedis.

SELLO QUARTO, CINCUENTA Y UN MARAVEDIS, AÑO DE MIL OCHOCIENTOS Y ONCE

Figura 49. Solicitud de mayor sueldo por la actriz Esperanza Fuertes.
© Archivo Histórico Municipal de Coruña

Como ya se insinuó antes, el reparto de papeles, al igual que los ensayos, también causaba peleas. En 1812, los empresarios Bartolomé Alegre y Anacleto Baliñani denuncian a la actriz Gabriela Ripa por no querer hacer el papel de segunda dama en la ópera *Isabela* (AHMC, caja 8420, carpeta 34). Ese mismo año, Cayetano Placidi, propietario de la compañía española en Coruña, se ve abocado a suspender funciones por no ir los actores a los ensayos, tal y como revelan sus cartas con la Junta del Teatro (AHMC, caja 8420, carpeta 31). El tema de falta de práctica no era extraño en el teatro del XVIII: ya Moratín criticaba en el caso madrileño los pocos ensayos que hacían las compañías, a la vez que indicaba que los mismos eran poco serios cuando se realizaban.

Los desacuerdos con múltiples agentes tampoco escasearon. Un ejemplo se dio en 1794, cuando José Álvarez de la Braña no quería que los cómicos de José Elejalde ocupasen la casa que tenía colindante al coliseo coruñés. Previamente, la vivienda había estado utilizada por miembros de la compañía italiana de Alfonso Nicolini, quedando vacía cuando este se marchó a actuar a Ferrol. Entonces, Braña se la alquiló a José María Carantoña Medina. Sin embargo,

el empresario de comedias José Elejalde pidió el inmueble por medio del ayuntamiento (pues no podía pagar lo que Carantoña ofrecía) y el consistorio le ayudó a conseguirlo de formas un tanto violentas a pesar de las reticencias de Braña. Este denunció el asunto ante la Real Audiencia de Galicia (ARG, caja 29212, legajo 141). La controversia deja entrever cómo el consistorio apoyó a los profesionales teatrales por encima de los intereses económicos de un particular sobre su vivienda privada. Probablemente el ente municipal consideró a los cómicos un bien público por entender el teatro como una herramienta de educación social.

Entre las disputas con varios implicados, sobresalió también una que afectó a una compañía teatral española, a otra italiana, al Ayuntamiento de Coruña y a la Junta de dirección y reforma de Teatros de Madrid. En 1801, Bartolomé Alegre (empresario escénico español destinado en Galicia) se queja en Madrid ante Pedro Gómez, subdelegado interino del Gobernador del Consejo (presidente de la Junta de Teatros), de que en suelo gallego estaba actuando una empresa de ópera y baile italianos, acción ilegal entonces (solo podían representar las compañías nacionales). Es por ello que Gómez escribe una carta dirigida al consistorio coruñés en la que le recuerda la restricción, adjuntando la *Instrucción para el arreglo de Teatros y Compañías Cómicas de estos Reynos fuera de España* (vinculada a la Real Orden de 14 de enero de 1801). La misiva dice:

> Haviendo acudido ante mi […] Bartolome Alegre, Autor dela Compañía comica destinada a esa ciudad, la Coruña y el Ferrol, exponiendo que a consequencia del titulo que se le despacho por Su Excelencia aprobando dicha Compañía, empezo sus funciones teatrales en la villa del Ferrol, a gusto del Pueblo, pero que esperava continuar con alguna satisfacción se hallo con la novedad de una Compañía extranjera de Opera y bayle que se presentó haciéndole notables perjuicios de haverla permitido travajar no solo a él, si no es a sus individuos y que previniéndose en su Despacho no pueda trabajar en los teatros de España, ningun extranjero no obstante esto se les ha permitido, y por ultimo concluie con la suplica de que yo como tal subdelegado comunique a Vuestra Señoría la Orden conveniente á evitar semejantes extranjeros. En su vista y hecho cargo de la solicitud del citado Bartolome Alegre: He acordado en Decreto de este dia pasar a Vuestra Señoría como lo ejecuto la Orden Oportuna, a fin de que disponga se haga saber formalmente por medio de Escribano a dichos operantes ó bailarines, no representen, ni ejecuten función teatral en esa ciudad, ni en otra alguna de España, según lo tiene resuelto Su Majestad en Orden de 14 de enero de este año de que acompaño un Exemplear de la Instrucción para el arreglo de teatros de España, de cuias resultas y de quedar enterrado espero aviso. Dios guíe a V.S.M. muchos años. Madrid 18 de Agosto de 1801. Pedro Gomes. Or. S. Dn. Antonio Alcaijdo. C.H. Coruña (AHMC, caja 8421, carpeta 3) [493].

Otra desavenencia múltiple que existió en la misma década en relación con el teatro ocurrió en 1809, cuando el empresario teatral Gregorio Vigas informa de que el teatro coruñés se encontraba en mal estado por:

> Haber sido ospedados en dicho coliseo los Yngleses y que estos lo havían dejado sumamente puerco y quemado todas las sillas, bancos de los aposentos, y cuerdas de los telones, agregándose á esto de que el Señor Governador de esta plaza con motivo de haver tapeado los ingleses la puerta de la Ciudad Alta, mandó se quitasen las puertas del teatro para con ellas hacer la puente levadiza, con cuya operación los vecinos del pueblo se aprovecharon en acabar de llevar lo poco que había quedado […] (AHMC, caja 8421, carpeta 54).

Ante esta situación, el gobernador manda a veinte reclusos a renovar el inmueble, pero "de nada sirvieron pues en lugar de trabajar, me han venido á decir que todo lo que hallavan lo rovavan" (AHMC, caja 8421, carpeta 54). A pesar de las dificultades, Vigas logra poner en marcha una compañía teatral con orquesta, tal y como revela un documento firmado el 3 de

[493] La carta manuscrita va acompañada de un impreso con la *Instrucción para el arreglo de Teatros y Compañías Cómicas de estos Reynos fuera de España*, texto importante que ya en su día citó Subirá (1929, p. 142).

marzo y titulado *Relación de los Yndeviduos de que se componia la Compañía Comica el año que fenecio y son los mismos que comprenden en la del presente* (AHMC, caja 8421, carpeta 54). En el listado aparecen músicos, como la "dama de música" María Odini, el "galán de música" Diego Vázquez y una orquesta.

En el mismo año de 1809, se produce otro incidente en Coruña relacionado con el teatro y la música. Los implicados esta vez son una actriz y el director general de policía por un baile "indecente". En una carta dirigida al Ayuntamiento, dicho director alude a la importancia del teatro como corrector de costumbres populares para amoldarlas a las "ydeas del que govierna" (despotismo ilustrado):

> Las costumbres publicas deben corregirse por medio de la comedia. Es bien sabido que en las poblaciones grandes se sostienen los Teatros y espectáculos públicos, no solo para proporcionar entretenimiento a cierto numero de personas que estando ociosas en aquellas horas podrían ocuparse en cosas perxudiciales al buen orden, sino tambien para con la visa y con los exemplos corregir las costumbres que combiene amoldar conforme a las ydeas del que govierna, que deben ser siempre arregladas a la buena moral. Por estos principios, muy conocidos sin duda de Vuestra Merced se ha hecho muy notable el modo indecente é indecoroso con que bayló ayer una de las Actrices de ese Teatro, ofendiendo a la moral publica, y á los espectadores. Espero pues por razón de mi ministerio que Vuestra Merced tomará las medidas combenientes para que en las funciones que se representen, se observen todas las reglas que están prescritas para que se executen con la honestidad y decoro que exigen la moral publica, los espectadores, y el fin mismo de la comedia. Nuestro Señor guíe a Vuestra Merced muchos años. Coruña, 23 de abril de 1809. El Director General de Policía, Joseph Garriga (AHMC, caja 8421, carpeta 55).

A pesar de todo lo anterior, quizás el caso más interesante de desacuerdo con múltiples agentes sea el producido en Coruña durante marzo de 1794. Es entonces cuando tiene lugar la gran rivalidad y envidia entre dos divas operísticas internacionales: Brigida Banti (de Parma, 1757-1806) y Anna Morichelli Bosello[494] (de Reggio, 1745-1800). Así se lo relata la propia Banti a la Condesa de Benavente en una carta escrita desde la ciudad herculina[495] antes de partir hacia Londres:

> […] Nel momento che stavo per chiudere la Pertera, ó saputo che questo Signorino Capitan Generale questa sera farà cantare La Morichelli é esé per la settera di raccomandaccione che a auuto dalla Signorina Contessa di Campo Alanghe. Frnisca pure si suoi trionfi fino ella fine della terra di Spagna, che non ni ó nessuna invidia il medemo a digià pagato il passaggio di mare per essa, suo marito e servite e che ascende più di diecio medali. Li ferivo tutto esè per far li vedere come questà donna e stata fortunata. Fino allá fine della Spagna, ó saputo in questo momunte Buli in barco e prento e si partirà al primo buen vento sopra un Coreo Spagnolo dio ce la mandi buona quello che mi fà sperare e di andaré gionta allá Morichelli che ès tanto affortunata che cosi averemo fortuna aniba ne pressaggio di Mare (Archivo Histórico de la Nobleza, *Seis cartas de la célebre cantante Brígida Banti que Devismes presento en París, dirigidas a la Condesa de Benavente, en las que le da cuenta de su viaje a Coruña y a Londres, en cuyo teatro estuvo contratada*, OSUNA, CT.387, D.2)[496].

[494]La Morichelli tuvo una carrera de éxito, cantando en lugares como el importante Teatro Feydeau de París gracias al director de dicho centro escénico, el italiano Gian Battista Viotti (Cazzato, 2022, p. 287).

[495] Tanto Banti como Morichelli se encontraban en Coruña para embarcar hacia Londres. Cabe tener presente que el puerto de dicha ciudad había ido adquiriendo importancia durante la segunda mitad del XVIII, especialmente gracias a sus trayectos a América. Por ejemplo, en octubre de 1775 partió desde aquí el pintor Luis Paret y Alcázar como exiliado a Puerto Rico (lo habían desterrado de la Corte por ayudar al Infante Luis de Borbón en amoríos clandestinos). Al mismo puerto regresaría el artista ca. diciembre de 1778, en el correo *El Gallego* (Maurer, 2022, pp. 31-32).

[496] Un documento dispuesto a continuación resume y traduce el contenido de esta misiva para su receptora, la Condesa de Benavente: "Coruña y Marzo 19 de 1794. Brigida Banti. Refiere las incomodidades de su viaje, indisposicion que padeció en él, que llegó y está buena: se queja del perjuicio que la han hecho sus émulos en Madrid pribandola de la presencia y proteccion de Vuestra Excelencia, en cuya proteccion confía. Cuenta que à la Moricheli la há mandado cantar el Capitan general de aquella plaza por la recomendación de la Condesa del Campo de Alange, y que el mismo há pagado el viaje de mar para ella, su marido

A lo que responde la aristócrata con el objeto de calmar los ánimos de Banti, al mismo tiempo que para desprenderse del asunto:

> Estimada Banti: hé celebrado mucho saver por la carta de Vuestra Merced del 19 del pasado, que superadas la indisposiciones y incomodidades que Vuestra Merced sufrió en el camino, llegó Vuestra Merced felizmente à La Coruña, y deseo que con igual felicidad haya hecho su viaje de mar y llegado a esa capital [Londres], donde supongo que al recivo de esta se habrá reconocido yá el merito de Vuestra Merced, y estará satisfecho ò desquitada de los disgustillos que pudo tener en La Coruña. Las recomendaciones que hicieron tanto efecto en La Coruña, no pueden tener en Londres tanta eficacia; y la destreza de Vuestra Merced sobra para superarlas donde la comparacion de merito à merito há de dicidir, y será la única recomendacion poderosa. Esta satisfaccion en que no puede Vuestra Merced tener competencia en ese theatro, debe tranquilizarla y satisfazerla. Deseo à Vuestra Merced toda felicidad y salud, su apasionada. Madrid. 14 de abril de 1794. A Brigida Banti. Londres (Archivo Histórico de la Nobleza, *Seis cartas de la célebre cantante Brígida Banti que Devismes presento en París, dirigidas a la Condesa de Benavente, en las que le da cuenta de su viaje a Coruña y a Londres, en cuyo teatro estuvo contratada*, OSUNA, CT.387, D.2).

4.2.3.2. Rivalidades teatrales en una ciudad militar: Ferrol

De 1769 data la primera noticia localizada del período que nos ocupa: un reglamento para la asistencia a las óperas de Nicolà Setaro en Ferrol (AMF, libro de actas municipales 378, f. 194), texto en el cual aparece la idea ilustrada del teatro como elemento con el que alejar los vicios: "se dá principio á las óperas que se há permitido en la Nueva Población desta repetida Villa […] para que cesen ábusos perniciosos". Los espectáculos del italiano continúan al año siguiente, cuando este solicita permiso de representación, fija precios de entradas y pide celebrar un baile. Se le concede licencia indicando las normas a cumplir, pero él no las respeta y el ayuntamiento le reprende; mientras lo llevan a comparecer, se escapa. Aun así, el asunto no debió de ser especialmente grave, pues al poco tiempo Setaro solicita de nuevo la venia para hacer óperas tres días a la semana y casinos. El concejo parece dispuesto a otorgarle permiso, aunque estipulando condiciones (no más de dos títulos semanales, no variar el precio de las entradas, no hacer distinción entre el público para el acceso a la platea…) y aludiendo a la composición de la orquesta para casino, opera y comedia. Setaro accede (AMF, libro de actas municipales 377, ff. 87, 89, 243-244 y 247-251).

y criado. Pondera la fortuna de dicha Morichelli y se promete feliz viaje de mar solo por ir con una muger tan dichosa" (Archivo Histórico de la Nobleza, *Seis cartas de la célebre cantante Brígida Banti que Devismes presento en París, dirigidas a la Condesa de Benavente, en las que le da cuenta de su viaje a Coruña y a Londres, en cuyo teatro estuvo contratada*, OSUNA, CT.387, D.2).

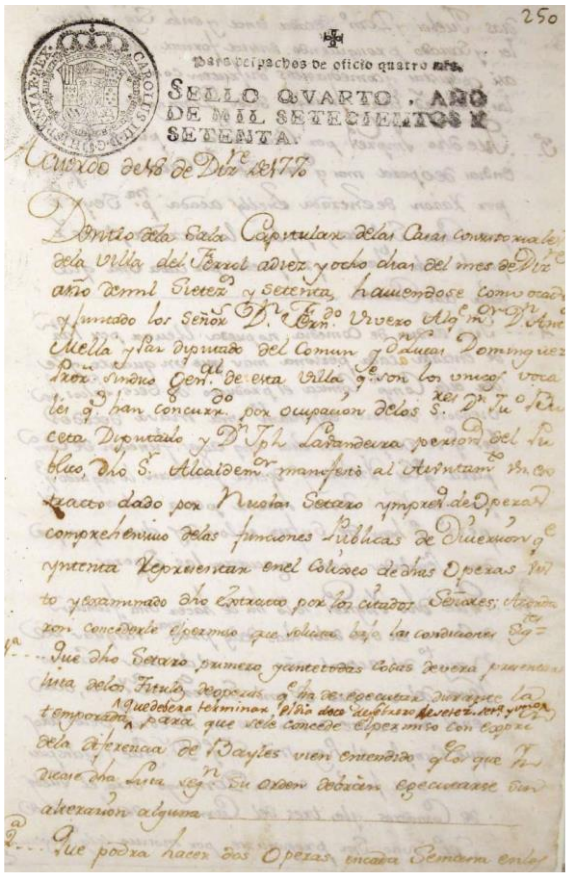


Figura 50. Condiciones a Setaro para poder representar en Ferrol. © Archivo Municipal de Ferrol

Paralelamente, durante ese mismo año de 1770, la compañía hispana de Antonia Díaz pide permiso para representar comedias y tonadillas en la ciudad. No debió de irle mal a la empresaria, pues poco después solicita prórroga de licencia, aunque se queja del alquiler que paga a Setaro por usar el teatro que este había construido (AMF, libro de actas municipales 377, ff. 88 y 245). La situación conflictiva también atañirá al público ferrolano, pues en esos mismos meses los militares protestan por las nuevas condiciones teatrales (en las que perdían ciertas representaciones destinadas exclusivamente a la milicia) y el ayuntamiento se ve en la necesidad de cambiar el acuerdo (AMF, libro de actas municipales 377, ff. 252-253).

Lo cierto es que a Setaro le surgían enemigos allá por donde pasaba. En febrero de 1773, Manuel Joaquín de Salcedo (perteneciente al Real Consejo) pide que se embargue el teatro del italiano en Ferrol. Especifica que el operista se encuentra encarcelado en Bilbao[497] "por aver cometido el orrendo pecado de Nefando, y otros excesos" (ARG, caja 4958, legajo 24). En el documento se especifica que Setaro es natural de Somma (Nápoles) y que su teatro ferrolano se situaba en la Calle de la Magdalena, entre las casas de "la viuda de Don Agustin Salomon y de Rosa Quilano"[498].

[497] Para más información sobre Setaro en zona vasca, consúltese Rodríguez Suso (1998). El empresario acaba sus días en presidio.

[498] Lo describe así: "[…] se compone de piso, veinte y nueves alcos y once lunetas todos pintados, y ademas se allaron en dicha casa los efectos siguientes=doce bancos de madera de pino lisos de una tabla con tres pies cada uno=once bancos de la misma madera con sus respaldos y asientos de la propia madera para el servicio de las lunetas=diez y seis bastidores de la referida madera con sus lomas pintadas, y algunos de ellos rompidos=dos tendones de Loma pintados el uno de mediano servicio, y la madera pte. Del otro rompido=tres mesas de madera de castaño lisas usadas cada una con sus quatro pies=una puerta lisa con

Otros problemas teatrales de Ferrol (y ajenos a Setaro) también tuvieron un cariz supramunicipal. En 1778, por ejemplo, sucede un hecho bastante engorroso. El ayuntamiento no autoriza para representar a la compañía española de Manuel de Lucía (la misma que la de Antonia Iglesias) por no tener esta empresa teatral licencia del juez protector. Ello chocará con los intereses del gobernador interino del Reino de Galicia, que quería que la referida compañía pudiese ejercer sus actividades en suelo ferrolano. Aunque el ayuntamiento comienza no sucumbiendo a las presiones externas, acabará autorizando provisionalmente a la compañía para evitarse problemas judiciales con el citado gobernador. Manuel de Lucía y Antonia Iglesias pedirán al poco tiempo aumentar el precio de entradas indicando que las próximas obras a escenificar, entre ellas tonadillas, implican un mayor gasto de iluminación, tramoya y carpintería (AMF, libro de actas municipales 382, ff. 154-158).

A partir de la década de 1780, las noticias teatrales en las actas municipales son más escasas y fragmentarias. En 1789, por ejemplo, aparece un texto en el que la compañía de Juan Solís solicita continuar con las funciones (lo que indica que ya llevaba un tiempo en la ciudad haciendo tal actividad, cuestión que había pasado inadvertida documentalmente). Se le concede permiso siempre que ceda algunos beneficios al Hospital de la Caridad. Este mismo Solís propone en 1789 construir un coliseo nuevo si se le autoriza escenificar en él durante 5 años. El consistorio accede a ello (AMF, libro de actas municipales 384, ff. 47-48 y 50-51).

Mientras tanto, las representaciones se hacen en lugares provisionales, como en en una casa en la alameda que actuaba como teatro y que necesitó reparación (AMF, libro de actas municipales 384, ff. 56-59). Asimismo, se intentó reformar la Casa del Concejo (donde estaba también la Escuela de Gramática) para habilitar el inmueble a las funciones de comedias (AMF, depósito A, caja 1028 43). En 1791, el autor de compañía Antonio Pinto tiene lista la casa de comedias y se le autoriza a representar (AMF, libro de actas municipales 393, ff. 62-63).

No es descartable que el viejo teatro ferrolano de Setaro (construido en 1770) se rehabilitase ca. 1794, año en que el ayuntamiento renovó licencia a su yerno Nicolini para la escenificación de óperas, indicando que conocía los gastos de música (AMF, libro de actas municipales 394, ff. 64-65). Los espectáculos operísticos ferrolanos debieron de producirse entonces compatibilizándolos con los de Coruña[499].

Ello se intuye al leer un curioso pleito contra el bailarín José Buzelli (proveniente de Porto; integrante de la compañía de ópera de Alfonso Nicolini y maestro de baile interino)[500]. Este italiano es encarcelado en Ferrol durante 1794 por una relación no matrimonial (considerada escandalosa) con Manuela García, hija del cooficial de Coruña. Se arrepiente del asunto. Manuela también es apresada y confiesa que conoció al italiano cuando asistió a las funciones coruñesas de ópera, que se marchó con él a Ferrol y que allí contaron con la complicidad de otra pareja para mantener su relación. Se les ordena que "en los sucesivo vivan con mas recato y honestidad, sin cometer los excesos que resultan de sus respectivas declaraciones, ni causar nota ni escandalo a la vecindad" (ARG, caja 5043, legajo 21).

sus marcos de madera de pino=ocho bastidores de la misma madera sin lienzos y algunos rompidos=una araña grande de Christal faltosa de ocho piezas y un mechero rompido; doce mecheros de oja de lata viejos=seis fiorros para colocar lamparas=quatro lamparas de vidrio=cinco bancos pequeños degmolisos los dos de ellos rompidos=dos escaleras de madera de dos pasos cada una para subir al tablado=ocho bancos longos, y lisos para el servicio de la cazuela=una tina viexa de madera para agua, y diez y seis llanes de los aposentos de la referidacasa, y además de la puerta pral" (ARG, caja 4958, legajo 24).

[499] Como había ocurrido durante la década de 1770, momento de mayor efervescencia escénica profana en Galicia a finales del Antiguo Régimen.

[500] Quizás familiar de Filippo Bosselli, italiano que también aparece vinculado a la actividad teatral portuense.

4.2.3.3. Obispado vs. tradición cómica profana: Ourense

Ourense debió de ser un lugar bastante frecuentado por las compañías escénicas. El teatro (música incluida) solía estar presente durante Navidad, Corpus, San Roque y fiestas reales (nacimientos y proclamaciones). Ya ocurría en el XVII, época en la que se contrataban a comediantes profanos provenientes de lugares como Sevilla o Valladolid para poner en marcha dramas sacros (especialmente autos sacramentales[501]) en la catedral y en plazas de la ciudad (Pérez Costanti, 1925-1927/1993, pp. 215). González García (2008, p. 19) indica que estas compañías no generaron mucha documentación en la ciudad auriense, salvo algún testimonio documental sobre conflictos o partidas de defunción de comediantes. A inicios del XVIII el teatro ya debía de ser bastante frecuente, tal y como se intuye al leer la descripción que el jesuita Rubio (1708) realiza de las celebraciones de la ciudad por el nacimiento del Príncipe Luis Jacobo de Borbón. Comedias, sainetes, bailes y entremeses proliferaron aquellos días. En esta primera mitad de siglo, existió bastante colaboración entre los sectores laico y religioso en cuanto a la puesta en marcha de representaciones teatrales. Así, durante 1746 en la Plaza Mayor de Ourense se escenificaron comedias en las que colaboró la Capilla de Música de la Catedral (Sánchez García, 1997, p. 25; AHPOu, Ayuntamiento, Caja 146, Expediente de aclamación del Rey Fernando VI, 1746).



Figura 51. Plaza Mayor de Ourense en la actualidad, lugar preferente para esceneficaciones durante la Edad Moderna. © Turismo de Ourense

A partir de la segunda mitad del XVIII, se producirá un giro ideológico y la colaboración de la iglesia ourensana con lo laico dejará de estar presente. Así se percibe al leer el acuerdo del cabildo catedralicio del 11/05/1789. En él, por recomendación del obispo, se prohíbe al clero ourensano (no a los seglares) el asistir a las comedias que se estaban escenificando durante las fiestas por la proclamación de Carlos IV[502]:

> Leyose carta de nuestro Ilustrísimo Prelado en que dice que habiendo llegado a entender que muchos párrocos y varios eclesiásticos había(n) concurrido a las fiestas siguientes a la proclamación del Rey y que el sábado próximo concurrieron a la comedia que se ejecutó en la plaza pública, le pareció propio de su obligación ordenar al fiscal eclesiástico les intimase no asistiesen a las que faltaban y se retirasen a sus iglesias por contemplar esto poco decente y nada conforme al estado y que por otra parte autorizaban unas diversiones que si no son males y son tolerables a los seculares eran peligrosas y desdecían del estado sacerdotal y que en consecuencia esto le era indispensable proceder contra cualquiera que no obedeciere tan justa disposición, pero que nada sería más eficaz para que no se verificase que el ejemplo de los

[501] Filgueira Valverde (1942, pp. 26 y 84) alude a ellos en Ourense, apuntando que en los mismos confluía lo religioso y lo profano.

[502] Ni una fecha tan señalada como una proclamación real permitió que los religiosos pudiesen disfrutar del elemento escénico profano.

> individuos del Cabildo cuyas luces y distinguidos respetos debían hacer en los ánimos la mayor fuerza e impresión y que por lo mismo había resuelto hacer esta insinuación al Cabildo a fin de que concurriendo al mismo objeto y promoviendo esta providencia respecto a los eclesiásticos dependientes suyos tuviese todo el efecto que se prometía y después de reflexionado bien el asunto se acordó, se responda a Su Ilustrísima que desde luego se obedece y se le dará cumplimiento a su justa providencia ordenando el Cabildo a sus individuos y dependientes no asistan a las comedias por las razones convincentes que expresa Su Ilustrísima. Continuando el Señor Getino de Presidente se ordenó que el Portero avise a los señores que no presenciaron esta resolución y a los racioneros y capellanes y que no se pusiesen los Bancos en la plaza y que se noticie esto a la ciudad (Vid. González García, 2008, pp. 27-28).

Hacia 1800 la compañía cómica que estaba en la ciudad ofrecía funciones durante la Navidad en el cuartel del Regimiento Provincial de Ourense[503]. El obispo Pedro Quevedo no verá adecuados tales eventos considerando probablemente que con ellos se mezclaba lo religioso y profano. A través de un edicto, el prelado recomienda que los seglares no asistan a las representaciones y se las prohíbe a los eclesiásticos:

> No me meto en ello, pero recuerdo a todos los fieles que mañana es la vigilia y al día siguiente el día del nacimiento. Debe emplearse en obras de piedad. Nada más distante que comedias públicas, bailes y diversiones nocturnas nunca conformes al espíritu del Christianismo. Exhortamos no concurran a tales espectáculos y les mandamos a los clérigos (Vid. González García, 2008, p. 35).

Lo anterior se da en un momento en que la catedral ourensana no ve con muy buenos ojos que sus miembros se involucren en actividades civiles fuera de la basílica. Es precisamente a inicios del siglo XIX cuando el entonces maestro de capilla José Quiroga, que también enseñaba música en el Hospital de San Roque (Duro Peña, 1996, p. 173), recibe una llamada de atención del cabildo: "su principal obligación es la de enseñar a los niños, pero no a los de la ciudad ni los del Hospital de San Roque a menos que se haga compatible con el ministerio de maestro de capilla" (vid. Garbayo Montabes, 2004, p. XLVIII).

Las representaciones de comedias y otros géneros escénicos profanos no solo se desarrollarán en la ciudad, sino también en poblaciones cercanas. La Iglesia, al igual que en la urbe ourensana, parece continuar con la dinámica de intentar controlarlas, tal y como revela la documentación al respecto. Por ejemplo, en la aprobación por parte de la diócesis auriense de las *Constituciones de la venerable hermandad de San Lorenzo de Allariz* en el año 1775, se dice lo siguiente:

> Con calidad y condición, que por dicha hermandad ni mayordomos que fueren de el Glorioso Santo, se tengan comedias algunas, aunque sea con el nombre de que es en obsequio y alabanza suya, porque desde luego y para siempre jamás les privan sus mercedes (Vid. González García, 2008, p. 27).

Dos años antes, el obispo ourensano Alonso Francos les había comunicado algo similar: "no gaste la hermandad sus caudales en comedias y toros" (vid. Cid Rumbao, 1984, p. 188). Ya desde mediados de siglo, la música estaría presente en las escenificaciones alaricanas, puesto que según se recoge en las actas de la catedral de Ourense, el cabildo permitió al músico Jacinto González acudir a Allariz con un violinista y un niño de coro para hacer comedias (vid. Duro Peña, 1996, p. 289), cosa poco probable años después porque la iglesia iría mostrando cierto rechazo al teatro civil por considerarlo inmoral.

Frente a esta aversión hacia lo profano, el sector eclesiástico promoverá escenificaciones de carácter religioso entre 1750-1814. En este aspecto, destacaría la representación del enfrentamiento entre moros y cristianos en la romería de la Merced en A Saínza. Dicha

[503] Quizás todavía no existía el teatro del Olmo, que dejó de funcionar ca. 1840.

escenificación todavía existe y se cree que podría haber sido establecida en el siglo XVIII por un canónigo ourensano de nombre hoy desconocido. Este lo habría hecho como agradecimiento a la referida Virgen por haber intercedido en su liberación en África (González García, 2008, p. 28). En ella todavía están presentes elementos musicales, especialmente cantos y bailes[504].

Dentro de ámbito hidalgo en las poblaciones cercanas a Ourense, el teatro también estuvo presente, aunque las noticias son escasas y fragmentarias. Entre las pocas fuentes que otorgan información al respecto, destacan ciertos inventarios de bienes elaborados tras el fallecimiento de hidalgos, documentos que a veces aluden a libros con obras escénicas. Un caso interesante lo constituye el inventario *post-mortem* (fechado en 1776) de José Nicolás de Quiroga y Nava, señor de San Miguel de Montefurado y vecino de Viloira (Barco de Valdeorras). El manuscrito especifica que en la biblioteca del finado se encontraban "ocho tomos de las Comedias de Calderón y otros siete de Autos del mismo en ziento sesenta reales" (AHPOu, protocolo de José Fernández Serrano, caja 542, folio 142 y siguientes; vid. Sierra Rodríguez, 2020, pp. 333, 339 y 371).

4.2.3.4. Cuestión de estatus: Pontevedra

No se conocen demasiados sucesos escénicos y/o musicales en Pontevedra durante la segunda mitad del siglo XVIII, más allá de referencias puntuales (pero valiosas) aportadas por Filgueira Valverde (1940; 1942, p. 26) sobre una orquesta de mercaderes en la ciudad o Sánchez García (1998, p. 91) en relación al precio de las entradas para los espectáculos teatrales, así como las quejas de una élite pontevedresa por el exceso de representaciones en la urbe.

Sin embargo, es precisamente en Pontevedra donde ocurrió uno de los conflictos teatrales más curiosos entre los encontrados en Galicia. Corría el año 1776, cuando el alcalde antiguo de la ciudad dirigió un escrito a la Real Audiencia de Galicia quejándose de que el juez ordinario de la zona había querido ocupar el palco que supuestamente le correspondía a él durante unas representaciones en italiano y portugués a cargo de Nicolá Setaro. El proceso judicial y administrativo fue largo, destacando especialmente las primeras páginas por mostrar cómo el suceso, aunque se denunció como un problema de jurisdicción, escondía realmente una lucha por la visibilidad y protagonismo social:

> Excelentísimo Señor: Haviendo llegado à esta Villa de Pontevedra Compañia de Operistas Ytalianos con [el au]tor Nicola; se me presentaron como Alqalde antiguo, y Justicia hordinaria y Real, para obtener [per]miso necesario a fin de man[tener unas loca]lidades de Cantar, bailar y represen[tar] retazos de Scenas en Ytaliano, y Port[ugués] y dandoles la licencia que me pareció reg[ular] de que tengo dado Quenta á la Corte de todo para la tarde del dia de hoy Jueves 27 [¿?]uge; Ocurre la impensada novedad el

[504] Martínez Risco (1928, p. 556) describe cómo era la romería a inicios del XX, señalando aspectos relacionados con la música que provienen del pasado: "Allí se celebra el 24 de septiembre una romería que tiene fama en toda la provincia y en Portugal […], habiendo muchos ciegos que vienen a amenizar las meriendas con sus cantos acompañados de un violín, los cuales, siguiendo la antigua costumbre, dirigen a los concurrentes intencionadas coplas. Lo más curioso de esta famosa fiesta es la batalla de moros y cristiano, que, rememorando un episodio referente al Tributo de las Cien Doncellas, aunque se supone también, si en recuerdo de las redenciones de cautivos, se celebra por la mañana. Los mozos que representan a los moros, custodian en un castillo de piedra, construido para este objeto, unos cuantos prisioneros. En otro tiempo hemos oído decir, que estos prisioneros eran muchachas que representaban las doncellas del Tributo; de todos modos, hoy han sido sustituídas por hombres que van vestidos de presidiarios y encadenados. Llegan los cristianos, vestidos con uniformes viejos de época moderna, algunos a caballo, y precedidos de un jefe. Conducen varios cañones de hojadelata. El jefe de los cristianos, en un castellano sumamente dificultoso, recita el discurso, ya escrito especialmente para este actos, a veces en verso, en el que intima a los moros la rendición y la entrega de los prisioneros. Niéganse los moros, y los cristianos atacan el castillo con sus cañones, que disparan bombas y cohetes de romería. Después luchan cuerpo a cuerpo, a veces demasiado a lo vivo, pues se poseen bastante de sus respectivos papeles, y por fin aparece la procesión conduciendo a la Virgen, y entonces los moros son vencidos y los prisioneros libertados. Forman entonces todos en la procesión; los prisioneros rodeando las andas de la Virgen, los vencedores satisfechos y los moros encadenados".

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

Juez de la Jurisdicion deesta Villa un Abadengo intenta colocarse en el Pa[lco que] está destinado para los Alcaldes, y Ayto. con la formal Ydea de presidir [¿?] vara á que por estar yà decidido y decl[arado] por los Señores del Real y Supremo Consexo que diera yo como Alqalde, y Justicia hordinaria y Real, en este Pueblo resistir; por que sea este, y semejantes actos privativos del Govierno politico y economico anexo á la Jurisdicion que administro; mas deseando en todo governarme con el acierto que corresponde, y á fin de precaver Competencias de Jurisdicion (aunque en tales casos no ay para que haverlas, ni aun en acontecimientos de maior tamaño) he acordado participarlo á Vuestra Excelencia para que en este particular; como en todos los mas que sean privativos a los Alqaldes como Justicia Reales se sirva providenciar declarando que dicho Juez por motivo alguno [no] se ingiera en asuptos que no sean de su Judicatura Abadenga, pues como tal [no] tiene ni ha gozado mas Jurisdicion en esta villa y su casco que la de mero mix[¿?] Ymperio con que y en fuerza a lo que Vuestra Excelencia se sirva declarar; procurarè [¿no?] tener como en el dia mantengo la Jurisdicion Real y el honor deesta villa en cuia Posesion está de inmemorial tiempo. Nuestro Señor guie la vida de Vuesta Excelentísima ms. A Pontevedra. Noviembre 27 de 1776. Excelentísimo Sñor. B.L.M. á Vuestra Excelencia su màs attento servidor. Josef Mendez Prezedo. (ARG, caja 18863, legajo 4, folios 1-2).

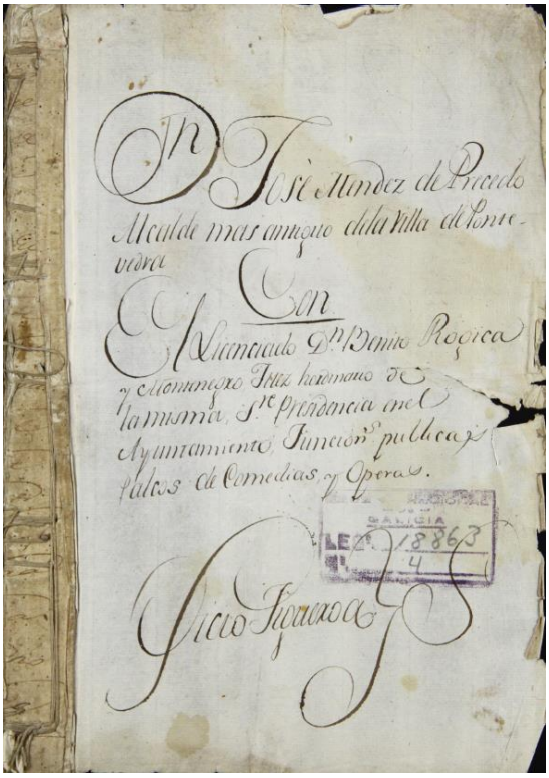


Figura 52. Portada del pleito pontevedrés por los palcos teatrales. © Archivo del Reino de Galicia

4.2.3.5. Dinero, Catedral y Universidad como obstáculo: Santiago de Compostela

Santiago de Compostela tuvo una notable y a la vez problemática actividad escénica de carácter profano desde al menos 1767, cuando se recibe un informe del rey tras la consulta sobre las normas para la instauración de comedias en la ciudad (AHUSC, libro de actas municipales 224, f. 295). Al año siguiente, se produce la recepción de compañías itinerantes, tanto italianas como españolas. La dinámica se mantendrá hasta finales de siglo, momento en que comienzan a asentarse en Galicia las denominadas "compañías de título"[505]. Entre tanto, los conflictos de muy variada índole proliferan a una velocidad vertiginosa.

[505] Mucho más estables que las anteriores por contar con licencias duraderas supramunicipales y una cierta exclusividad sobre un determinado territorio.

4.2.3.5.1. Problema de entradas

Las cuestiones económicas son vitales para las compañías itinerantes de la Edad Moderna, pues su subsistencia depende estrechamente de ellas. Hacia 1770 recala en Santiago la empresa teatral de María Antonia Iglesias, que vivirá apuros económicos. Desde un primer momento, la "autora" urge al ayuntamiento que establezca el precio de las entradas a las funciones, cumpliendo así con las leyes que afirmaban que el teatro era competencia municipal. Logra que se estipulen las cantidades, lo cual se hace de un modo similar a los teatros públicos de Madrid. Así, se permite el acceso a diferentes clases sociales al coliseo (el teatro como diversión y educación para todo el pueblo) y se instaura una doble entrada: la primera para introducirse simplemente en el coliseo más una segunda por ocupar localidad.

> Se les permite y concede que puedan llevar a todo género de persona y personas. De entrada doce quartos de a quatro rms, y que ademas de ello para cada palco respeto a seren chicos ocho reales de qu. pta. cada uno al día, y para cada asiento de luneta de la señalada ptal. a dos reales por cada asiento (AHUSC, libro de actas municipales 230, f. 223).

Sin embargo, lo recaudado por Iglesias no debía de bastar[506], ya que transcurrido poco tiempo la empresaria solicita aumentar el precio de los billetes (AHUSC, libro de actas municipales 231, f. 296).

Los problemas en Santiago por las entradas al teatro persisten prácticamente todas las décadas del período que nos ocupa. Cuando en 1803 llega a la ciudad la compañía de Pascual Mas desde Coruña[507], este solicita cobrar un precio mayor al público, puesto que el de entonces no le da para pagar gastos de orquesta[508] e iluminación (AHUSC, libro de actas municipales 295, f. 202). El ayuntamiento opta, sin embargo, por rebajar el alquiler del coliseo al citado autor de la compañía (AHUSC, libro de actas municipales 296, f. 273), pero los actores y actrices se niegan a actuar si no cobran una cantidad superior. El ayuntamiento les reprende por ello, al mismo tiempo que les permite dar un mayor número representaciones para aumentar sus ingresos (AHUSC, libro de actas municipales 296, f. 279).

Como consecuencia de lo anterior, en 1804 la actriz Jerónima Rosales solicita permiso para dar función y aumento de un real a la entrada (AHUSC, libro de actas municipales 297, f. 28) y Francisco Suárez hace lo propio. Ello conlleva a que se establezca un reparto de noches para hacer teatro (AHUSC, libro de actas municipales 297, f. 63). En 1805 continúa la tendencia, especialmente visible cuando el propio Mas pretende escenificar *Juana la Ravicortona* pidiendo un incremento del presupuesto (AHUSC, libro de actas municipales 299, f. 31). Paralelamente, actores y actrices que seguramente pertenecían a su compañía siguen realizando funciones por su cuenta[509].

---

[506] Ello a pesar de que la compañía tenía autorizado hacer espectáculos variados, incluyendo bailes de fandangos (AHUSC, libro de actas municipales 231, f. 280).

[507] Se le ordena, por cierto, cambiar a los actores y actrices de la ciudad herculina (AHUSC, libro de actas municipales 294, ff. 132-133).

[508] Lo musical debía tener gran importancia por entonces, pues cuando Pascual Mas solicita renovación de contrato para representar comedias, se le concede indicando que debe tener su orquesta (AHUSC, libro de actas municipales 297, ff. 93-94).

[509] La actriz María del Carmen Suárez solicita hacer comedia (*La mujer de dos maridos*) y tonadilla (*La vieja burlada*) con el objetivo de sufragar pérdidas económicas (AHUSC, libro de actas municipales 299, ff. 32). Mariano Pérez quiere poner sobre las tablas también una comedia (*La muerte de Abel*), una tonadilla (*La nueva en la fonda*) y un sainete (*Los zapatos*) (AHUSC, libro 299, ff. 35). María del Carmen Cambiazo solicita representar una nueva función (AHUSC, libro 299, ff. 36) y María Esperanza Rosales pide hacer una tragedia (*El moro veneciano*), una "buena tonadilla" y un sainete (*Una gitanilla por amor*) (AHUSC, libro 299, ff. 37). María Pazzo, por su parte, quiere representar una obra (*El sueño*), una opereta (*La posaderita*), un

Aun así, los problemas económicos de la compañía de Mas continúan, pidiendo este al consistorio quedarse con el dinero de las entradas (AHUSC, libro de actas municipales 299, f. 39). Aunque los miembros de la compañía cómica solicitan nuevas funciones y se le conceden (AHUSC, libro de actas municipales 299, f. 106), la situación es tan crítica que citado empresario teatral deja de pagar el alquiler del coliseo al ayuntamiento. Acaba siendo expulsado, pero tarda en abandonar el inmueble (AHUSC, libro de actas municipales 299, ff. 212 y 214).

4.2.3.5.2. Cabildo catedralicio y compañías teatrales: historia de (más de) un desencuentro

La llegada del empresario teatral italiano Nicolá Setaro a la ciudad en 1768 no causa simpatía en el sector clerical, necesitando el operista solicitar al ayuntamiento que los religiosos no insultasen sus espectáculos. Dicha petición tiene cabida y el consistorio adopta medidas para evitar disturbios con la compañía de Setaro (AHUSC, libro de actas municipales 226, ff. 51-52 y 119-120). Poco efecto debieron de tener las citadas medidas, pues el músico acaba marchándose.

Un conflicto teatral realmente extraño entre la escena profana y el colectivo religioso compostelano se da en el Año Santo de 1773. El asunto comienza con Nicolá Setaro solicitando autorización para varias temporadas de 3-4 meses, al mismo tiempo que la empresaria de comedias Antonia Díaz pide permiso para representar bailes y otras obras (AHUSC, libro de actas municipales 235, ff. 105-106). Cambiando su proceder habitual, el ayuntamiento decide preguntar al Conde de Aranda si se deben permitir representaciones teatrales en Año Santo (AHUSC, libro de actas municipales 235, f. 107). Ante la cuestión, el Real Consejo inquiere al ayuntamiento (como era preceptivo) si hubo comedia u ópera en casos anteriores, a lo que desde el consistorio responden que no (AHUSC, libro de actas municipales 235, f. 251). Entonces se recibe una Carta del Real Consejo prohibiendo dichos espectáculos, mandato que el ayuntamiento acaba ejecutando (AHUSC, libro de actas municipales 235, ff. 315-318). Sin embargo, no tendrá efecto pleno: dos días después de la restricción, Buono Chiodi y la Catedral escenifican (probablemente en el Obradoiro) su ópera *De las venturas de España, la de Galicia es mejor*[510].

El suceso podría interpretarse como un pulso entre el Ayuntamiento y la Catedral. Sin embargo, resulta realmente extraño que la basílica compostelana se atreviese a contradecir un mandato del poderoso Consejo de Castilla (además, no he hallado documentación municipal que critique el acontecimiento o que pretendiese impedirlo). Alén (2009, p. 221) argumenta que la obra de Chiodi escapó a tal restricción por tres razones: ser un proyecto preparado de antemano para el día que se escenificó, estar categorizado como "poema sacro-melodramático" (no como "ópera" ni "comedia")[511] y contar en su elenco con músicos profesionales (en vez de miembros de la farándula). Pienso más bien que lo ocurrido en ese 1773 fue que el Ayuntamiento, en connivencia con la Catedral, solicitó al citado Consejo la prohibición de óperas y comedias para que ninguna compañía escénica itinerante y profana (bien italiana o

sainete (*La boda del tío Carcoma*) y un baile (AHUSC, libro 299, ff. 38). Estos títulos se explican con detalle en un apartado posterior de la presente Tesis Doctoral.

[510] Obra que se analizará en este mismo capítulo 4 (apartado 4.4.2.2.).

[511] De todas formas, cabe tener presente que en la segunda mitad del XVIII la tipificación de los géneros escénicos era muy ambigua (por ejemplo, podía ocurrir que una misma obra apareciese en diferentes ocasiones como zarzuela, comedia con música o incluso a veces ópera).

española) eclipsase con sus funciones en la ciudad el estreno de la religiosa *De las venturas de España, la de Galicia es mejor*.

A pesar de lo anterior, no siempre el cabildo catedralicio compostelano consiguió restringir las obras escénicas profanas. Por ejemplo, en 1795 solicitó al ayuntamiento que se suspendiesen las funciones de la compañía cómica de José Gálvez[512], pero se le denegó la petición (AHUSC, libro de actas municipales 279, f. 195). Paradójicamente, al año siguiente la ópera italiana regresa a la ciudad de mano del empresario teatral Alfonso Nicolini (AHUSC, libro de actas municipales 280, ff. 235-236): yerno de Nicolà Setaro, el fallecido operista con el que los canónigos compostelanos tanto habían peleado.

4.2.3.5.3. Normas para el teatro, incumplimientos y disturbios

En Compostela no existieron demasiados acuerdos con respecto a las normas teatrales, incluso entre las propias autoridades. Así, en 1772 tiene lugar un conflicto dentro del ámbito burocrático en relación a la escena, pues el ayuntamiento no admite que el subdelegado de rentas sea juez de teatros por orden del intendente (AHUSC, libro de actas municipales 233, folio 256). La disputa sucede precisamente en un momento de especial actividad lírica: el mismo año se representa la "zarzuela" *Las dos estrellas de Francia*[513] (AHUSC, libro de actas municipales 233, ff. 58-59 y 63)[514].

Por otro lado, en la ciudad se promulgan varias normativas para garantizar el orden en las funciones escénicas, textos reiterativos seguramente por el escaso cumplimiento que alcanzaban. Hacia 1775, se crean unas ordenanzas de la ciudad en las que se dice que los intermedios y bailes representados por las compañías deben ser honestos (AHUSC, libro de actas municipales 239, f. 474). Poco después de que los empresarios italianos de ópera Longarini y Accinelli lleguen a Santiago a inicios del XIX, se crea un curioso reglamento para el teatro. Entre otros asuntos, este establece la obligatoriedad de colocar un cartel con las representaciones antes de la función (AHUSC, libro de actas municipales 287, f. 791)[515]. Por otro lado, ese mismo 1801 se restringe que el público solicite repetir tonadillas y comedias (AHUSC, libro de bandos 521, f. 93).

La situación reglamental no debía de quedar muy resuelta, ya que en 1802 la cámara municipal establece unos nuevos preceptos, entre los que se encuentra la prohibición de repetir bailes y tonadillas (AHUSC, libro de actas municipales 292, f. 71). No obstante, una cosa era lo escrito sobre el papel y otra lo realizado, volviéndose necesario recordar la normativa cada poco tiempo. Así, hacia 1804 el empresario teatral Manuel García[516] tiene que acatar unas

[512] Este hacía, además, bailes de pantomima (AHUSC, libro de actas municipales 279, f. 243).
[513] Seguramente sea la comedia homónima de Manuel de León Marchante y Diego Calleja (siglo XVII). En Santiago la escenificó en este 1772 la compañía de María Antonia Iglesias y Manuel de Lucía, tras obtener licencia de representación por parte del ayuntamiento (AHUSC, libro de actas municipales 233, ff. 58-59 y 63).
[514] Para ello, Pedro Carlos González Pardo (del consistorio) asiste al ensayo de esta obra, la describe y establece su coste (AHUSC, libro de actas municipales 233, folio 60). El mismo indica que la pieza consta de "tres jornadas con sus entremeses, lo más dello cantado, con varias mutaciones, buelos, vajadas y suvidas de balancines, y despeños por la cuerda, con su templo a la diosa Deana, con bastidores pintados de diversas figuras, y una mariposa en que baja la dama" (AHUSC, libro de actas municipales 233, f. 60).
[515] Quizás a causa de lo anterior, en 1801 el ayuntamiento pide que se hagan listas con las óperas a representar en el coliseo (AHUSC, libro de actas municipales 288, f. 39), prohibiendo además al empresario italiano Longarini representar teatro musical en una casa particular (AHUSC, libro de actas municipales 289, f. 128).
[516] No confundir con el famoso cantante de origen gaditano. Este Manuel García llega a Santiago porque el comandante de Coruña pide al ayuntamiento de Santiago que acepten a la compañía del mismo por haberse quemado el teatro coruñés, con la orquesta a su cargo (AHUSC, libro de actas municipales 297, f. 204). La llegada a Compostela de García no gusta a Pascual Mas, quien pide no cumplir el contrato establecido con la ciudad (AHUSC, libro de actas municipales 298, f. 11).

normas para actuar en Compostela (AHUSC, libro de actas municipales 297, f. 210) y a los dos años se le remite un nuevo reglamento en el que se alude (como en el de 1802) a las tonadillas y a la música (AHUSC, libro de actas municipales 302, ff. 54-55).

Tenemos constancia de que existieron disturbios en el teatro compostelano, especialmente el año 1794. Ya se intuyen cuando se le concede licencia a Luis Texera Portugués para que haga volatines, indicándole que solo sean de día (AHUSC, libro de actas municipales 277, f. 295). Al poco tiempo, la situación difícil se evidencia al denegarle licencia al empresario de comedias Ignacio Cañizares para evitar disturbios (AHUSC, libro de actas municipales 277, f. 321). Después se revoca lo anterior porque Cañizares se compromete a colocar a 4-6 soldados durante las funciones teatrales para evitar conflictos (AHUSC, libro de actas municipales 277, f. 326). A partir de entonces, el asunto parece calmarse paulatinamente[517].

4.2.3.5.4. Publicaciones periódicas como avivadoras o frenos de polémicas

Algunas controversias escénicas y/o identitarias (tanto de Santiago como otros lugares) fueron reflejadas (a veces aumentadas) en publicaciones periódicas de la ciudad. En el "Discurso IX" de *El catón compostelano*[518] (1800-1813) aparece una defensa de la comedia[519] comparándola con la pintura y la poesía y se critica la actitud del público que asistía a las funciones teatrales:

> ¡Qué a mal llevo yo que nuestra Nación retenga todavía de los Romanos cierta injusta prevención contra la Comedia! ¿Por qué han de querer que el oficio de cómicos sea infame, sino en cuanto sirve a representar cosas infames, del mismo modo que la poesía, la pintura y todas las demás Artes? ¿Y por qué no lo han de tener por honrado cuando representa cosas honestas? Pero ya preveo que me argüirán que no es cosa honesta divertir a otros y hacerlos reír, que entristecerlos y hacerlos llorar; cosa que es peculiar de otras mil profesiones tenidas por muy honradas en el Estado. Si por trabajar en divertir al público se hiciese el hombre infame, los pintores y poetas burlescos serían los más infames del mundo. ¿Qué ha hecho Quevedo toda su vida sino trabajar para hacer reír a los demás? ¿Qué han hecho Carpio, Marrot y S. Amant? Pero este reproche de divertir a otros no se entiende con los actores dramáticos y sí con los cómicos, porque aquellos divierten no haciendo reír, sino causando admiración. Pues, ¿por qué padecerá más infamia un actor que hace revivir los héroes de los siglos pasados con la voz y acción, haciéndose vivo retrato de ellos, que un poeta o pintor que sabe imaginar bellas actitudes? ¿Será únicamente bueno saber expresar una pasión con el pincel o con la palabra y saber representarla será cosa infame? Esto ciertamente repugna, pero el hombre es por naturaleza tan cruel y envidioso que solo pone su gloria en causar pena a los de su especie, y tiene por vergonzoso el divertirlos. Sin embargo de estas razones, aún me argüirán que los actores cómicos están sujetos a sufrir los silvos y burlas del público, y a obedecer siempre su voz. Bueno, ¿y se verifica que el público tiene siempre razón y decide con la misma? El público es un cuerpo de muchas cabezas, cuyas diversas opiniones pugnan ordinariamente entre sí, de suerte que lo que una llama bueno, otra lo hace malo, y en esta irreconciliable contradicción consiste que mientras unos vituperan otros alaban. Prescindo del caso en que una buena pieza sea representada por un mal actor, pues en este supuesto es justo que padezca desprecios, ¿pero aún entonces está el público

[517] Es más, el citado empresario llega a pedir permiso para establecer un coliseo provisional (AHUSC, libro de actas municipales 277, f. 453) y se le concede, estipulando incluso el precio de entradas a las comedias (AHUSC, libro 278, f. 18). Poco después, Cañizares dice que en Madrid ya se reanudaron las comedias tras nueve días de prohibición por un conflicto bélico (AHUSC, libro de actas municipales 278, f. 63), quizás la Guerra del Rosellón.

[518] Esta publicación recuerda a las madrileñas *El pensador matritense* (José Clavijo y Fajardo) y a *El Censor* (fundado precisamente por un ilustrado gallego: Luis Marcelino Pereira Castrigo). También guarda similitudes con semanarios y periódicos compostelanos de carácter patriótico y reaccionario como *El Sensato* (1811-1815), *El Patriota Compostelano* (1809-1812) y *Gaceta marcial y política de Santiago* (1812-1813).

[519] Es posible inferir que este texto de *El catón compostelano* se refiere no solo a la comedia como obra propiamente dicha, sino a la representación de la misma con sus secciones musicales e intermedios incluidos. Recuérdese que en las comedias (término que en el XVIII-XIX se usaba para aludir a obras de carácter hispánico) era frecuente que hubiese partes musicales (tal y como revela la documentación custodiada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, por ejemplo). Además, en los entreactos de dichas piezas se insertaban géneros breves musicales (tonadilla y sainete con música). En Santiago de Compostela también ocurría esto (AHUSC, libro de actas municipales 299, ff. 32-38).

> autorizado para conducirse con la grosería que acostumbra de silvar y gritar: fuera, fuera? Esto no puede aprobarse por la razón; bien que solo en pueblos donde reina la libertad de costumbres puede suceder (*El catón compostelano, Discurso IX,* sección *Variedades*, pp. 139-144).

Por su parte, el "Discurso XVI", titulado "Del recíproco desprecio de las Naciones", trata sobre identidades colectivas, con un tono conciliador y reflexivo:

> Lo mismo que sucede entre los particulares, se ve también en las Naciones; y así como cada uno de nosotros por creerse infalible, pone la contradicción en el lugar de las ofensas y no puede estimar ni admirar en otro sino sus propios sentimientos, así también cada Nación no estima igualmente en las demás sino las ideas análogas a las suyas; y por esto mismo toda opinión contraria es entre ellos un germen de desprecio. Echemos rápidamente la vista sobre España sola, y después sobre todo el Universo, y veremos nuestra Península dividida en tantos desprecios cuantas son las provincias de que se compone. Aquí el castellano mira al gallego como embrutecido y tosco, y hecho solo para servirle, cuando el gallego tiene al castellano por un ente superficial que nada profundiza, ni aún la maña con que le lleva el dinero y se va riendo**.** Allí el andaluz considera al castellano como un toro marrajo, cuando este le trata de inconsecuente, y tan fácil en decir como malo para ejecutar. En fin, el asturiano que vende nobleza a todo el mundo y cae siempre bajo la carga es para el aragonés, navarro y vizcaíno como palillo de barquillero, mientras estos tres se disputan la buena fe en los contratos y se dan cabezadas por un pelo mal cortado. De la misma manera el inglés tiene por cabeza frívola al francés, mientras este contempla a aquel como una cabeza tostada […] (*El catón compostelano, Discurso XVI*, pp. 241-242).

Puede apreciarse en este fragmento compostelano cómo los estereotipos identitarios en la España de finales del Antiguo Régimen se correspondían exactamente con los que se ofrecían en el teatro lírico ibérico (especialmente en las tonadillas madrileñas y entremeses con música lisboestas, ambos géneros difundidos por toda la Península Ibérica y parte de América). Ello nos demuestra que escena y realidad se complementaban, constituyendo una el reflejo de la otra. Además, el texto posee gran valor por plasmar que ya en el entonces dichas caracterizaciones simplistas y deformantes no gustaban en el noroeste peninsular ibérico.

4.3. MÚSICA EN GÉNEROS DECLAMADOS: ENTRE CASTILLA, PORTUGAL Y LO AUTÓCTONO

La música incidental en obras predominantemente habladas constituía una constante del teatro castellano y portugués que asimismo se dio en Galicia. La tendencia no solo se produjo en ámbito propiamente escénico-empresarial e institucional con obras importadas, sino también en infinidad de representaciones populares propias que eran puestas en marcha por los habitantes de las poblaciones gallegas. Las "funciones" de ambas tipologías ocurrían en determinados momentos del año, especialmente Carnaval y fiestas patronales. Por tanto, música, escena y fiesta se volvían elementos indisociables.

4.3.1. Comedias: ámbito predominantemente institucional

Las comedias y la música estuvieron muy presentes en la Galicia del Antiguo Régimen, especialmente en zonas urbanas (donde más testimonios han quedado, mayormente importados)[520]. Habitualmente el género cómico estaba impulsado por ayuntamientos o cofradías junto a otras actividades: "con ocasión del festejo de su patrón, éstos [los miembros de cofradías] acostumbraban a organizar comidas copiosas y demás regocijos para solemnizar

[520] Ello no quiere decir que no existiesen autores cómicos gallegos. De hecho, hay constancia de al menos uno: Manuel Pardo de Andrade (1752-1832). Aunque desarrolló parte de su actividad fuera, Álvarez Blázquez (1959, p. 314) dice de él que creó "pezas dramáticas que se estrenaron na Cruña". En el diccionario de la Real Academia de la Historia comentan que del referido literato se conserva una tragicomedia titulada *La conversione di Sant'Agostino*, creada en Ancona. URL: http://dbe.rah.es/biografias/53956/manuel-pardo-de-andrade (recuperado el 20/11/2020). A pesar de que aquí afirman que esta es la única prueba de su interés por el teatro, quizás no estén en lo cierto teniendo presente lo apuntado por Blázquez.

las misas y procesiones (danzas, música de gaitas y tambores, máscaras, comedias, arcabuces o fuegos de artificio, etc.)" (Sobrado, 2016, p. 151).

Asimismo, algunas instituciones gallegas de carácter y competencia diferentes a las ya citadas se interesaron por la comedia a finales del Antiguo Régimen, como el Real Consulado de A Coruña. En efecto, su biblioteca conserva varios libretos[521], destacando *Lo que puede un empleo!*[522] (Libro 53B; 3-1; 30 2). Según indica el propio título, nos hallamos ante una comedia impresa que consta de 21 escenas (9 en el primer acto y 12 en el segundo), perteneciente a un volumen que contiene varias piezas de este género y muestra el *ex libris* manuscrito de Antonio Benítez. La obra tiene 6 personajes: Doña Carlota, Don Teodoro, Don Luis, Don Fabian, Don Meliton y Juan. No aparecen didascalias con alusiones a la música incidental que probablemente sonó. El argumento se ambienta en una posada (muy habitual en el teatro del

[521] No solo de comedia, sino también zarzuela. Con respecto a esta última, queda en un volumen facticio un ejemplar de *La vida es sueño, y lo que son juycios del cielo. Zarzuela espinosa historia verdadera. Representada en el gran Coliseo de la Paciencia de Madrid, en los aciagos dias de el mas violento reynado* (Biblioteca del Real Consulado, A-B4, C1). Del mismo modo, se custodia *Hazer cuenta sin la huespeda. Zarzuela que se representa actualmente en Villa-Viiosa de Portugal, recreo del Rey Don Pedro. Zaragoza, 1704* (Biblioteca del Real Consulado, 8). Asimismo, en la referida biblioteca guardan libretos impresos de tragedia y drama. Sobresale al respecto *La virtud en la indigencia* (Biblioteca Real Consulado, libro 53B; 3-1; 30 4), traducción del francés impresa en Madrid ca. 1801. Esta es una obra perteneciente a un volumen con el *ex libris* manuscrito de Antonio Benítez. Algunos de los personajes especificados en el impreso eran famosos en la escena castellana: Paciente, viejo labrador (Señor Antonio Pinto), Justo y Susana, texedores (Señor Manuel García Parra y Señora Rita Luna), Don Luis Dueñas, joven rico (Señor Antonio Ponce), Don Bonifacio, escribano (Señor Joaquín Cabrera), Don Leon, procurador (Señor Francisco Baca), Roberto (mayordomo de Don Luis (Señor Josef Oros), Panfilo, criado de Don Luis, (Señor Josef García Ugalde), Jorge, Facundo y Josef, lacayos de Don Luis (Señor Domingo de las Eras, Señor Josef Cortés y Señor Santiago Casanova) y Álvarez y Pantoja, escribientes de Don Bonifacio (Señor Antonio Ortigas y Señor Alexandro Aguirre). El argumento se ambienta en un "cuarto baxo" con muebles en mal estado, a la vez que en otra estancia de lujo, ambas en la misma casa "mitad arruinada, y mitad reedificada con magnificencia" (p. 4). La pieza consta de cuatro actos: con seis escenas el primero, otras seis el segundo, siete el tercero y seis el cuarto. No he encontrado didascalias con alusiones a la música. También resulta importante en el Real Consulado *Donna Caritea* (M21-6376). Nos encontramos ante un libreto impreso en italiano, pero no con traducción al español. Consta de 11 personajes con diálogos: Donna Irene, Donna Caritèa (su hija), Don Diego, Don Guglielmo, Don Gonzalvo, Don Sancio, Gran Cancelliere, Don Alfonso (rey de Portugal), Don Corrado, Un uffizial portoghese y Un guerriero ispano. A estos se unen dos grupos de personajes sin intervención hablada: Soldati y Guastatori. El argumento se ambienta en la ciudad de Toledo, con una temática de enfrentamiento entre España y Portugal (asalto de la citada ciudad castellana por los lusos). La obra consta de cinco actos: el primero con cinco escenas, el segundo con diez, el tercero con seis, el cuarto con ocho y el quinto con tres. Tras la tragedia, aparece una *Notizie Historico-Critiche sopra Donna Caritèa*, firmada por *Il vostro ver amico FABIO GRITTI* en Abano el 22/08/1799. Se justifica la inclusión de esta crítica en el libreto del siguiente modo: "Le molte cure, a cui dobbiamo necesariamente prestarci nel lavoro di questa raccolta per corrispondere colla minor possible imperfezione al pubblico generoso accoglimento accordatole, fanno sì che bene spesso si ricorra alla gentile opera degli amici. Essi non isdegnano talvolvati, e pubblici ringraziamenti. Ecco appunto una lettera critica sopra Donna Caritèa, che molto meglio suplirá alle nostre Notizie" (p. 65). No he encontrado didascalias alusivas a posible música incidental de la obra, pero en la noticia crítica del final se apunta esto que puede ser interés: "Questo intanto è il giudizio ch´io do della Caritèa, nella quale ad onta di quanto finora esposi, ad onta duno stile non poco disuguale, e troppo spesso prolisso, e negletto, pur ha molti, e distinti pregi. L´eccellenza del piano, la squisitezza dei motivi alla peripecia del protagonista, la verità de´caratteri sì bene anche sostenuti, il colpo maestro già sopraccennato dello strepito d´armi alla fine dell´ato III, e varie altre bellezze, che si presentano facilmente allo spettatore renderanno sempre gradita la rappresentazione di questa tragedia" (p. 74). Tampoco hay anotaciones a mano en la fuente, a excepción del título en la portada. Asimismo, el Real Consulado posee textos ensayísticos sobre obras teatrales y/o música: *La escena española defendida en el Prologo del Theatro Hespañol de D. Vicente Garcia de la Huerta, y en su Leccion Critica. Segunda impresión con apostillas relativas á varios folletos posteriores. Madrid, MDCCLXXXVI. En la Imprenta de Hilario Santos* (Biblioteca del Real Consulado, libro 53F; 1-8; 238) y *Tarantismo observado en España, con que se prueba el de la pulla, dudado de algunos, y tratado de otros de fabuloso: Y memorias para escribir la Historia del insecto llamado Tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música con el modo de obrar de esta, y su aplicación como remedio á varias enfermedades. Su autor Don Francisco Xavier Cid, Socio de la Real Sociedad Bascongada, Académico de la Real Academia Médica Matritense, y Médico Titular del Ilustrisimo Dean y Cabildo de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, y del Excelentísimo é Ilustrísimo Señor Don Francisco Lorenzana, Arzobispo de dicha Ciudad. Con licencia: en Madrid: en la Imprenta de González. MDCCLXXXVII.* (Biblioteca del Real Consulado, 53-D; 6-2; 52).

[522] El nombre prosigue de este modo: *Comedia en dos actos, en prosa. Por Don Francisco Martinez de la Rosa, Representada en el teatro de Cádiz el dia 5 de julio de 1812. Y adiccionada por Don Valentín de Foronda. Impresa en la Coruña. [¿?] de Don Antonio Benítez.*

XVIII-inicios del XIX) de Alicante. El ejemplar se inicia con una advertencia de claro contenido político:

> El vivo deseo de presentar en el teatro á cierta clase de hipócritas políticos, que só color de religion se oponen entre nosotros á las mas benéficas reformas, me estimuló á emprender, como un mero pasatiempo, la composicion de esta comedia. Primer ensayo mio en tan difícil ramo, proyectada y concluida en el corto espacio de una semana, y sin haber recibido ni correccion, ni lima, no puedo lisonjearme de que tenga ninguna mérito literario; pero habiendo merecido en el teatro unos aplausos, mui superiores á los que jamas pude prometerme; y habiendo hecho reir á costa de los que por ignorancia, ó por malicia, intentan desacreditar las nuevas instituciones, me he decidido á imprimirla, deseando contribuir de todos modos á que el público conozca á los enemigos de nuestra libertad (p. 4).

Más importante para esta tesis es aún la *Advertencia del adiccionador* (Valentín de Foronda) que se lee después, pues en ella se aprecian ciertas ideas moralistas de corte ilustrado aplicadas al caso coruñés:

> Habiéndome hallado en el teatro de esta ciudad de la Coruña las tres primeras veces que se representó la comedia *Lo que puede un empleo*, me pareció tan graciosa, tan moral, tan interesante y oportuna para las actuales circunstancias, que no pude menos de ser uno de sus aplaudidores mas entusiastas, y creyendo que pudiera ser favorable para la destruccion de la añeja preocupacion de la quisicosa que se llama nobleza, hacer varias adicciones juguetonas sobre este objeto embutí las que se leerán en boca de Don Luis, y que entregué a la compañía cómica, asegurado de que las desempeñarían bien; pues los actores Gonzalez, Infantes y Caprara habían llenado sus papeles á pedir de boca: estaban copiadas y se destinaba esta funcion para la llegada del gefe político; pero habiéndose presentado este antes de que se pudieran decorar las adicciones, se suspendió hasta otra ocasion su representacion: mientras esto se verifica persuadido á que conviene esparcir la moralidad que encierra la preciosa comedia indicada, y las observaciones sobre la nobleza, me resuelvo á imprimirla; sin embargo de que no se venderán cincuenta exemplares, como ha sucedido con los sapientísimos, sólidos y filosóficos papeles el informe de la junta de Constitucion, el discurso del Sr. Padron sobre la inquisición y las célebres obras de D. Alvaro Florez de Estrada; habiéndose vendido del primero unos cincuenta exemplares, del segundo unos sesenta, y de la tercera obra unos doce: pues solo tienen salida los escritos insolentes, groseros, zafios que abusando del santísimo nombre de la religion tiran á infamar á los buenos ciudadanos amantes del órden, perseguidores de las preocupaciones, enemigos de los supersticiosos y sobre todo de los bárbaros é ignorantes fanáticos. De lo que hai tambien grande despacho en la Coruña, ya que no le haya de las obras útiles, es de pastelillos; pues según me dixo uno de los criados de un pastelero-confitero vende su amo de seiscientos á setecientos diariamente, y de rosquillas y caramelos un sin número. A fin de que los lectores no equivoquen lo que he añadido; pues no todos serán tan linces que lo perciban, aunque hai una gran diferencia del grande mérito del autor al ninguno mio, y aunque los embutidos siempre se descubren por bien hechos que estén, pondré de letra cursiva lo que adiccione […][523].

[523] Sus correcciones son exactamente: "En la pág. 41 del original me ha parecido que deberia añadirse un adjetivo, porque no siendo el actor mui diestro en su declamacion podria dar lugar á que levantáran la voz los infames interpretadores de que tanto abunda la España, arrastrados de un falso celo de religion, ó por mejor decir, arrastrados de la pérfida intencion de sofocar las luces. Dice en el original, *el temor de faltar á la religion*, y yo he dicho *el temor infundado*, para que no se nos venga algun gazmoño diciendo que el temor de faltar á la religion es santo, en lo que convenimos el Sr. Martinez de la Rosa y yo. En el segundo acto he creido que el criado Juan entraba mui de repente á decir las cosas buenas que habia oído, y que asi convendría llamar la atencion del público, y poner tambien en su boca algunos de los puntos de que debe estar instruido el pueblo que restringen la arbitrariedad y el despotismo de los que mandan. Como se trata de hacer lo mas ridículo posible á D. Meliton, y que el periódo que trate en la página 75 del original; *si pusieran á proteger esta libertad á cuatro liberales sin seso seria la ruina de España*, puede hacer creer á algunos (como a mi me sucedió la primera vez) de que todavia elogiaba á los serviles como él, he tenido por conveniente intercalar algunas expresiones, que hacen más risible á Don Meliton. Cuando dice *este bribon*……nombrando hombres de pulso, pongo la comparacion… yo he añadido *hombres de pulso como yo*. Es mas delicado, es mas fino el modo del autor, esto es sin la añadidura, pero se requiere toda la destreza cómica de Gonzalez, para hacer sentir semejante belleza, y se requiere á mas, que el público sea capaz de recoger esta especie de gases cómicos. En la página 76 del original, he tenido por conveniente decir para hacer mas odioso á Don Meliton, aunque *hubiera sido en una canongía de unos setenta mil reales….ó un beneficio simple aunque solo fuese de cincuenta mil.* En la página 65 del original dice Don Fabian con mucha, mucha gracia y oportunidad *y ni los dedos de la mano son iguales*, pero yo he suprimido esta frase por evitar la nota de machacon; pues en el punto de la nobleza se comprehende esta idea. He creido que convendría en la página 77 del

Más adelante, el autor no duda en atacar a los cómicos por su manera de actuar tardobarroca, mientras les da instrucciones para acomodarla al neoclasicismo:

> Como cada persona está afectada diversamente, no me he atrevido á indicar el modo con que desearia el Sr. Martinez de la Rosa se expresen por lo general los actores, quienes si no son inteligentes como los insinuados, echarán á perder las muchas, muchísimas bellezas de que abunda este drama: mas por lo que respecta á mi adiccion he señalado por notas algunos de los afectos de que deben revestirse los actores, y no las he multiplicado todo lo que apetecia por evitar una fastidiosa pelmacería. No puedo menos de encargar á los cómicos inexpertos que no manoteen; que no gesticulen exageradamente, que no hablen con los hombros, con la cabeza como acostumbran, que se recuerde de que si en una sociedad hiciesen tantas contorsiones de manos y brazos, tantos bolumbios de cabeza y cuerpo, como están adoptados por el mal gusto en el teatro; si declaman tan afectadamente, como acostumbran haciendo sentir la cadencia de los versos, de lo que resulta una especie de música tan monotona, insípida y fatigante como las de nuestras tonadillas en que se dicen mil desvergüenzas un majo y una maja, no podrán menos de reírse á carcajada tendida las gentes de gusto delicado: bien que les celebrarán las de cascabel gordo. Es preciso se penetren tambien de la idea de que no basta saber de carretilla el papel, sino se penetran de los afectos que se proponen expresar; que es necesario no sea monotona su declamacion; que es menester ya esforzar la voz, ya apagarla, ya subirla, ya baxarla en una graduación ascendiente y descendiente; declamar mui frecuentemente con mucha pausa; algunas veces precipitar las palabras; otras ligarlas, endulzar ó endurecer su pronunciacion; hacer continuamente reposos, unos para la respiracion; otros para el entendimiento y otros para los afectos del corazon, los que deben ser mas duraderos. Haria otras varias advertencias á nuestros actores españoles si este fuera su lugar; aun estas he expuesto solo por el deseo de que los cómicos que no conocen el arte de declamar, las tengan presente para representar menos mal los chistes y la moralidad de que abunda la pieza *Lo que puede un empleo*, é infundan á la adiccion que he hecho un mérito que no tiene. P.D. Al tiempo de ir á tirar el pliego, se me dice, que mañana 5 de agosto se representará esta comedia con las adicciones por primera vez (pp. 5-10).



Figura 53. Inmueble en el que se ubica el Real Consulado desde 1785. © La opinión de A Coruña

Otra comedia conservada es *El Ecarté* (Biblioteca Real Consulado, libro 53B; 3-1; 30 3), un impreso teatral en el que no se especifica autor (aunque sí unas iniciales manuscritas: A.M.B.) ni fecha. Pertenece también al volumen con el *ex libris* manuscrito de Antonio Benítez. Los personajes e intérpretes que se detallan son: Don Eugenio, rico comeciante (Sr. Vicente Santa Maria), Carlos, su hijo (Sr. Alfonso Navarro), Emilia, su hija (Sra. Rita Carbajo), Don Felipe, cajero de Don Eugenio (Sr. José Navarro), Andrés, criado de ídem (Sr. Leonardo Ferrer), el capitán Mendoza, amigo de Carlos (Sr. Miguel Hernández), Rodríguez, su asistente (Sr. José

original añadir las palabras *Sr. D. Fabian* para llamar la atencion del público, que está divertido con las gracias de éste; asi me parece que pasa con demasiada rapidez la justa, la sábia observación de *D. Luis conozca vmd. lo que puede un empleo*, y que convendrá decir añadiendo puntos en medio de la frase para que el actor haga una pausa, *conozca vmd. Sr. D. Fabian….lo que puede un empleo*".

Castellanos). El argumento se ambienta en la casa de Don Eugenio en Cádiz (especialmente en una especie de despacho). La obra consta de 21 escenas (no estructuradas en actos o jornadas).

Hay alusiones musicales, como en la escena II (pp. 7-8) cuando Felipe dice a Mendoza: "No parece en el color/Que ha bailado V. por cierto", a lo que responde su interlocutor:

> Fuera extraño desconcierto./¡Yo bailar!¡Que! no Señor. En la tímida esperanza/De los primeros amores/Son dos grandes protectores/El Wals y la contradanza./Por ejemplo: un apretón/De manos en la cadena,/Suele declarar la pena/De un novato corazon./Mas fuera estraña locura,/Que ya á mi edad no compete,/hacer yo ahora el cadete/Con una niña hermosura/Así no quiero bailar/Que sin objeto me apesta.

Contesta Felipe: "Dice V. bien. ¿Y la orquesta?". Mendoza:

> En eso hay mucho que hablar./¿Qué aficionado no gime/Cuando en un Wals llega á ver/De Rossini ó Mayerbeer/La música mas sublime?/¿No quereis que pierda el tino/Si ayer convertida hallé/En un alegre chassé/La grave sombra de Nino?/¿Si al son de un himno de muerte/Bailar una inglesa veo/Y si miro el canto hebreo/Que en balancé se convierte?/Cierto es cosa de rabiar:/Con esta profanación/Veremos en rigodón/Hasta el requiem de Mozart.

Fuera del ámbito del Real Consulado, también tenemos noticias teatrales, aunque no libretos. La comedia tardobarroca[524] gustaba mucho en Coruña y alrededores, tal y como revela el poema *Décimas* de José Cornide Saavedra en 1761. Por él sabemos que en Sada se representó *Afectos de odio y amor* (Calderón de la Barca) ca. 1760. El espectáculo fue sobre un tablado al aire libre, donde ocurrió lo siguiente según el referido poeta gallego:

> Despois desto comezou/unha comedia ou un trasno/que non debeu de ser asno/o que tal enmaranhou/o que alí se relatou/non che é fácil de explicar/solo me podo acordar/dando ó acordó un sudor/que "Afectos de odio e amor"/entonces lle oín chamar. Continúa en la siguiente estrofa: De un tal Caldeirón disque era/oín a uns poucos señores/e mais que era das mellores/que o tal Caldeirón fixera;/que entre todas a escollera/o contador da Mestranza (Vid. Freixeiro, 1996, p. 173-178).

Previamente hubo loas, durante dos entremeses (uno sobre un juez y un escribano y otro de un estudiante) y finalmente bailes, según indica el propio Cornide en varios fragmentos: "Empezaron toda a festa cuma loa, escoito tocar us poucos gaiteiros, moitas gaitas de retén tocaban de cando en cando,entre os pousos da comedia dous entremeses lle media para acabar cunha danza y a baila foi regular como todas soien ser".

Cornide describe los actos llevados a cabo en Sada bien por la celebración de un cumpleaños de Carlos III o bien por la proclamación dos años antes de este como rey de España. En el poema se lee: "Palabras non foron ditas/cando os da loa saliron/decirche que non luciron/foran palabras maditas/basta que fosen escritas/por Fruime as que dijeron/catro que alí se pujeron/no nome dos elementos/a dar a Carlos contentos/os días que lle souperon". En todo caso, el poema no gustó a una parte de la sociedad, que protestó. Cornide contestaría a la polémica con otras décimas en gallego y unas seguidillas en castellano (González López, 1977, p. 523). Varela Jácome (1951, p. 137) indica que este autor también escribió un soneto en gallego y un romance en castellano.

[524] Y no solo la propiamente hispana, pues queda un volumen titulado *Nuovo teatro comico del Signor Avvocato Carlo Goldoni poeta di S.A.R. il Serenissimo Infante di Spagna Don Filippo Duca di Parma, Piacenza, Guastalla*[524] (Biblioteca del Real Consulado, libro 15-4-2591). Contiene los libretos en italiano de las "commedias" *La sposa persiana, La donna di testa debole o sia La vedova infatuata , Il filosofo inglese, Il geloso avaro, La madre amorosa, La cameriera brillante, Il vecchio bizarro* e *Il festino.*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Otra comedia barroca en suelo gallego fue *El más justo rey de Grecia* (Eugenio Gerardo Lobo), que debió de representarse en Coruña porque se conserva un libreto de 1778 llamado *Loa para El más justo rey de Grecia* (AHMC, caja 8418, carpeta 21)[525]. Por su parte, obras más actuales entonces como *La Ysabela o El hombre singular* (libreto de Comella y música de Laserna, 1795) integra una lista de obras (comedias todas ellas) con sus precios que la compañía cómica realizaría a beneficio del ejército ca. 1811 en Coruña (AHMC, caja 8420, carpeta 20). Lo mismo sucede con *El buen hijo o María Teresa de Austria* (Comella, 1790) en una lista de 1811 (AHMC, caja 8420, carpeta 20), junto con *Las tres sultanas*[526] [o Solimán Segundo] (original del francés Favart y traducción al español de Vicente Rodríguez de Arellano en 1793), *El aviso a los casados* (traducción de una obra francesa)[527], *Para vencer amor querer vencerle* (Calderón de la Barca) y *Todos los pícaros tienen fortuna* (autor y fecha desconocidos). Del igual modo, se ven títulos que nos interesan[528] en la lista de las comedias a representar en Coruña por una compañía durante abril y mayo de 1812[529], con reparto de papeles, sueldos y demás gastos diarios, precios de las entradas y reparto de palcos (AHMC, caja 8420, carpeta 36).

En ámbito eclesiástico, se da una situación análoga. Por ejemplo, dentro del Archivo del Monasterio de San Paio de Antealtares está *Don Sancho Ortiz de las Roelas* (refundición de Cándido María Trigueros ca. 1785 de una obra titulada *La Estrella de Sevilla*, atribuida a los barrocos Andrés Claramonte y Lope de Vega). Es llamativo que dicha fuente se ubique aquí, puesto que la orden benedictina solía prohibir las representaciones escénicas. Quizás no siempre respetaban la norma. Continuando el ámbito monacal-conventual, cabe decir que se sabe la importancia que las comedias tenían para los Jesuitas de Monterrei (Verín). En la biblioteca de su Colegio había impresos de *La Celestina*, *Barrios, Miguel: el canto junto al encanto*, *Razón contra la moda: comedia traduzida del francés por D. Ygnacio Luzán* (1751), autos

[525] Junto a esta loa, se hallan además dos bailes importados que probablemente se hicieron en los entreactos de *El más justo rey de Grecia*: el *Baile del pintor* y el *Baile de la doncella* (AHMC, caja 8418, carpeta 21). En Ferrol ocurrió algo parecido ese año, pues allí se alude al baile *Los segadores* (AMF, libro de actas municipales 382, folio 157). El argumento y la letra del primer título citado (*Baile del pintor*) cuadra con *El baile entremesado del pintor*, obra del siglo XVII creada por Vicente Suárez de Deza y Ávila para ámbito cortesano. Por su parte, de *Los segadores* sabemos que constaba de "mutación de bosque, con su pozo y su rastrillo".

[526] En la BHMM se conserva música de 1812 para esta obra, aunque se desconoce el autor: Mus 30-7.

[527] En Madrid se conserva una versión al español en 1804 por D. Botti (BHMM, Tea 1-76-8 bis).

[528] Algunos son: *El amante honrado* (Zavala y Zamora, 1793; la obra debía contar con música, puesto que en la empresa teatral se especifica que hay un "músico de compañía"), *Alejandro en la India* (ópera con libreto de Metastasio transformada en comedia por Antonio Saviñón con música de Blas de Laserna, finales del XVIII o inicios del XIX), *El socorro de los mantos* (Leiva Ramírez de Arellano, 1775), *El que sea bobo no camine* (Tirso de Molina, siglo XVII), *La presumida y la hermosa* (Enríquez Gómez, siglo XVII), *La Andrómaca* (tragedia de Jean Racine transformada en comedia española por, entre otros, Comella en la década de 1790), *El duque de Penhebre* (autor y año desconocidos), *Los exteriores engañosos* (obra francesa de Louis de Boissy adaptada a lo hispánico por Gaspar Zavala y Zamora a inicios del XIX), *El picarillo* [en España] (José Cañizares, 1763), *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso de Molina, siglo XVII), etc.

[529] También de 1812, pero en meses anteriores, se fecha otro documento del Archivo Histórico Municipal de Coruña en el que se alude a títulos cómicos (AHMC, caja 8420, carpeta 35). Dicho papel está en relación con el empresario Bartolomé Alegre, que solicita permiso para crear compañía y poner en escena comedias. Las obras que especifica para interpretar entre el 22 de enero y el 11 de febrero son: *El amante generoso, Una hora de ausencia y tutor burlado, La piedad de un hijo vence la impiedad de un padre, Las tres sultanas, El mejor Alcalde el Rey, El carpintero de la Livonia, El desden, Los rechazos y la Gitanilla, El criado de dos Amos, Marco Antonio y Tutor burlado, Domine Lucas, La dama duende, Matrimonio por razon de estado, El baron, Príncipe tonto, La Olandesa, Marinerito y Ayo desalujo, Dido abandonada.* Sin embargo, a continuación aparecen otros tres listados (borradores) con más obras: *La prueba caprichosa y Viriato Español, La ópera de la Ysabela, El perro del Ortelano, El examen de maridos, El amante generoso, La piedad de un padre, Las tres sultanas, El mejor Alqalde el Rey, El carpintero de la Libonia, El desdén con el desdén, Los rechazos y la opereta de la Gitanilla, El criado de dos amos o el socorro de los monos, La esposa persiana, Petit pieza de Marco Antonio y la ópera El tutor burlado, El domine Lucar, Leopoldo el Grande, La gran cenobia, El marinerito y el ayo de sus hijos, El mágico de Astracan.*

sacramentales[530] de Calderón de la Barca y comedias de Agustín Moreto (Carnicero Méndez-Aguirre, 2015, pp. 140 y 212-213).

Dicho investigador (2015, pp. 309-311) nos ofrece también algunos títulos de obras representadas en Monterrei durante la Edad Moderna (algunas de ellas eran creadas allí), como *Médico por fuerza*, *El triunfo de Job* o *Coloquio de las armas y las letras*. En estas piezas estaría presente la música, como ocurría ya en el XVI: "El mes de diziembre pasado se tuvieron unas conclusiones generales, [...]. Duraron quatro oras; comenzaronse con un diálogo de quatro niños, que declaraban las conclusiones en uerso exámetri, con su música en comienço y fin, lo qual fue no menos nuebo que grató a todos (Vid. Carnicero Méndez-Aguirre, 2015, pp. 310-311). Por su parte, en las estancias del colegio jesuita de Ourense se conservaba en el año 1767 el libro de Ignacio de Camargo (1650-1713) titulado *Discurso theologico sobre los theatros y comedias de este siglo: en que…se resuelve con claridad la question de si es ó no pecado grave el ver comedias como se representan oy en los theatros de España* (Carnicero Méndez-Aguirre, 2015, p. 979).

Pasando ya al sector eclesiástico secular, hay música para comedias en el archivo de la Catedral de Mondoñedo. Así, se conservan las partituras *Admite sacro numen: himno para la comedia "Hernán Cortés en Tabasco"*, *Duetos patéticos en idioma portugués para la comedia de "Farnace"*[531], *La razón vence al poder* (para la comedia homónima de luso Matos Fragoso), *Dos dúos para dos actos de una obra teatral*, *Isabela no ve ni oye* (aria dedicada a María Jacoba Valdés) y *¿Dónde vas, dueño mío?: aria de "Dido y Eneas"* (Trillo y Villanueva, 1993, pp. 183-185).

Como se puede apreciar, el género cómico fue uno de los preponderantes en la Galicia de la segunda mitad del XVIII (muy por encima de la ópera). Aun así, queda mucho por investigar al respecto (cuestión que excede el planteamiento y objetivo de esta tesis). Futuras pesquisas deberán centrarse asimismo en autores oriúndos de Galicia que crearon comedias de las que todavía no somos conocedores.

Por ejemplo, en el XVIII vivió Antonio Valladares de Sotomayor, nacido en Rianxo en 1737 y fallecido en Madrid ca. 1820. Este es el creador de comedias madrileñas (como *Defensa de La Coruña por la heroica María Pita*, de 1784, cuya música compuso Blas de Laserna), seguidillas-cantares (Valladares de Sotomayor, 1799), sainetes, traducciones y refundiciones. El mismo comulgaba con las ideas ilustradas, pero combinándolas con los gustos del público. Probablemente ello hizo que Forner y Moratín lo criticasen[532]. Lo llamativo es que se desconoce si Valladares creó obras teatrales mientras vivió en suelo gallego.

4.3.2. Loas: alabando a Santiago

Las loas constituyen obras de carácter laudatorio (especialmente hacia reyes y nobles) que en Galicia se orientarán también a la alabanza religiosa. Sobresale al respecto la *Loa para*

[530] Ya Otero Pedrayo (1969, p. 74) indicó refiriéndose a dicha institución: "eran fermosos no Colexio os Autos Sacramentales e as Festas".

[531] Esta parece ser una obra italiana de Gaetano Maria Schiasi. Fue la primera ópera de tal procedencia estrenada en un lugar público en Portugal, teniendo ello lugar entre finales de 1735 e inicios de 1736 (Cranmer, 2017, p. 48). ¿Vendría a Mondoñedo quizás desde territorio luso a través de Almeida y Mota? Una ópera con el mismo título se representó en ambiente cortesano madrileño en 1739 (Carreras, 2001, pp. 215 y 226).

[532] Véase su biografía en: http://dbe.rah.es/biografias/4845/antonio-valladares-de-sotomayor (recuperado el 10/04/2021).

introducción de la Comedia Los Votos de Santiago y Batalla de Clavijo[533], conservada en papel timbrado dentro de un volumen facticio (Biblioteca USC, Ms. 709) con otros documentos (unos impresos y otros hechos a mano). Aluden a esta pieza Álvarez Blanco y González Seoane (2019, p. 56), quienes ya apuntaron que en la hoja inicial se relaciona el opúsculo con el chantre Andrés de Gondar (en efecto, aparece su firma). Otero Pedrayo (1969, p. 66) dice sobre esta persona: "`[…] o chantre Gondar, quen ladeado por Raxoi, por aquila doutoral, outivo para a Festa da Aparición en Clavijo solenidade igual á propia da Festa da Translación". Sánchez Ameijeiras (2018, pp. 838-839) dá más información sobre Gondar:

> Había instituido una fundación para vestir a las doncellas que participaban en la función de Clavijo el día de la fiesta de la Aparición, establecida en 1750, y todavía el 10 de julio de 1781 se pagaban al mercader don José Vázquez Quintela 1653 reales, *el ymporte delos Vestidos de las Doce Doncellas de la funcion de Clavijo… además de 102 r(reales) q(ue) van datados en las semanas 2º y 3º de mayo de 1781 p(o)r 12 pares de Zapatos; 12 de Medias: y propinas de las d(ic)has Doncellas*[534].

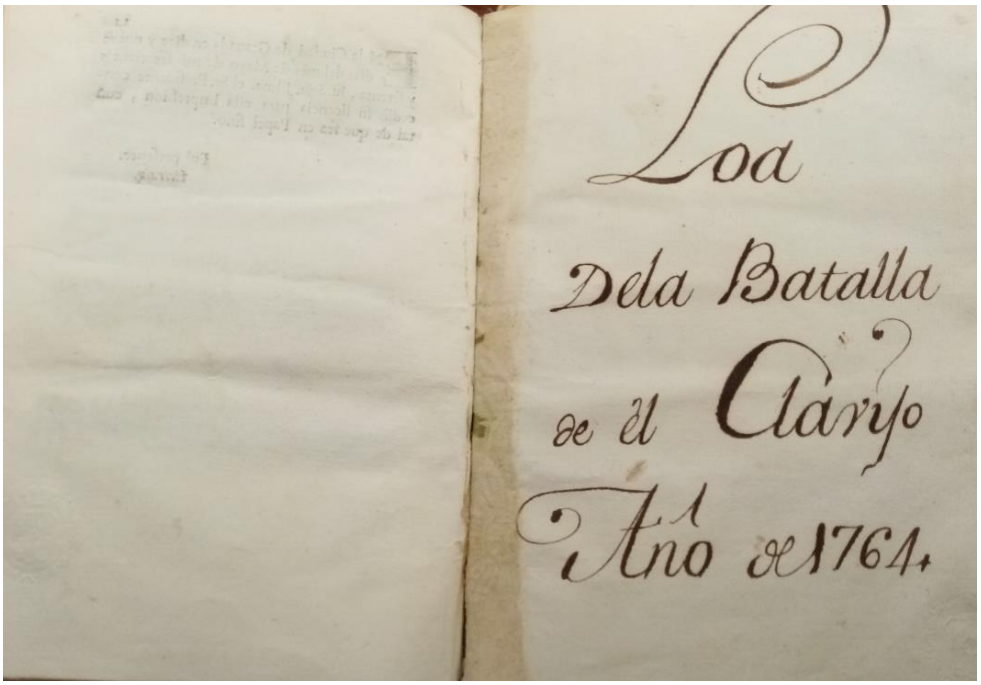


Figura 54. Portada de la loa de Gondar. © Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela

La loa contiene partes musicales que están estrechamente relacionadas con el voto de Santiago (lo que confirmaría la hipótesis de que las obras escénicas del entonces promovidas por el cabildo compostelano se utilizaban para defender dicho impuesto ante las quejas recibidas). La copla inicial (que se repite en varios momentos de la obra), dice:

> Ríndale Culto obsequioso/España en tributo fino,/pues es su Patron glorioso,/à Santiago Victorioso,/àl Apostol Peregrino./Y el ambito Hispano,/de Jubilo, lleno/en Canticos dulces,/y harmonicos

[533] Como solía ocurrir en el Antiguo Régimen, el nombre completo de la obra es mucho más largo, continuando así: *que en honor del Invicto, Tutelar, y prodigioso Patron de las Españas, el grande Apostol Santiago el Maior, representaràn los dependientes de la Quintana el día 25 de julio de este año de 1764 en que celebra la Yglesia su Solemne Función: Los quales hacen este nuevo festejo en recuerdo delas Armas Catholicas sobre el Campo de Clavijo, que, por amparo, y defensa del Apostol Cavallero ganó el Rey Don Ramiro.*

[534] Lo que está en cursiva es un fragmento textual extraído de ACS, Libro de Fábrica, n. 5 (C537), fols. 428 y 496-497. La investigadora indica también que hay alusiones similares en 1777, fol. 434.

> metros,/Cantele reverentes aplausos/hágale religiosos obsequios/àl fulgido Rayo/àl hijo de el Trueno (BUSC, Ms. 709, sin paginado).

El argumento en general sigue la misma línea y se caracteriza por lo alegórico, con la personificación de lugares santiagueses: Compostela, Quintana, calle de la Piolla y Concheiros son las "personas" o personajes[535] (además de Afecto y Música). Comienza la pieza con un infructuoso galanteo de Concheiros hacia Piolla (los graciosos), quienes citan otros lugares de la ciudad como Rúa de San Pedro, San Lázaro, San Marcos, Santa Marta y San Lorenzo. Tras marcharse estos, entra Compostela alabando las bondades e importancia del territorio gallego para la corona, en detrimento de otras zonas de la monarquía hispánica:

> Compostela soi la Ilustre/Noble Capital de el Reino/de Galicia, que de quantos/sirven de basa àl Excelso/Trono de Nuestro Monarcha,/invicto Carlos Tercero/(cuio glorioso Reynado/prospere feliz el Cielo)/que brilla en su Augusto Cetro,/el màs seguro Tesoro,/y el màs glorioso Ornamento:/Porque si bien se registran/sus notorios Privilegios,/sus altas prerrogativas/en este, y en otros tiempos/en imparciales Autores/naturales, ò extranjeros,/(à pesar de el imbidioso/mal nacido, injusto tedio,/con que ven sus resplandores/algunos ojos enfermos)/nadie le podrá à Galicia/negar el lugar primero,/entre los bastos Dominios/de el Catolico Emisferio./Pues Castilla, y Aragòn/son piedras, que se añadieron/à la Corona de España/por el computo màs cierto,/ochocientos años hà:/Valencia, aun no son trescientos:/Navarra, mil; y si bien/la cuenta à otros Reinos echo/(si como restablecidos/en el Catolico gremio/los contemplamos) se vè/que los màs aun tienen menos./Pero Galicia es el Solio/primitivo, en que de asiento/siempre estuvo la Corona/de el Sacro Monarcha Hisperio;/que despojado de muchas,/que le robaba el Sobervio/furor de muchas naciones/codiciosas, huvo tiempo/en que solo de Galicia/le honraba el Título Regio./Por Galicia, siempre fiel/nunca por el todo fueron/conquistados los Dominios/de la España, antes sabemos,/que por ella sus Monarcas/han sido con noble esfuerzo/Conquistadores de casi/todos sus restantes Reinos. […].Yhasta el mismo Soberano/cuio Hono, como supremo,/informaciones, escusa,/quiso, por un raro esmero/de su Dignacion, le hiciesen/Pruebas, de que era Gallego (BUSC, Ms. 709, sin paginado).

Después del monólogo, aparece Afecto para decirle a Compostela que Quintana quiere hablarle. Esta segunda pide permiso para comentar unas ideas sobre el Apóstol, petición ante la que Compostela cede gustosa. Comienzan entonces unas intervenciones de propaganda del papel de Santiago en las batallas militares españolas, a la vez que se defiende a Galicia y se legitima el voto. Tras ello, Quintana propone a Compostela que se haga una obra de Teatro[536]. Se percibe aquí una cierta filiación ilustrada y neoclásica:

> Para contentarle, pues,/me pareció proprio medio/la diversion del Teatro,/por que El solo ès un compendio/de los racionales gustos,/(se entiende si el argumento/tiene las tres calidades/de útil, deleitable, honesto.)/porque de ese modo logran/las potencias su recreo/sin quexa de los sentidos;/pues yà se hallan los conceptos,/que àl entendimiento elèvan;/yà la Memoria en recuerdos/de la Historia se delicia;/y la voluntad afectos/halla, ò de horro à lo malo/ò de amor para lo bueno:/el oido en las cadencias/percibe dulce embelezo,/y la vista en mucha hermosa/variedad gustoso empleo./Por esta razon, Señora,/[…]/determinè (precediento/vuestra aprobacion, y agrado)/representar en su obsequio/la gran Comedia, que un grande,/y bien inclinado Ingenio/con dos títulos honrò,/mui proprios para el intento;/pues los *Votos de Santiago*/ès de los dos el primero:/la *Batalla de Clavijo*/ès el segundo (BUSC, Ms. 709, sin paginado).

Compostela acepta indicando: "[…] lo que sobre todo/ me obliga, ès, el buen acierto/en la elección de Comedia". Luego alaba Quintana a Andrés Gondar (autor de la loa), produciéndose así una cierta autorreferencialidad:

> Bien lo conoció aquel fino/deboto, noble, discreto,/Capitular generoso,/(mas si sus elogios quiero/resumir, será su nombre/de ellos el mejor compendio)/digo, el Señor Don Andres/Gondàr, que à largos dispendios/no solo de sus caudales,/màs tambien de sus Talentos,/solicitò de la Yglesia,/que en

[535] Algo similar, pero con Madrid, harán el siglo siguiente Chueca y Valverde en la zarzuela *La Gran Vía*.
[536] Este constituye uno de los múltiples ejemplos de metateatralidad (autorreferencialidad) en la escena del siglo XVIII.

> publico Culto, y Rezo,/(à toda España extensivo)/celebrasse los Trofèos,/que en Clavijo le ganó/el Apostol Cavallero,/cuia solemne funcion/para el sucessivo tiempo/en su Santa Catedral/deja dotada su zelo. […] (BUSC, Ms. 709, sin paginado).

Entran entonces Piolla y Concheiros alterados, siendo especialmente significativa la declamación del segundo por aludir al teatro en Galicia y al estereotipo del gallego:

> […] La Piolla, è yo, que de calle/las nuevas llevar solèmos/[…]/supimos que la Señora/Quintana, en fin y en efecto,/como Dama, que en papeles/trata siempre, y que con ellos/sabe hazer tambien el suio, que hai mil testimonios de sso, una Comedia quería hazer hoy; que lindo acuerdo! Corriò la voz, y como és festín algo extraño, ò nuevo,/una Comedia en Santiago,/yà no se habla sino de esso./Como yo con Maragatos/à cada paso me encuentro,/y otros de la misma lana,/aunque no de el mismo pelo/(que guedejas, y tupés/pasan para acà el Zebrero)/oí, como àl somurmiejo,/que estaban unos podencos/de esta calaña, estrujando/sus discursos sobre el cuento./*Que han de hacer los Santiagueses?/(decía cierto mostrenco/con su pinta de azafrán,/y con sus humos de espliego)/Comedia en Santiago? Que/Comedia, ò que niño muerto/Si fuesse en mi tierra, donde/sabemos mejor, que el Credo,/todos desde tamañitos/las Coplas de Don Gaiferos,/y de la Infanta Floripes/los lances, y los requiebros,/vaia; pero acà en Galicia! Aqui llegaba el borrego,/quando yo, que tengo tantos/motivos de conocerlos,/porque todicos los días/estoi viendo recueas dellos,/que en processiones de albardas/andan al son de zencerros.*/[…]/Yo que lo oì, (como digo)/echando mano de un leño,/levantndo el grito dixe:/Ah pícaros azeiteros!/Voto àl ciento!Que se entiende?/Viva Santiago: y oiendo/ellos este cierra España,/como quien eran, huieron. (BUSC, Ms. 709, sin paginado).

Compostela responde aludiendo al mismo asunto:

> Aunque disculpa tenéis,/en las pendencias no apruebo;/por que de Galicia solo/hacen chanza los plebeios, è ignorantes, pero no/los Nobles, y los Discretos,/que como prudentes saben/favor, y Justicia hacernos:/la gente baja, y vulgar/no haze opinion […] (BUSC, Ms. 709, sin paginado).

Tras el incidente, Quintana convoca a todos para la Comedia y los personajes salen del escenario cantando el final de la copla inicial que aquí se transcribió. En el manuscrito se presentan didascalias musicales como "Suenan dentro instrumentos" y escenográficas del estilo "Và el Afecto a la cortina, y entra la Quintana".

Además de la ya explicada loa, en Galicia se conservan otras como la *Loa de San Roque* (anónimo, ca. 1778; AHMC, caja 8418, carpeta 21) o la *Loa para la fiesta de los Dolores de la Soledad de Fruime* (Diego Antonio Cernadas, ca. 1760; RAG, depósito 1, Caja 184 31 5). El argumento de esta última es sencillo: el sacristán Carlos y el gracioso Xerpe se encuentran con un conjunto de paisanos (Ciprián, Teresa, Pepe y Catuxa) que están merendando en un ambiente de celebración. Tras varios diálogos en los que surgen elementos humorísticos, terminan con una fiesta en honor a la Virgen de los Dolores. Excepto Carlos, todos se expresan en gallego (algo novedoso en comparación con otras loas del mismo Diego Cernadas). La pieza contiene alusiones a la música, especialmente en el medio (donde se cantan unas coplas) y al final (donde se dice que varios personajes cantan, tocan instrumentos tradicionales y bailan).

Una pieza escénica análoga a la anterior, aunque de mayor interés, es la *Loa para la Fiesta de los Dolores gloriosos de María Santísima en Fruime* (Diego Antonio Cernadas, ca. 1760; publicada en sus obras completas póstumas, 1778-1781, vol. 7, pp. 368-399). Los personajes que intervienen se estructuran siguiendo la tradición de las obras barrocas. Así, aquí hay: una dama que canta (Devoción, personificación del sentimiento homónimo), un galán (Peregrino) y un gracioso (Botica, que ya aparecía en el *Coloquio entremesado* del cura de Fruime). Además, están el sacristán Carlos (especie de gracioso que también tiene papel en el *Coloquio*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

entremesado) y una labradora que se expresa en gran parte en gallego. Existe además un papel de música que contiene cantos[537], muy presentes en esta loa ya desde el comienzo.

El argumento es el siguiente: Carlos y Botica hablan sobre si va a haber loa ese año para celebrar la fiesta de la Virgen de los Dolores. Entra después Devoción, que canta la alabanza ante un peregrino de Noia que queda embelesado con su voz. Aparece después la labradora, que relata la historia de la Virgen en Florencia y finalmente Botica acaba ofreciendo a los demás un entremés que ellos aceptan. En esta obra predomina la música, gracias al papel específico que existe y al que ya se ha aludido. También son importantes en este aspecto las intervenciones de Devoción, predominantemente cantadas, así como un coro de niños que entonan una salve. Cabe destacar asimismo la figura del peregrino, que debió de estar muy presente en las últimas décadas del Antiguo Régimen en el teatro tanto elaborado en Galicia[538] como importado[539].

4.3.3. Entremeses y testamentos: tradición y oralidad

Este género humorístico ubicado en los entreactos de comedias proliferó por toda la península en la primera mitad del XVIII. En la Galicia rural, la tendencia continuó en la segunda parte de siglo, a pesar de las prohibiciones entremesiles de 1780. Ello se debía a la mayor lentitud de los cambios en zona campestre, así como al menor control de las autoridades en tales lugares. De este modo, mientras en los coliseos de las principales ciudades gallegas del entonces (A Coruña, Ferrol y Santiago de Compostela) se estaban introduciendo tonadillas, nuevas comedias y ópera (combinadas con obras del Siglo de Oro), en el ambiente agrario continuó de forma muy acentuada la tradición barroca de comedias, bailes y especialmente entremeses con música incidental. Esto se aprecia en Fruime (ver las obras de Diego Antonio Cernadas) o en Sada (consultar las *Décimas* de Cornide), por ejemplo.

Para dicha parroquia ubicada en Noia (me refiero a Fruime), fue creado el *Coloquio entremesado entre el sacristán y los domésticos*. El mismo está publicado en las obras completas de Diego Cernadas, sacerdote del lugar (1778-1781, vol. 7, pp. 400-416). Los personajes que intervienen son Carlos (sacristán), Capucho (criado), Botica (carpintero) y Basilio (hijo de Botica). Antes de que comience la obra, se indica en una nota de los editores (1778-1781, vol. 7, p. 400):

> Este papel, que leído apenas tendrá gracia, tuvo alguna representado, porque los interlocutores fueron propia, y personalmente los mismos que lo executaron, y cada uno hablaba con sus propios

[537] Al igual que ocurre en el manuscrito gallego de inicios del siglo XVIII *Representación a San Roque* (Gándara, 2022).

[538] En el archivo musical de la Catedral de Santiago (López Calo, 1972 y 1992-1993) se conservan obras cuyos títulos son: *Venid, peregrinos, que en Santiago* (villancico de Corpus elaborado por Buono Chiodi en 1771), *Peregrinos los hombres a su patria* (villancico de Navidad elaborado por Buono Chiodi en 1773) y *Peregrino en esta tierra* (villancico de tonadilla elaborado por Melchor López en 1790). También aparece el peregrino en *Representación a San Roque* (archivo privado de Ourense; ver análisis en el capítulo 1 de esta tesis doctoral).

[539] Podemos destacar la tonadilla madrileña *La Venta*, que fue representada en Ferrol en 1778 (Archivo Municipal de Ferrol, libro de actas 382, folio 157), año en el que precisamente se expide un Real Decreto por el que se regula la peregrinación de forma muy rígida. Aunque en la época existían en España varias tonadillas con nombres similares o idénticos (Subirá, 1929, pp. 83-86), resulta altamente probable que *La venta* para Ferrol fuese la pieza homónima madrileña que Antonio Rosales había creado en 1776 (BHMM, Mus 157-6). El argumento de la misma se desarrolla en una posada cuya propietaria acoge a unos peregrinos en medio de una tormenta y posteriormente a otro viajero que va a Alcalá. Deciden contarse historias para pasar el tiempo (la mayoría sobre caza), en medio de las cuales se suceden galanteos por parte del viajero y pasajes humorísticos. Los actores y actrices de dicha tonadilla en Madrid fueron: Polonia Rochel, Chinita (Gabriel López), Navarra (Lorenza Santiesteban), Briñoli (Sebastián Brignoli), Tadeo, Camas (Vicente Sánchez) y Aldovera (de nombre Juan). Gozaban de gran fama, de ahí que varios de estos aparezcan en la "Lista de principales intérpretes de tonadillas" de Subirá (1928, pp. 325-327). Otra tonadilla con título y cronología similar es *Los peregrinos de la venta* (Esteve, 1776), cuyo argumento consta también de una tormenta, pero con más elementos mágicos (Subirá, 1929, p. 107).

USC UNIVERSIDADE DE COMPOSTELA

> modales. El de Botica estaba en gallego, y aquí (porque el señor Mones apostató de serlo) se pone en castellano, pero a costa de perder mucha sal de la que tendría en nuestro idioma.

La pieza empieza con Carlos y Botica discutiendo porque el primero no quiere hacer la loa por la fiesta de Virgen. Botica mete a Carlos en un barril y este accede entonces a comenzar la obra teatral. La continúan los demás y terminan con el sacristán en procesión, acompañados de un gaitero tocando y Botica junto con los otros cantando estas seguidillas: "Viva el señor maestro/Carlos de Andrade/que la gala de todos/los sacristanes:/Que viva, y reine,/que si falta Don Carlos/a Dios roquete".

Con respecto a la escenificación, cabe decir que esta sería en la propia parroquia de Fruime, sobre un tablado (en el mismo entremés hay una acotación que dice: "Retírase a una esquina del tablado, y haciendo que reza"). En la descripción que se establece de Diego Cernadas en sus obras completas (1778-1781, vol. 2, p. XIV), se da información en relación con las actividades escénicas que el sacerdote promovía y cómo estas se llevaban a cabo por los vecinos:

> Era el Iris de la paz, componiendo todas las disensiones, y ajustando las diferencias que se ofrecían entre sus feligreses, sin permitir nunca que hubiese allí ningún escribano, que como viven de su oficio, son por lo común inclinados más a la guerra, a que a la paz. Procuraba divertirlos con devotas poesías, haciéndoles representar varias loas, y ensayándolos á este efecto con tanta paciencia, que lograba hiciese cada uno su papel con más propiedad de lo que podía esperarse de una gente del campo, que no tiene otra instrucción, que la de quando el pronóstico da siembra.

Otro entremés gallego relevante es el *Entremesiño do Antroido pr'os rapaces*, de autor anónimo y publicado en el n. 118 del *Diario Cívico-Patriótico* de Santiago (correspondiente al 01/03/1813). En la obra hay tres personajes: dos peregrinos (hombre y mujer, que hablan en castellano) y un aldeano labrador (que se expresa en gallego). El argumento gira en torno al carnaval en la zona de Santiago. Ello sirve como excusa para mostrar críticas políticas, como que las autoridades solo se preocupen por la guerra contra los franceses ("Que solo donde hay franceses/he donde hay grandes traballos/para os cregos e os frades,/caballeros e empregados") y que no cuiden a los soldados propios ("Percuren divertirse/vendo eses probes soldados/cheos de fame e desnudos/que así o queren os rancios./Máis ben direi o goberno"). La música estaba presente en este entremés[540], ya que la peregrina afirma casi al comienzo de la pieza: "A buen tiempo, el Señor sea loado,/ que hacia esta parte música ha sonado". Más tarde, el peregrino dice al aldeano: "Dinos que hay por la ciudad/¿Qué música es la que suena,/hay alguna novedad?" Al final del entremés se escribe esta acotación: "Beben, baylan la muyñeira y se despiden".

También gozaron de importancia en su día el *Entremés de Susana e Lourenzo*[541] (mediados del XVII), el *Entremés de Bora* (siglo XVIII; vid. Bouza Brey, 1949; no contiene alusiones a la música y su argumento es un tanto violento) y el *Entremés de Toribio*[542] (mediados del

[540] Las alusiones a la música profana en este periódico también se aprecian en otros números, como en el 184 (17/05/1813), en el que se dice: "Sobre de un gran pliego que se cayó sin duda al echarlo por el boquerón de la estafeta de Santiago , y cuyo contenido se dará á luz: Arriba chatolas,/abaixo mantiña,/vai vender quincalla/a Caramuchiña./Pon, xigante, o gorro,/saca a peluquiña,/e fai unha xácara/com´a pelegrina".

[541] https://juliomontanes.synology.me/bases/representaciones/index.php?-table=representaciones&-search=susana+lourenzo&-action=browse&-submit=Buscar&-cursor=1&-skip=0&-limit=30&-mode=list&-recordid=representaciones%3FId%3D443 (recuperado el 20/07/2023).

[542] https://juliomontanes.synology.me/bases/representaciones/index.php?-table=representaciones&-search=TORIBIO&-action=browse&-submit=Buscar&-cursor=4&-skip=0&-limit=30&-mode=list&-recordid=representaciones%3FId%3D374 (recuperado el 20/07/2023).

XVIII), del que solamente se conserva el papel del protagonista. Su título recuerda a *¿Qué hay, Toribio?* (villancico de Navidad elaborado por Melchor López en año no especificado y conservado en el archivo musical de la Catedral de Santiago; Vid. López Calo, 1972, p. 156)[543].

Para finalizar, cabe indicar que un tipo de obras emparentadas con el entremés y de raigambre gallega fueron los testamentos. Estos solían hacerse en carnaval, con un sencillo componente escénico y predominio de la sátira. Con marcado carácter oral e improvisatorio, pocos testamentos escritos han llegado al presente, a excepción del *Testamento do galo* (Álvarez Blanco y Xove, 2004). El ámbito de representación de estas obras excedía a veces la festividad carnavalesca, haciéndose también en los fiadeiros, foliadas, romerías, turreiros y molinos aldeanos, donde la música estaba presente, así como los galanteos (Saavedra, 1994, pp. 225-226)[544]. Dichas celebraciones (en ocasiones llamadas "juntas") no solían ser bien vistas por las autoridades eclesiásticas y municipales[545].

4.3.4. Sainetes: pocos pero relevantes

Aunque menos frecuentes que los entremeses durante la época que nos ocupa, quedan algunos indicios de que en Galicia los sainetes también tuvieron presencia[546]. Entre ellos, sobresale sin duda *A casamenteira*. Nos encontramos ante una obra de 1812 escrita por el gallego Antonio Benito Fandiño, subtitulada "sainete, pasillo entremés ó lo que quiera llamarse, y por ahora sea A Casamenteira". Se conserva una publicación de la pieza en Ourense durante 1849. En ella se categoriza ya como "sainete en gallego para cuatro personas". El argumento contiene rasgos en común con *La Celestina* y es el siguiente: Técola y Perucho son dos jóvenes enamorados, pero su relación no puede continuar porque una alcahueta o "casamenteira" (Goras) y el padre de Perucho (Xan Rouco) le conciertan al joven un matrimonio[547] con el ama del cura (Dominga). Técola se enfada con Perucho porque piensa que él lo sabía (en realidad, no). Paralelamente, Goras convence a Perucho de que el casamiento amañado es lo mejor y

[543] Otras piezas relevantes del género han sido tratadas en profundidad en el Proyecto Gondomar del Instituto da Lingua Galega (USC).

[544] Este investigador apunta lo siguiente apoyándose en palabras del Padre Sarmiento: "El folklore gallego cuenta con una riquísima colección de cantigas que tratan de los sentimientos amorosos, de cuitas, burlas, desdenes, o que son simplemente *donaires do turreiro*. Muchas de estas coplas tienen gran belleza y expresan las pasiones, alegrías, sufrimientos y desvaríos propios de los enamorados. En opinión del padre Sarmiento, eran las mujeres quienes a la continua componían las coplas o *cantiñas galegas puras naturales*: *siendo infinitas las mujeres respecto de los hombres, y componiendo ellas solas las coplas sencillas, por lo común van dirigidas a los hombres, al contrario de otras naciones, en donde, porque los hombres componen las coplas amorosas, todas se dirigen a hablar con las mujeres, y a enfatuarlas con ficciones*. Los rústicos labradores, en cambio, carecían de inspiración musical y poética: *no tienen numen para componer coplas, ni genio para inventar los tonillos, ni gracia para cantarlas*. Las palabras del benedictino cuadran bien con la hipótesis de que las mujeres eran las creadoras y depositarias de la cultura popular, pero por importante que fuera su labor en este punto algún mérito ha de reconocerse también a los hombres, toda vez que no faltan las coplas dirigidas a las jóvenes y en los *desafíos* que se organizaban en las hiladas y otras *troulas* un mozo y una moza improvisaban canciones en una especie de *guerra* de sexos".

[545] Por ejemplo, en la jurisdicción de Sante hacia 1791 se prescribía lo siguiente: "Que ningún padre de familia permita hacer en su casa juntas, que llaman filandones, entre gente joven y de ambos sexos por el peligro a que se exponen y pecados que de ellos resultan, ni tampoco permitan que sus hijos salgan de noche de casa, concurran a los molinos ni otros parajes donde hacen sus juntas, convocándose para ellas con señas de voces y silbidos, las que muchas veces redundan en quimeras y pendencias" (ANR, Pillado Pardo, 1791, fols. 101-102; vid. Saavedra, 1994, p. 204).

[546] La mayoría importados, como *Los escarmentados* para Ferrol en 1778 (AMF, libro de actas municipales 382, f. 157), indicándose además que la obra constaba de "mutación de calle y salón". Destinados a Santiago de Compostela en 1805 (AHUSC, libro de actas municipales 299, ff. 35-38), se planearon *Los zapatos* (quizás de González del Castillo, 1805), *Una gitanilla por amor* (autor y año desconocidos), *La boda del tío Carcoma* (Moncín, segunda mitad del XVIII) y *El sueño* (autor y año desconocidos).

[547] Los enlaces concertados eran frecuentes a finales del Antiguo Régimen en la Península Ibérica, tal y como lo refleja Goya desde Madrid en su cartón para tapiz *La boda* (ca. 1792) o Luis Misón en su tonadilla *Un maestro de música y una señorita* (Luis Misón, 1763; BHMM, Mus 174-9). En esta última obra, por cierto, aparece un criado gallego.

engaña a Técola diciéndole que la decisión de casarse con Dominga fue del propio Perucho. También intenta unir a la joven con Bernaldo do torto, pero esta decide no casarse con nadie por no confiar ya en el amor.

Este sainete, íntegramente en gallego, contiene alusiones a la música. Concretamente, se disponen al comienzo de la última de las tres partes que lo conforman. En una acotación se lee: "Sale Perucho de rufián cantando el a-la-la-la". A continuación aparece: "(Perucho cantando): cuando quise que non quisistes/agora quieres non quero/levarás a vida triste/que eu ben alegre cha levo". El joven está contento porque Goras lo acaba de convencer de que el matrimonio concertado con Dominga es la opción más acertada. Al momento, sale a escena Técola, que entre otras cosas le dice al que había sido su novio: "Canta ti pra eu chorar/po-la ruindá que me das".

4.3.5. Otros

Existieron textos que, aunque no constituyen propiamente obras teatrales, contienen un carácter escénico o plasman alusiones a la música y el espectáculo. Así ocurre con los escritos *Romance bilingüe, Décimas satíricas* y *Cantiga de las Panaderas de Puerta Faxeira* (Diego Cernadas, cura de Fruime, ca. 1760). En el romance, por ejemplo, se lee:

> Ya sabes que muchos años/hay que mi musa aldeana/anda a celebrar tus días/con su pandero y sonajas./ No usa de otros instrumentos/porque en toda esta montaña/ni aún las jácaras es fácil/ponerlas a la guitarra./No se conocen violines/ni se sabe lo que es harpa/ni se han metido jamás/con los minuetes en danza./Tienen por algarabía/las arietas italianas/ni hay música que les suene/mejor que un talalala (RAG, depósito 1, Caja 184 31 5).

La Piligrina. El nuevo cosáreo de las candelas (Freire Castrillón[548], 1787) es un conjunto de coplas críticas con la Iglesia que se elaboraron en Santiago. Destacan estos versos en los que el autor se refiere al género escénico-musical del villancico litúrgico: "Pos uno el año pasado/dijo que era irreverencea/cantar los santos Dolores/con pandero y castañetas. /Miren que bachillería/¿loego por aquesa regra/son malos los villancicos/con sus dulces chanzonetas?/Pos vaya a las catedrales/por humor la Nocheboena/y verá si allí los privan/ tantos hombres de carrera".

Os xenerais do Ulla supone una representación colectiva (todavía existente) que los habitantes de diferentes aldeas de la comarca del Ulla hacen durante el carnaval. No se conoce con certeza el origen de la fiesta, aunque se apunta a que se inspiró en contiendas como las producidas durante la Guerra de la Independencia contra los franceses (1808-1814), así como otras sucedidas a lo largo del siglo XIX. Es interesante lo que comenta Bouza Brey (1949) al respecto. Tras afirmar que estas "farsas" son la huella que ha quedado de los antiguos entremeses y comedias del carnaval, dice:

> Consiste la mascarada en un ejército a caballo, seguido de multitud de máscaras a pie. Los que van montados visten antiguos trajes militares […]. Antiguos sombreros de tres picos, bicornios dieciochescos, viejos roses de campañas carlistas […]. La aldea en armas, en armas líricas-dice un moderno cronista-se moviliza durante la mañana del domingo alrededor de su general. […]. Conocemos casos en que actuó de general algún estudiante, maestro, licenciado en Letras o industrial, famoso en la comarca por su gracia narrando cuentos o tañendo la flauta y la gaita. […]. El ejército marcha buscando contacto con el enemigo. […]. En el límite de la parroquia espera el ejército del país invadido. […]. Se increpan duramente ambos generales durante unos minutos, siempre en verso o casi siempre. […]. Hácense las paces. Se abrazan los generales y juntos todos entran en los lugares de la parroquia con gran algazara a los acordes del pasodoble

[548] Manuel Freire Castrillón estuvo en prisión por orden de la Inquisición a causa de este texto (Varela Jácome, 1951, p. 151).

> de una murga. El general extranjero, levantándose otra vez sobre los estribos, grita con toda la fuerza de sus pulmones: "¡Vivan los mozos y mozas de este lugar y sus familias!¡Vivaaan!", repite con entusiasmo la muchedumbre. El general ordena: "Toque la música y siga" (Bouza Brey, 1949, pp. 3-5).

4.4. ÓPERA: EL PESO DE ITALIA

Al igual que en el resto de Europa y parte de América, el género operístico italiano tuvo gran cabida en la Galicia de finales del Antiguo Régimen. La mayoría de las obras llegaron gracias a compañías itálicas que recorrieron el territorio galaico de sur a norte, pues procedían del vecino Portugal. Otros títulos fueron traídos por músicos que trabajaron en las capillas catedralicias gallegas, formaciones imbuidas entonces de la influencia teatral (a pesar de las reticencias de sus respectivos cabildos). Asimismo, en el noroeste peninsular se representaron creaciones operísticas de diversas latitutes adaptadas a lo hispano, esta vez por empresas escénicas españolas, especialmente tras la reforma escénica de finales del XVIII[549]. Todo ello constituía un valioso contexto para que compositores y literatos residentes en Galicia comenzasen a hacer sus propias obras, destacando *De las venturas de España, la de Galicia es mejor*.

4.4.1. Óperas italianas originales y obras adaptadas a lo hispánico (Refundiciones)

Las óperas italianas en Galicia (y el resto de la Península Ibérica) comenzaron representándose en su idioma original, creando libretos bilingües (con la letra traducida al español para quien quisiese entenderla). Un ejemplo de ello es *El maestro de capilla*[550], documento impreso en Compostela hacia 1768 por iniciativa del empresario y músico Nicolá Setaro. La música original era del italiano Pietro Auletta (maestro de capilla en Nápoles). Esta misma sería la que se interpretaría en Santiago, ya que así lo indica el libreto impreso en la ciudad. La obra tenía cierta fama por el entonces en la Península, ya que se representó en Cataluña (Ballús, 2004, p. 51) y en ciudades de Andalucía como Cádiz en 1762 (Isusi, 2012, p. 283).

La situación cambiaría paulatinamente, puesto que muchas óperas italianas se irían adaptando a la lengua y música hispanas (lo que en la época se conocía como "refundición"). En diciembre de 1799, una norma hará de esto último una práctica necesaria al enunciar que partir de entonces "en ningún teatro de España se podrán representar, cantar ni bailar, piezas que no sean en idioma castellano y actuadas por actores y actrices nacionales o naturalizados

[549] También hubo adaptaciones pensadas para ámbito doméstico. En el Archivo del Museo de Pontevedra se conserva un *Tratado de guitarra* (Fondo Casto Sampedro, signatura 46/46/18) de inicios del XIX en el que constan tres piezas recogidas de una hispanización para guitarra de la ópera francesa *Le Prisonnier ou la Ressemblance* (1798). Dicha adaptación llevaba por título *Tres canciones y una cavatina de la ópera del Preso con dos tiranas y una bolera* (BNE, sala Barbieri, M/2463(5)), de 1803. Las tiranas y la bolera se le atribuyen a Manuel del Pópulo García (Alonso, 2006, p. 180), famoso cantante y compositor de óperas, tonadillas y canciones. Cabe destacar que se desconoce con certeza la procedencia del documento conservado hoy en Galicia y que en ocasiones también se le denomina *Cuaderno del francés* (Rey Sanmartín, 2020, pp. 315-326 y 1061-1085). En la fuente pontevedresa, se aprecian tan solo una *bolera*, una *tirana sevillana* y la *Cabatina de Blinval* (pp. 21-25) de entre todas las piezas recogidas en la adaptación conservada en la BNE sobre la referida ópera. La *cabatina* se configura en torno a un estribillo que se combina con otras estrofas, teniendo por temática el deseo de Blinval de casarse, tener hijos y ser feliz en el presente y en la vejez. Todo ello en compás de 6/8. La *bolera*, por su parte, incita a aprovechar el momento (especie de *carpe diem*). Está en compás de ¾, tal y como es típico de esta danza (surgida como estilización y ralentización de las seguidillas, también en ¾). La *tirana sevillana*, en 3/8, explicita la buena relación amorosa y musical entre la voz cantante y su enamorado Paco. En este mismo *Tratado de guitarra* se aprecia más música de influencia francesa, pero también de otros lugares, combinándola con rasgos hispánicos. Sobresalen varios *boleros*, un fandango, contradanzas (destacando la *Contradanza de los currutacos*, del guitarrista y también tonadillero Fernando Ferandiere), canciones patrióticas y militares (probablemente elaboradas durante la Guerra de Independencia contra los franceses, 1808-1814) y danzas gallegas (como una muiñeira).

[550] Su título completo: *El maestro de capilla. Drama jocoso en lengua italiana para música i traducido a la española. Para representar en el nuevo teatro de la ilustrísima, muy noble y leal ciudad de Santiago en el año 1768.*

en estos reinos" (vid. Carreras, 2014, p. 292). En Galicia es difícil saber si esto se cumplió, puesto que no se conservan partituras ni demasiados libretos. Además, en la documentación municipal de antes y después del referido año aparecen las óperas (aunque se representasen en italiano) con el título expresado en español.

4.4.1.1. *El maestro de capilla*

El maestro de capilla es el título que en la Península Ibérica se le dio ca. 1750 a una ópera bufa italiana llamada *L´Orazio* (1737), con libreto de Antonio Palomba y música de Pietro Auletta. Se conserva en la Fundación Barrié (Fondo Carlos Martínez-Barbeito, MB-5307) un libreto impreso con la letra original en italiano y una traducción al español, categorizando la pieza como "drama jocoso". Se especifica en el documento que este se creó para la representación realizada en Santiago de Compostela en 1768 (año particularmente difícil debido a una crisis producida por las malas cosechas, dañadas por lluvias torrenciales[551]). La compañía que llevó a cabo la escenificación de la obra fue la del italiano Nicolá Setaro. En Galicia no tenemos la partitura, pero en otros lugares existen las adaptaciones que Pergolesi hizo de esta música[552]. Tras la portada, en el libreto gallego se especifican los nombres de los personajes, indicando asimismo quiénes eran los actores que desempeñaban cada papel, los bailarines y el autor de la música (no así de la letra).

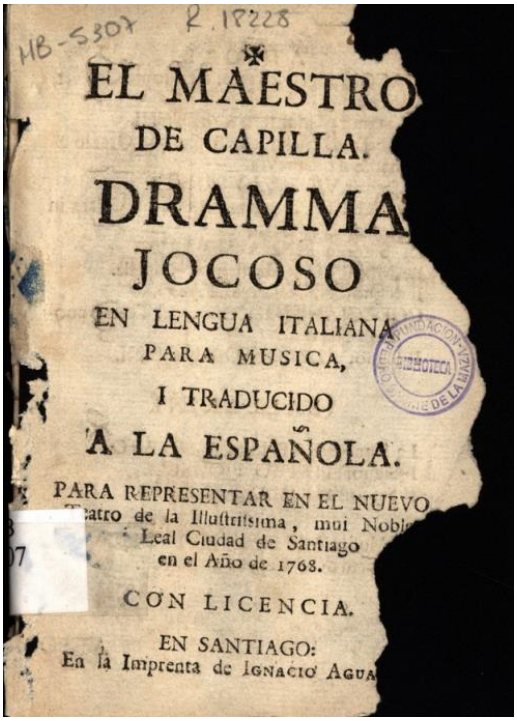


Figura 55. Libreto de *El maestro de capilla* impreso en Santiago durante 1768. © Biblioteca de la Fundación Pedro Barrié de la Maza

Theresa Penchi hacía de Jacomina (nombre falso de Ginebra, enamorada de Oracio y alumna de canto de Lamberto), Vicente Penchi de Leandro (nombre tras el que se oculta Oracio,

[551] El mal momento se vivió en toda Galicia (Otero, 1969, p. 131). A la población compostelana le faltaría el "panis", pero al menos tendría algo de "circensis" gracias a los espectáculos operísticos italianos que muy probablemente ese mismo año de 1768 recalaron por primera vez en territorio gallego (no existe documentación al respecto anterior a tal fecha).

[552] Puede escucharse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=Ts-s0kNOUKE&list=OLAK5uy_legY91tZq4NMZOmTuH1Qow3ayxSUKIP40&index=2 (recuperado el 14/12/2022).

amante de Ginebra), Ana Setaro de Laureta (alumna de canto de Lamberto y enamorada de Colagianni), Nicolá Setaro de Lamberto (maestro de capilla enamorado de Laureta) y Alfonso Nicolini[553] de Colagianni (autor o empresario del Teatro Nuevo de Nápoles al que le gusta Laureta también). Además, había tres bailarines que no representaban a ningún personaje: Rafaela Setaro, Pedro Fiorelli y Tomás Setaro. Esta parte del impreso nos da precisamente información valiosa sobre la composición de la compañía operística italiana de Setaro, que circuló por la Península Ibérica en las décadas de 1750-1770. Nicolini, yerno del anterior, crearía la suya propia más adelante.

Con respecto al argumento de *El maestro de capilla*, cabe decir que se dan dos historias paralelas pero interconectadas. En ambas se tratan relaciones amorosas (Oracio-Ginebra y Lamberto-Laureta-Colagianni), predominando los enredos y la comicidad. La ubicación es siempre la casa-academia de Lamberto. Comienza la historia con Laureta diciéndole a su maestro que quiere cantar ya en los teatros. Él, que le está dando una clase en ese momento, le responde que todavía no está preparada. A continuación, se encuentran en dicha casa Oracio (oculto bajo el nombre de Leandro) y Ginebra (como Jacomina), dos enamorados que no se veían desde hacía 7 años (el padre de ella le impedía casarse con él, así que lo hicieron en secreto y huyeron a Sicilia; allí, un pirata los apresó y separó). Oracio finge ahora que le interesa aprender música, haciendo creer a Ginebra que no es realmente su novio. Pretende saber así cómo vive su amada.

Tras esto, aparece en escena Colagianni, quien acude a la academia de Lamberto con el objetivo de contratar a Jacomina para el teatro de Nápoles. Poco a poco, se fija más en Laureta, no por sus cualidades vocales, sino porque se está enamorando de ella. Mientras, Lamberto intenta convencer a Jacomina (que no quiere marcharse) para que acepte el nuevo empleo (al maestro le interesa quedarse solo con Laureta porque le gusta). Sin embargo, Leandro intenta impedir que su amada se vaya, primero amenazando al maestro y después diciéndole una mentira: en Lisboa pagan más por contratar a la muchacha. Lamberto, un tanto usurero, procura entonces convencer a Colagianni de que no se lleve a Jacomina. Paralelamente, Colagianni y Laureta urden un plan para fugarse como dos enamorados: él se vestirá de máscara. Lamberto los escucha y decide impedirlo disfrazándose él con el objetivo de hacerse pasar por su rival amoroso. Laureta cae en la trampa de su maestro y confiesa su amor por el empresario teatral, creyendo que está ante el verdadero. Lamberto reacciona muy mal y ella, para evitar problemas, finge que será fiel a su maestro vaya donde vaya.

Al mismo tiempo, Jacomina descubre que Leandro es Oracio. Su reacción es de enfado, puesto que piensa que él no le es leal y que quiere que ella se marche a Lisboa para mantenerla alejada. Oracio le explica que lo de Portugal era una mentira para liberarla y hacen las paces. Colagianni, viendo que no puede llevarse a Jacomina, decide contratar a Laureta. Lamberto acepta por fiarse de la promesa de amor que le había hecho su alumna. Antes de partir, Colagianni pide matrimonio a Laureta, pero ella no quiere porque pretende una vida con libertad. Finalmente, acuerdan tener una especie de relación abierta. La obra acaba con un final feliz, cantando todos a Baco (divinidad mitológica del vino y la fiesta).

Este tipo de argumentos debía de gustar en los años 60 del siglo XVIII y posteriormente, puesto que las historias alrededor de un profesor de música estaban muy de moda entonces[554].

[553] Sobre este y su presencia en Galicia, véase lo expuesto en el apartado 4.2. de la presente Tesis Doctoral.
[554] Ello constituía una tradición heredada del barroco. Recuérdese *El maestro de danzar* de Lope de Vega y la obra del mismo título creada por Calderón.

Así, en la época se compusieron varias obras similares, como la tonadilla *El maestro de baile* de Luis Misón. Se pueden establecer también paralelismos argumentales entre *El maestro de capilla* y la famosa pieza *El barbero de Sevilla*. Esta segunda, obra teatral declamada elaborada por Beaumarchais hacia 1775, consta de una trama que fue utilizada para dos óperas homónimas (una con música de Paisiello y otra posterior de Rossini). Si en *El maestro de capilla* el profesor Lamberto está enamorado de su joven alumna Lauretta (quien a su vez quiere al empresario teatral Colagianni, siendo correspondida), en *El barbero de Sevilla* al tutor Bartolo le gusta su discípula Rosina, mientras que esta siente amor por el conde Almaviva (recíproco).

Centrándonos en las intervenciones de los personajes en *El maestro de capilla*, cabe decir que son variadas, dirigiéndose ellos unas veces a sus interlocutores y otras al propio público[555]. La obra no debía de contar con una escenografía muy compleja (hay pocas acotaciones al respecto en el libreto. Una es: "Sala con espejos, i Clave"). Esta sencillez contrasta con la ópera de 1773 apoyada por el cabildo compostelano *De las venturas de España la de Galicia es mejor* (sobre la *traslatio* jacobea).

En esta ópera bufa, especialmente el primer acto, se aprecia la autorreferencialidad y metateatralidad (la obra se refiere a las propias actividades escénicas y musicales en muchas ocasiones). Esto era algo bastante frecuente entonces. Ya en la escena uno se pone en boca de Laureta: "He, Vm. quiere burlarme; Quantas [cantantes] peores que yo/ignorantes, sin voz, i desgraciadas,/cantan, i aplauso tienen en los Teatros". Un poco más adelante, dice la misma: "Llega de gusto à morir/la que canta en un Teatro,/allá está un chichivèo,/que mira, i que suspira;/acá se oye decir/Ho! como es animosa,/braba, que bella cosa/i al auditorio todo/el viva repetir". Este fragmento recuerda mucho a los textos que cantaban y declamaban algunas tonadilleras en el Madrid de la segunda mitad del XVIII.

La pieza que nos ocupa también contiene alusiones interesantes a la música, como la que expresa Lamberto en la segunda escena del acto uno, aludiendo a la concepción de la música como número[556]: "Quando yo imprimiere mis cantadas,/verán allì las verdaderas reglas/del contrapunto, i como/no solo soi Maestro de Capilla,/sino gran Matematico,/a diferencia de ellos, pues apenas/aprenden sus principios/do, re, mi, fa, sol, la,/arremetiendo al Clave,/se sientan con terrible magestad". En la escena cuarta del mismo primer acto continúa la metateatralidad, con una crítica al sistema de contratación de cantantes en los teatros italianos (¿quizás también una crítica a los coliseos españoles, como en las tonadillas?). El fichar a cantantes de origen itálico no era un tema extraño para la sociedad compostelana de la década de 1760: varios músicos e incluso el maestro de capilla Buono Chiodi eran traídos en estos momentos de Italia.

Las críticas al sistema teatral continúan en la escena sexta, en donde Colagianni dice refiriéndose a Laureta: "Mas con todo es graciosa./De buena cara, y estas/gustan en los Theatros de este tiempo./[…]./I aun le digo mas en confianza,/que si un Autor ajusta/a una virtuosa, no repara/en la voz, ni la Musica, i sí solo/que sea bonita, joven, espiritosa/[…]/Si quieres fama adquirir/buscala joven, i hermosa,/i graciosa hasta no mas". También hay quejas hacia los autores de compañía, como la que expresa Lamberto en la séptima escena: "Es muy alegre el Seor Colagiani/pero presume mucho,/siendo assi que es un Asno,/vicio comun de todos los Autores". Cabe recordar que el papel de Lamberto lo interpretó en Santiago Nicolá Setaro, autor

[555] Ruptura de la "cuarta pared" que también calará en géneros hispánicos como la tonadilla (influenciada en muchas ocasiones por los *intermezzi*).
[556] Esta idea se encuentra presente en Pitágoras, Leibniz, Descartes o Fux, entre otros.

de compañía. Es decir, pretendió causar risa entre el público compostelano remedando su propia profesión.

Cabe referirse a una alusión a la gaita en la obra (lo que supuso una especie de guiño a lo gallego)[557]. En la escena sexta del segundo acto dice Colagianni: "Con ella me casaré/entre gayta, i castañuelas/con gusto la abrazaré;/no sé si se usa/la cornamusa,/me informaré". Este fragmento, en el original italiano que se cantó no era exactamente así: "Fra pive, e naccare/l´abraceró:/non sò si s´usa/la cornamusa,/m´inforseró". "Pive" probablemente sea la danza "piva" incrustada en suites de la Edad Moderna (Palacios y Sanz, 2022, p. 103), mientras que "gayta" era el término utilizado para designar a lo que hoy llamamos muiñeira.

La representación de *El maestro de capilla* en Santiago no fue pacífica: los canónigos de la Catedral llegaron a insultar la pieza impulsada por Setaro, según él se queja al Ayuntamiento (AHUSC, libro de actas de 1768, caja 226, folios 51-52). Quizás ello se debió a lo siguiente: en 1768, cuando se escenificó la obra en Compostela, el cabildo catedralicio compostelano pretendía ya otorgar el magisterio musical compostelano al abate italiano Buono Chiodi (López Calo, 1972, pp. 82 y 348-349; López Calo, 1993, vol. 4, pp. 285-286), quien llegaría a la ciudad en junio de 1770[558] (Alén Garabato, 1995, p. 30). No sería descartable que los religiosos se hubiesen tomado la obra mostrada por Setaro como una burla a sus planes.

4.4.1.2. *Il matrimonio per concorso*

Obra clasificada como *Drama jocoso para música, que se ha de representar a la fiesta de nuestra Señora de la Assumpción, Patrona de esta Santa Catedral de Mondoñedo.* El texto corresponde a Cayetano Martinelli[559], mientras que la música (hoy desaparecida) pertenecía a Juan Pedro Almeida y Mota. Se conserva un libreto de 1774 en la Fundación Barrié (Colección Martínez Barbeito). Estamos ante una adaptación de una obra escénica italiana de Carlo Goldoni. Algo nada extraño, pues sus *drammi giocosi* tuvieron mucha aceptación en territorio hispano durante el siglo XVIII (Bonmati, 2019, p. 72). Pagán (1997, p. 462) alude a las versiones existentes sobre *Il matrimonio per concorso* de Goldoni[560], pero no incluye la versión de Mondoñedo.

Con respecto al autor de la música, Carreira (1992) indica que el portugués Pedro Almeida y Mota nació en Lisboa, pero desarrolló gran parte de su actividad musical en España. López Calo (1993, vol. III, pp. 156-157) afirma por su parte que este músico habría venido al mundo en el norte de Portugal. En todo caso, la fecha sería antes de 1750[561]. En 1772 estaba de cantor o instrumentista en Mondoñedo, apareciendo en las cuentas de fábrica de la catedral (Cal Pardo, 1996, pp. 412-413). Es probable que en territorio mindoniense fuese sustituto del maestro de capilla titular Bernardo Francisco Martínez Samillán, que se encontraba enfermo (Trillo y Villanueva, 1993, p. 33). En 1775, Almeida va como ayudante de maestro de capilla a Lugo,

[557] No debía de ser extraño que los argumentos teatrales se adaptasen al territorio en el que se representaban.
[558] Ocupó plenamente el magisterio a partir de septiembre de 1771, cuando falleció su predecesor Pedro Cifuentes (Alén Garabato, 1995, p. 31).
[559] Este fue poeta de la Corte Portuguesa entre aproximadamente 1769 y 1795. Adaptó y creó numerosos textos para obras escénicas, especialmente durante el reinado de Maria I (Bernardes, 2018, pp. 83-84).
[560] "La obra original fue estrenada en el Teatro de la Fenice de Venecia. La misma comedia tuvo otras cuatro versiones: *L'avvisoal pubblico* de Gaetano Rassi con música de Giuseppe Mosca (Teatro alía Scala de Milán, 1814); *II matrimonio per concorso* de Giuseppe Foppa con música de Giuseppe Farinelli (Teatro Giustiniani de San Moisé de Venecia, 1813); *La gazzetta*, libreto de Giuseppe Palomba can música de Gioacchino Rossini (Teatro dei Fiarentini de Nápoles, 1816); *Ser Pandolfo*, anónimo con música de Giuseppe Pazzesi (Teatro Cívica de Sassari, 1855)".
[561] Para más información sobre Almeida y Mota en suelo luso, consúltese D'Avila (1991).

en 1783 ocupa el puesto de maestro de capilla en Astorga y en 1788 se le nombra profesor de música en el Colegio de Niños Cantorcitos de la Capilla Real, siendo después compositor de la misma y de la Real Cámara[562].

Sobre el creador de la letra de la obra aquí tratada, Carreira (1992) informa de que Martinelli era un poeta de la corte portuguesa. Por lo tanto, podría pensarse que la adaptación de *Il matrimonio per concorso* fue elaborada en Portugal y traída a Galicia por Almeida cuando vino a trabajar aquí. Se llevaría a la imprenta en Santiago con el objetivo de interpretarla en Mondoñedo. En el archivo de música de la catedral no se conservan partituras para esta pieza, aunque sí hay una *Sinfonía-obertura en do* (no completa)[563] del operista Marcos de Portugal (Trillo y Villanueva, 1993, pp. 279-285 y 384).

4.4.1.3. *La Birba*

La Birba es un intermezzo italiano de Carlo Goldoni, representado por primera vez en Venecia en 1735[564]. En Santiago, se llevó a escena al menos en 1774 durante las fiestas del Apóstol, contando con música del entonces maestro de capilla de la catedral compostelana, Buono Chiodi[565]. Un ejemplar impreso del libreto bilingüe (italiano-español) para Compostela lo custodiaban Xosé Ramón Barreiro y Beatriz López Morán en su archivo privado (Alén Garabato, 2009, p. 288). La música por Chiodi se encuentra en la Catedral de Santiago (ACS, Música, legajo 48/3). Han existido intentos de transcribir la obra por parte de varios musicólogos, pero los fragmentarios materiales conservados (algunos duplicados y con añadidos) dificultan la tarea. Además, Chiodi tenía una forma peculiar de escribir y retocar sus creaciones.

El argumento de la pieza gira en torno a tres titiriteros (Orazio, Cechina y Lindora) que con bribonería se van ganando la vida (como en muchas tonadillas escénicas madrileñas). En la adaptación gallega se añade un cuarto papel a la creación italiana: el propietario de la vivienda de Orazio[566]. Los intérpretes fueron Felice Pergamo[567] (como Lindora), Carlo Mauro (interpretando a Cechina), Giuseppe Ferrari (como Orazio) y Baltasar Estévez (en el papel de propietario de la casa de Orazio). Sobre las representaciones de *La Birba*, Alén Garabato (2009,

---

[562] Escúchense sus cuartetos de esta etapa madrileña en: http://cuartetoquiroga.com/es/album/heritage/ (recuperado el 14/12/2022).

[563] Probablemente perteneciente a una obra escénica y no solo por su autor. Téngase presente que en el XVIII era relativamente frecuente que las palabras "sinfonía" y "obertura" se empleasen indistintamente para designar los comienzos instrumentales de las óperas.

[564] Su título completo: *DIVERTIMENTO/ DE MUSICA, / que se há de representar en / el presente año de 1774./ EN LOS DIAS / en que se celebrarán las Fiestas / en honor/ DE EL SANTO APOSTOL / SANTIAGO EL MAYOR. / PUESTO EN MUSICA/ POR D. BUONO CHIODI, MAESTRO / de capilla de la Santa Metropolitana Iglesia de SANTIAGO en Galicia. / CON LICENCIA, Y APROBACION, / En Santiago: por Sebastian Montero y Frayz.*

[565] Alén Garabato ha tratado esta obra (2009, 2010). También López Calo (1992, vol. 1, pp. 258-259) y Trillo (aunque este último investigador no ha publicado al respecto, estudió en detalle los documentos musicales conservados).

[566] Ello se hace para enmarcar la obra, pues este propietario solo aparece al inicio y final.

[567] Este tiple italiano de la capilla de música de Santiago tuvo una vida musical bastante variada en Galicia. Además de trabajar para la Catedral, dio clases de música en el relativamente cercano Pazo de Oca, tal y como revela un texto de la basílica compostelana fechado el 19/06/1789: "En este cabildo se ha visto memorial del Conde de Rivadavia y Almirante Adelantado del reino de Galicia, representando que Don Feliz Pergamo, primer tiple de esta Santa Iglesia se halla enseñando música a su hija, la Señora Doña María del Pilar, y teniendo precisión de salir al Palacio de Oca por algunos meses, suplica al Cabildo le conceda la licencia para que el Don Félix le acompañe durante su ausencia, con la precisión de concurrir a la asistencia de las funciones de primera clase; cuya gracia se le concedió a placer" (ACS, libro 61, f. 169; Vid. Alén Garabato, 1994, p. 91). No resulta extraño Pergamo se desplazase a Oca, pues este era uno de los mayores conjuntos palaciales gallegos y sus propietarios debían poseer cierta inclinación musical y festiva. De hecho, en el mismo pazo estradense hubo música en la fiesta de San Antonio de 1797 pagada por los señores. En dicha celebración los nobles ordenaban sacrificar vacas y otros animales para alimentar a la población circundante. También había fuegos (Saavedra, 2003, p. 311).

pp. 308-310) afirma que tuvieron lugar solamente el 25 y 26 de julio de 1774. Previamente, hubo varios ensayos, de ahí quizás las rectificaciones en las partituras que llamaron la atención de Trillo. Para el espectáculo, se contó con escenografía de Miguel Ferro Caaveiro y vestuario de Francisco Rial.

¿Por qué Chiodi escribió música para *La Birba*? Seguramente por una cuestión de afinidad identitaria, tal y como se refleja en el prólogo ("advertencia") del libreto compostelano:

> Todos los Reinos, o Estados, que se componen de muchas Provincias, se diferencian los Idiomas en ellas del común que se usa en sus cortes. Lo mismo sucede en Italia, en donde al paso que la lengua Italiana es uno de los dialectos de la Latina, como la Española, y Francesa, de aquella lo son el Toscano, Napolitano, Veneciano, y así de otros países de que se compone la Italia. El presente entretenimiento contiene rigurosamente cuatro personas, pero como representan muy distintas figuras, hablan en ella el dialecto Milanés, Romano, Bolonés, Napolitano, Veneciano, y Esclavón.

El compositor y clérigo italiano pudo tener contacto con la obra ya en Italia, puesto que la mujer de Goldoni era de Desenzano (Saglia, 1994, p. 56; Franchini, 2018), localidad cercana a Salò (pueblo de Chiodi) y a donde Goldoni iba con cierta frecuencia, especialmente cuando se representaban obras suyas[568]. Por otra parte, Alén (2009) apunta que la afluencia de titiriteros[569] en la Compostela de entonces era mucha[570] y ello hizo que el maestro italiano decidiese adaptar esta obra protagonizada precisamente por personas con dicho oficio.

La notable presencia de estos comediantes en Santiago pudo deberse a una influencia portuguesa. En Lisboa, por ejemplo, muchas óperas se representaban no con humanos, sino con "bonifrates" o títeres (Cranmer, 2017, p. 96; Ferreira Montero, 2009), por lo que las compañías con estos muñecos debían ser muy habituales. También en Portugal tuvieron mucha importancia durante el reinado de José I (1750-1777) justamente las piezas de Goldoni. Quizás Chiodi también se vio animado por esta tendencia lusa (e hispana) de adaptar obras goldonianas a la hora de elegir *La Birba* para Santiago de Compostela en 1774. Cabe recordar que varios músicos catedralicios compostelanos se desplazaban en la segunda mitad del XVIII al teatro de Porto para tocar. Una vez de vuelta podían informar a Chiodi de lo que allí se hacía.

---

[568] Agradezco a Pilar Alén Garabato que me haya transmitido esta información.

[569] Al igual que ocurría en Madrid (Varey, 1959 y 1972), los espectáculos de títeres, marionetas, linternas mágicas y exhibiciones científicas estarían en Compostela muy en relación con géneros teatrales del entonces. Con los títeres y marionetas se solían interpretar en formato reducido fragmentos de tonadillas, entremeses y sainetes en la Península Ibérica, como si de pequeños coliseos se tratase. Los acróbatas que visitaban las ciudades también representaban estos géneros, o al menos fragmentos, especialmente pantomimas. Todos ellos actuaban habitualmente en teatros durante la Cuaresma (cuando no había obras escénicas por motivos religiosos), así como en otros lugares de las ciudades durante la vigencia de la temporada teatral. En Santiago de Compostela, por ejemplo, desde antiguo mostraban sus espectáculos en el entorno de la catedral.

[570] Tojo Ramallo (1996, p. 49) dice: "La catedral, románica en toda su estructura-Casas y Nóvoa no rematará la fachada barroca hasta 1750-, preside el espacio urbano en el que el gentío se agolpa sobre un suelo de tierra-enlodado la mayor parte del año a causa de las frecuentes lluvias-, alrededor de las hogueras observando los juegos malabares, las actuaciones de los titiriteros y las tiendas que en torno al edificio del rectorado se instalan por esas fechas". Por otro lado, yo he encontrado en el compostelano *Diario cívico-patriótico* un ficticio titiritero que critica la corrupción de ciertos sectores de España desde el n. 137 (23/03/1813). El texto nos permite entrever cómo se desarrollaban estos espectáculos en el entonces en Galicia, así como la consideración de una parte de la sociedad hacia estos: "El totilimundi, o la linterna mágica en Santiago. Salía de misa el día de San José, y he aquí que divisando un pelotón de gente en la plazuela de S. Martin, me acerqué maquinalmente llevado de la curiosidad. Procuré introducirme en corro, donde un robusto forastero al lado de una arquilla colocada sobre banquillos, convidaba á los circunstantes para ver cosas, que aseguraba tocaban en prodigios. ¿Quién por un cuartito, señores, decía, dejará de ver esta admirable máquina, este mundo en abreviatura, esta arca con más animales que la de Noé?. Vamos, falta por llenar un vidrio. ¿Quién se arrima, quién tapa el agujero vacío? Yo, que en más de doce años, llevado no sé sí de rubor ó de ideas góticas, había mirado con indiferencia, ó desprecio, semejantes curiosas pataratas, como cosa de gente plebeya y rudo vulgo, movido de curiosidad apliqué la vista al lente" (*Diario Cívico-Patriótico*, n. 137, p. 545).

Además de *La Birba*, no es descartable que el citado maestro de capilla de Compostela compusiese más música teatral de carácter profano durante su estancia en Galicia. Este "era clérigo y todas las piezas que de él se conservan son de carácter sacro, pero no por ello puede dejar de atribuírsele la composición de obras que, como *La Birba*, pertenecen al mundo operístico" (Alén Garabato, 2009, p. 305). De hecho, en el testamento de 1783, Chiodi indica que tras su muerte "los demás papeles, como arias y otras tales, se le entreguen al don Félix Pérgamo" (vid. Alén Garabato, 1995, p. 65). Es difícil saber si esto se hizo realmente así o si la Catedral administró también el caudal musical profano de Chiodi, como sí hizo con las partituras religiosas (tal y como él había ordenado).

En todo caso, en la basílica gallega existe música italiana de procedencia civil, mucha de ella transcrita por el propio Chiodi, aunque no toda. Destacan el recitado y aria para "Dorina y Florino" *Ah, scellerata* (López Calo, 1992, vol. 1, p. 257), el aria *Ah Cleopatra* (se especifica: "Aria del Sigr Giuseppe Colla"; López Calo, 1992, vol. 1, p. 281), *Mentre dormi amor fomenti* ("Sigra. Giouanna Cesati. Aria con sinfonía del Sigr. Galuppi"; López Calo, 1992, vol. 1, p. 285), *Nacqui agli affanni* ("Aria del Signore Niccolo Jiomell"; López Calo, 1992, vol. 1, p. 288), *Eccomi sola al fine* ("Recitativo y aria con violine, óboe, corni e basso, del Sigr Mayo"; López Calo, 1992, vol. 1, p. 289) e *Il garbato milordino* ("Per uso della Siga Orsaola Tomasini"; López Calo, 1992, vol. 1, p. 299), entre otros.

También hay en la citada iglesia música en italiano firmada por el maestro de capilla que sucedió a Chiodi, Melchor López. Algunos ejemplos suyos son: *Io vi lascio* (rondó de 1792), *Nel partir, bell´idol mio* (aria de 1807) o *Se ti perdo* (rondó de 1814), entre otras composiciones catalogadas por López Calo (1992, vol. II, pp. 212-243).

4.4.1.4. Scena dell'Ines di Castro[571]

En Galicia se conservan unas partituras que hasta ahora habían sido atribuidas al maestro de capilla compostelano Melchor López[572] (por contener su firma y estar transcritas por él en 1802), pero que en realidad constituyen extensos fragmentos que este tomó de *Scena dell'Ines di Castro* (G. 541), creada por Boccherini cuatro años antes. Así, se da a conocer aquí una tercera versión de la obra, que se une a las otras dos custodiadas en las bibliotecas nacionales de España y Francia, respectivamente. Al mismo tiempo, se establecen comparaciones entre las fuentes. Esta investigación aporta un título más al listado de piezas boccherinianas localizadas en la Catedral de Santiago, teniendo en consideración los estudios de Speck[573].

4.4.1.4.1. Inés de Castro: una gallega medieval muy presente en el teatro de la Edad Moderna

Inés de Castro vino al mundo a inicios del siglo XIV en A Limia, actual provincia de Ourense (Queralt, s.a.)[574]. Pertenecía a una familia aristocrática, lo que la llevaría a vivir en diferentes lugares de la Península Ibérica. Aun joven, se traslada a Portugal como dama de Constanza Manuel, prometida del príncipe Pedro (cuyo padre era el entonces monarca luso

[571] Una parte de esta sección fue publicado en GÁNDARA FEIJÓO, J. (2022): "Música boccheriniana en la Catedral de Santiago: la Scena dell'Ines di Castro", en *Estudios musicales del Clasicismo 6. Los Boccherini (homenaje a Yves Gérard)*, Germán Labrador (coord.), Sant Cugat y Madrid, Editorial Arpegio y Asociación Luigi Boccherini, pp. 43-54. ISBN: 978-84-15798-60-6.

[572] Me refiero a los catálogos de López-Calo (1972 y 1992-1993), todavía vigentes para su uso archivístico.

[573] Dicho autor descubrió en la basílica compostelana tres arias de Boccherini transcritas por Melchor López, cuyos títulos son: *Care luci, che regnate* (G. 549), *Infelice invan mi lagno* (G. 550) y *Caro padre, a me non dei* (G. 552). Véase Boccherini (finales XVIII/2005).

[574] URL: https://dbe.rah.es/biografias/12807/ines-de-castro (recuperado el 01/12/2021).

Alfonso IV). Sin embargo, Inés se acabará convirtiendo en la amante del heredero al trono (tendrán hasta tres hijos), asunto que no gustará a la Corona lusa por motivos políticos. Todo ello propiciará que Alfonso IV ordene la ejecución de la gallega, acción que derivará en un conflicto familiar convertido en guerra civil. Tras el fallecimiento de Alfonso, Pedro adquirirá la condición de rey y reivindicará la figura de su amada. Hoy, los restos de ambos enamorados se encuentran en sendos túmulos góticos ubicados en el monasterio de Alcobaça.

Esta historia real adquirió elementos legendarios con el transcurso del tiempo. La literatura portuguesa tuvo muy presente lo sucedido, hasta el punto de que se alude al asunto en el tercer canto del poema épico *Os Lusíadas* (Luís de Camões, 1572). Además, la considerada por algunos como primera obra escénica lusa lleva por título *Tragedia de Dona Inés de Castro* (António Ferreira, 1558). En ámbito hispano ocurrió algo similar, sobresaliendo la comedia *Reinar después de morir* (Luis Vélez de Guevara, 1625)[575] y la no conservada *Inés de Castro* de Lope de Vega. Tampoco se debe olvidar la *Doña Inés de Castro* de Luciano Francisco Comella (1791)[576], para la cual presumiblemente Blas de Laserna compuso música incidental[577]. En Francia, destacó la *Inès de Castro* de Houdart de La Motte (estrenada en 1723), que ejerció gran influencia en dramaturgos europeos posteriores (Comella incluido). En Portugal, se conserva un libreto de Angelo Talassi (que trabajaba para la Corte lusa, según se indica en la propia fuente[578]) cuya música fue creada por Paisiello.

En Italia, Domenico Laffi fue uno de los primeros en tratar teatralmente el tema con su tragedia *La Fedeltà anche doppo morte*: traducción de *Reinar después de morir*. Descubrió esta obra de Vélez de Guevara durante una peregrinación a Santiago de Compostela, tal y como él mismo relata en su libro de viajes durante 1673[579]. Desde entonces, el suceso inesiano ha centrado argumentos de numerosas óperas, ballets y otros géneros de la Península Itálica (Goldin Folena, 1999). Es por este motivo que se vuelve complicado saber si Boccherini conoció la historia en la que se basa su *Scena dell'Ines di Castro* en Italia o cuando ya residía en España. En todo caso, el compositor la crea en la Península Ibérica, optando por centrarse en un momento climático del mito: la protagonista clama desesperada en los momentos previos a ser asesinada en Coimbra. A Melchor López debió de interesarle esta creación boccheriniana, pues el personaje principal del argumento procedía de Galicia (donde él trabajaba) y el compositor de la música era uno de los más relevantes en la Europa del momento.

[575]Consúltese una comparación de esta creación con la anteriormente citada en Álvarez Sellers (1999, pp. 155-174).

[576] Se puede ver al respecto el texto de Tejerina (1999).

[577] Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Mus 23-14 bis. Se conserva un coro cuya letra dice así: "Pastores de Manzanares/yo me muero por Ynes cortesana/en el aseo labradora/en guardar fe cortesana". La música que acompaña a este texto se dispone en 6/8, a modo de pastoral (muy similar, por cierto, al folclore de Galicia, tierra tradicionalmente considerada como de pastores y segadores).
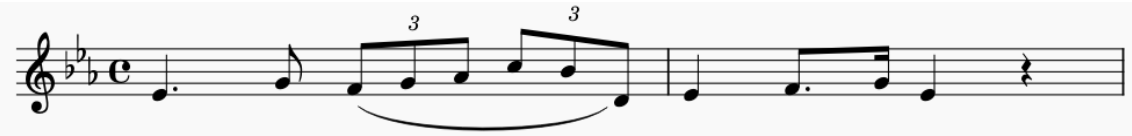
[578] "*Inés di Castro": tragedia per música in tre atti. Il dramma é del Sig. Angelo Talassi; La música é la maggior parte del Sig. Maestro di capella Giovanni Paisiello; Ed il restante dé piú ccelebri autori* (BNP, T.S.C. 114 P.): impreso lisboeta por la Stamperia de Simone Tadeo Ferreira en 1799. Se indica en el ejemplar que la pieza fue representada en el invierno de 1799 en el Teatro São Carlos. Edición bilingüe (italiano-portugués). Consta de tres actos y los siguientes personajes: Alfonso IV (representado por Vincenzo Praun), D. Pietro (Girolamo Crescentini), Inès di Castro (Luigia Gerbini), L'Ambasciatore di Spagna (Giuseppe Tavani), Gran Contestabile del Regno (Gaetano Neri), Almeida (Domenico Caporalini), Eleonora (Michele Canna), Paceco (Michele Bologna), Coeglio (Andrea Rastrelli). Además, hay un coro de doncellas y jardineros, un "coro di Grandi" y personas que representan al pueblo y soldados. Sobre la ambientación, se indica: "L'Azione si rappresenta in Coimbra, e nelle sue vicinanze".

[579] Domenico Laffi, *Viaggio in ponente a S. Giacomo di Galitia, e Finis Terrae, per Francia, e Spagna di D. Domenico Laffi. Principiando da Bologna mia Patria fin al ritorno in essa* (Bolonia: Giovan Battista Ferroni, 1673). Vid. Tejerina, "*Doña Inés de Castro* de Luciano Francisco Comella: génesis de una leyenda europea", pp. 199-200.
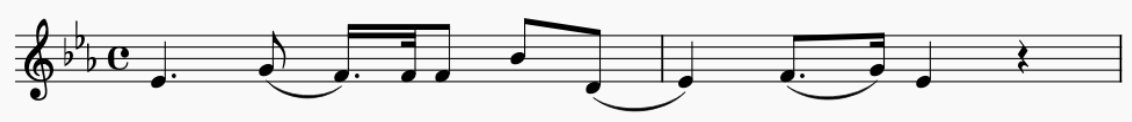
4.4.1.4.2. La Scena dell'Ines di Castro en su versión compostelana: comparación con otras fuentes

Entre los volúmenes con música de Melchor López conservados en la Catedral de Santiago, se halla un "Aria para tiple" fechada en 1802 cuyo íncipit textual es *Gelido il cor mi sento*[580]. Esta partitura constituye una adaptación de una cavatina para soprano perteneciente a la obra escénico-lírica de ámbito doméstico *Inés de Castro*[581]. Dicho título había sido elaborado originalmente por Boccherini en 1798 con el objetivo de celebrar el primer aniversario de boda (Lozano Martínez, 2014, p. 3)[582] entre el marqués de Benavent[583] y María del Carmen Gallegos Dávalos[584]. Como se apuntó ya, hasta ahora tan solo se conocían dos versiones conservadas de la *Inés* boccheriniana: una autógrafa en la Biblioteca Nacional de España[585] y otra copiada en la homóloga francesa[586].
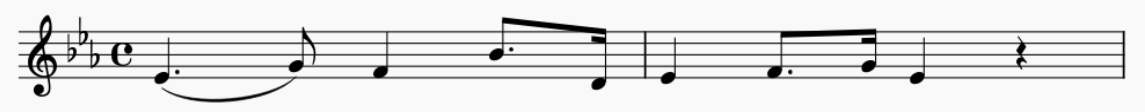
Tras comparar el manuscrito compostelano de López para esta cavatina con las dos fuentes custodiadas en Madrid y París, es posible decir que la de Galicia guarda muchas más similitudes (incluso en aspectos tan cambiantes entonces como las dinámicas) con la versión madrileña que con la francesa. Aun así, cabe apuntar que las figuras rítmicas en la partitura gallega no siempre son las mismas que las de los otros dos escritos boccherinianos, pero sí se respetan mayoritariamente las melodías, las tonalidades, el compás, la letra, la estructura en AB (típica de las cavatinas) y en cierto modo la orquestación: violines I y II, viola, oboe, trompas y bajo[587].



Ejemplo musical 9. Compases 7-8 del violín I en *Gelido il cor mi sento* (ACS)



Ejemplo musical 10. Compases 7-8 del violín I en *Gelido il cor mi sento* (BNE[588])



Ejemplo musical 11. Compases 7-8 del violín I *Gelido il cor mi sento* (BNF[589])

[580] ACS, L.E. 15, fols. 85-90.
[581] Puede escucharse en el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=1CY4n9t0mxQ (recuperado el 26/11/2021).
[582] Esta autora parte de informaciones previas plasmadas en Tortella Casares (2014).
[583] Algunos investigadores confundieron a este noble y su esposa con los condes de Benavente-Osuna. Es clarificador al respecto lo enunciado en Tortella Casares (2002, pp. 315-319).
[584] La familia Gallegos se consideraba de Galicia, lugar de donde procedía Inés de Castro. Quizás por eso se escogió esta temática para la obra.
[585] BNE, Barbieri, MC/4619/23. Manuscrito que en el XIX pertenecía al coleccionista Julian Marshall. Lo vendió en 1904 a Sotheby´s y en 1986 la BNE se lo compró a la librería madrileña José Porrúa Turanzas. Así se indica en Lozano Martínez (2014).
[586] BNF, D-14853. Texto probablemente vendido por el Marqués de Benavent cuando huyó a Francia en la guerra de 1808-1814 (era afrancesado).
[587] La de la BNE y BNF es la misma, con la salvedad de que a veces hay un papel más: violín principal.
[588] Vid. Boccherini (finales XVIII/2018, p. 8).
[589] *Ibidem*, p. 41.

Tras esta composición, se dispone a continuación y sin separación (con la misma signatura, de hecho) el recitativo inesiano *Qual freddo*. El propio López indica *Recitado* y en la última página del documento incluye su firma: *Gran Seminario de Santiago y Mayo 18 de 1802. Melchor López*. Aquí cambian algunos aspectos con respecto a los manuscritos madrileño y parisino: en Compostela se presenta una mayor extensión que la apreciable en la BNE, con algunos elementos prácticamente idénticos a lo visible en la BNF. A mayores, la fuente santiaguesa incorpora tras lo anterior un fragmento de letra y música que no se aprecia en las otras dos versiones:

Tu me dame dividi
barbaro, tu m'uccidi
tutto il dolor ch'io sento
tutto mi vien date, barbaro.

No, non sperar mui pace
odio quel cor fallace
oggetto di tormento
sempre sarai per me, barbaro.
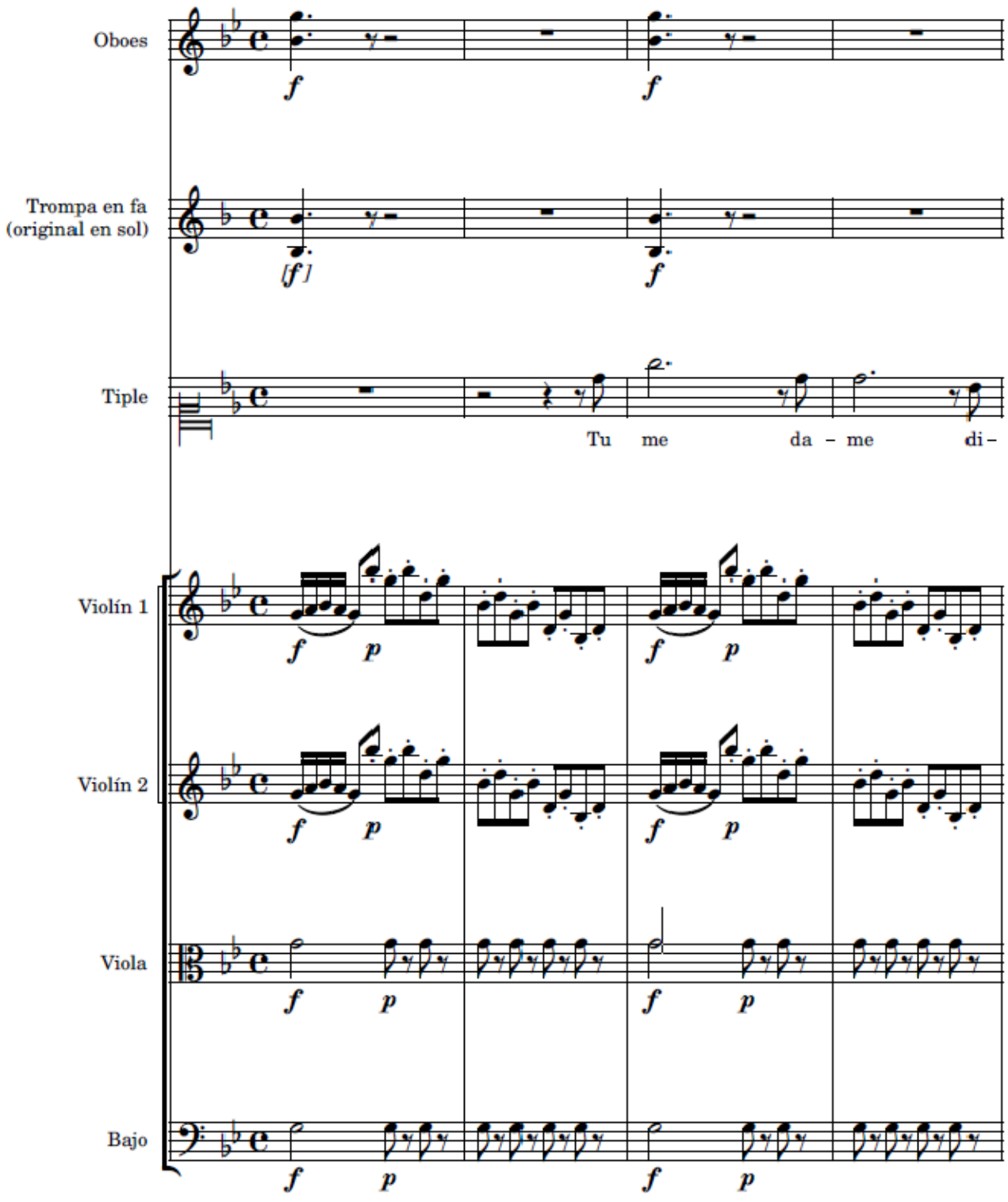
Per che il mio ben
per dei pace
per me non v'e,
pace per me non v'e.

Barbaro, tu m'uc[c]idi
tutto il dolor ch'io sento
tutto mi vien date, barbaro.

Per che il mio ben
per dei pace
per me non v'e,
pace per me non v'e.

No, non sperar mui pace
odio quel cor fallace
Barbaro, tutto il dolor ch'io sento
tutto mi vien date.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Ejemplo musical 12. Inicio de *Tu me dame dividi* (ACS)

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

En el siguiente volumen de los manuscritos musicales de Melchor López en Compostela hallamos otra pieza perteneciente a la Inés de Castro boccheriniana: un "Aria para tenor" con el incipit textual *Caro mio sposso* (fechada igualmente a inicios del XIX, tal y como se lee en la firma: *Gran Seminario de Santiago y Mayo 15 de 1802. Melchor Lopez*)[590]. A excepción de la tesitura de la voz (que López adecúa a tenor, mientras que la original boccheriniana es soprano) la fuente compostelana de la referida aria no presenta apenas cambios (de instrumentación, tesitura, armonía, ritmos…) con respecto a la de la BNE.

En Santiago falta tan solo el breve recitativo inicial *Senti, ferma* para que la obra boccheriniana que nos ocupa esté completa[591]. Quizás dicho comienzo se hizo declamado en este caso, no existiendo por tanto partitura (el texto se anotaría en un papel diferente, o bien existiría un libreto que por ahora se desconoce). No era extraño en el ámbito hispano que se combinasen parolas con partes cantadas y recitadas[592], incluso en algunas obras importadas.

Uno de los aspectos llamativos de estos manuscritos compostelanos es el siguiente: no aparece citado Boccherini como autor. *A priori*, podría pensarse que Melchor López pretendía adueñarse de *Scena dell' Ines di Castro*. Sin embargo, esta hipótesis no parece del todo correcta. Para conocer el porqué, cabe prestar atención a un matiz: en el título de algunas sus piezas, López incluía la palabra "original", probablemente para indicar que la composición musical era propia (no tanto así la letra). Por ejemplo: *J.M. y J. Original. Recitado y aria, a solo de bajo con violines, óboes, viola y trompas, para las primeras vísperas del glorioso Apóstol Santiago, de Melchor López. Año de 1784*[593]. Tanto en el caso de *Gelido il cor mi sento* como de *Caro mio sposo*, el vocablo "original" fue borrado (probablemente por el propio Melchor, quien ordenó y mandó encuadernar estas partituras). Ya Calo lo advirtió en su catálogo cuando se refirió a una de las dos piezas: "La palabra 'original' fue tachada, aunque se lee bien" (López Calo, 1993, vol. II, p. 236).

En todo caso, ¿cómo llegó la *Inés de Castro* de Boccherini a manos de Melchor López? Se vuelve difícil obtener respuesta, pues la última estancia documentada del citado maestro de capilla compostelano en Madrid data de 1794 (recuérdese que Boccherini compone la obra en el entorno de la capital española durante 1798). Puede que la resolución a la incógnita tenga que ver con Sebastián Siquer, violinista de la Catedral compostelana: este se trasladaba a Madrid con cierta frecuencia para adquirir música de muy diverso tipo destinada a la basílica gallega[594] (así como a las juntas que los músicos hacían a veces en casa de López desde al menos 1799[595]).

[590] ACS, L.E. 16, fols. 79-84.
[591] Su estructura entera es la siguiente: recitativo *Senti, ferma*, cavatina *Gelido il cor mi sento*-recitativo *Qual freddo* y aria *Caro mio sposso*.
[592] Así ocurre en la tonadilla escénica. En la monarquía hispánica, a veces los recitativos operísticos se hacían como partes declamadas.
[593] ACS, L.E. 17, fols. 1-6.
[594] Queda constancia de ello en el archivo catedralicio de Santiago (ACS, Capilla de música: instrumentistas, IG 218, documento suelto sin paginación). Algunas obras que Siquer propuso comprar, como conciertos de Viotty y Mestrino, cuartetos de Pleyel, sinfonías de Haydn y Girovez fueron rechazadas por el cabildo (ACS, Fondos del depósito: libranzas y recibos, IG 1022 A, documento suelto sin paginación).
[595] ACS, libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 67.

UBC

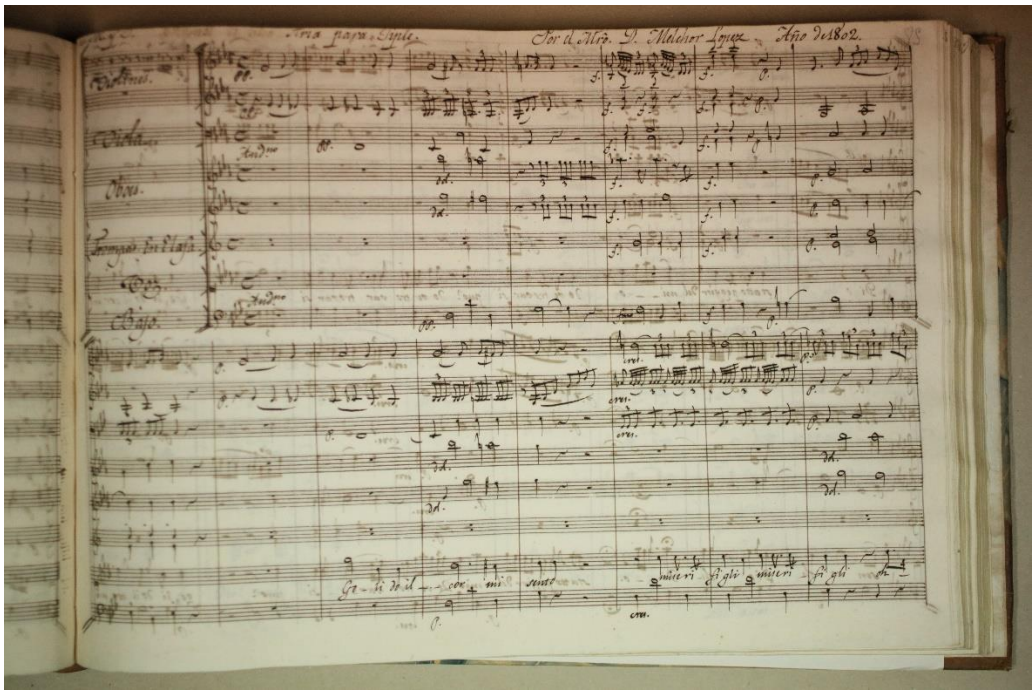


Figura 56. Manuscrito compostelano de *Gelido il cor mi sento*. © Archivo de la Catedral de Santiago
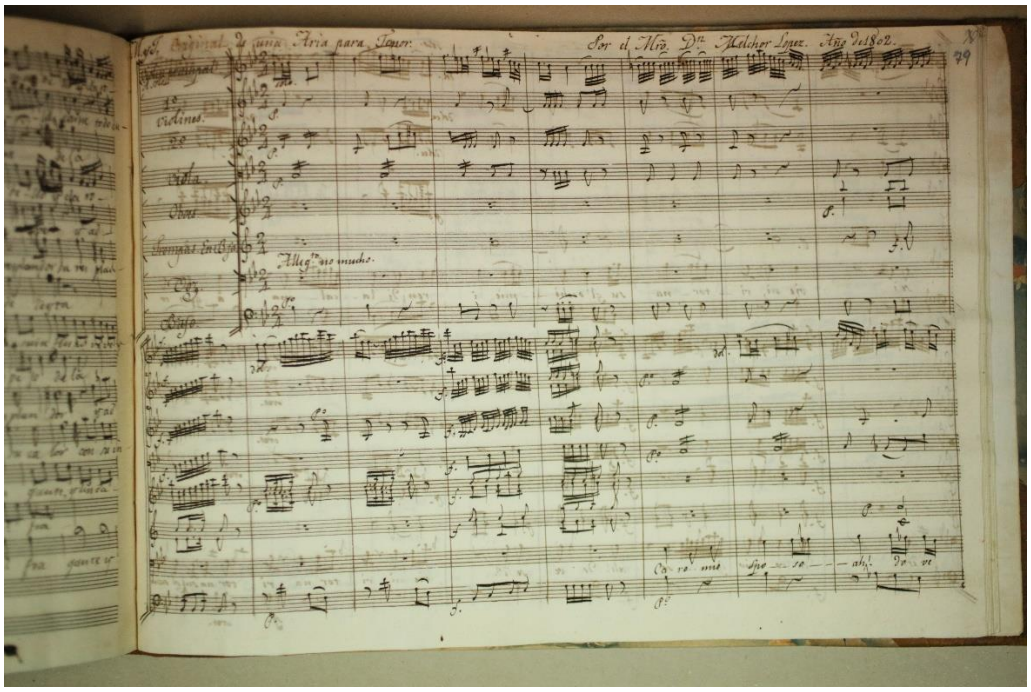


Figura 57. Manuscrito compostelano de *Caro mio sposso*. © Archivo de la Catedral de Santiago

4.4.1.5. Otras

A lo largo de la investigación para esta tesis, he encontrado otros títulos de relevancia, de los cuales no aparece autor. Aun así, es posible realizar varias atribuciones cruzando la información con lo conservado en centros neurálgicos teatrales como Madrid. Partiré de un

documento dirigido por el empresario Longarini al ayuntamiento de Coruña en 1800 para pedir permiso de representar. En el mismo, hay una lista de 15 óperas a escenificar[596], junto con los integrantes de la compañía y el precio de las entradas (AHMC, caja 8418, carpeta 29). En la fuente se especifican títulos como *La escuela de los celosos* (Cimarosa/Petrosellini, 1787; ópera italiana refundida al español por Comella en 1797), *El desertor* (libreto de Casorri y música de Gazzaniga; Comella la tradujo al español a inicios del XIX[597]) o *La molinera* [astuta] (libreto de Palomba y música de Paisiello)[598].

También aparece *El barbero de Sevilla* (libreto de Petrosellini y música de Paisiello), ópera italiana de las más representadas a finales del XVIII e inicios del XIX por compañías españolas en la Península Ibérica. En la década de 1780 era muy frecuente en Madrid[599], junto con *La Frasquetana*, *I Visionari*, *L´italiana in Londra* y *La serva padrona* (Leza, 2001, p. 245). Otro título reconocidísimo que se refleja en la citada lista es *La Nina* (libreto de Carpani y música de Paisiello; traducida al español por Comella en 1795)[600], que al igual que *El barbero de Sevilla* ya citado se representó en lugares tan lejanos como Brasil (Cranmer, 2017, p. 144).

Por otra parte, se encuentran en Galicia libretos de creaciones operísticas famosas. Una de ellas es *Didone abbandonata* (Biblioteca del Real Consulado, libro 53D; 6-8; 220)[601]. Este constituye un libreto metastasiano impreso con la letra en italiano y español, tal y como era habitual en las representaciones operísticas. Está encuadernado y en la primera página se escribió a mano: Genara. Contiene un prólogo de Carlo Broschi (*Farinelli*) dirigido a Fernando VI. Le sigue un breve resumen del argumento de la obra, la lista de personajes con sus intérpretes (todos ellos italianos: Reyna Mingoti, Juan Manzoli, Domingo Panzachi, Theresa Castellini, Francisco Juanini e Isabèl Utini) y comparsas (guardias reales, pajes, secuaces troyanos y moros). Después aparecen las "mutaciones de escena" y a continuación se indica el autor de la música (Baltasar Galupi) y los decorados (Antonio Ioli). Comienza tras ello el propio texto operístico, estructurado en tres actos: con diecinueve escenas el primero (las dos últimas presentan errores en la numeración), catorce el segundo y veinte el tercero. Finalmente, se muestra un texto poético puesto en boca del dios Neptuno.

El italianismo operístico no solo cuajó en ámbito profano gallego, sino también en el religioso, donde se conservan piezas del género. El porqué de esto probablemente tenga que ver con lo que explica Marín (2014, p. 472) para otros contextos: "La cuantiosa presencia de este tipo de obras en los archivos de la Catedral de Astorga, la colegiata de Roncesvalles, el monasterio de Aránzazu y, en un contexto que trasciende el territorio peninsular, las catedrales de México y de Durango (México), o la de Sucre (Bolivia), por ejemplo, no es fortuita y podría

[596] Destaca especialmente una de ellas: *El hijo pródigo*. Esta podría ser *Il fliguol prodigo* (oratorio de Cuaresma cuya música había hecho el propio Longarini partiendo de un libreto de Agostino Giezzi; se representó en el Teatro São Carlos de Lisboa ca. marzo de 1798). Existe otra pieza con el mismo título, en este caso de los franceses Riboutté y Souriguière en el libreto y Pierre Gavaux en la música. En la BHMM (Mus 272-1) se conservan fuentes de esta segunda obra.
[597] En la BHMM se conservan ejemplares de la obra bajo las signaturas Mus 232-1, Mus 232-2 y Mus 233.
[598] Se conserva música de esta creación en BHMM, Mus 296-2, Mus 297 y Mus 298.
[599] Hay ejemplares en BHMM, Mus 463-1.
[600] Existe documentación de esta obra en BHMM, C 18859(50), Tea 1-192-10 bis, Mus 273-1 y Mus 274.
[601] El título completo es: O*pera drammatica da rappresentarsi nel Regio Teatro del Buon-Ritiro. Festeggiandosi il Gloriosissimo giorno natalizio di sua Mestá Cattolica Il Re Nostro Signore D. Ferdinando VI. Per comando di sua Maestá Cattolica La Regina Nostra Signora. L´anno MDCCLII./Dido abandonada. Opera dramatica para representarse en el Real Coliseo del Buen-Retiro. Festejándose el Gloriosissimo dia natalicio de Su Magestad Catholica El Rey Nuestro Señor D. Fernando VI. Por orden de Su Magestad Catholica La Reyna Nuestra Señora. Año de MDCCLII*

muy bien vincularse con academias y conciertos privados en los que los músicos catedralicios se verían implicados"[602].

En el Archivo de la Catedral de Mondoñedo quedan piezas como *Dehreti placa il pianto: del signore Dominico Terradellas, L´ossa insepolte accogli: scena dramatica* de Gaetano Brunetti, *Popolo, amici: grande scena* de Cimarosa y *Te, Dianina, tu servi un pó a me: quartetto del 2º acto de "Gli schiavi per amore"* de Paisiello (Trillo y Villanueva, 1993, pp. 184, 337, 341 y 394). Muchas de dichas composiciones no están datadas, pero es probable que pertenezcan a finales del Antiguo Régimen-inicios de la época contemporánea.

La situación es análoga o incluyo mayor en la Catedral de Santiago[603], donde hallamos ejemplos notables como el aria para contralto *Non turbar* (manuscrito de Melchor López en 1792). La letra, tal y como indica Joám Trillo en una transcripción no publicada, pertenece al drama metastasiano *L´isola disabitata*. Esta fue una ópera solicitada por Farinelli al referido libretista italiano para la Corte madrileña; la musicó Giuseppe Bonno y se estrenó en Aranjuez en 1753 por la onomástica de Fernando VI[604]. Después también utilizó el libreto Joseph Haydn.

Otros títulos compostelanos italianizantes son el aria para tenor *Son guerriero* (manuscrito de Melchor López en 1793), el aria para bajo *Dall´orrido averno* (manuscrito de Melchor López en 1806) o el aria para soprano *Se tu non vedi* (manuscrito de Melchor López en 1808; la letra de esta pieza , pero no la música, se parece mucho a la del aria con el mismo título perteneciente a la ópera *La danza*: libreto de autor desconocido y música del compositor francés Gluck). Sobresalen asimismo otra aria para tenor titulada también *Son guerriero* (manuscrito de Melchor López en 1811; la pieza, en italiano, se utilizó como villancico al Santísimo en un año de guerra contra los franceses), el rondó *In un mar di tante pene* (manuscrito de Melchor López en 1800; un texto muy similar usó el compositor Giuseppe Sarti ca. 1786), el rondó *Ah, che nell petto io sento* (manuscrito de Melchor López en 1806; letra similar tiene un aria de Paisiello para la obra *L'amor contrastato*) y el rondó *Luci belle, se piangete* (manuscrito de Melchor López ya en 1819; la letra es similar a la usada por el compositor Josef Mysilvecek para un aria de *Il Medonte* hacia 1780)[605].

4.4.2. Óperas compuestas originalmente en español

4.4.2.1. Una obra escénico-musical madrileña posiblemente representada en Santiago

Pedro Cifuentes, maestro de capilla de la Catedral de Santiago entre 1745 y 1771, hizo durante su etapa previa de organista tercero de la Capilla Real (Madrid) un "melodrama armónico" titulado *La fineza acreditada vence el poder del destino* (López Calo, 1993, vol. III, p. 205)[606]. Se conserva un ejemplar impreso del libreto en la Biblioteca Xeral de la USC con la signatura 22396(4). En el mismo se especifica que la obra se representó en el Coliseo de la

[602] Es probable que algunas de estas piezas se interpretasen asimismo durante las "siestas" en las propias catedrales. En ámbito monástico también hubo academias musicales, como las de Fray Antonio Soler y Fray Juan de Cuenca en El Escorial durante la segunda mitad del siglo XVIII (Sánchez, 2016, pp. 198 y 215).

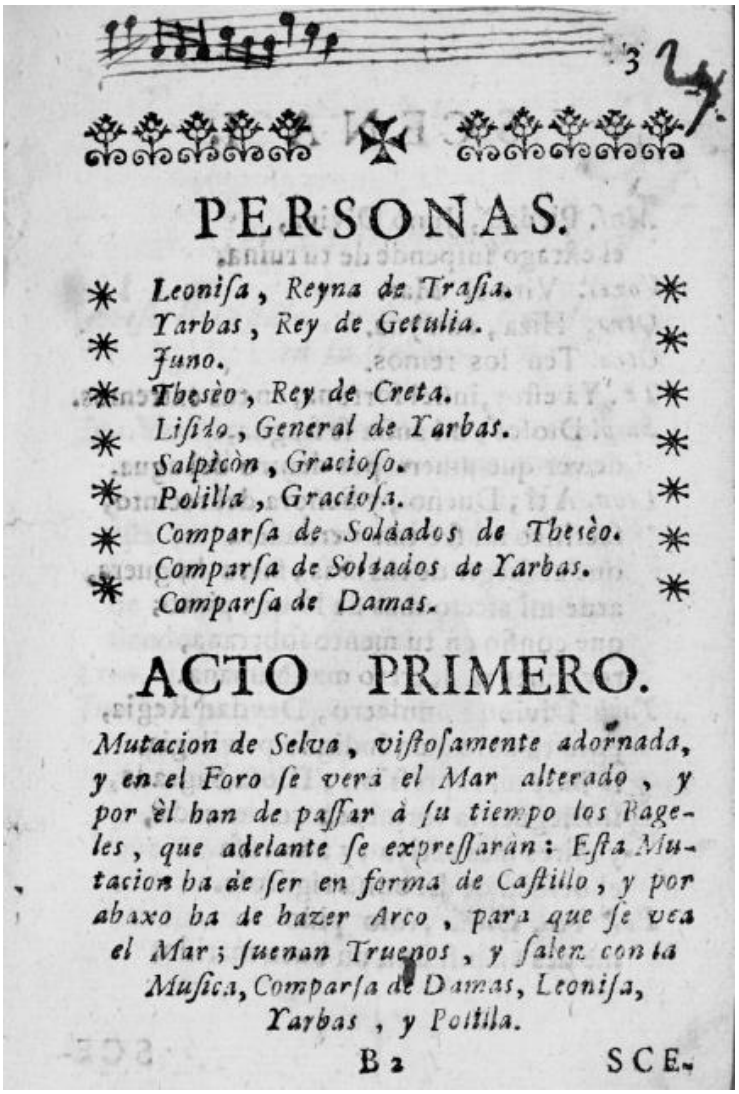
[603] El archivo musical de la Catedral de Santiago fue autónomo hasta no hace muchas décadas, en que se anexionó al administrativo de la basílica, aunque gozando de cierta diferenciación (Díaz, 1993, pp. 453-454). Originalmente, la música debía ser ordenada y custodiada por el maestro de capilla. El primer inventario musical del que se tiene noticia es de 1892, mientras que el catálogo del mismo fue elaborado progresivamente por López Calo entre las décadas de 1960 y 1990.

[604] Escúchese aquí: https://www.youtube.com/watch?v=qYwuP0t3Hr8 (recuperado el 14/12/2022). Véase https://editorial.csic.es/publicaciones/libros/11880/0/l-isola-disabitata.html (recuperado el 14/12/2022).

[605] Escúchese aquí: https://www.youtube.com/watch?v=euSEf9xe-04 (recuperado el 14/12/2022). Joám Trillo ha transcrito varias de estas piezas, permitiéndome ver algunos de sus trabajos. Le doy las gracias por ello.

[606] Agradezco a Pilar Alén Garabato que me pusiese sobre la pista de este melodrama.

Cruz. No obstante, en el documento hay anotaciones manuscritas de una melodía, lo que podría indicar que la pieza también fue llevada a escena en Santiago durante el magisterio de Cifuentes. Además, tras la portada se lee escrito a mano *Juan Anton Gracioso* y en el remate de la fuente aparece el ex libris: *Dn. Andres [¿?]abarro Abogado de los Reales Consejos*.



PERSONAS.

Leoniſa, Reyna de Traſia.
Yarbas, Rey de Getulia.
Juno.
Theſeò, Rey de Creta.
Liſido, General de Yarbas.
Salpicòn, Gracioſo.
Polilla, Gracioſa.
Comparſa de Soldados de Theſeò.
Comparſa de Soldados de Yarbas.
Comparſa de Damas.

ACTO PRIMERO.

Mutacion de Selva, viſtoſamente adornada, y en el Foro ſe verà el Mar alterado, y por èl han de paſſar à ſu tiempo los Pageles, que adelante ſe expreſſarán: Eſta Mutacion ha de ſer en forma de Caſtillo, y por abaxo ha de hazer Arco, para que ſe vea el Mar; ſuenan Truenos, y ſalen con la Muſica, Comparſa de Damas, Leoniſa, Yarbas, y Polilla.

B 2 SCE-

Figura 58. Melodia manuscrita en el impreso compostelano de *La fineza acreditada vence el poder del destino*. © Minerva-Universidad de Santiago de Compostela

Los personajes de la pieza, como se puede apreciar en la imagen anterior, son: Leonisa (reina de Tracia), Yarbas (rey de Getulia), Juno (diosa), Thesèo (rey de Creta), Lisido (general de Yarbas), Salpicón (gracioso vinculado a Teseo) y Polilla (graciosa vinculada a Leonisa). A mayores, se cuenta con una "comparsa" de soldados de Thesèo, otra perteneciente a Yarbas y otra de damas. El argumento parte de la mitología grecorromana, aunque ficcionándola. Concretamente, se centra en una historia relacionada con Dido de Cartago o Elisa de Tiro (aquí llamada Leonisa y categorizada como reina de Tracia, tal y como se ha indicado ya).

La historia comienza con el rechazo de esta al amor de Yarbas (rey de Getulia), a pesar de las amenazas de Juno, y su enamoramiento hacia Teseo (rey de Creta). Ello hace que ambos rivales luchen con la colaboración de sus tropas. Gana Teseo, quedando aprisionado Yarbas en

la torre del palacio de Leonisa. Juno, enfadada, le da al rechazado una piedra para lograr el amor de Leonisa. Por su parte, Getulia está hostil con Tracia a causa del rechazo de su rey y posterior encarcelamiento. El embajador Lisido advierte a Leonisa, pero ella no hace caso y decide continuar con su amor a Teseo. Es más, acuerda matar a Yarbas. Sin embargo, en el momento de hacerlo cambia de idea y se enamora de este por efecto de la piedra dada por Juno[607]. Teseo los ve y enfurece, pero luego acepta su derrota amorosa y se va del reino. La pieza termina con un agradecimiento a la referida diosa por su intervención. Paralelamente a esta historia que incumbe a los personajes serios de la pieza, se disponen galanterías entre los graciosos, que acaban siendo separados como consecuencia de las acciones de los serios.

La ópera consta de dos actos, cada uno de ellos con dieciséis escenas. Se disponen varias arias, no solo en los papeles de personajes serios, sino también en los graciosos. El texto de unas y otras muestra un carácter diferente, acorde con sus ejecutantes. Se perciben en el impreso dos didascalias sobre la música: en las páginas 19 y 27 se lee "Caxa, y Clarin" justo antes de que entre un personaje importante en escena (Yarbas prisionero y Lisido, respectivamente). También hay alusiones a lo sonoro en alguna intervención, como la "frase hecha" de Salpicón en la página 43: "Lindo descarte,/que vamos con la Musica a otra parte".

4.4.2.2. *De las venturas de España, la de Galicia es mejor*

De esta obra escénico-lírica se conserva un libreto en BNE, T/24601. En dicha fuente aparece como "poema sacro melodramático" (quizás quería establecerse distinción con la ópera, género que entonces estaba suscitando debates morales en algunos ayuntamientos de Galicia). La letra de la pieza, en castellano, fue creada por el profesor universitario José del Amo García de Leis, mientras que la música habría corrido a cargo del maestro de capilla Buono Chiodi, de origen italiano pero afincado en Compostela. La creación fue representada al menos una vez a finales de julio de 1773. Consta de tres actos (con siete escenas el primero, seis el segundo y cinco el tercero) y seis personajes principales (el príncipe Aristo, la reina Lupa o Nerea, el cónsul romano Armidoro y los discípulos del Apóstol Santiago llamados Torcuato, Cecilio e Indalecio). En el libreto se conserva el nombre de los intérpretes de cada papel, que siguiendo el orden antes mencionado eran: Juan Brunelli, Félix de Pérgamo (quizás "capón", puesto que encarnaba a un personaje femenino), Sebastián Mercado, José Ferrari, Carlos Mauro y Francisco Romero. A mayores, se disponía de un coro de hombres y otro de mujeres (llamados "comparsas"). Si bien los solistas eran masculinos (incluso para papeles de mujeres), en los coros había más variedad (mixtos).

El argumento se basa en la famosa historia sobre lo que ocurrió con el cuerpo de Santiago tras su muerte violenta en Jerusalén. Cecilio, Torcuato e Indalecio deciden llevar los restos del santo desde Jerusalén a Galicia. Lo harán a través de una barca levantada por ángeles. Una vez llegados a su destino, se topan con algunos problemas: el cónsul Armidoro decide apresarlos por considerarlos hechiceros y la reina Lupa, no fiándose de ellos, les deja enterrar el cuerpo del Apóstol en el Pico Sacro, donde había un peligroso dragón. Los tres discípulos apostólicos, con la ayuda de Dios, solventarán las dificultades. Ello impresiona a Armidoro, Lupa y Aristo (pareja de Lupa), que se convierten al Cristianismo.

[607] El paso del odio al amor a causa de algo sobrenatural debió ser un tópico en la mitología y el teatro musical. En la posterior obra *Tristán e Isolda* (Wagner, 1865), sucede also similar a lo visto aquí: en el primer acto, Isolda pide a Brangania un veneno para matar a Tristán y luego morir ella; sin embargo, la doncella se equivoca y prepara una pócima de amor que beben ambos protagonistas y se enamoran.

Con respecto a la música de *De las venturas de España*, cabe decir que no se conserva[608] (Alén Garabato, 2010), aunque por el libreto podemos saber que hubo las ya nombradas siete arias y una marcha puramente instrumental en la escena sexta del primer acto. Esta música marcial sería muy acorde con el argumento, puesto que en ese momento concreto de la obra se sucede un torneo. La escenografía en la función de julio de 1773 fue compleja y rica para el entonces. A partir de la lectura del libreto conservado, podemos saber que se sucedieron ambientes exteriores (ciudad, puerto, bosques con río-puente y una imitación del Pico Sacro) e interiores (salón de palacio y cárcel). Parece haberse prestado más atención a los exteriores, que no suelen repetirse, mientras que el salón de palacio aparece igual hasta en tres momentos (uno en cada acto, aunque la historia se desarrolle en ubicaciones interiores diferentes).

La representación de todo este espectáculo constó de complejidad e inversión económica, contando además con una planificación previa. López Ferreiro (1898-1909, vol. X, pp. 284-287) da información muy valiosa al respecto. Apunta que se gastaron 1886 reales en refrescos para los músicos y actores durante los ensayos (así como en la cena del último día), 350 reales en pagar al "cojo Amo" por escribir el libreto de la obra, 1485 reales en los músicos militares y cabos "que estuvieron en la plaza á la ópera y á los toros, y á la ópera que se representó en el claustro"[609] y 11.431 reales para retribuir a Buono Chiodi por la composición de la ópera y al médico Bedoya "por ensayar á los acólitos para los entremeses". El dinero que se utilizó pudo ser el que en celebraciones anteriores del Apóstol se empleaba para otras actividades ahora prohibidas, ya que "hacia el año 1772 el Supremo Consejo prohibió los fuegos artificiales e insinuó que podían reemplazarse con óperas o con otros espectáculos por el estilo; mas esta prohibición duró sólo hasta el año 1775", tal y como indica el referido canónigo e historiador.

Diego Cernadas, cura de Fruime, asistió a dicho espectáculo de 1773 y lo describió en un texto sobre Compostela en ese año, concretamente en la parte en la que habla de la Plaza del Hospital (hoy Obradoiro):

> En el 26 deel mismo mes determino el Yllustrísimo Cabildo á representacion de su Cardenal Secretario de estos Ritos el Eminentisimo Paramo, Otorgar un amplisimo poder en favor de la fecunda Ymbentiba, y Fantasía de su primer Arquitecto Don Miguel Cabeyro, para que bien fuese por el horden Doríco, por el Jonico, por el Ytalíco, ó de modo que nos entendamos, un poquito sobre lo liso, apurase todos los primores deel Arte, para la Construccion de un Castillo, qué diese el mayor golpe sin embargo de qué por la Suspension de Hostilidades observada ymbiolablemente entre los hijos de Bulcano, y la Region deel Ayre, aun las Fiestas dedicadas al Marcial Hijo deel Trueno, se debian disponer, de modo que no metiesen ruido, como en otros tiempos. En el Ombligo de este Grandisimo Esqueleto, cubierto por la honestidad, de algunas Cargas de Telas de Clarin, se represento el acto Comico Sacro de la Translacion de nuestro Apostol al Puerto de Yria flabia, en qué todos los Actores, procuraron desempeñar las galantes Yntenciones deel Yllustrísimo Cabildo. Concluido el Drama, la Opera, ó la Maniobra; por qué tambien hubo sus Tramoyas. y quando ya estaba el Relox a dar las doze de la noche cantaron como acostumbran los dos Capones Ytalianos, pero con tal gala, suabidad, y melodía, que hubieran arrebatado la admiracion de los Oyentes, a no haberse tambien entonces empezado á oir el Canto de los Gallos (Vid. Carro Otero, 1995, pp. 96-97).

Como se puede apreciar, el cura de Fruime ubica *De las venturas de España* en la Plaza del Hospital, afirmación que contrasta con lo dicho por López Ferreiro y con lo que más adelante dirá Filgueira (1942, p. 26) al afirmar que se representó en la Quintana. La opción más

[608] Se habría extraviado a lo largo del XX, pues en 1942 Filgueira Valverde afirma en su introducción al *Cancionero musical de Galicia* de Casto Sampedro lo siguiente: "De esta ópera he hallado particellas sueltas en el Archivo Musical de la Catedral de Santiago. No creo que con ellas pueda reconstruirse totalmente" (Filgueira, 1942, p. 83).

[609] ¿Hubo quizás dos óperas ese mismo día o esta es una errata de López Ferreiro?

factible es sin duda la aportada por el Cura de Fruime: téngase presente que él acudió a dicho evento y que su descripción del mismo se adecúa perfectamente a las prácticas escénico-musicales de la Península Ibérica en el siglo XVIII. Esto es, la puesta en marcha de obras líricas en arquitecturas efímeras que después ardían[610]. Ese castillo del que habla Diego Cernadas constituía una construcción típica de Compostela el 24 de julio durante los siglos XVII y XVIII para celebrar las fiestas del Apóstol. Solía ser financiado por el cabildo y consistía en "un escenario teatral levantado con recursos de la arquitectura, la escultura y la pintura, una máquina de exaltación jacobea que acababa con el incendio de la misma y con el estruendo, luz y color de los fuegos" (Taín Guzmán, 2010, p. 498). Cada año se creaba un castillo nuevo con temática variable: inicialmente se optó por diferentes historias jacobeas (*traslatio*, batalla de Clavijo, llegada de Almanzor a Santiago…), pero en el XVIII tuvieron cabida también los asuntos mitológicos (Taín Guzmán, 2011, pp. 230-232). En el Archivo Histórico Nacional se conserva un plano de 1745 de la Plaza del Obradoiro en el que se ve el castillo elaborado para dicho año (Pérez Rodríguez, 1995). Todo el entramado suponía un espectáculo *quasi* profano (al igual que las corridas de toros), pero con una importante intención de promover el Cristianismo al mismo tiempo.

Algo similar se aprecia en *De las venturas de España*, donde hay varias reivindicaciones del Catolicismo, especialmente en la intervención final de Aristo, cuando se convierte a dicha fe: "luego es mejor creer antes de todo/[en] un Dios Omnipotente,/un Ser el mas Divino, y excelente,/que por medio de gentes tan sencillas/obra estas maravillas". También se aprecia la defensa del cristianismo en las arias. De las siete que existen (dos en el primer acto, dos en el segundo y tres en el tercero), tan solo una (la primera del tercer acto) no consta de carácter religioso. Las demás sí cumplen tal característica, aludiendo todas a la doctrina cristiana menos la de Armidoro en la escena cinco del segundo acto[611]. También se percibe a lo largo de la pieza un tono patriótico hispano, dándole protagonismo a lo gallego. Por ejemplo, en la cuarta escena del primer acto dice Torcuato:

> Muy bien te acordarás, Cecilio amado,/que haviendo nuestro Maestro predicado/en vida en la Provincia de Galicia,/allí tenia su mayor delicia:/pues, quando con su gran Sabiduria/la Fé de Jesu-Cristo allí esparcia,/halló en aquellos fieles Naturales/nobleza, heroicidad, y otras morales/virtudes, y á cuya gentileza/sus dotes añadió Naturaleza./Agradecido al buen acogimiento,/que en ellos advirtió para su intento,/pues benignos, afables, y sencillos/humildes, como mansos corderillos,/cada qual á su amor correspondia,/con amor excesivo los queria.

El propio título (*De las venturas de España la de Galicia es mejor*) también muestra cierta reivindicación identitaria. Un carácter más marcado aún se aprecia en el coro con el que comienza la ópera, en el que se alaba lo hispano (con Galicia como parte integrante de la misma):

> Aunque has sido hasta ahora tan dichoso/entre quantos de Febo la luz baña,/Reyno de España siempre esclarecido:/al presente te hará mas glorioso,/que el antiguo blason de tanta hazaña,/con que á Cartago, y Roma has resistido,/el que un Apostol guie tus Campeones/contra la incursion de otras Naciones:/para esto á Galicia conducido/será por sus Discipulos amados/su cuerpo milagroso,/donde

[610] Por ejemplo, en Lisboa a finales diciembre de 1708 ocurrió este procedimiento, cuando "per festeggiare le nozze tra Giovanni V e Maria Anna d'Asburgo, nel Terreiro do Paço di Lisbona venne e rappresentato 'un piccolo dramma in musica', la cui azione drammatico-musicale terminava con l'incendio delle imponenti architteture effimere. In questo modo la tradizionale struttura montata per i fuochi artificiali era stata concepita per essere usata, primo del gioco pirotecnico finale, como spazio scenografico" (Raggi, 2022, p. 5).

[611] Aquí él aun cree en la religión romana y alude a Apolo.

> aunque escondido/por siglos dilatados,/será el Patrón Glorioso/JACOB, que de sus cumbres mas sagradas,/como Heroe acaudille tus Armadas.

Los fragmentos anteriores recuerdan un poco a la letra del medieval *Himno de Ultreia* o *Dum paterfamilias*. La traducción del latín sería: "Cuando Dios Padre,/Rey del Universo,/distribuía los territorios/entre sus apóstoles/escogió a Santiago/para ilustrar España./Primero entre los apóstoles/martirizado en Jerusalén/el insigne Santiago/fue santificado en su martirio./La Galicia de Santiago/ruega piadoso tributo/al pueblo para cuya gloria/da insigne camino/que con abundancia de preces/cante la Melodía:/"¡Oh Señor Santiago,/oh Gran Santiago,/adelante y arriba/y que Dios nos proteja!" Este se encuentra en el Códice Calixtino, cuyo libro III trata sobre la traslatio de los restos del Apóstol, precisamente el tema de la ópera de Chiodi y Amo.

El protonacionalismo dieciochesco de *De las venturas de España* se aprecia en otros títulos musicales de finales del Antiguo Régimen conservados en la misma Catedral de Santiago y que López Calo (1972 y 1992-1993) catalogó en su día: *El invicto rey Carlos Tercero* (recitado y aria para la ofrenda al Apóstol de Buono Chiodi en 1775), *Alegre, gozosa España* (villancico al Apóstol de Buono Chiodi en 1776), *No temas, feliz España* (villancico a la Virgen de Buono Chiodi ca. 1782), *De nuestro católico rey Carlos Tercero* (recitado y aria para la ofrenda al Apóstol de Buono Chiodi en 1782), *Católico monarca, rey invicto* (rondó para el Apóstol de Melchor López en 1784), *La devoción de un rey* (recitado y cavatina de Melchor López en 1786), *Naciones todas que habitáis la tierra* (villancico de Reyes de Melchor López en 1790), *Todas las naciones* (villancico de Reyes de Melchor López en 1790) y *Al grande misterio que la fe contiene, tonadilla al Santísimo dedicada a la Católica Magestad de Fernando 7º* (villancico de tonadilla de Melchor López en 1808).

Hay más obras con el mismo carácter, pero en fecha desconocida, como *Gózate, España* (rondó para la ofrenda al Apóstol de Melchor López en año no especificado), *Resplandeciente sol de toda España* (recitado de Melchor López en año no especificado), *Muestre hoy la España su alegría* (recitado y aria de Melchor López en año no especificado), *Por siempre España ostente* (recitado y rondó para la ofrenda al Apóstol de Melchor López en año no especificado). Esta especie de patriotismo irradiaría a otras catedrales gallegas, como la mindoniense (Trillo y Villanueva, 1993, pp. 146 y 181-182), donde se conservan títulos como *Las naciones todas* (villancico de Reyes de Ángel Custodio Santavalla en 1789), la ya citada *España, que afligida: tonadilla al nacimiento de los 2 infantes*[612] (obra profana de Ángel Custodio Santavaya en 1784) y *Glóriate, oh Galicia: posesión del magistral Losada* (aria de Ángel Custodio Santavaya en 1798).

Volviendo al fragmento coral que transcribimos, perteneciente a *De las venturas de España la de Galicia es mejor,* también destaca otro aspecto a analizar: en él se alude al patronazgo hispano del Apóstol[613] y a su capacidad de guiar al ejército. Esto no parece ser anecdótico, sino que podría considerarse como uno de los numerosos elementos con los que el cabildo compostelano intentó apoyar y defender su privilegiada situación. La década de 1770 había comenzado con una nueva polémica por la legitimidad del Voto de Santiago (impuesto que iba a parar a las arcas del cabildo compostelano; supuestamente el tributo se había establecido en

[612] Este tipo de tonadillas de contenido más serio también existieron con cierta frecuencia. Subirá (1933, pp. 47-48) transcribe, por ejemplo, la letra de una tonadilla dedicada a Carlos III.

[613] En relación con este patronazgo, el propio Chiodi afirmaría en su testamento de 1783 que era "Presbítero Maestro de la Capilla de Música, en la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia del Señor Santiago, único y singular Patrón de las Españas" (vid. Alén Garabato, 1995, p. 64).

tiempos medievales como agradecimiento al Apóstol por su intercesión en la batalla de Clavijo[614]). El Duque de Arcos había presentado en 1771 un pleito ante el Consejo de Castilla argumentando que era falso el privilegio de dicho Voto (Rey Castelao, 1985, pp. 183-194) y que no existían imágenes antiguas del conflicto de Clavijo. Ante este panorama, se volvió importante para los compostelanos destacar el papel de Santiago como guía del ejército, legitimando la validez del tributo.

Así lo hizo el arzobispo Alejandro Bocanegra (1776) cuando consideró que la derrota de las tropas hispanas en Marruecos y Argel se debía a lo poco que veneraban al Apóstol los españoles. La defensa del Voto también pareció llevarse a cabo a través de otros medios: en las actas capitulares de ese año 1773 (ACS, libro de actas 58, IG 0527) en el que se compone *De las venturas de España*, aparecen precisamente referencias al tema, especialmente en las reuniones del 22 de junio y 25 de junio, tan solo un mes antes de que la ópera de Chiodi-Amo se representase. Las obras configuradas para la capilla de música catedralicia también habrían sido una herramienta eficaz. De este modo, se crearon en la segunda mitad del XVIII e inicios del XIX bastantes piezas que propagaban la legitimidad de Santiago como intercesor en la batalla de Clavijo y su patronazgo hispano. Tras la consulta del catálogo del archivo musical de la basílica compostelana (López Calo, 1972 y López Calo, 1992-1993), se han detectado los siguientes títulos en referencia a este aspecto: *Mirabilem sancti Iacobi, motete a la aparición de Santiago en Clavijo* (de Pedro Cifuentes ca. 1765), *Patrono de España, divino defensor* (villancico al Apóstol de Buono Chiodi en 1771, justamente el año en el que se produce la comentada denuncia), *El gran Patrono de España* (villancico al Apóstol de Melchor López en 1794), *Defensor soberano de la España* (himno al Apóstol de Melchor López en 1805) o *Cual soldado* (aria para el Apóstol de Melchor López en año no especificado), *Santo Patrón, para la Oferta del Príncipe don Fernando* (recitado y rondó de Melchor López en año no especificado).

Hubo otras formas de defender el Voto por parte de la catedral, varias de ellas fraudulentas. Destacaron las falsificaciones de documentos e imágenes que representaban la batalla de Clavijo o al rey medieval Ramiro I, que había instaurado supuestamente dicho impuesto (Sánchez Ameijeiras, 2018). Según la misma investigadora, una de las personas que intervino en dichos engaños de los años 70 (siglo XVIII) fue un contralto italiano llamado Luiz Zuzardi, quien trabajando en el archivo bajo las órdenes de José Valcarce y Miranda habría realizado un cartulario en el que se incluyó la documentación falsa. No he encontrado este nombre entre músicos italianos de la catedral, hasta que me he dado cuenta de que Sánchez Ameijeiras se refiere a Luis Turdedi (cita bibliografía en la que se habla de este).

Si él fue quien elaboró parte de dicho cartulario, cabría retrasar la fecha de su participación en el mismo. Ello se debe a que hasta 1792 dicho cantante (nacido además en 1771) no sería contratado en Roma por el violinista Caetano Piccini, quien había ido allí por orden del cabildo de Santiago (Alén Garabato, 1994, pp. 75 y 94-95). En Compostela, Turdedi perteneció primero a la capilla de música catedralicia (entonces ya bajo el magisterio de Melchor López), pero después fue escribano del archivo al haber perdido cualidades (López Ferreiro, 1898-1909, vol. XI, pp. 300-301). Sin embargo, esta segunda tarea no la habría desempeñado hasta 1816 (Alén Garabato, 1994, p. 75).

[614] Con parte de lo recaudado con el voto se cubrían los gastos de la capilla de música compostelana. Rey Castelao (1993, p. 15) apunta que la formación musical catedralicia recibía un 7% de los beneficios totales obtenidos con el citado impuesto. Ello explicaría que este fragmento de la ópera gallega defienda a Santiago como guerrero-patrón hispano y, por tanto, al voto.

4.4.2.3. Otras

En el *Tratado de guitarra* o *Cuaderno del francés*[615] del Museo de Pontevedra se conserva un dúo adaptado de la ópera *La Ysabela* (Archivo del Museo de Pontevedra, Fondo Castro Sampedro, 46/46/18, pp. 36-39). Concretamente, se indica que la música y letra son de la pieza 3ª del acto 2º. *La Ysabela* era un drama joco-serio en dos actos con texto de Francisco Luciano Comella (autor también de libretos de tonadillas) y música de varios compositores (la mayoría desconocidos). Según Andioc (2008, p. 755), la obra fue estrenada en el Teatro de la Cruz en febrero de 1794. Adquiriría gran fama en la Península Ibérica, siendo representada en Coruña (aparece en una lista de obras para poner en marcha en beneficio del ejército en 1811: AHMC, caja 8420, carpeta 20). En la Biblioteca Xeral de la USC se conserva un libreto manuscrito de la pieza (Fondo Antiguo, INC 688). Por su parte, la BHMM custodia un libreto manuscrito (Tea 1-191-11, D), una partitura del segundo acto de autor desconocido (Mus 277-1, Mus 278) y otra elaborada por el maestro tonadillero Blas de Laserna (Mus 14-13) para una versión de la obra en modo predominantemente declamado (comedia, no ópera). En el caso de la adaptación pontevedresa, el texto del dueto se encuentra transcrito en el anexo 3.4.4. Sobre la música, cabe destacar que se dispone en los compases de 6/8 y 3/8, otorgando un carácter jocoso y dinámico acorde con la comicidad de la letra a la que acompaña.
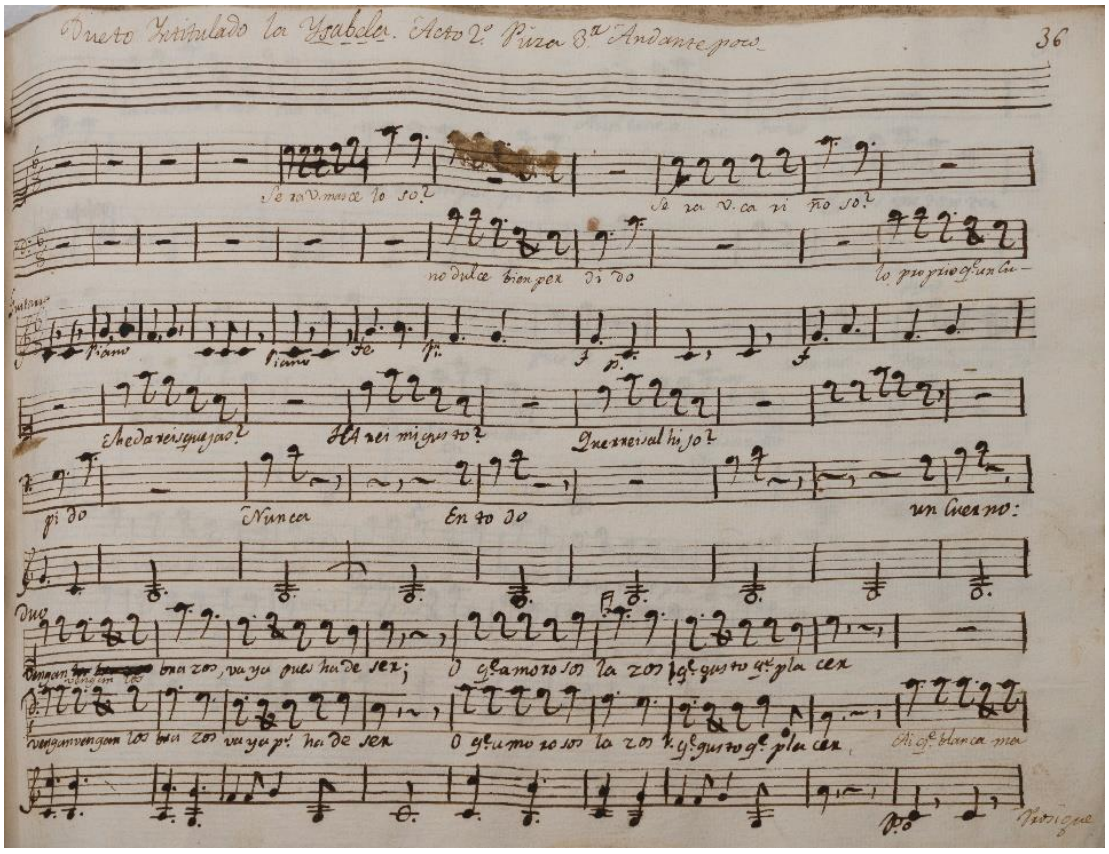


Figura 59. Partitura del dúo adaptado perteneciente a *La Ysabela* en el conocido como *Cuaderno del francés*. © Archivo documental del Museo de Pontevedra

Las operetas también estuvieron presentes en Galicia, como fue el caso de *La posaderita*[616] (Blas de Laserna, 1794). Es posible saberlo porque la actriz María Pazzo solicita representarla

[615] Fuente analizada detenidamente en Rey Sanmartín (2020).
[616] Se conserva un manuscrito de la obra para los coliseos madrileños en la BHMM (Mus 367-2), bajo el título *La mesonerita.*

en Santiago ca. 1805 (AHUSC, libro de actas municipales 299, f. 38). De Laserna también sería probablemente el título *La Isabela*[617] (libreto de Comella y música de Laserna, 1794) que se representó en Coruña en 1812 (durante ese año los empresarios teatrales Bartolomé Alegre y Anacleto Baliñani denuncian a la actriz Gabriela Ripa por no querer hacer el papel de segunda dama en dicha obra, según se indica en AHMC, caja 8420, carpeta 34).

Por otra parte, *El Pigmalión*[618] (Francisco Durán, 1792) aparece nombrado en el ya explicado documento que el empresario Longarini dirigió al ayuntamiento de Coruña en 1800 con el listado de 15 óperas (AHMC, caja 8418, carpeta 29). En el mismo también se reflejan otros títulos hispanos de los que no hemos logrado averiguar autor y año: *Quien quiere no puede*, *Los dos capitanes de castillo*, *La aldeana en la Corte*, *La mujer sabe más que el demonio*, *El convidado de piedra*[619], *Los amantes de la dote*[620], *El poeta tonto* y *El Julio Savino.* También se detectan títulos operísticos previsiblemente hispanos en una solicitud de Alejandro Basilio y Joseph Pique para que el empresario Setaro cambie el repertorio durante 1774 en la ciudad de Coruña (AHMC, caja 8418, carpeta 37). Son: *El bobó de Andorra* y *La contadina bizarra.*

Al igual que se vio en el apartado de ópera italiana en Galicia, algunas catedrales del noroeste peninsular atesoran arias "al estilo operístico" pero en lengua española. Ello es especialmente visible en la basílica de Santiago de Compostela, donde se detectan obras como el recitado y aria *Huye, tirano* (Melchor López, 1785), cuya temática es la batalla de Clavijo y la intercesión del Apóstol Santiago en la misma, mostrando un marcado patriotismo: "De fieros mahometanos/oprimida debajo de su yugo/y su guadaña,/en penas sumergida,/inundada/se vio cautiva España". También destacan el recitado y aria de Navidad *Pastores que al portal venís-¡Ay! qué gusto*[621] (Melchor López, 1786; que contiene la primera denominación en suelo galaico de "muiñeira"), el recitado y aria al Santísimo *Cómo esperan los mortales*[622] (Melchor López, 1786) o el recitado y aria para la fiesta de la Concepción *Acábese la injuria* (Melchor López, 1786).

Ya fuera del marco cronológico que nos ocupa, aunque vinculado a él, se encuentra un manuscrito de la biblioteca musical de los Adalid[623]. Me refiero a una adaptación manuscrita para voz y piano del polo *Cuerpo bueno, alma divina*. Este fue elaborado por el reconocidísimo compositor y tonadillero Manuel del Pópulo García para su ópera *El criado fingido*[624] (1804). Nos hallamos ante cuatro páginas con la signatura original E.I.T.I. N. 063, la signatura RAG-694 y la signatura topográfica Mus-694 (Touriñán, 2020, anexo V.4, número de registro 2539)[625]. Su ubicación concreta es caja CM-4, carpeta 4/16.

[617] Se custodia libreto para Madrid en BHMM, Tea 1-191-11, A. No he encontrado la música para ese año 1794, pero sí una partitura de Blas de Laserna en 1815 (quizás sea la misma que la de 1794): BHMM, Mus 277-1 y BHMM, Mus 278.
[618] En la BHMM hay un libreto impreso de una "escena lírica" con este título: C 18859(40).
[619] Existe una comedia con el mismo título, creado el texto por Antonio Zamora y la música por compositor desconocido. En todo caso, el título "El convidado de piedra" es muy usual en todas las obras que recogen el mito de Don Juan. Hay una muy famosa del barroco Tirso de Molina.
[620] En la BHMM se conserva la portada de una "farsa segunda en música" con este título (MB 162), que se habría representado en el Teatro de los Caños del Peral ca. 1795.
[621] Puede escucharse aquí: https://www.youtube.com/watch?v=K0b25OQZf7Q (recuperado el 13/12/2022).
[622] Grabación: https://www.youtube.com/watch?v=5LGjQUKwmB8 (recuperado el 13/12/2022).
[623] Ubicada desde 1928-1929 en la RAG por donación de María del Adalid, pero proveniente del pazo de Lóngora.
[624] Escúchese aquí: https://www.youtube.com/watch?v=2I8F-pE9_sI (recuperado el 14/12/2022).
[625] Agradezco a Laura Touriñán que me haya permitido acceder a sus investigaciones sobre las fuentes relacionadas con Marcial del Adalid.

Que se custodie dicha fuente no resulta extraño, pues la familia Adalid estuvo estrechamente vinculada con la música (Queipo, 2015; Touriñán, 2021). Ya el riojano Marcial Francisco del Adalid de Rozas y Ramírez de Arellano (abuelo del reconocido compositor Marcial del Adalid y Gurrea) había adquirido música a finales del XVIII e inicios del XIX para su casa de Lóngora (Touriñán, 2020, p. 428). Bien es cierto que el manuscrito conservado de este polo, por su grafía y soporte, parece de avanzado el siglo XIX.

4.5. TONADILLA: GÉNERO MUSICAL DE CASTILLA ¿GALLEGUIZADO?

Al noroeste peninsular ibérico arribaron los villancicos paralitúrgicos y la tonadilla escénica. En un primer momento, las obras se importaron sin prácticamente modificaciones de centros teatrales como Madrid. Sin embargo, a finales del XVIII comenzó en Galicia un curioso proceso de galleguización villanesca y tonadillesca. La misma sucedió simultáneamente al estar impulsada por la misma persona: el discreto compositor Melchor López, maestro de capilla de la Catedral de Santiago. Con y por este autor, se inició la música escénica propiamente gallega.

4.5.1. Tonadillas importadas de Castilla

Probablemente fueron muchas, de las que no quedan casi manuscritos por haber pertenecido estos a las propias compañías itinerantes. Los títulos de las obras no se solían especificar en la documentación administrativa para su representación, aludiendo a ellos simplemente como "tonadillas". Aun así, he logrado localizar algunos nombres, como *Aquí buelbe señores* (Aranaz, 1771) y *La venta* (Rosales, 1776), escenificadas ambas en Ferrol durante 1778 (AMF, libro de actas municipales 382, f. 157)[626]. En Santiago, por su parte, se aludió a *La nueva en la fonda* (Laserna, ca. 1790) cuando el actor Mariano Pérez solicitó al ayuntamiento representarla (AHUSC, libro de actas municipales 299, f. 35). La temática de esta última tonadilla resulta sumamente interesante para la presente tesis, pues se refiere a la reforma teatral durante la Ilustración[627]. Probablemente la obra se puso en escena en el teatro de la Rúa Nova, edificio que en el entonces aún estaba operativo, pero que había que arreglar o reformar por su mal estado de conservación. Lo anterior podría hacer pensar que hubo un doble significado al interpretar esta tonadilla en Santiago.

Suponen dos excepciones a la escasez documental anteriormente descrita algunas tonadillas manuscritas conservadas por la familia Valladares en zona pontevedresa y los Berea en Coruña. El archivo de los Valladares se ubicaba en la Casa Grande de Vilancosta (A Estrada)[628], donde estaba un manuscrito de la tonadilla de Blas de Laserna titulada *La venida del soldado*[629]. Por sus características de soporte y escritura (muy semejantes a las de las conservadas en la Biblioteca Histórica de Madrid y en el Archivo Canuto Berea de Coruña) parece ser un manuscrito de finales del XVIII-inicios del XIX. Se conserva aquí el guión y las *particellas* de violín II, oboe II, trompa I y trompa II, faltando los restantes papeles orquestales. En la portada del guión se lee lo siguiente (además del título y compositor): *La L[a]. Para Luisa*

[626] De la primera obra se especifica que costaba 30 reales a la compañía de Manuel de Lucía y Antonia Iglesias.
[627] Similar a la otra tonadilla de Laserna *Los quejosos del teatro*, estudiada por Subirá (1929, p. 108).
[628] Hoy los documentos han pasado a conformar el fondo Valladares perteneciente a la Biblioteca Xeral de la USC. Mi agradecimiento al personal de dicha institución por permitirme consultar las partituras del fondo previamente a su catalogación.
[629] Como ya se indicó en el capítulo 2 de esta tesis, en la misma aparece un gallego, además de un sacristán, el militar y su prometida. El argumento gira alrededor del descubrimiento por parte del soldado de que su mujer le es infiel con el sacristán y el gallego. No se ofrece aquí el tópico de inocencia y bondad atribuido habitualmente a los personajes del noroeste peninsular en las obras escénicas, sino el de una persona que sisa (roba a escondidas) y que tiene una amante casada. En un momento de la tonadilla, se interpreta una gaita.

Valdes. La tinta es diferente a la usada en el resto del documento, por lo que pudo ser colocado este mensaje posteriormente.

Una hipótesis sería que a quien se refiere la alusión es a Luisa Valladares (1827-¿?), siendo "Valdes" un acortamiento de su apellido. Esta era hija de José Dionisio Valladares y María Concepción Gabriela Núñez Morciego, a la vez que hermana del reconocido escritor (y autor de un cancionero) Marcial Valladares (1821-1903). Es decir, todos pertenecientes a la familia propietaria de dicha casa hidalga, en la cual otros hermanos como Sergio o Avelina tenían inquietudes musicales, como así lo testifican composiciones de su autoría (Ferreirós, 2018, pp. 443 y 518). Ello podía venir propiciado por un ambiente familiar en el que la música estaba presente, demostrando esto algunos instrumentos (guitarra, violín, flauta y piano) y partituras de *soirées* o *Valadarestíadas* celebradas a lo largo del XIX (Pico y Rei, 2010, pp. 18-23). Además, la propia Luisa estuvo vinculada a las actividades escénicas:

> En 1843, cando Luísa andaba nos dezaseis anos, tentou emular ós seus irmáns maiores e escribiu alguna poesía, mais no seguinte ano a familia trasladouse a Zamora e alí amosou a súa preferencia por outras actividades máis extravertidas, dirixidas directamente ao público, como as representaións teatrais. Así, cando se reorganizou o Liceo Artístico e Literario de Zamora, colaboro unas actividades da Sección de Declamación, como se le no programa dunha función teatral que conservamos en Vilancosta, na que ela participou. Tiña daquela uns 21 anos (Ferreirós, 2018, p. 539).

Pese a lo anterior, otra hipótesis más factible se abre camino: quizás Luisa Valdés sea la actriz citada por Cotarelo y Mori (1902, pp. 563-564) al tratar sobre los integrantes de la compañía cómica del madrileño Teatro de la Cruz durante la temporada 1814-1815 y en la compañía del teatro del Príncipe en 1816-1817 y 1817-1818 (Cotarelo, 1902, pp. 566-568)[630].

Esta persona se dedicaba principalmente al baile español, como así hizo al interpretar unas manchegas en medio de una función de la obra barroca *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina (Cotarelo, 1902, p. 374). De ahí que aparezca también en la sección de "boleros y boleras" (es decir, bailarines) de la compañía de ópera para los teatros de la Cruz y el Príncipe en 1817-1818 y en la compañía de baile para dichos coliseos en la temporada de 1818-1819 (Cotarelo, 1902, pp. 570-571). Desconocemos si dicha bailarina también ejecutó tonadillas, aunque no sería descartable.

En todo caso, la partitura conservada por los Valladares probablemente habría sido adquirida en Zamora o Madrid y trasladada a Vilancosta durante el regreso de la familia. Las características del documento no muestran que fuese hecho bien avanzado el XIX, sino en décadas anteriores (por su ya aludida similitud con los papeles dieciochescos de la misma tipología conservados en la BHM). No obstante, pudo estar aún en circulación en el XIX.

Además de la referida tonadilla, Pico y Rei (2010, pp. 23-24) indican que en Vilancosta se conserva un libro que denominan "Pastas Vermellas" y que contiene contradanzas, cachuchas, rigodones, fandangos, mazurcas, galopes, boleros, obras para guitarra de Carulli, cantos patrióticos, valses y arias de óperas de Rossini y Bellini…Probablemente esta fuente sea del XIX y similar a un ejemplar de la Biblioteca Municipal de Cádiz.

[630] Cotarelo (1902, pp. 367-368) la enmarca en su contexto: "Era mucho mejor compañía la del [teatro] de la Cruz, en que Bermúdez reunió elementos diversos, teniendo damas para el recitado como la Carmona, la Torres, la Masera, la Virg.; para el canto como la Loreto y la León, y para el baile Antonia Molino, Antonia Carreras, Luisa Valdés, y actores como Carretero, Arriaga, Pérez, Gil, Querol, Oros, López y otros de inferior nombradía; así es que en este teatro podían dar más variedad al espectáculo con óperas, zarzuelas y bailes".

En el Archivo Canuto Berea[631] se conservan 7 tonadillas escénicas, recopiladas por alguno de los miembros de dicha familia a lo largo del siglo XIX. Tres de las composiciones están fechadas (siendo dos de la época aquí trabajada), mientras que cuatro no presentan año alguno. De entre las no datadas, pienso que algunas pueden ser de antes de 1814, puesto que su soporte y escritura es muy similar al de las tonadillas conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid y a las dos de Coruña pertenecientes al período que abarco en mi tesis. Además, su instrumentación es la prototípica de finales del XVIII e inicios del XIX en la tonadilla escénica: violines, oboes, trompas y bajo. La única obra posterior con seguridad (tiene especificado el año 1842) muestra una plantilla orquestal diferente y amplia: dos clarinetes, dos flautas…

1. Tonadilla a 3 *La nueva en la fonda*, de La Serna (Archivo Berea, Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, M-550/1). Sin fechar. Se conserva la partitura de bajo-voz y las *particellas* de violín I y II, oboe I, trompa I y II y bajo. Es la misma obra que la homónima conservada en la BHM, salvo algunas pequeñas modificaciones.

2. Tonadilla a 4 *La venida del soldado*, del señor Laserna. Para el uso de la Señora Carmen Bische[632] (Archivo Berea, Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, M-550/2). Sin fechar. Hay la partitura de bajo-voz y las *particellas* de violín I y II, oboe I y II, trompa I y II y bajo.

3. Tonadilla a 3 *La enferma de amor*, de Valledor (Archivo Berea, Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, M-550/3). Sin fechar. Se conserva la partitura de bajo-voz y las *particellas* de violín I y II, oboe I y II, trompa I y II y bajo.

4. Tonadilla a 3 *La cuenta sin la huéspeda*. Para la señora Antonia Santa María. Copiada por Don José María P. en año de 1813 (Archivo Berea, Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, M-550/4). Se conserva la partitura de bajo-voz y las *particellas* de violín I y II, oboe I, trompa II y bajo. En la portada del guión se lee: "falta el 2º oboe y la 1º trompa".

5. Tonadilla a dúo con violines, trompas y bajo *La cómica nueva*, de La Serna. Para la señora Rosa Ocaña, año de 1785 (Archivo Berea, Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, M-551/2). Hay la partitura de bajo-voz y las *particellas* de violín I y II, flauta, trompa y bajo. En la Biblioteca Histórica de Madrid se conserva una obra con el mismo título y atribuida a Esteve (BHMM, Mus 87-19), pero no es la misma que esta que hay en Coruña. En la Biblioteca Nacional de España, sí conservan esta pieza, pero no la dieciochesca, sino la transcripción de Barbieri (BNE, MC/3055/8).

[631] Liaño (1998) nos indica que este archivo forma parte de la Diputación Provincial de Coruña desde que en 1985 hubiese cerrado la tienda musical heredera de la empresa fundada en el XIX por Sebastián Berea Ximeno y continuada por Canuto Berea Rodríguez, Canuto Berea Rodrigo y Puig (entre otros): *Puig y Ramos Sociedad Limitada, sucesores de Canuto Berea*. Por lo tanto, aquí se engloban papeles de varias generaciones. La partitura más antigua del Archivo Berea es el manuscrito *O admirable sacramento*, de 1787 y de la autoría del maestro de capilla Pedro Aranaz (compositor tonadillero, además, con el sobrenombre El Tudela). Sin embargo, una de las tonadillas de este archivo (*La cómica nueva*) contiene la fecha de 1785, tal y como se indicará más adelante. La música escénica, especialmente la ópera tiene gran presencia en esta colección: "Son los autores de ópera los que cuentan con más títulos y obras manuscritas, debido a que la casa Berea proporcionaba el material de orquesta básicamente, las partituras instrumentadas con destino a las compañías de ópera que estrenaban en los teatros coruñeses" (Liaño, 1998, vol. 1, p. 23). Quizás lo mismo ocurrió con las tonadillas, ofrecidas por alguno de los Berea a las compañías cómicas que llegaban a la ciudad.

[632] Liaño (1998) transcribe este apellido como Brische.

6. Tonadilla a 3 *Los maestros de la Raboso*[633] *o El trípili*, música del Maestro Laserna. Abril 14 1842. De la Sociedad Artística y Literaria de Burgos (Archivo Berea, Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, M-572/1). Posterior a la época en la que me centro. Se conservan las *particellas* de violín I, flauta I y II, clarinete I y II, trompa I, papel de tiple y fragmentos de la partitura de bajo-voz. Supongo que faltan otras muchas *particellas* (violín II, trompa II; el oboe quizás fue sustituido por el clarinete, como pasó en varios lugares, como en las capillas de música de las catedrales gallegas en el XIX; otra hipótesis es que falten los dos papeles de oboe que sí habría). En la Biblioteca Histórica de Madrid se conserva una obra con el mismo título, pero atribuida a Ramón Carnicer.

7. Tonadilla a 3 *Los maestros de la Raboso* (Archivo Berea, Biblioteca Provincial de la Diputación de A Coruña, M-575/3). Sin fechar. Es la misma que la anterior conservada en Coruña. Hay tan solo las *particellas* duplicadas de violín I y II. Estas fueron utilizadas para interpretar hace no mucho, puesto que contienen anotaciones en lápiz y cera de colores infantil.

Por su morfología, los documentos parecen haber sido creados en territorio castellano. La dedicatoria de alguna de las obras a Antonia Santamaría o Rosa Ocaña confirman esto, puesto que sus apellidos son propios de la meseta (no ha sido posible encontrar quiénes eran). No obstante, es difícil saber cómo llegaron dichas tonadillas al citado archivo coruñés. Una hipótesis sería que el propio músico, empresario y alcalde Canuto José Berea Rodríguez las consiguiese, probablemente como consecuencia de su papel como intermediario en asuntos teatrales (López Cobas, 2012). Una incógnita es si estos manuscritos ya estaban en Coruña cuando Canuto ejercía su actividad (provenientes de las compañías que actuaron en teatros como el de Puerta Real o la Florida) o si fueron traídas a lo largo del XIX por alguna de las compañías teatrales con las que Canuto mantenía una estrecha relación comercial.

No he encontrado estos títulos entre los existentes en los coliseos gallegos de la segunda mitad del XVIII e inicios del XIX, así que no es descartable la segunda opción. Tampoco aparecieron los nombres de Rosa Ocaña, Antonia Santamaría y Carmen Bische (a los que van dedicados algunos de estos manuscritos) como propios de ninguna actriz en el período 1750-1814, así que probablemente estas eran nobles o burguesas en cuyos salones se interpretarían tonadillas o bien actrices posteriores a 1814.

En todo caso, si Canuto Berea Rodríguez hubiese sido el que dio con estas partituras, no creo que su objetivo hubiese sido editarlas, ya que él ejercía en las labores de impresión musical un papel de intermediario (López Cobas, 2012), a diferencia de lo que desarrollarán sus sucesores (especialmente Ana, Alejandro y Canuto Berea Rodrigo) con la marca *Canuto Berea y Compañía*. Además, salvo excepciones, las tonadillas no solían imprimirse[634] ni en su época de esplendor (finales del XVIII) ni en el XIX (momento en el que fue decayendo el interés que despertaban en el público).

También podría ser que las obras que aquí nos ocupan las hubiesen guardado los antecesores del famoso empresario musical y alcalde coruñés. Su familia, aunque originaria de Boimorto, se movió por la Península Ibérica. Se conoce la presencia del bisabuelo (Ramón de Berea) en Ronda, población donde nació en 1780 el abuelo, Juan de Berea. Este último era el padre de Sebastián Canuto Berea Ximeno, que vino al mundo en Zaragoza en 1813,

[633] Esta tonadilla contiene la famosa *Tirana del Trípili*, que según Alonso (1998, p. 41) no fue creada originalmente por Blas de Laserna para *Los maestros de la Raboso* y *El triunfo de las mujeres*, sino por Esteve para *Los hidalgos* en 1785.
[634] Salvo las cinco madrileñas conservadas hoy en la British Library, a las que se aludió ya.

trasladándose posteriormente a Coruña, ciudad donde tendría a su hijo Canuto José (Rico Verea, 2018, pp. 45, 48-49). Sebastián era también músico y estaba muy vinculado a la actividad escénica herculina desde 1836. Es más, creó una compañía teatral que contaba con sección musical en 1837 (López Cobas, 2012, p. 470). Para ella pudo haber recopilado estos manuscritos o bien los fue heredando por tradición familiar (recuérdese que varios de los papeles están fechados antes de 1814).

En esta dirección apunta precisamente Liaño Pedreira (1998, vol. 1, p. 18), quien afirma que la tonadilla *La tirana del Trípili* pertenecía a Sebastián Berea Ximeno. En el Archivo Berea también se conservan tonadillas posteriores, como las elaboradas por Granados y transcritas para canto y guitarra por José de Azpiazu a mediados del XX: *Amor y odio* (M-500/42), *Callejeo* (M-500/29), *Las currutacas modestas* (M-500/38), *La maja dolorosa* (M-500/43), *El majo discreto* (M-500/39) y *El majo olvidado* (M-500/41).

Ante tanta disyuntiva, he preguntado a Dolores Liaño y me dice lo siguiente:

> En relación a la pregunta que me haces de las tonadillas, te indico que venían agrupadas con las obras compuestas por Sebastián Canuto Berea Ximeno, el primer Berea de la saga. Este Berea Ximeno se asocia en 1847 con Jorge Yáñez, presidente del Circo de Artesanos, para hacerse cargo del Teatro de Ópera de A Coruña (Teatro Principal). Berea será director musical y director de la orquesta del teatro hasta su muerte. Las tonadillas debieron de utilizarse en su programación del Teatro, por las fechas. Además, Sebastián Berea Ximeno venía de dirigir el Teatro de Murcia en 1835. Parece lógico que las tonadillas fueran recopiladas por él. [Email recibido en octubre de 2020].

Por lo tanto, estas tonadillas reflejan cómo el género dieciochesco pervivió en Galicia posteriormente a la Guerra de la Independencia. No son las únicas fuentes que lo atestiguan. Queipo (2015, pp. 133-135) indica que, según el *Diario Constitucional de La Coruña*, entre 1820 y 1822 se interpretaron en la ciudad las tonadillas *El Desengaño feliz, del señor Moral* y *El médico y los sobrinos*, así como los bailes *Boleras de la Tirana*, *Estatua movible* y *Bolero del Trágala*. Asimismo, la referida autora apunta que se conservan algunas críticas escénicas coruñesas durante el Trienio Liberal (1820-1823) en el mismo diario. Una está en el número del 15/12/1820, en el que se compara a las cantantes Andrea Flórez y Escolástica Millán, estableciendo a su vez paralelismos con Correa y Moreno (probablemente la primera era la famosa cantante a nivel europeo y americano[635] Lorenza Correa; la segunda también gozaba de prestigio y se llamaba Benita Moreno, hija de Francisco Javier Moreno: violinista teatral en la Península Ibérica, así como músico durante una etapa en la Catedral de Santiago y la Colegiata de Coruña). También hay en *Diario Constitucional de La Coruña* un texto del 23/10/1820 en el que se categoriza a las tonadillas como "inmorales" (vid. Queipo, 2015, p. 139).

4.5.2. Falsa alarma: aunque tonadilla gallega parece, en realidad no es

En el n. 63 del *Diario Cívico-Patriótico* de Santiago[636] se recoge la letra de una pieza bajo el título: "Villancico que en la Noche-Buena del año de 1812 cantaron los presos de la cárcel pública de Santiago. Canción con honores de tonadilla"[637]. La composición textual se

[635] En *La Gazeta de Caracas* del 03/12/1811 se pone como buen ejemplo a Lorenza Correa, a pesar de estar Venezuela en guerra con España (vid. Capelán, 2015, p. 317).
[636] Correspondiente al 26/12/1812.
[637] En Carballo-Calero (1981, p. 35) y Mariño Paz (2008, pp. 107-112) consideran que dicho texto es de la autoría de Antonio Benito Fandiño. Se vuelve difícil saber si esta obra fue una invención de Fandiño (y por tanto lo de la prisión constituye un recurso literario) o si realmente la obra fue interpretada en la reclusa (instalada dende 1775 en las plantas baja y primera del Palacio de Rajoy, edificio en el que también se ubicaron el ayuntamiento, el seminario y la prisión eclesiástica). También pudo

caracteriza por tratar cuestiones políticas de forma crítica y no asuntos religiosos, aspecto que recuerda a las tonadillas mostradas en teatros profanos de la Península Ibérica, y no tanto a los villancicos litúrgicos de las catedrales. Es más, en toda la obra tan sólo hay esta alusión al nacimiento de Cristo (tema central de la mayoría de villancicos): "Si naciese en el día/otra vez Cristo,/al instante se haría/aquí malquisto". Con respecto a la estructura, la pieza comienza con un estribillo ("Que España pelee/por la libertad,/muy poco le importa/al que preso está") que se va alternando con otras estrofas[638]. Le siguen un "recitado", unas "letrillas", una "alborada", una "moiñeyra" y un "alalá". Las tres últimas secciones están en gallego, mientras que las demás en castellano. Finalmente, se dispone la siguiente nota:

> Como los presos por lo regular son bozales, no entienden de arias, pastorelas ni primores músicos: así nadie deberá estrañar la novedad de su villancico, que si sale mal, no es por falta de intención, seguramente. Los sones gallegos están arreglados a música gaiterina, a la betanceira. Al retirarse a sus zahúrdas, figuraron que salían de la misa del gallo, y que la corrían por la calle con la siguiente jota común: *¿Qué navío será aquel/que va surcando los mares?/¿si será la capitana/que viene de Buenosayres?/Padre cura, mande vm. tocar/la campana grande para confirmar;/confirmar se confirma el cristiano;/yo no tengo pariente, ni hermano;/de catorce que madre ha parido,/lleve el diablo más que yo he vivido,/que solito me quede en pelota/y por eso bailo con vm. la jota./Por la mar arriba/va una marabilla./Por la mar abajo/va un escaravajo.*

Otro fragmento destacable de la tonadilla-villancico es el siguiente: "Por moito que vos estirés,/cando Dios quer,/por todos chove;/é senon dígao/ó ano de nove,/que anduvéstedes/de dous en tres.../Non valía peluca,/nin valía baston,/nin ter nena cuca,/nin ser farolón,/nin bolra, nin grado,/nin crego, nin frade,/simplista, ou abade,/conde, nin marqués;/que en tempo apurado,/dereito he, ó revés,/é solo he estimado/valor, é bos pes./Si fas risa da Constitucion,/non sea ó demo/que che veña/unha cousa que non teña/acaso composicion...". Este tono crítico ya se aprecia al inicio de la obra: "Todos gritan guerra/contra la ruindad/del gavacho; pero/también por acá,/no faltan gavachos/que a todos nos dan más que merecer/que el extraño mal".

4.5.3. *Los gustos estragados*: tonadilla compostelana de 1799[639]

Los gustos estragados es una tonadilla con música de Melchor López (maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela) y letra tomada de una composición poética homónima del escritor y "filarmónico" Tomás de Iriarte. La pieza musical está fechada en 1799, año decisivo para la escena hispana por ser el momento en el que se implanta la no muy fructífera reforma teatral ilustrada (Real Orden de 21 de noviembre de 1799, aunque se había trabajado en ello desde años antes). El manuscrito que nos ocupa se conserva en el Archivo de Música de la Catedral de Santiago[640], en una encuadernación con villancicos al Santísimo (signatura: ACS, L.E. 10, fols. 153-159), bajo el título *M y J. Los gustos estragados. Tonadilla, por D. Tomas de Yriarte; puesta en Musica a 3. voces y Forte=Piano, por D. Melchor Lopez*

darse una vía intermedia: que él presenciase cánticos y representaciones similares en la prisión compostelana (donde el propio autor estuvo encarcelado) y que crease este texto inspirándose en ellos.

[638] Siguiendo así la estructura predominante en el villancico litúrgico durante el siglo XVIII.

[639] Una parte de este apartado se publicará próximamente en GÁNDARA FEIJÓO, J. (2023): "Los gustos estragados: una tonadilla compostelana de 1799", *Resonancias: revista de investigación musical*, n. 53, artículo aceptado para su publicación por el sistema de pares ciegos, en prensa y a la espera de DOI. ISSN: 0719-5702.

[640] Este archivo fue autónomo del administrativo de la basílica hasta no hace muchas décadas, momento en que se anexionaron, aunque gozando de cierta diferenciación (Díaz, 1993, pp. 453-454). Originalmente, la música custodiada aquí debía ser ordenada y conservada por el maestro de capilla. El primer inventario conocido de las partituras es de 1892, mientras que el catálogo fue elaborado progresivamente por López Calo entre las décadas de 1960 y 1990.

Ximenez. Año de 1799[641]. La pieza anterior contiene la fecha de 5 de mayo de 1799 y está firmada en el *Gran Seminario de Santiago* (hoy Palacio de Rajoy), donde López vivía.

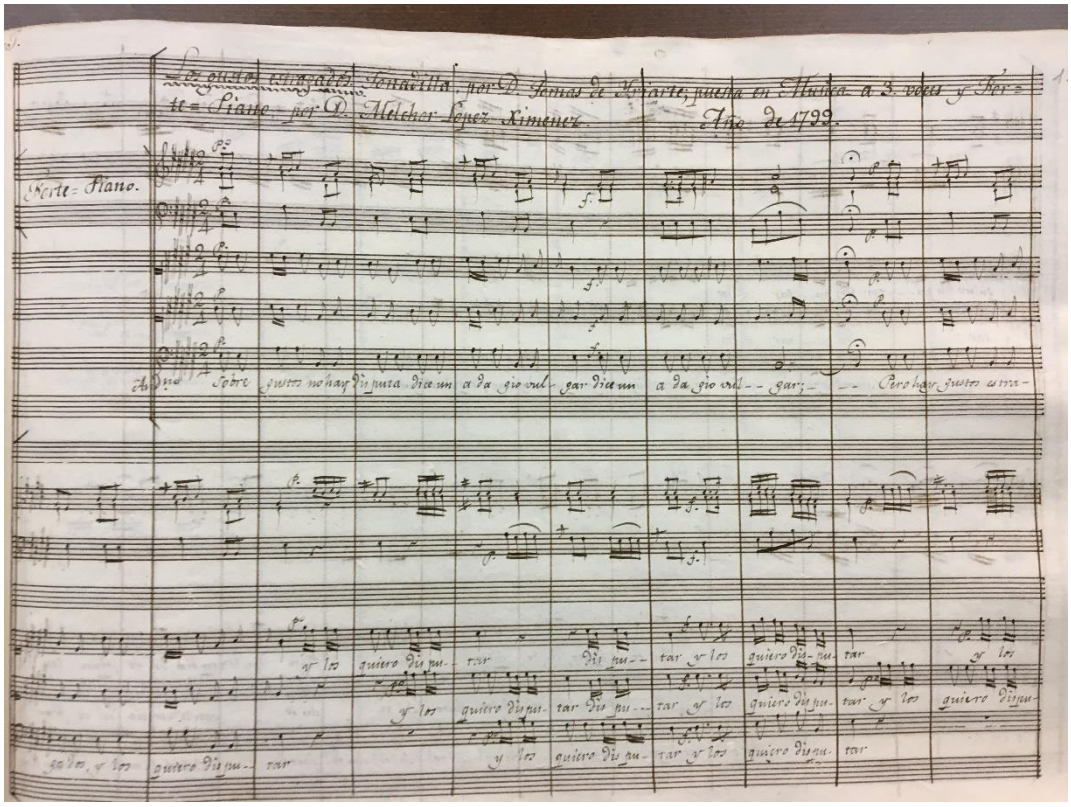


Figura 60. Inicio del manuscrito compostelano de *Los gustos estragados*. © Archivo de la Catedral de Santiago

La grafía del manuscrito de López es muy clara, ordenada y meticulosa. Los sistemas constan de cinco pentagramas con música, estando dedicados los dos superiores (en clave de sol y fa) al fortepiano[642], mientras que los restantes (en clave de do en primera dos de ellos y de fa en cuarta el otro) son para las voces (dos tiples y un bajo). A partir del segundo sistema, López deja un pentagrama vacío entre la parte del piano y la vocal para separar lo instrumental de lo demás, aspecto que hace aún más legible la partitura. Joám Trillo transcribió esta música, respetando de forma minuciosa lo expresado en la fuente conservada.

Con respecto a la temática que se trata, cabe decir que es neoclásica, centrada en argumentar que existen personas que se enamoran de quienes no deberían (tienen el "gusto estragado" [643]) y ello les trae desdicha. Se ofrece así una defensa de los matrimonios cuyos

[641] Esta es la pieza que López Calo incluye en su catálogo del Archivo musical de la Catedral de Santiago (1993, p. 188) bajo el título: *La gustosa tonadilla, por D. Tomás de Iriarte, puesta en música a 3 voces y forte-piano por D. Melchor López Jiménez. Año de 1799.*

[642] Dicho instrumento de origen profano se incluyó a finales del Antiguo Régimen también en ámbito religioso, especialmente durante Semana Santa, cuando no podía utilizarse el órgano (Alén Garabato, 1987b, p. 46). Aun así, existieron voces que lo asociaron a lo escénico. Por ejemplo, en Santiago de Cuba durante la primera década del XIX, un veterano tenor catedralicio dijo despectivamente sobre su maestro de capilla Juan París: "es buen músico, no podré negar, teatral de fortepiano" (vid. Waisman, 2014, p. 612).

[643] Esta crítica de los "vicios" se aprecia en otros textos de diferentes intelectuales del XVIII. También se ve en obras de Arte como los *Caprichos* de Goya, cuyo anuncio en el *Diario de Madrid* de 6 de febrero de 1799 dice: *Coleccion de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesia) puede tambien ser objeto de la pintura:*

cónyuges igualitarios, tanto en edad (probablemente por el problema de natalidad que entonces acuciaba) como en estamento[644] (inmovilismo social que apoyaba la Ilustración española). La estructura de esta tonadilla es la típica tripartita de los inicios del género: introducción o entable, coplas y seguidillas. En la primera parte se dice que existen diversos gustos, pero algunos son equivocados. En las coplas utilizadas en Compostela se relata que un Adonis se enamora de una Venus que acaba por no hacerle caso. Complementando a lo anterior, en las seguidillas epilogales se afirma que las mujeres alegres traen lo bueno, mientras que las serias y calladas no tanto y que conviene no relacionarse con ellas. Llama la atención que las seguidillas continúen la temática del entable y coplas, algo no muy habitual en las tonadillas escénicas. Ello tiene que ver con la unidad de acción teatral que promulgaba el Neoclasicismo.

Cabe apuntar también que en las coplas no se dispone toda la letra que Iriarte había creado[645], sino que solamente aparece lo siguiente: "Hay Adonis que se inclina/ a una Venus caprichosa,/engañosa, desdeñosa,/que si ayer le miró fina,/hoy le envía a pasear.//¿No es verdad, señores míos,/no es verdad,/que este gusto es estragado/y se puede disputar?"[646]. Sin embargo, es altamente probable que se cantase el resto de versos escritos por el neoclásico, puesto que al finalizar la sección de coplas, se dispone una barra final de compás con dos puntos (repetición) tras la cual se lee además: *D.C. à la señal* (parece referirse a la apertura de los dos puntos, ya que no se aprecia otra marca; esta se encuentra donde empieza precisamente la letra de *Hay Adonis*...). El mismo método empleará López al final de las seguidillas: colocación de dos puntos para indicar repetición y tras ellos la expresión *D.C. hasta el Fin*, solo que aquí sí dispone la nueva letra para la repetición, no bajo los pentagramas con música, sino en versos al final de la tonadilla.

Subirá (1929, pp. 27-28) aporta información sobre la letra tonadillesca de Iriarte que tomó López para su obra compostelana. El referido investigador plantea la hipótesis de que quizás *Los gustos estragados* fue creada para la comedia iriartiana de un solo acto *La librería*. También indica que no existe ningún libreto ni música de *Los gustos estragados* en la Biblioteca Municipal de Madrid (hoy Biblioteca Histórica Municipal), aunque sí queda una tonadilla de Blas de Laserna con nombre similar. El texto no es el mismo y la música tampoco, pero la temática sí guarda parecido, por ser quizás un tema recurrente en el teatro del entonces: crítica al gusto de algunas personas. Tras un análisis comparativo de ambas fuentes, es posible afirmar que López-Iriarte emplean personajes mitológicos por influencia del Neoclasicismo, mientras que Laserna opta por las clases populares como en la tradición barroca.

La música de la pieza de López se caracteriza por su estética clasicista, combinada con elementos galantes. El entable de esta obra se dispone en la tonalidad de Mi M, las coplas en La M y las seguidillas en Fa M. Sobre los compases, conviene apuntar que entable y coplas están en 2/4, mientras que las seguidillas se encuentran en el habitual 3/4 en una primera

ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creido mas aptos á subministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasia del artífice.

644 Esto ya se aprecia en la comedia *El perro del hortelano* (Lope de Vega, 1618): el personaje de Teodoro, tras ser rechazado la primera vez por su señora (Diana, Condesa de Belflor) afirma escarmentado que el amor no cuadra entre personas de diferente estamento. Dice: "¡Ay! ¡Cómo entre desiguales/mal se concierta el amor!". Bien es cierto que, en *El perro del hortelano*, Teodoro y la Condesa acaban casándose gracias a un engaño.

645 http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--15/html/fef940ac-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (recuperado el 10/09/2021).

646 Al aludir a Adonis y Venus, el autor parece referirse simplemente a un chico y chica jóvenes, aunque quizás estableciendo también un paralelismo con lo ocurrido a dichos personajes mitológicos: el amor entre ambos había terminado mal, pues Ares (amante de Venus) se había puesto celoso y transformándose en jabalí había matado a Adonis mientras este estaba de caza.

sección, 6/8 en una segunda y de nuevo 3/4 en la tercera. Como se puede intuir, dichas seguidillas constan de la típica forma tripartita (ABA) que caracterizaba a estas piezas epilogales de las tonadillas (Subirá, 1929, pp. 254-258). Destaca lo ocurrido en su sección segunda o B (conocida a veces como "estrambote"), en la que no se dispone el habitual *minuet* o una danza bolera, sino una "gayta" o muiñeira, tal y como se analizará más adelante.

La plantilla de *Los gustos estragados* de López es propia de ambiente doméstico, al quedar reducida la orquesta habitual de las tonadillas escénicas teatrales a un fortepiano. Las tres voces de que consta suelen cantar a la vez, excepto en las coplas, en las que hay una voz solista primero y un *tutti* vocal después. Ello lleva a pensar que la pieza se representó en alguna casa nobiliaria de la ciudad por músicos de la propia capilla catedralicia (quizás para mejorar su no muy boyante economía: en los meses de enero a septiembre de 1799 -incluso ya el año anterior- hay muchas peticiones de "aiudas de costa" y aumentos de salario por parte de músicos de la Catedral al Cabildo[647], siendo varias de las solicitudes denegadas[648]).

Puede que *Los gustos estragados* se interpretase en el Seminario compostelano[649], donde vivía Melchor López junto con los seises[650]. También iban allí músicos adultos siguiendo indicaciones de sus superiores para hacer academias[651], tal y como se lee en el acta del *Cavildo de 26 de enero de 1799*:

> El violín Siguer da parte de una remesa de Musica para las Festibidades de esta Santa Yglesia: En este Cavildo se ha visto Memorial Dn. Sebastian Siguer violin en esta Santa Yglesia, exponiendo haberle llegado una remesa de Musica para el uso de las Festividades de esta Santa Yglesia, las que no se podían tocar, sin hacer antes de ellas las pruebas correspondientes, y en atencion a ello suplicaba al Cavildo se dignase acordar que todos los Músicos concurriesen dos días en una Semana a Casa del Maestro de Capilla para dicho fin; y se acordó que todos los Musicos concurran a los sitios y horas que determinare el Señor Dean, afin de tener las Juntas que manda la Constitucion, nombrando dicho Señor Dean el apuntador para exigir las multas al que no asistiere segun se le prevenga, al qual se le dará la quarta parte de las penas

[647] Se puede consultar lo que cobraron durante 1799 en ACS, Libro 3 de cuentas del depósito de música 1778-1810, fols. 208-211.

[648] Las respuestas negativas probablemente se debiesen a la mala situación que estaba atravesando la basílica compostelana en general y el depósito de música en particular por el dinero destinado a guerras de España contra otras potencias europeas como Inglaterra o Francia (ACS, Libro 3 de cuentas del depósito de música 1778-1810, fols. 190 y 221). Esto mismo apunta Alén Garabato (1995, p. 13): "entre 1797 y 1808, la economía de la catedral volvió a sufrir un descenso ya irrevocable; a causa de la guerra con Inglaterra se le exigió una contribución temporal de más de cuatro millones y medio de reales, que le correspondía del reparto de los trescientos millones que requirió la corona en el año 1800. También en ese mismo año, el Cabildo de Santiago tuvo que donar otros trescientos mil reales para impedir que la escuadra inglesa avanzase por la ría de Ferrol. Al año siguiente, debido a un impuesto general que afectó a todas las iglesias españolas, tuvo que anticipar otros tres millones y medio de reales…y así sucesivamente, hasta el comienzo de la Guerra contra los franceses". A todo ello, cabe sumar los inconvenientes económicos que para el clero supuso la desamortización iniciada con el Real Decreto de 19 de septiembre de 1798.

[649] No es descartable tampoco el Colegio de Huérfanas de la ciudad, vinculado en cierto modo a la capilla de música y dónde residían algunas hijas de músicos catedralicios como el violinista Juan Perrault (ACS, Libro 3 de cuentas del depósito de música 1778-1810, fol. 215).

[650] Según indicaban las Constituciones vigentes en la Catedral compostelana (y en otras muchas sedes), el maestro de capilla debía educar a estos niños de coro, tanto en lo musical como en lo humano (Alén Garabato, 1995, p. 10). Además, "se tiene constancia documental de que algunos maestros de capilla componían con frecuencia un repertorio específico para ellos [los seises], ya fuera con texto latino o en romance (Marín-López y Sánchez-López, 2020, p. 278). La tonadilla que aquí nos ocupa pudo utilizarse para cumplir esta función educadora, ya que su argumento moralista cuadra con la máxima neoclásica del *docere delectare*. Quedan asimismo indicios de la implicación de Melchor López con estos jóvenes. Por ejemplo, en las actas capitulares del cabildo correspondientes al 04/09/1798 se lee: "En este Cabildo con vista del Memorial del Canonigo Maestro de Capilla se acordó se le abonen los gastos atrasados que dice suplio para la manutencion de los Niños de Coro, presentando la relacion, y Quenta Jurada de su importe y lo mismo execute en las que presente mensualmente" (ACS, libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 36).

[651] Se alude a estos eventos durante el magisterio de Melchor López en Trillo y Villanueva (1980, p. 12): "funciona á perfeizón a academia de música catedralícia en torno ao Mestre de Capela e aos músicos de instrumento".

> por su trabaxo, y que el Maestro de Capilla presida en las juntas para dirigirlas. (ACS, libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 67).

Según indican varios investigadores (Subirá, 1928, p. 267; Alonso, 1998, pp. 37-38) el género de la tonadilla estaba muy presente en las academias armónicas de finales del Antiguo Régimen. Estos eventos habían surgido hacia 1785 y en ellos actuaban muchas veces cantantes italianos cuando no había funciones operísticas. También músicos catedralicios españoles (Leza, 2014, p. 53). Algo similar pudo haber ocurrido con la academia compostelana de Melchor López, en la que los músicos italianos de la Catedral (entre los que había *castrati*) participarían, pudiendo ser ellos quienes cantasen *Los gustos estragados*. No obstante, la academia de López duró pocos días ese año, ya que el 29 de enero de 1799 se acuerda su suspensión:

> Que se suspendan las Juntas de la Capilla de Música: En este Cavildo habiéndose propuesto algunos incombenientes que podrán seguirse, de tener la Capilla de Música las Juntas que previene el Cavildo antecedente, aconsequencia del Memorial presentado por el Musico Don Sebastian Siquer, se acordó que por ahora se suspendan dichas Juntas, y que se tome ynformes de un expediente que se dice mobio el mismo Siguer ante el señor Provisor de este Arzobispado sobre la entrega de los efectos que tienen los individuos de la Capilla de Música (ACS, libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 68).

Los inconvenientes a los que alude el texto anterior fueron dos: un enfado entre los músicos de la capilla y Siquer[652] y un desencuentro entre este y el Cabildo por recurrir el primero al provisor (juez eclesiástico) sin antes consultar a los canónigos. En el acta del 12 de febrero de 1799 se refleja esto y se vuelve a acordar la suspensión de las academias hasta después de Pascua (no es descartable que volviese a haberlas desde finales de enero; por otra parte, era habitual que se cancelasen dichos eventos en Cuaresma, que en 1799 comenzó justo al día siguiente[653]):

> Sobre las Juntas o Academias de Musica: En este Cavildo el Señor Dean, manifestó copias de los Pedimentos que presentó el Músico don Sebastian Siguer, ante su [¿?] el Señor Provisor de este Arzobispado sobre el nombramiento de Vicario contador del fondo que tiene la Capilla de Música de esta Santa Yglesia, para suplir por quenta de ello los gastos del entierro, y sufraguios del individuo que fallezca, presentando al mismo tiempo Memorial de dicha Capilla de Música, en que suplica al Cavildo se sirva mantenerla, y proteger con su autoridad, conteniendo por los medios que juzgue combenientes la solicitud de dicho Siguer, prebiniendole que en lo sucesivo antes de recurrir a términos judiciales dé quenta al Cavildo como su Superior inmediato de qualquiera resentimiento o quexa que tenga de algun individuo de la Capilla, afin de que corte toda discordia; y otro del mismo Siguer, suplicando al Cavildo se digne no dar ascenso a lo presentado por la Capilla de Música. Y haviendose tratado sobre el asunto se determinó que el Señor Dean y el Señor Cardenal Victorero adbiertan a dicho Siguer que en los sucesibo no se propase a proponer semexantes asunto en Tribunal de Justicia sin hacerlo presente al Cavildo, afin de que tome la providencia que alle por combeniente y que dichos señores tomen el medio de reconciliarle con los mas individuos de la Capilla de Música, para que observen unos y otros la paz y buena armonía que debe reynar entre ellos. Y que las Juntas ó Academias que se mandaron hacer por Cavildo de veinte y seis de enero proximo se suspendan hasta despues de Pasqua de Resurrección (ACS, libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 70).

Se ha buscado para la presente tesis el numerosas veces citado memorial de Siquert (ACS, Memoriales varios despachados en cabildo 1720-1799, IG 303), pero no se han obtenido resultados. También se han hecho pesquisas en las cartas de esos años (ACS, Correspondencia 1791-1799, IG 326, subcarpeta 1798-1799), sin nueva información al respecto. Sin embargo, sí

[652] Este era la misma persona que había ayudado a dos músicos catedralicios de Compostela (Roque Ghirolami y José Durelli) a fugarse al teatro de Porto en 1793 (vid. Alén Garabato, 1994, p. 72).

[653] La posible vuelta de la academia musical tras Semana Santa no ha quedado registrada documentalmente en los libros de actas.

se ha hallado un dato relevante en las Actas Capitulares: la plaza de primer bajo (tesitura presente en esta tonadilla de López) estuvo vacante desde octubre de 1799, momento en que Daniel Trabería (cantante en las Descalzas Reales de Madrid) solicita el puesto, tal y como se refleja en la reunión capitular compostelana del 19/10/1799:

> Don Daniel Traberia pretendiente a la plaza de vajo de Capilla: En este Cavildo se ha visto Memorial de Don Daniel Traberia [¿?] y vajo de Capilla en las Descalzas Reales de la Villa de Madrid esponiendo haber llegado a su noticia se alla vacante en esta Santa Metropolitana Yglesia una plaza de vajo de Capilla, con cuio motivo se manifiesta pretendiente por ser bien publico en la Corte y fuera de ella su merito de voz y habilidad. […]. Y se acordó pase el Memorial al Maestro de Capilla, para que ynforme si la extensión de puntos que señala son suficientes para el fin que pretende, y siéndolo se escriba al contenido para que queriendo concurrir a ser ohido lo pueda hacer y que cumpliendo con la extensión de puntos que expresa, y que señale el Maestro de Capilla se le dará aiuda de costa (ACS, libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 112).

Se le admite a oposición el 3 de enero de 1800 (ACS, libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 123) para ser examinado por Melchor López (maestro de capilla), Félix Pérgamo (tiple[654]) y Pedro Palacios (contralto[655]). El bajo madrileño llegó a hacer la prueba en Compostela, no siendo admitido según las actas capitulares del 14/01/1800 (ACS, libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 123). La plaza debió quedar vacante, pues en las relaciones salariales de 1799-1800[656] no se especifica a nadie que ostentase tal papel. Por tanto, la tonadilla *Los gustos estragados* tuvo que interpretarse en la primera mitad del 1799 si se empleó a un cantante catedralicio para el papel de bajo.

4.5.3.1. El folclore gallego en la tonadilla de López: una muiñeira como intermedio

Tal y como ya se indicó anteriormente, entre las seguidillas epilogales de *Los gustos estragados*, Melchor López parece incluir una muiñeira, constituyéndose así una seguidilla-muiñeira. Tal combinación, extraña a ojos actuales, no lo debió de ser tanto en los siglos XVIII y XIX, momentos en los que se dieron curiosos procesos de hibridación. Resultan relevantes al respecto las siguientes palabras de Castellanos de Losada (1854, p. 889) sobre las seguidillas: "Si se recorre una por una todas las provincias, en todas se verá este baile, ya con su propio nombre, ya con un adjetivo provincial. Hay seguidillas […] gallegas, sacadas de la muiñeira"[657].

Cabe preguntarse si la muiñeira tonadillesca que nos ocupa (dispuesta entre seguidillas, no plenamente mezclada[658]) constituye un posible símbolo de Galicia. La dificultad estriba en discernir si se encuentra dotado de carácter identitario o meramente pintoresco. Aquí se mostrará que la balanza podría inclinarse hacia lo primero. Actualmente predomina la tendencia a considerar los elementos identitarios como necesariamente nacionales y contemporáneos, obviando en muchas ocasiones las cuestiones étnicas vigentes en el pasado (Moreno, 2016). Las mismas no se corresponden directamente a la etiqueta de "nación", pero generaban en su época sentimientos de pertenencia y comunidad. De este modo, y aunque el Galleguismo no había surgido aun en 1799 (no ocurre hasta 1840-1916), desde siglos anteriores existían en

[654] Así aparece categorizado cuando se especifica su salario en ACS, Libro 3 de cuentas del depósito de música 1778-1810, fol. 208.
[655] Así aparece categorizado cuando se especifica su salario en ACS, Libro 3 de cuentas del depósito de música 1778-1810, fol. 209.
[656] ACS, Libro 3 de cuentas del depósito de música 1778-1810, fols. 208-215.
[657] También Huerta (2005, p. 159) dice que existieron seguidillas gallegas. Por su parte, Antonio Benito Fandiño (en el *Villancico-tonadilla* de 1812 publicado en el n. 63 del *Diario Cívico-Patriótico*) había puesto en boca de un preso en Compostela unas seguidillas (en castellano, eso sí).
[658] La muiñeira de *Los gustos estragados* consta de versos hexasílabos y música en 6/8, mientras que las seguidillas que la rodean poseen un texto en heptasílabos-pentasílabos y compás de 3/4, como era habitual.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Galicia rasgos étnicos diferenciados que ya en el siglo XVIII reivindicaron ilustrados del noroeste peninsular (Beramendi, 2007).

Melchor López también había prestado atención a lo gallego al incorporar personajes e idioma galaicos en varios de sus villancicos para la Catedral de Santiago de Compostela[659] durante la década de 1790 (Trillo y Villanueva, 1980). Estas piezas mostraban influencias de las obras paralitúrgicas con estereotipos galaicos iniciadas en Madrid en el siglo XVII y extendidas posteriormente a diversos lugares de la Península Ibérica y Latinoamérica. Es precisamente López quien las introduce en el noroeste peninsular (donde ya existía una tradición de villancico en castellano), solo que sin el componente de burla hacia lo galaico que sí se aprecia en otras latitudes (Villanueva, 1994). Dichas obras paralitúrgicas en gallego para Compostela dejarían de hacerse hacia 1796, año en que la basílica compostelana prohíbe los villancicos de Navidad.

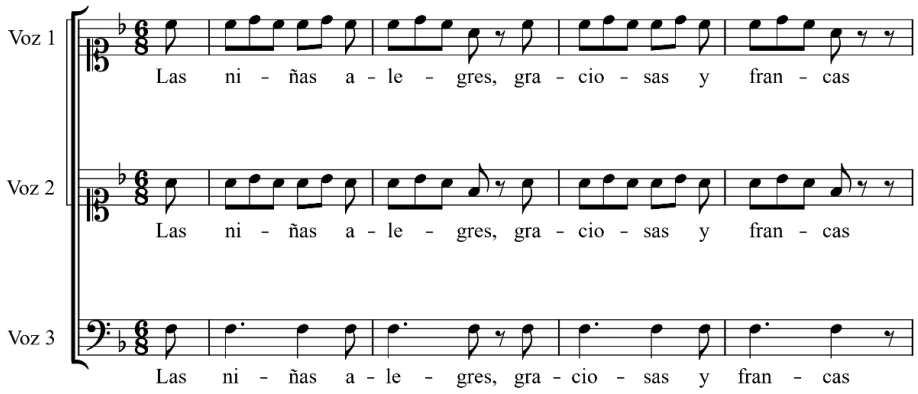
El citado compositor, en su condición de no gallego por nacimiento, podría haber considerado el folclore de Galicia como un elemento simplemente pintoresco para incluir en sus obras. Sin embargo, esta sería una interpretación con un sesgo actual, no aplicable a lo que ocurría en la Edad Moderna. En esos años del Antiguo Régimen, formar parte de una determinada identidad colectiva no dependía exclusivamente del lugar de nacimiento o la genealogía, sino también de la integración social y la vecindad, pudiendo adquirirse así la condición de *natural* (Herzog, 2006)[660]. Cabe recordar al respecto que el referido músico manchego llevaba desde 1784 viviendo y trabajando en Galicia (donde fallecerá en 1822), sin problemas graves ni escándalos (al menos, en la documentación no se reflejan).

Cuando López crea su tonadilla en 1799, recupera una práctica compositiva que él mismo había traído al noroeste peninsular ibérico. Sin embargo, realiza cambios en el procedimiento, pues la muiñeira[661] de *Los gustos estragados* ya no consta de los ritmos dáctilos que caracterizaban a los gallegos de sus composiciones paralitúrgicas compostelanas o a los personajes galaicos que proliferaban en la tonadilla y villancicos madrileños desde décadas atrás (dicha rítmica dáctila no asemeja ser realmente un recurso folclórico de origen gallego, sino un *topos* musical que precisamente escasea en Galicia hasta finales del XVIII).
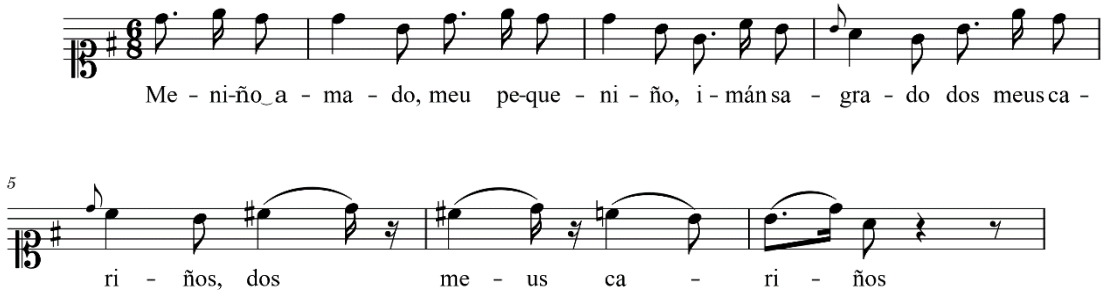
[659] Una de las más poderosas gracias principalmente al "Voto", un impuesto que se cobraba en el mundo hispano para las arcas de la Catedral compostelana (Rey Castelao, 1993). Una gran parte de lo recaudado se destinaba precisamente a financiar la capilla de música.

[660] "En la España moderna, la naturaleza y la extranjería nunca fueron criterios evidentes, y jamás obedecieron a claras prescripciones legales. Más que ser una simple cuestión de nacimiento -como el término natural podría indicar y la mayoría de los historiades dan por supuesto-, en España e Hispanoamérica la naturaleza era una construcción social y jurídica […]. Las personas eran naturales, o se convertían en naturales, en cuanto establecían, con intención de quedarse de forma permanente, residencia en una comunidad situada en territorio español, o en cuanto daban otras pruebas de su deseo de vincularse a dicha comunidad" (Herzog, 2006, pp. 109-110).

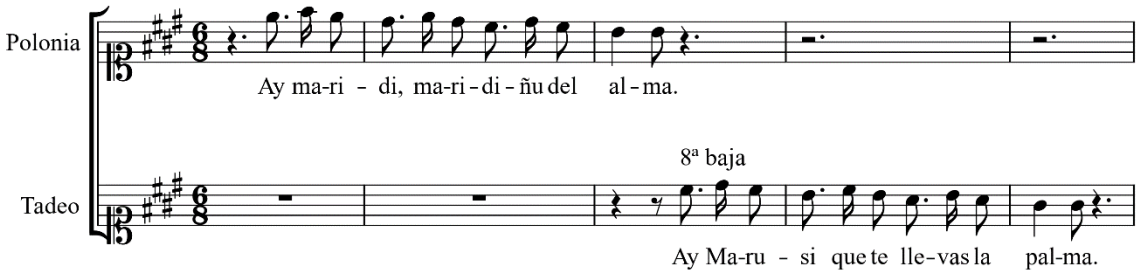
[661] Sobre el texto que López coloca en su "seguidilla-muiñeira", cabe apuntar que es un fragmento configurado desde un punto de vista masculino sobre las "niñas". Ocurre lo opuesto a lo señalado por el Padre Sarmiento (1775, 35) sobre el folclore gallego en *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles,* donde el monje afirma que eran las mujeres las que creaban los cantos: "He observado que en Galicia las mujeres no sólo son poetisas sino músicas naturales. Generalmente hablando, así en Castilla como en Portugal y en otras provincias, los hombres son los que componen las coplas e inventan los tonos o aires y así se vé que en este género de coplas populares hablan los hombres con las mujeres o para amarlas o para satirizarlas. En Galicia es al contrario. En la mayor parte de las coplas gallegas hablan las mujeres con los hombres; y es porque ellas son las que componen las coplas, sin artificio alguno, y ellas mismas inventan los tonos o aires a que las han de cantar, sin tener idea del arte músico" (vid. prólogo de Filgueira Valverde a Sampedro, 1942, p. 30).



Ejemplo musical 13. Inicio de las voces en la muiñeira perteneciente a *Los gustos estragados*



Ejemplo musical 14. Ritmos dáctilos en el papel de tiple perteneciente al villancico gallego *Da Ulla a meu cabo veño*, compuesto por Melchor López en 1790 (vid. Villanueva, 1994, pp. 415-416)
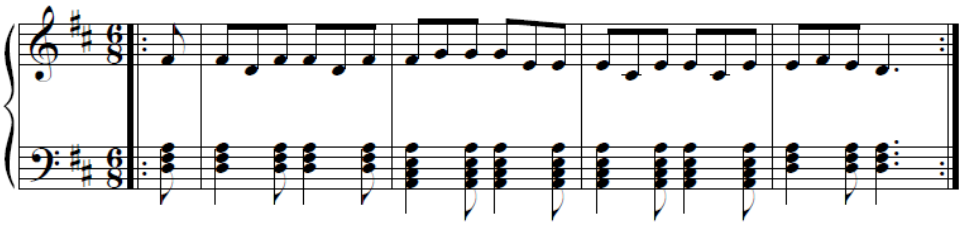


Ejemplo musical 15. Gaita en los papeles de voz pertenecientes a la tonadilla madrileña *La gallega*, creada por Blas de Laserna en 1783 (Real Biblioteca, Música manuscrita, MUS/MS/1639)
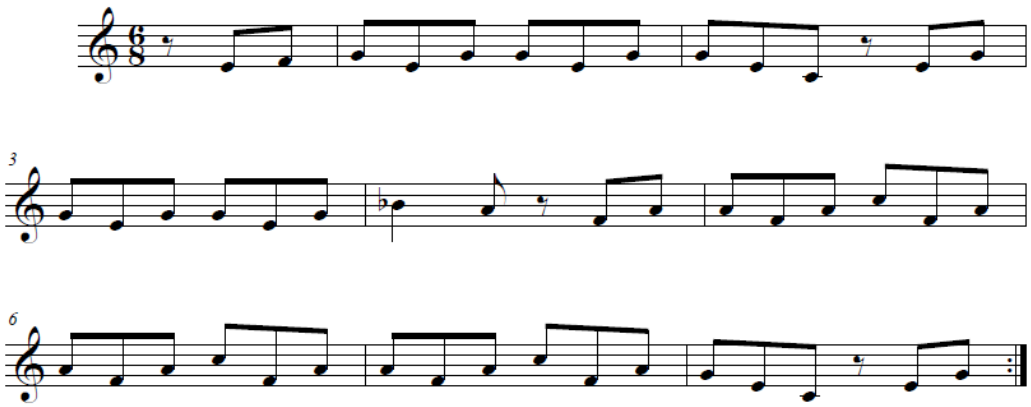
Los patrones rítmicos de la muiñeira que integra *Los gustos estragados* parecen inspirarse verdaderamente en la música tradicional de Galicia. Desafortunadamente, no existen recopilaciones folclóricas de la época, por lo que las comparaciones tienen que establecerse con los cancioneros llevados a cabo por autores de los siglos XIX y XX[662]. El punto en común con

[662] Además de los cancioneros que se reflejarán a continuación, se ha buscado también en el de Bal y Torner (1973), no obteniendo resultados.
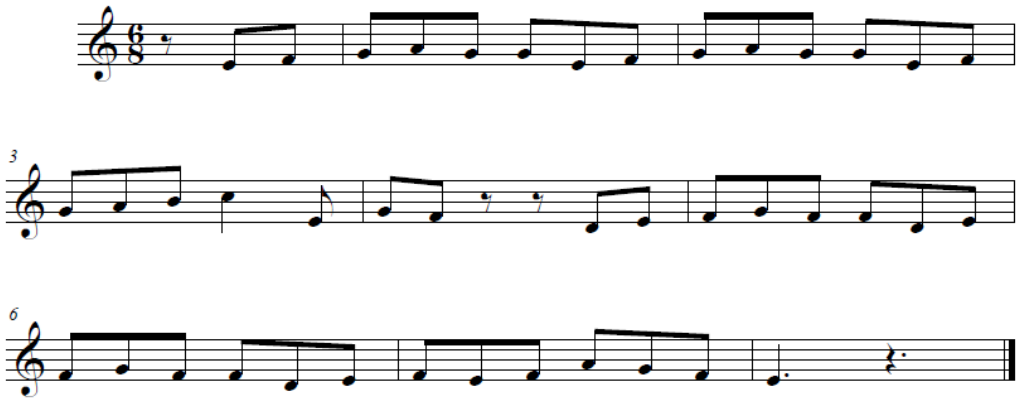
las melodías seleccionadas reside en las interválicas pequeñas (segundas y/o terceras) y/o la repetición de una determinada célula cuyo ritmo se dispone en compás de 6/8.



Ejemplo musical 16. Tercera sección de una muiñeira sin letra del cancionero *Ayes de mi país*, elaborado por Marcial Valladares en 1865 (vid. Do Pico y Rei, 2010, p. 133)
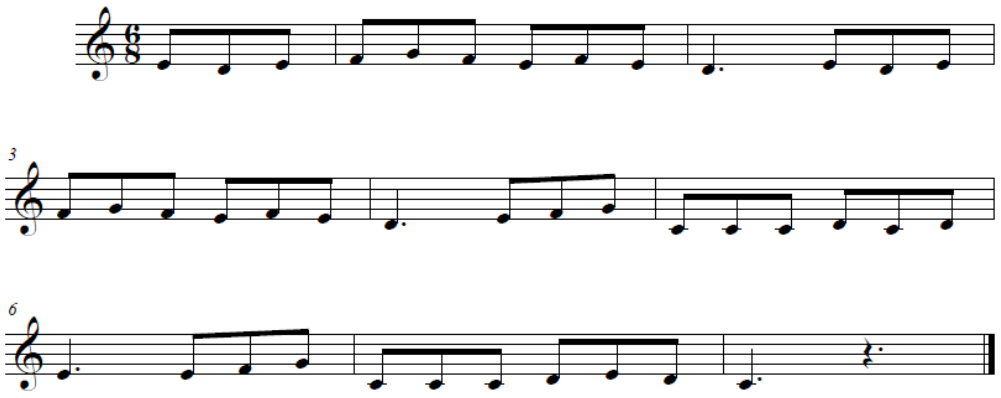


Ejemplo musical 17. Comienzo de la pieza 332 para gaita del Cancionero musical de Galicia (Sampedro, 1942[663], p. 87). Está categorizada como ribeirana y fue recogida en Pontevedra
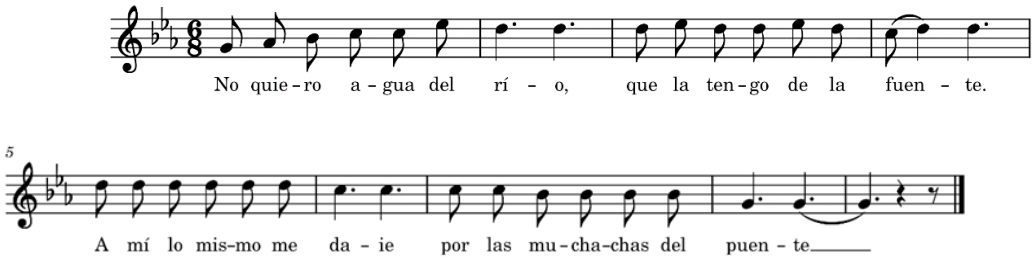


Ejemplo musical 18. Inicio de la pieza 335 para gaita del *Cancionero musical de Galicia* (Sampedro, 1942, p. 89). Está categorizada como ribeirana y fue recogida en Poio (Pontevedra)

[663] Este cancionero fue publicado tras la muerte de su autor. Para más información sobre la conformación del mismo, consúltese Groba (2011).



Ejemplo musical 19. Primera parte de la pieza 372 para gaita del *Cancionero musical de Galicia* (Sampedro, 1942, p. 127). Está categorizada como danza de espadas y fue recogida en Bouzas (Pontevedra)



Ejemplo musical 20. Inicio de una jota perteneciente a la pieza 81b del *Cancioneiro Popular Galego* (Santamarina y Schubarth, 1984, vol. I, p. 131)[664], recogida en Xaviña ¡(Camariñas). Atiéndase especialmente a la interválica y ritmo del compás 3 para ver las similitudes con el estrambote de López

Algo musicalmente similar a la inclusión de lo gallego en *Los gustos estragados* y los villancicos de López había llevado a cabo Luis Misón en su tonadilla de 1762 *Las campanas de los músicos por fuerza* (BHM, Mus 170-3), donde se disponen unas seguidillas en 6/8 y ritmo dáctilo, similares a una gaita o muiñeira. Misón no fue el único en hacerlo en Madrid, pues José Castel en su tonadilla de 1776 *La jardinera* (BHM, Mus 162-3) dispone unas seguidillas epilogales que contienen una gaita (Subirá, 1929, p. 261). Por su parte, Presas introduce hacia 1786 dicho baile del noroeste peninsular en las seguidillas epilogales de *La boda del gallego* (BHM, Mus 114-15).

Teniendo presente lo anterior, no sería plenamente acorde a la realidad la siguiente afirmación de Filgueira Valverde sobre una escasa presencia de Galicia en la tonadilla madrileña: "La repercusión de lo gallego en la tonadilla escénica es muy pequeña y se reduce a tópicos musicales del tipo pastoril o de muiñeira" (Filgueira Valverde, 1942, p. 84). Bien es cierto, que este autor se refiere a las fuentes conservadas en la Biblioteca Nacional y no a las de la Municipal (donde se encuentran la mayor parte de estas obras).

En resumen, la obra aquí analizada es una pieza de sumo interés por demostrar que en Galicia también se compusieron tonadillas. Melchor López fue quien llevó a cabo tal labor, dotando a dicha pieza de una melodía de inspiración folclórica en una parte de sus seguidillas.

664 Los autores optan en su libro por no emplear compases. Aquí sí se usan para mantener una cierta homogeneidad con los otros fragmentos musicales transcritos.

El mismo compositor había sido también el introductor en Galicia del villancico con música y personajes gallegos hacia 1790. Mientras este género paralitúrgico se asentó aquí y creó una tradición en el XIX (especialmente en la Catedral de Mondoñedo, influyendo en el posterior movimiento del Rexurdimento), sobre la tonadilla no han aparecido fuentes que permitan afirmar lo mismo.

Los gustos estragados constituye una partitura de gran valor por ser la primera tonadilla con música compuesta en el noroeste peninsular de la que se tiene constancia. En los libros de actas municipales de Ferrol y Santiago he encontrado títulos de este género escénico-lírico (como *La venta* o *La nueva en la fonda*), pero las mismas parecen ser alusiones a obras importadas de Madrid (varias veces aparecen junto a comedias hispanas y tanto unas como otras se conservan con el mismo nombre y fecha similar en la Biblioteca Histórica de Madrid). *Los gustos estragados* supone por tanto una excepción a todo ello y de ahí su importancia. Además, el descubrimiento de esta pieza permite asegurar que los libretos tonadilleros de Iriarte fueron puestos en música por compositores diferentes. Se precisa y rectifica así lo afirmado hace años por Varela de Vega (1981):

> Tomás de Iriarte, autor seguro de los libretos de las tonadillas *Los gustos estragados*, *El lorito* y *El Misántropo* y, posiblemente, autor también de sus músicas, aunque esto no consta. La probabilidad de ser el compositor de dichas tonadillas es grande, pues fue muy notable y destacado instrumentista de violín, órgano y clave y un gran erudito en historia de la música, si bien sólo se conserva una composición de toda su obra musical, la del primer melólogo español, que lleva por título *Guzmán el Bueno*.

4.6. CONCLUSIONES DE CAPÍTULO

El análisis del teatro y la música en la Galicia dieciochesca ofrece elementos que explican la identidad gallega. En este capítulo se han tratado primeramente diversos aspectos en relación a la escena en el noroeste peninsular: qué compañías actuaron, en qué localizaciones (teatros o tablados al aire libre) y cuáles fueron las controversias más significativas al respecto. Después, atendimos a los géneros declamados (sobre todo a su música incidental y secciones en gallego) y muy especialmente al teatro musical (no solamente ópera italiana, sino también creaciones hispanas). En este último aspecto, sobresalió el hallazgo (gracias a Joám Trillo) de la tonadilla *Los gustos estragados*, compuesta en 1799 por el maestro de capilla de la catedral compostelana Melchor López (basándose en un texto homónimo del reconocidísimo escritor Tomás de Iriarte). La obra destaca por constituir una galleguización musical del género tonadillesco, así como por su estilo neoclásico y por enmarcarse en la polémica reforma teatral hispana de la década de 1790.

Son varias las novedades que aporta este capítulo en comparación con los pocos estudios que existían sobre el teatro y música en Galicia. Primeramente, aquí no solo se ha tratado lo ocurrido en las tres ciudades del hoy denominado Eje Atlántico (Coruña, Ferrol y Santiago de Compostela), como han hecho con menor o mayor fortuna otros investigadores previamente. En efecto, este capítulo contiene también un análisis de lo ocurrido en Ourense y Lugo. De este modo, se rompe con una tendencia historiográfica muy marcada actualmente, la cual se inclina a sobrevalorar lo ocurrido en la Galicia occidental (hoy más potente económica y demográficamente), minusvalorarando (o incluso ignorando) los sucesos de la oriental. Al mismo tiempo, hemos optado por atender no exclusivamente a los fenómenos escénico-musicales urbanos, sino también a los de zona rural (a pesar del escaso rastro documental que han dejado). Ello resulta fundamental para conocer de la forma más completa posible lo

ocurrido en un territorio con una población tan numerosa y dispersa como fue la de Galicia a finales del Antiguo Régimen.

La perspectiva eminentemente musicológica de este trabajo también supone una novedad importante. Hasta ahora, tan solo había puntuales contribuciones musicológicas en relación a la ópera italiana, pero prácticamente nada sobre los géneros ibéricos (comedia con música o tonadilla, por ejemplo). La tarea no fue fácil, pues implicó localizar en diversas instituciones las escurridizas piezas de un puzzle que hasta ahora parecía irrealizable. Para lograrlo, hubo que desprenderse de consideraciones muy propias del presente, pero anacrónicas para la comprensión del teatro y música en el pasado, como la división actual entre ámbito religioso y profano (que entonces no ocurría de forma tan clara) o la idea de que las fronteras de Galicia eran entonces exactamente las mismas que ahora.

Con todo lo anterior, se ofrece a la comunidad académica una visión del pasado musical y escénico gallego que rompe *clichés*. Por una parte, se desecha la idea de que en el noroeste se realizaron pocas actividades de esta tipología entre 1750-1814. Queda demostrado que sí tuvieron lugar, no constituyendo meras importaciones de Castilla, Italia o Portugal, sino también adaptaciones de la tradición teatral hispana y operística italiana, además de creaciones propias con fragmentos en gallego y/o música asociada al folclore de la zona, como ocurrió con el villancico.

Todas estas piezas serán el germen de muchas reivindicaciones identitarias galaicas durante la Contemporaneidad. Así, géneros como las "estampas corales", realizadas en el primer tercio del siglo XX por los coros gallegos[665], guardarán similitud con lo tonadillesco y villanesco: obras escénicas de fuerte carácter costumbrista, inspiradas en las clases populares y el folclore musical de la zona. Las estampas adquirirán relevancia a finales de la década de 1920[666] y se utilizarán como elemento cultural para apoyar el naciente nacionalismo gallego impulsado por las *Irmandades da Fala* (al igual que lo tonadillesco se había empleado más de un siglo antes con el objetivo de reforzar el incipiente nacionalismo español).

Si la tonadilla marcaba distancias de lo hispano con lo francés e italiano, las estampas corales lo harán con lo gallego respecto a lo castellano. Las obras resultantes gozarán de gran predicamento entre la población, tanto dentro de Galicia como en la emigración, éxito que también había cosechado la tonadilla y el villancico entre los siglos XVIII-XIX en el ámbito hispano peninsular y americano. Todo ello refuerza nuestra tesis de que el teatro constituye un elemento de creación de identidad, no solo contando la realidad, sino también contribuyendo a su construcción.

[665] La configuración de estas formaciones partía de ideas decimonónicas impulsadas por el pontevedrés Perfecto Feijóo y su coro *Aires d´a terra* (Costa, 1999).

[666] Posteriormente, durante la dictadura franquista, se transformarán en "estampas gallegas" o "estampas de costumbres gallegos", perdiendo gran parte de su carácter reivindicativo (López Cobas, 2013, p. 353).

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

OVERALL CONCLUSIONS

Iberian musical theater was not only a reflection of different collective identities existing in reality, but also contributed enormously to their configuration. It has been analyzed in this PhD, taking into account the Galician people (inside and outside the Peninsular Northwest) in a crucial period of the past due to its character of transition and change: the decline of the Old Regime and the beginning of the Contemporary Age. The lyrical scene constitutes a source of great value for the study of collective imaginaries, above other elements traditionally considered in the academic field. The laws and institutional punishments that political historians normally use (sometimes exclusively) enjoyed relevance, but what really left a mark on the population (without too many reactions) was theater and music.

Galician identity was largely made up of elements that were attributed to the inhabitants of the Northwest by the Castilian and Portuguese scene (ignoring, of course, the negative and joking aspects, or softening them). This was produced by the continuous migration of Galicians to territories other than their own, especially Madrid and Lisbon. Consequently, their identity was influenced not only by how they saw themselves, but also by how they were seen by others. It was especially the case at the end of the 18th century and the beginning of the 19th century, when a vast majority of Spanish and Portuguese societies were in favor of having their own theater for what they called "nations".

Although there was a consensus on Portuguese land regarding what was autochthonous, in Spain existed certain differences between sectors. On the one hand, those who had a conservative conception, prioritizing the Baroque tradition and reflecting the popular customs of the different "provincias" and Spanish colonies, but Castilla prevailed[667]. The defenders of these ideas (including the theatrical system in force during the 18th century and a large part of the population) showed a playful perspective of the theater, seeing it as harmless entertainment for society. Furthermore, they rejected the change and foreign elements (mainly French and Italian), even though they admitted some of them in the music. The historiography of the 19th century will highlight this traditionalist position, considering it legitimate according to some ideological interests.

On the opposite side, enlightened people who saw the Hispanic as modern, rational, neoclassical and open to European innovations. They also considered Spain as a group of kingdoms, although with a position similar to the centralist vision of the Bourbon dynasty since Felipe V and his *Decretos de Nueva Planta*. Castilian culture continued to prevail, but dissident positions such as Feijóo or Sarmiento arose, defending other idiosyncrasies such as Galician. The majority of the Enlightenment movement affirmed that some popular aspects were not morally adequate and had to be modified, even with the opposition of a large part of society. As far as the theater was concerned, these scholars understood it not only as entertainment, but also as a powerful element of education and social shaping. For them, the arguments of the scenic works transmitted a series of values. Therefore, it was necessary to undertake a theatrical reform.

[667] This came from the Habsburg dynasty, when the Hispanic Monarchy was a conglomerate of kingdoms under the same king with the court based mainly in Castile, a single language in the administrative field (Castilian) and a official religion (Catholicism).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

These tensions were clearly reflected in the scenic and lyrical production of the years covered here (1750-1814). Small genres such as the "tonadilla" (Madrid) or the "entremez" (Lisbon), whose librettos defended supposedly autochthonous traditions against innovative foreign elements, showed from the beginning musical traits characteristic of the famous Italian and French theater, combined with stylized reworkings of Iberian and American folk music. In the aforementioned works, the Galician character occupied an interstitial position (even a link), halfway between autochthonous and foreign due to his habitual condition as a migrant settled in the Spanish and Portuguese capitals.

The research also focused on the analysis of what happened with respect to the lyrical theater in Galicia. A topic little explored until now because of the apparent (but not real) scarcity of primary sources, especially the musical ones themselves. Likewise, it was studied here the importance that the scene had as a generator of cultural and identity confluences on Galician land: numerous companies from different latitudes (Castilian, Portuguese and, to a large extent, Italian) arrived at the Northwest during the end of the Old Regime. The disputes between them, reflected in municipal and judicial documentation, show a much more powerful Galician theater system than it had been supposed until now in a specialized field.

All of the above, with the numerous experiences that the population of Galicia lived when moving outside its territory, constituted a breeding ground for the conformation of the Galician relativism and indecision, where the well-known "it depends" is located. The role of musical theater (especially from Madrid and Lisbon) was fundamental for the exaggeration and stereotyping of this and other characteristics, even achieving that some features that did not exist in reality were assumed by Galician people (also today) as typical of their idiosyncrasy.

For now, here concludes my spatial and temporal trip (also academic and personal) to the theater and music of the late Old Regime. Throughout the last four years, I have been able to investigate in more than 35 archives and libraries located in various peninsular latitudes: Madrid, Lisbon, Porto, Coimbra, Braga, Vigo, Santiago de Compostela or A Coruña are some of the towns where I developed my work. For this, I had the support of institutions such as the Universidade de Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consello da Cultura Galega and Casa de Velázquez, among others.

Several of the most relevant results found during my pre-doctoral research were offered to the academic community through publications in *Revista de Musicología* ("Entre autóctono y foráneo: el personaje gallego en la tonadilla"), *Resonancias: revista de investigación musical* ("Los gustos estragados: una tonadilla compostelana de 1799"), *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte* ("Representación a San Roque: teatro bilingüe y música incidental en el Ourense del siglo XVIII") and the book *Los caminos de América* ("América y la figura del indiano en el teatro musical de la Península Ibérica durante la Ilustración"). I also participated in scientific meetings such as the *XIX Congreso de la Asociación Española de Americanistas, III Congreso MUSAM* or *X Congreso de la SEdeM*, where I was able to meet renowned researchers whose advice and suggestions for my work were very useful.

In the future, I would like to continue the path outlined here, as I could publish works about salon music in Galicia during the 18th century (unexplored subject on which I already have important information), the parallels of the "tonadilla" with the Italian "intermezzo" or the comparative analysis of the Galician character in plays from the golden theater in Madrid to the 20th century Ibero-American cinema, transiting (of course) through zarzuela. All of this supposes for me a certain haven at a time like the present, when the dizzying technological and social changes make slow reflections from the Humanities more necessary than ever.

[CONCLUSIONES GENERALES]

El teatro musical ibérico no solo fue reflejo de diferentes identidades colectivas existentes en la realidad, sino que contribuyó enormemente a la configuración de las mismas. Ello se ha analizado en esta tesis doctoral atendiendo a la galleguidad (dentro y fuera de Galicia) en un período crucial del pasado por su carácter de transición y cambio: el ocaso del Antiguo Régimen e inicio de la Contemporaneidad. La escena lírica constituye, por tanto, una fuente de gran valor para el estudio de los imaginarios colectivos, muy por encima de otros elementos tradicionalmente considerados en ámbito académico. Las leyes y castigos institucionales que los historiadores políticos habitualmente tienen en cuenta (a veces, de forma exclusiva) gozaron de relevancia, pero lo que realmente dejó poso en la población (sin demasiadas reacciones) fue el teatro y la música.

La identidad gallega se conformó en gran parte con elementos que se le atribuyeron a los habitantes del noroeste peninsular en la escena castellana y lusa (obviando, eso sí, los aspectos negativos y de chanza, o suavizándolos). Ello se produjo por las continuas migraciones de galaicos a territorios diferentes al propio, sobre todo Madrid y Lisboa. Consecuentemente, en su identidad influyó, más que en otras, no solo el cómo se veían a sí mismos, sino también cómo eran contemplados por el ajeno. Esto se dio sobre todo a finales del XVIII e inicios del XIX, cuando una amplia mayoría de las sociedades hispana y portuguesa eran favorables al hecho de contar con un teatro propio de lo que ya entonces denominaban "naciones".

Si bien en suelo luso existía un cierto consenso con respecto a qué era lo autóctono, en España se produjeron ciertas diferencias entre distintos sectores. Por un lado, se encontraban quienes tenían una concepción conservadora, primando la tradición barroca y al reflejo de las costumbres populares de las diferentes "provincias" y colonias españolas, aunque prevaleciendo Castilla[668]. Los defensores de estas ideas (incluido el sistema teatral vigente en el XVIII y gran parte de la población) mostraban una perspectiva lúdica del teatro, viéndolo como entretenimiento inofensivo de la sociedad. Además, rechazaban el cambio y lo extranjero (fundamentalmente lo francés e italiano), aunque admitían ciertos elementos foráneos en la música. La historiografía del XIX resaltará dicha postura tradicionalista por considerarla legítima y responder a sus intereses ideológicos.

En el lado contrario se ubicaban aquellos ilustrados que a finales del XVIII veían lo hispano como lo moderno, racional, neoclásico y abierto a las innovaciones europeas (siempre y cuando se "hispanizasen"). Consideraban también a España como un conjunto de reinos, aunque con una postura afín a la visión centralista de la dinastía borbónica desde Felipe V y sus *Decretos de Nueva Planta*. Continuaron primando la cultura castellana, aunque surgieron posturas disidentes como las de Feijóo o Sarmiento defendiendo otras idiosincrasias como la gallega. La mayoría de los ilustrados afirmaban que algunos aspectos populares no eran moralmente adecuados y que debían modificarse, incluso con la oposición de gran parte de la sociedad. En lo que concernía al teatro, estos eruditos lo entendían no solo como diversión, sino también como un poderoso elemento de educación y moldeamiento social. Para ellos, los argumentos

[668] Ello provenía de la dinastía de los Austrias, cuando la Monarquía Hispánica era un conglomerado de reinos bajo un mismo monarca con la corte asentada principalmente en Castilla, una sola lengua en el ámbito administrativo (castellano) y una única religión oficial (catolicismo).

de las obras escénicas transmitían una serie de valores, por lo que cabía emprender una reforma teatral.

Estas tensiones se reflejaron claramente en la producción escénico-lírica de los años aquí abarcados (1750-1814). Géneros breves como la tonadilla madrileña o el entremés lisboeta, cuyos libretos defendían tradiciones supuestamente autóctonas frente a elementos innovadores extranjeros, mostraron desde sus inicios rasgos musicales característicos del famoso teatro italiano y francés, combinados con reelaboraciones estilizadas de música folclórica ibérica y americana. En las referidas obras, el personaje gallego ocupaba una posición intersticial (incluso de nexo), a medio camino entre autóctono y foráneo por su condición habitual de migrante asentado en las capitales española y portuguesa.

La investigación planteada también se centró en el análisis de lo ocurrido con respecto al teatro lírico en Galicia. Un tema hasta ahora poco explorado por la aparente (pero no real) escasez de fuentes primarias, especialmente las propiamente musicales. Asimismo, aquí se estudió la importancia que la escena tuvo como generadora de confluencias culturales e identitarias en suelo gallego: al noroeste peninsular llegaron a finales del Antiguo Régimen numerosas compañías de diferentes latitudes (castellanas, portuguesas y, en gran medida, italianas). Las disputas entre ellas, reflejadas en documentación municipal y judicial, muestran un sistema teatral gallego mucho más poderoso y rico de lo que hasta ahora se había supuesto en ámbito especializado.

Todo lo anterior, junto con las numerosísimas experiencias que la población de Galicia vivió al desplazarse fuera de su territorio, constituyó un caldo de cultivo para la conformación del quizás ya manido relativismo e indecisión gallegos, donde se ubica el consabido "depende". El papel del teatro musical (especialmente madrileño y lisboeta) resultó fundamental para la exageración y estereotipación de esta y otras características, logrando incluso que algunos rasgos que no existían en la realidad fuesen asumidos por los gallegos (también de hoy en día) como propios de su idiosincrasia.

Aquí concluye por ahora mi viaje espacial y temporal, a la vez que académico y personal, al teatro y música de finales del Antiguo Régimen. A lo largo de los últimos cuatro años, he podido investigar en más de 35 archivos y bibliotecas situados en diversas latitudes peninsulares: Madrid, Lisboa, Porto, Coímbra, Braga, Vigo, Santiago de Compostela o A Coruña son algunas de las poblaciones en las que desarrollé mi labor. Conté para ello con el apoyo de instituciones como la Universidade de Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consello da Cultura Galega y Casa de Velázquez, entre otras.

Varios de los resultados más relevantes encontrados durante mis pesquisas predoctorales los ofrecí a la comunidad académica a través de publicaciones en *Revista de Musicología* ("Entre autóctono y foráneo: el personaje gallego en la tonadilla"), *Resonancias: revista de investigación musical* ("*Los gustos estragados*: una tonadilla compostelana de 1799"), *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte* ("Representación a San Roque: teatro bilingüe y música incidental en el Ourense del siglo XVIII") y el libro *Los caminos de América* ("América y la figura del indiano en el teatro musical de la Península Ibérica durante la Ilustración"). También participé en reuniones científicas como *XIX Congreso de la Asociación Española de Americanistas*, *III Congreso MUSAM* o el *X Congreso de la SEdeM*, donde pude conocer a reconocidos investigadores cuyos consejos y sugerencias a mi trabajo resultaron de gran utilidad.

En el futuro me gustaría continuar la senda aquí marcada, pues podría publicar trabajos sobre la música de salón en la Galicia del siglo XVIII (tema inexplorado hasta ahora y del que ya tengo numerosa información), los paralelismos de la tonadilla escénica con el intermezzo italiano o el análisis comparativo del personaje gallego en obras desde el teatro áureo en Madrid hasta el siglo XX en el cine iberoamericano, transitando (como no) por la zarzuela. Todo ello supone para mí un cierto remanso en un momento como el actual, pues los vertiginosos cambios tecnológicos y sociales hacen más necesarias que nunca las pausadas reflexiones desde las Humanidades.

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

USC
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

FUENTES

ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS[669]

En Madrid

Biblioteca Histórica Municipal (Fondo teatro y música escénica)
Biblioteca Nacional de España (Legado Barbieri)
Real Biblioteca-Palacio de Oriente (Manuscritos)
Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música (Manuscritos)
Archivo de Villa (Fondo Ayuntamiento de Madrid)
Biblioteca de la Casa de Velázquez (Fondo Marqués de Saltillo)

En Lisboa

Arquivo Nacional Torre do Tombo (Ministério do Reino y Real Mesa Censória)
Biblioteca Nacional de Portugal (Coleção Música)
Biblioteca Nacional da Ajuda (Música manuscrita)
Biblioteca del Teatro Nacional D. Maria II (Coleção Forjaz de Sampaio)
Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian (Teatro de Cordel)

En Coímbra

Biblioteca Geral de la Universidade de Coimbra (Música manuscrita)
Biblioteca da Facultade de Letras da Universidade de Coimbra (Sala Jorge Faria)

En Porto

Arquivo Distrital de Porto (Colecção documentos das Artes Cénicas 1774/1961)
Arquivo Histórico Municipal de Porto (Câmara Municipal do Porto)
Arquivo da Santa Casa da Misericordia de Porto (Livro 66)
Biblioteca Pública Municipal de Porto (Teatro São João)
Biblioteca do Centro do Porto da Universidade Católica Portuguesa (Fondo Manuel Ivo Cruz)

En Braga

Arquivo Distrital de Braga (Manuscritos)

En A Coruña

Archivo Histórico Municipal de A Coruña (Fondo Ayuntamiento de A Coruña, siglos XIII-XX)
Archivo del Reino de Galicia (Real Audiencia y Juzgado Ferrol)
Archivo y Biblioteca de la RAG (Colección Marcial del Adalid)
Biblioteca de la Fundación Pedro Barrié de la Maza (Colección Martínez Barbeito)
Biblioteca de la Diputación Provincial de A Coruña (Archivo Canuto Berea)

[669] Se indican a continuación siguiendo el orden de los capítulos que conforman esta Tesis Doctoral: teatro lírico en Madrid, Portugal y Galicia. La gran mayoría de los archivos y bibliotecas referenciados fueron visitados presencialmente por el autor de esta Tesis Doctoral (además de consultarse sus fondos digitalizados).

Biblioteca del Real Consulado de A Coruña (Libros de actas y libretos antiguos)

En Ferrol

Archivo Municipal de Ferrol (Ayuntamiento-Actas de pleno)

En Lugo

Archivo del Pazo de Tor (Música)

En Mondoñedo

Archivo de la Catedral de Mondoñedo (Música)

En Ourense

Archivo Histórico Provincial de Ourense (Música)
Archivo de la familia Rodríguez González (Teatro)
Archivo de la familia Castro Vicente (Pliegos de cordel)

En Pontevedra

Archivo del Museo de Pontevedra (Fondo Casto Sampedro)

En Santiago de Compostela

Archivo Histórico Universitario de Santiago de Compostela (Archivos municipales-Ayuntamiento de Santiago)
Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela (Fondo Valladares)
Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela (Música)

En Vigo

Archivo y Biblioteca de la Fundación Penzol (Colección Álvarez Blázquez)

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BIBLIOGRAFÍA

Primaria

ALMEIDA Y MOTA, J.P. Y MARTINELLI, C. (1774): *Il matrimonio per concorso. Drama jocoso para música, que se ha de representar a la fiesta de nuestra Señora de la Assumpción, Patrona de esta Santa Catedral de Mondoñedo,* Santiago, Ignacio Aguayo i Aldemunde.

AMAR Y BORBÓN, J. (1790): *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres,* Madrid, Imprenta de Benito Cano.

ARANA, T. (1717): *Relacion de los estragos y ruynas, que a padecido la ciudad de Santiago de Guathemala, por terremotos, y fuego de sus bolcanes en este año de 1717*, Guatemala, Alferes Antonio de Pineda Ybarra.

ARMONA Y MURGA, J.A. (1785/1988): *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, José Álvarez y María del Carmen Sánchez (eds.), Álava, Diputación Foral de Álava.

ATAIDE Y PORTUGAL, E. (1802): *Almacén de chanzas y veras para instrucción y recreo*, Madrid, Aznar.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1767): *Bayle de máscaras en el nuevo amphitheatro de los Caños del Peral para el Carnaval del año 1768 y sucesivos en esta Corte, a la orden del Señor Corregidor de Madrid*, Madrid, Antonio Sanz.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1784): "Teatros, listas de las compañías de los actores, órdenes que se deben observar en los teatros, precios a que deben satisfacerse las entradas y asientos en las comedias regulares y de teatro. Reflexiones sobre el estado de la representación o declamación en los teatros", *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid,* vol. no especificado, n. 3 (marzo), pp. 104-129.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1785): "Nota y tonadilla", *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid,* vol. 5, n. 17 (mayo), pp. 106-110.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1785): "Tonadilla a solo intitulada *Los civilizados*, que cantó María Rivera", *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid,* vol. no especificado, n. 18 (junio), pp. 252-256.

AUTOR NO ESPECIFICADO (1786): *Introducción a la Real Cédula expedida por Su Majestad para la erección de un Consulado Marítimo y Terrestre, comprehensivo de la Ciudad de La Coruña, su Puerto, el de Vigo y todos los Puertos y Pueblos del Arzobispado de Santiago, 1785,* Madrid, Imprenta de la viúda de Ibarra.

AUTOR NO ESPECIFICADO (1786): "Tonadilla a solo intitulada *El sistema de los preocupados*, que cantó Joaquina Arteaga en el Coliseo del Príncipe en los días que se representó *El hechizado por fuerza*", *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid,* vol. no especificado, n. 28 (abril), pp. 546-549.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1787): "Coliseo del Príncipe, compañía de Manuel Martínez (tonadilla intitulada *El teatro y actores agraviados*)", *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid,* vol. 10, n. 38 (febrero), pp. 269-270.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

AUTOR NO ESPECIFICADO-EZQUERRA DE OCA, J. Y TRULLENC, P.P. (1787): "Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte", *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, vol. 12, n. 45 (septiembre), pp. 169-180.

AUTOR NO ESPECIFICADO-UN VALENCIANO AFECTO. (1789): *Coplas de regocijo a honor de NN.s catholicos y venerados monarcas D. Carlos Quarto y Doña Maria Luisa de Borbon ... Para cantar por la* ***tonadilla gallega***, Valencia, Josef Estevan.

AUTOR NO ESPECIFICADO-EL AMANTE DEL BUEN GUSTO. (1790): "Carta sobre la necesidad y la utilidad de un teatro de ópera en la Corte", *Diario de Madrid*, n. 16 (16-01-1790), pp. 61-63.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1790): *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los reynos y señorios del católico rey de las Españas, el señor don Carlos IV: contiene en resumen todos los libros puestos en el Índice Expurgatorio del año 1747 y en los edictos posteriores*, Madrid, Imprenta de Don Antonio de Sancha.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1790): "Señores diaristas", *Diario de Madrid*, n. 95 (05-04-1790), pp. 377-379.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1790): "Continuación de la carta sobre teatros", *Diario de Madrid*, n. 96 (06-04-1790), pp. 381-383.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1790): "Fin de la carta sobre teatros", *Diario de Madrid*, n. 97 (07-04-1790), pp. 385-387.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1791): *Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas*, Madrid, Imprenta Real.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1792): *Entremés del pleito del gallego*, Madrid, Librería de Quiroga.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1803): "Señor Don Preciso", *Diario de Madrid*, n. 36 (05-02-1803), pp. 141-142.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1813): "Entremesiño do Antroido pr´os rapaces", *Diario Cívico-Patriótico de Santiago*, n. 118 (01/03/1813), pp. 469-472.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1813): "El totilimundi, o la linterna mágica en Santiago", *Diario Cívico-Patriótico de Santiago*, n. 137 (23/03/1813), pp. 545-548.

AUTOR NO ESPECIFICADO. (1813): "Sobre de un gran pliego", *Diario Cívico-Patriótico de Santiago*, n. 184 (17/05/1813), p. 730.

AYANQUE, S. (1798): *Lima por dentro y por fuera*, Madrid, Imprenta de Villalpando.

BAAMONDE, J. (s.a.): *Relación física de las comedias y el corazón del hombre: en que se declaran todos los movimientos e impresiones que causan a fin de deleitar y divertir a los concurrentes*, Salamanca, Imprenta de María Luisa Villarg.

BECKFORD, W. (1954 ed.): *The journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788*, Londres, Rupert Hart-Davis.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BOCANEGRA Y GIVAJA, A.F. (1776): *Exhortación pastoral que hizo para su grei el Illmo. Señor Don Francisco Alejandro de Bocanegra y Givaja, Arzobispo y Señor de la Ciudad de Santiago con motivo de la expedición de Marruecos y Argel, año de 1775*, Santiago de Compostela, Ignacio Aguayo.

BOCANEGRA Y GIVAJA, A.F. (1777): *Declamación oporuna contra el libertinaje de el tiempo, que en forma de carta pastoral dirigió a su rebaño el Ilustrísimo Don Francisco Alexandro Bocanegra Xivaja, arzobispo y Señor de Santiago, Capellan Mayor de Su Majestad, Juez Ordinario de su Real Capilla, Casa y Corte, Notario Mayor de el Reyno de Leon*, Santiago de Compostela, Ignacio Aguayo.

BOCANEGRA Y GIVAJA, A.F. (1777): *Sermones del Illustrisimo Señor Don Francisco Alexandro de Bocanegra y Xibaja, obispo de Guadix y Baza*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra.

BOCCHERINI, L. (Finales XVIII/2005): *Arie da Concerto/Concert Arias G544-559*, Christian Speck (ed.), Bologna, Ut Orpheus Edizioni.

BOCCHERINI, L. (Finales XVIII/2018): *Dos versiones de la Escena de Inés de Castro, G. 541*, Gustavo Sánchez (ed.), Barcelona, Arpegio.

BROSCHI, C. (1758): *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro: de las funciones hechas en él desde el año de 1747 hasta el presente, de sus individuos, sueldos y encargos, según se expresa en este primer libro. En el segundo se manifiestan las diversiones, que annualmente tienen los Reyes Nrs. Sers. en el Real sitio de Aranjuez*, Madrid, manuscrito (Biblioteca Real, II/1412).

CADENA, F. (1774): *Breve descripción de la Noble Ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala y puntual noticia de su lamentable ruina ocasionada de un violento terremoto el día veinte y nueve de julio de mil setecientos setenta y tres*, Mixco, Oficina de Don Antonio Sánchez Cubillas.

CAVAZZA, M. (1754): *El cantor instruido o Maestro aliviado assi en los difíciles principios de esta nobilísima profession como en todo lo que un cantor debe saber según el moderno y último estilo, dispuesto con exemplos prácticos, que lo declaran para mayor inteligencia del que estudia*, manuscrito no publicado, se conserva en el fondo antiguo de la Biblioteca de la UCM, con la signatura Mss 597.

CAVAZZA, M. (1787): *El músico censor del censor no músico, ó sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira*, Madrid, Imprenta y librería de Alfonso López.

CADALSO, J. (1771/1970ed.): *Defensa de la nación española contra la "Carta Persiana LXXVIII" de Montesquieu*, ,Guy Mercadier (ed. moderno), Toulouse, France-Iberie Recherche.

CADALSO, J. (1772): *Los eruditos a la violeta ó curso completo de todas las ciencias, dividido en siete lecciones para los siete días de la semana*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha.

CADALSO, J. (1793ed.): *Cartas Marruecas*, Madrid, Imprenta de Sancha.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CENTENO, P./MOYA, A. (PSEUDÓNIMO). (1792*): El triunfo de las castañuelas o mi viaje a Crotalópolis*, Madrid, Imprenta de González.

CERNADAS Y CASTRO, D.A. (ca. 1759): *Carta-quenta o razón en suma de las festivas gozosas demostraciones con que la muy noble y muy leal ciudad de Santiago de Galicia celebró la solemne aclamación de Nuestro Rey y Señor Don Carlos III*, Santiago de Compostela, Imprenta de Andrés Frayz.

CERNADAS Y CASTRO, D.A. (1778-1781): *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro y Ulloa*, Madrid, Joachin Ibarra. [Edición póstuma].

CHIODI, B. Y GARCÍA DE LES, J.A. (1773): *De las venturas de España la de Galicia es mejor. Poema sacro melo drammatico, compuesto por D. Joseph Amo Garcia de Leis, Profesor de Mathematicas, Physica Experi-mental, y Bellas Letras, y Presidente de la Academia de Mathematicas de la Real Universidad Compostelana. Puesto en Musica por D. Buono Chiodi, Maestro de Capilla de la Santa Apostolica, y Metropolitana Iglesia de Santiago, y cantado por la Capilla de la misma Santa Iglesia el dia de la anual Festividad del Glorioso Apostol en este año de Jubileo de 1773*, Santiago, Sebastian Montero y Frayz.

CID, F.X. (1787):*Tarantismo observado en España, con que se prueba el de la pulla, dudado de algunos, y tratado de otros de fabuloso: Y memorias para escribir la Historia del insecto llamado Tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano, y curación por la música con el modo de obrar de esta, y su aplicación como remedio á varias enfermedades. Su autor Don Francisco Xavier Cid, Socio de la Real Sociedad Bascongada, Académico de la Real Academia Médica Matritense, y Médico Titular del Ilustrisimo Dean y Cabildo de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Españas, y del Excelentísimo é Ilustrísimo Señor Don Francisco Lorenzana, Arzobispo de dicha Ciudad*, Madrid, Imprenta de González.

CLAVIJO Y FAJARDO, J. (1762): "Pensamiento IX: sobre la tragedia, la comedia y la ópera", en *El pensador matritense: discursos críticos sobre los asuntos que comprehende a la sociedad civil*, Barcelona, Francisco Genéars Impresor, tomo 1, pp. 195-226.

CLAVIJO Y FAJARDO, J. (1762): "Pensamiento XXII: sobre si el teatro es dañino o no a las costumbres", en *El pensador matritense: discursos críticos sobre los asuntos que comprehende a la sociedad civil*, Barcelona, Francisco Genéars Impresor, tomo 2, pp. 183-212.

CLAVIJO Y FAJARDO, J. (1762): "Pensamiento LIV: sobre los petimetres", en *El pensador matritense: discursos críticos sobre los asuntos que comprehende a la sociedad civil*, Barcelona, Francisco Genéars Impresor, tomo 4, pp. 309-328.

CLAVIJO Y FAJARDO, J. (1762): "Pensamiento LXX: sobre los bayles", en *El pensador matritense: discursos críticos sobre los asuntos que comprehende a la sociedad civil*, Barcelona, Francisco Genéars Impresor, tomo 5, pp. 380-390.

COMELLA, L.F. (1789): "Viage aereo desde el Prado de Madrid hasta el valle de Cangas de Tineo", *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, vol. no especificado, n. 97 (noviembre), pp. 381-388 (especialmente p. 384).

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DALRYMPLE, W. (1777): *Travels through Spain and Portugal, in 1774 with a short account of the Spanish expedition against Algiers in 1775*, Londres, J. Almon. [La parte de Galicia está entre las pp. 90-113].

DE CASTRO FERNÁNDEZ, J.F. (1780-1791): *Dios y la Naturaleza. Compendio histórico, natural y político del Universo, en que se demuestra la existencia de Dios y se refiere la Historia Natural y Civil, la Religión, Leyes y costumbres de las Naciones antiguas y modernas más conocidas del orbe*, Madrid, Joachin Ibarra.

DE LA CRUZ, R. (1784): *Loa para el teatro del Príncipe dispuesta con motivo de los festejos publicos, acordados por la Villa de Madrid para celebrar el feliz nacimiento de los serenissimos infantes Carlos y Felipe y ajuste difitivo de la paz: se ha de representar en la noche del dia 16 de este mes de julio, dando principio a la comedia intitulada "Los menestrales", premiada por la misma villa*, Madrid, Don Antonio de Sancha.

DE LA CRUZ, R. (1788): "Clementina", en *Teatro o colección de los sainetes y demás obras dramáticas*, Madrid, Imprenta Real, vol. 5, pp. 1-182.

DE MOLINA Y SALDÍVAR, G.-MARQUÉS DE UREÑA. (1785): *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consulta de la Escritura Santa de la disciplina rigorosa y de la crítica facultativa*, Madrid, Joachín Ibarra.

DE TERREROS Y PANDO, E. (1788*): Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, hijos y compañía. [4 volúmenes].

DE URQUIJO, M.L. (1791): "Discurso sobre el estado actual de los teatros y necesidad de su reforma", en *La muerte de César*, Madrid, Blas Román, pp. 1-87.

DÍAZ DEL CASTILLO, B. (siglo XVI; 1955 ed.): *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, México, Colección Austral.

DÍEZ GONZÁLEZ, S. (1799): "Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid. Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799"; Vid. en KANY, C.E. (1929): "Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799", en *Revista de la biblioteca, archivo y museo*, vol. 6, n. 23, pp. 249-284.

ESTEVE Y GRIMAU, P. (1766): *Letras que se cantan en la comedia de "No hay en amor fineza más constante que dexar por amor su mismo amante": inclusas las tonadillas que se cantan igualmente en los saynetes de esta fiesta en el Coliseo de la Cruz*, Madrid, Imprenta de Manuel Martín.

ESTRADA, T. (1751): *Trágica descripción del lamentable estrago que ocasionó el terremoto de el día quatro de marzo en el año 1751 en la ciudad de Santiago de Goathemala*, Guatemala, Imprenta de Joachin de Arevalo.

EXIMENO, A. (1796): *Del origen y reglas de la música*, Madrid, Imprenta Real.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EZQUERRA DE OCA, J. Y TRULLENC, P.P. (ca. 1790): *Índice alfabético de las comedias que se han representado en los coliseos de Madrid desde el día 1 de enero de 1784*, Madrid, manuscrito. [BNE, MSS/14758].

EZQUERRA DE OCA, J. Y TRULLENC, P.P. (siglo XVIII): *El teatro de España: colección escogida de las mejores tragedias…y tonadillas que se han representado en los teatros de Madrid desde su primer establecimiento. Tomo primero. Tonadillas*, Madrid, manuscrito. [BNE, MSS/21290/46-54].

FANDIÑO MARTÍNEZ, A.B. (1812): "Villancico que en la Nochebuena del año de 1812 cantaron los presos de la cárcel pública de Santiago. Canción con honores de tonadilla", *Diario Cívico-Patriótico de Santiago*, n. 63(26/12/1812), pp. 249-251.

FANDIÑO MARTÍNEZ, A.B. (1812/1849): *A Casamenteira, sainete en gallego para cuatro personas, del célebre literato D. Antonio Benito Fandiño. Juguete inédito, hallado entre los papeles de un curioso amigo del autor, y se da á luz para honrar su memoria*, Ourense, Oficina de D. Juan María Pazos.

FEIJÓO MONTENEGRO, B.J. (1726-1740): *Theatro Crítico Universal*, Madrid, Imprentas de Francisco Mojados y Francisco del Hierro.

FEIJÓO MONTENEGRO, B.J. (1728): "Antipatía de franceses y españoles", en *Theatro Crítico Universal*, Madrid, Imprenta de Francisco Mojados, tomo II, Discurso IX.

FEIJÓO MONTENEGRO, B.J. (1729): "Amor a la patria y pasión nacional", en *Theatro Crítico Universal*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, tomo III, Discurso X.

FEIJÓO MONTENEGRO, B.J. (1730): "Glorias de España", en *Theatro Crítico Universal*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, tomo IV, Discursos XIII-XIV.

FEIJÓO MONTENEGRO, B.J. (1739): "Honra y provecho de la agricultura", en *Theatro Crítico Universal*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro, tomo VIII, Discurso XII.

FEIJÓO MONTENEGRO, B.J. (1742-1760): *Cartas eruditas y curiosas*, Madrid, Imprenta de la Gazeta.

FERNÁNDEZ DE ROJAS, J./FLORENCIO, F.A. (PSEUDÓNIMO). (1792): *Crotalogía o ciencia de las castañuelas. Instrucción científica del modo de tocar las castañuelas para baylar el Bolero*, Madrid, Imprenta Real.

FERNÁNDEZ DE ROJAS, J./DE VIQUEYDI, A. (PSEUDÓNIMO) (1792): *Ilustración, adición o comentario a la Crotalogía, así no con la debida propiedad llamada la Ciencia de las Castañuelas que publicó el Licenciado Francisco Agustín Florencio*, Valencia, Imprenta del Diario.

FERNÁNDEZ DE ROJAS, J./ FLORENCIO, F.A. (PSEUDÓNIMO). (1792): *Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la Crotalogía*, Madrid, Oficina de Don Benito Cano.

FERNÁNDEZ DE ROJAS, J./PANVINO VENASECA, C. (PSEUDÓNIMO). (1792): *Carta gratulatoria y de Pasquas que escribía D. Cornelio Panvino Venaseca al autor de la Crotalogía, con*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

una relación verídica de los raros efectos que causó el sonido de las castañuelas en Pasqual Cigarro, Vitoria, Baltasar Manteli.

FERNÁNDEZ DE ROJAS, J. O ZAMÁCOLA, I. (1795): *Libro de moda o ensayo de la Historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño, y los elementos o primeras nociones de la ciencia currutaca, escrito por un filósofo currutaco, publicado, anotado o comentado por un señorito pirracas,* Madrid, Fermín Villalpando.

FERNÁNDEZ MORATÍN, L. (1792): *La comedia nueva o el café,* Madrid, Oficina de Benito Cano.

FERNÁNDEZ MORATÍN, N. (1762): *La petimetra,* Madrid, Oficina de la viuda de Juan Muñoz.

FERRIOL Y BOXERAUS, B. (1745): *Reglas útiles para los aficionados a danzar*, Nápoles, Josep Testore.

FORNER, J.P. (1786): *Oración apologética por la España y su mérito literario: para que sirva de exornación al discurso leído por el abate Denina en la Academia de Ciencias de Berlín, respondiendo á la question Qué se debe á España?*, Madrid, Imprenta Real.

FREIRE CASTRILLÓN, M. (1787): *La Piligrina. El nuevo cosáreo de las candelas*, Santiago de Compostela, Imprenta de Ignacio Aguayo.

GARCÍA DE LA HUERTA, V. (1786): *La escena española defendida en el Prologo del Theatro Hespañol de D. Vicente Garcia de la Huerta, y en su Leccion Critica. Segunda impresión con apostillas relativas á varios folletos posteriores,* Madrid, Imprenta de Hilario Santos.

GARCÍA DEL CAÑUELO, L.-EL CENSOR. (ca. 1786): "Discurso XCIII", *El Censor*, n. 93, pp. 457-480.

GARCÍA DE VILLANUEVA PARRA, M. (1788): *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra.

GARCÍA DE VILLANUEVA PARRA, M. (1802): *Origen, épocas y progresos del teatro español*, Madrid, Imprenta de Gabriel de Sancha.

GARCÍA, M. (siglo XVIII-XIX/2008): *La maja y el majo, La declaración, Quien porfía mucho alcanza y El poeta calculista*, Juan de Udaeta (ed.), Madrid, ICCMU.

GARCÍA GARCÍA, B.J. (1999): "Historia del teatro y los teatros en la España Moderna: investigación y bibliografía", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 23, pp. 163-222.

GOMES JÚNIOR, J.B. (1803): *Os Machabeos*, Porto, Oficina de Antonio Alvarez Ribeiro.

GONZÁLEZ BUSTILLO, J. (1774): *Razón particular de los templos, cosas de comunidades y edificios públicos y por mayor del número de los vecinos de la Capital de Guatemala: y el deplorable estado a que se hallan reducidos por los terremotos de la tarde del veinte y nueve de julio, trece y catorce de diciembre del año próximo pasado de setenta y tres*, La Ermita, Oficina de Don Antonio Sánchez Cubillas.

GRECO Y LIRA, S. (1786): "Discurso XCVII", *El Censor*, n. 97, pp. 525-548.

HERBELLA DE PUGA, B. (1767): *Discurso sobre la necesidad de que se establezcan corregimientos en el Reino de Galicia. Defensa de la Real Autoridad para proporcionar*

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

este alivio a sus fieles vassallos; con insignuación de los medios más oportunos a verificar el establecimiento, sin perjuicio de tercero, dispendio de el Real Patrimonio, ni de los Pueblos, Santiago de Compostela, Imprenta de Ignacio Aguayo.

IRIARTE NIEVES-RAVELO, T. (1773): *Los literatos en Cuaresma*, Madrid, La Gazeta.

IRIARTE NIEVES-RAVELO, T. (1779): "Canto quarto", en *La Música*, Madrid, Imprenta Real de la Gazeta, pp. 71-98.

IRIARTE NIEVES-RAVELO, T. (1782): *Fábulas literarias*, Barcelona, Imprenta de Eulalia Piferrer.

ISURVE J.J. (1790): "Artículo V", *Correo de Madrid (ó de los ciegos)*, n. 397(18-9-1790), pp. 358-359.

ISURVE J.J. (1791): "Concluye la carta sexta sobre el Patriotismo", *Correo de Madrid (ó de los ciegos)*, n. 421 (16-2-1791), pp. 146-148.

IZA ZAMÁCOLA, J.A.-DON PRECISO. (1796): *Elementos de la ciencia contradanzaria para que los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño puedan aprender por principios à baylar las contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa*, Madrid, Imprenta de Fermín Villalpando.

IZA ZAMÁCOLA, J.A.-DON PRECISO. (ca. 1801): *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar á la guitarra*, Madrid, Librería de Escribano.

IZA ZAMÁCOLA, J.A.-DON PRECISO. (1803): "Segundo tomo de la colección de las mejores coplas, seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto en España, para cantar á la guitarra. Por Don Preciso", *Diario de Madrid*, n. 17(17-01-1803), pp. 65-67.

IZA ZAMÁCOLA, J.A.-DON PRECISO. (1803): "Señor avisador de la Junta Melómana", *Diario de Madrid*, n. no legible (14-02-1803), pp. 177-178.

IZA ZAMÁCOLA, J.A.-DON PRECISO. (1803): "Señor protector de la música universal", *Diario de Madrid*, n. 116 (26-04-1803), pp. 461-463.

IZA ZAMÁCOLA, J.A.-DON PRECISO. (1803): "Concluye la carta de ayer", *Diario de Madrid*, n. 117 (27-04-1803), pp. 468-470.

IZA ZAMÁCOLA, J.A.-DON PRECISO. (1803): "Señor apasionado de la música universal", *Diario de Madrid*, n. 171 (20-06-1803), pp. 685-688.

IZA ZAMÁCOLA, J.A.-DON PRECISO. (1816): *Coleccion de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra (tomo II)*, Madrid, Imprenta de Repullés.

JARDINE, A. (1788): *Letters from Barbary, France, Spain, Portugal by an English officer*, Londres, T. Cadell. [La parte de Galicia corresponde a las pp. 402-409: https://quod.lib.umich.edu/e/ecco/004854575.0001.002/1:4.1?rgn=div2;view=fulltext].

JOVELLANOS, G.M. (1790): *Los espectáculos y diversiones públicas.* [Manuscrito].

JOVELLANOS, G.M. (1803): *Discurso histórico político sobre el origen y vicisitudes de los espectáculos y diversiones públicas de España.* [Manuscrito].

JOVELLANOS, G.M. (1811): *Memoria en que se rebaten las calumnias divulgadas contra los individuos de la Junta Central*, A Coruña, 1811.

JOVELLANOS, G.M. (1796/1812): *Memoria sobre las diversiones públicas*, Madrid, Imprenta de Sancha. [Similar al manuscrito de 1790 titulado *Los espectáculos y diversiones públicas*].

JOVELLANOS, G.M. (1798/1915): *Manuscritos inéditos de Jovellanos: Plan de Educación de la Nobleza, trabajado de orden del rey en 1798*, Gijón, Imprenta y Librería de Lino Sangenis.

JOVELLANOS, G.M. (¿?): *Informe dado por Don Gaspar Melchor de Jovellanos a Petición de la Academia encargada por el Consejo sobre la Reforma y mejor arreglo de los teatros y espectáculos de España*. [Manuscrito].

JOVELLANOS, G.M. Y MARQUÉS DE CAMPO SAGRADO (1810): *Representación dirigida desde Muros de Noya en Marzo de 1810 al consejo supremo de regencia*, Mallorca, Imprenta de Melchor Guasp.

LABORDE, A. (1809): "Kingdom of Galicia", en *A view of Spain comprising a descriptive itinerary of each province, and a general statistical account of the country, including its population, agriculture, manufactures (translated from the French of Alexander de Laborde)*, Londres, Longman, Hurst, Rees y Orme, vol. 2, pp. 421-463.

LABRADA, J.L. (1804): *Descripción económica del Reyno de Galicia por la junta de gobierno del Real Consulado de la Coruña*, Ferrol, Imprenta de Lorenzo José Riesgo y Montero.

LASERNA NIEVA, B. (1795): "Anuncio de un almacén de música", *Semanario de Salamanca* (10-09-1795), p. 252.

LASERNA NIEVA, B. (1795): "Anuncio de un almacén de música", *Continuación del memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid* (11-1795), p. 222-223.

LINK, H.F. (2005ed.): *Notas de uma viagem a Portugal e através de França e Espanha*, Fernando Clara (trad.), Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.

MARSET, J. (1774): *Contradanzas nuevas con sus músicas y explicaciones de figuras para el año de 1774, con inclusión de algunas anteriores y seis minués*, Madrid, Joachim Ibarra.

MARSET, J. (1775): *Doce contradanzas nuevas abiertas, hechas para el Príncipe Nuestro Señor, las que se baylaron en este presente año de 1775: con su música de primero y segundo violín y la explicación de figuras*, Madrid, Joachim Ibarra.

MASDEU, J.F. (1783-1805): *Historia crítica de España y de la cultura española*, Madrid, Imprenta de Sancha.

MILFORD, J. (1816): *Peninsular sketches during a recent tour*, Londres, Thomas Davison.

MINGUET E YROL, P. (1754): *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y mas usuales como son la guitarra, tiple, vandola,*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

cythara, clavicordio, organo, harpa, psalterio, bandurria, violín, flauta, travesera, flauta dulce y la flautilla: con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demonstradas y figuradas en diferentes laminas finas, por musica y cifra al estilo castellano, italiano, catalàn y francés, Madrid, Imprenta de Joachim Ibarra.

MINGUET E YROL, P. (1755): *El noble arte de danzar a la francesa y española adornado con LX laminas finas, que enseñan el modo de hacer todos los passos de las danzas de Corte, con sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo, y por choreografia demuestran como se deben escribir otras*, Madrid, Imprenta de Pablo Minguet. [Las primeras ediciones de *Arte de danzar a la francesa* corresponden a los años 1725, 1733 y 1737].

MINGUET E YROL, P. (ca. 1757): *Quadernillo curioso de veinte contradanzas nuevas, escritas de todas quantas maneras se han inventado hasta ahora*, Madrid, Imprenta de Pablo Minguet.

MINGUET E YROL, P. (ca. 1760): *Breve explicación de diferentes danzas y contradanzas, demonstradas con media chorographia*, Madrid, Imprenta de Pablo Minguet.

MINGUET E YROL, P. (1764): *Breve tratado de los passos del danzar a la española que hoy se estilan en seguidillas, fandango, y otros tañidos. También sirven en las danzas italianas y francesas, e inglesas, siguiendo el compás de la música, y las figuras de sus bayles*, Madrid, Imprenta de Pablo Minguet.

MONROY, A. (1715): *Fiestas compostelanas con que la ciudad de Compostela celebró en Nuestra Señora de Bonaval la canonización del Máximo Pontífice San Pío V, del Sagrado Orden de Predicadores*, Santiago de Compostela, Antonio Pedache.

MORAGA NEGRILLO CENCERRADO, J. (1707): *Tonadilla, en seguidillas a lo manchego, y elogios al deseado, quanto feliz Nacimiento de nuestro Principe, y señor Don Luis Primero de este Nombre, y à nuestro Rey, y señor Don Felipe Quinto, y à la Reyna Nuestra señora Doña Maria Luisa Gabriela de Saboya: Con las particularidades que verà el Discreto Lector. Compuesta por Juan Moraga Negrillo Zencerrado, y el mas Afecto, y Leal Vassallo de sus Magestades, que Dios guarde*, Madrid, Imprenta de la Calle de los Preciados.

NIFO, F.M. (1764): *La Nación española defendida de los insultos del Pensador y sus sequaces: en este escrito se manifiesta con testimonios franceses que las comedias de España, además de originales, son las mejores de Europa; y que los famosos poetas españoles deben ser celebrados, pero no reprendidos*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramírez.

NIFO, F.M. (1764): *Representación juiciosa de la nobilísima España Antigua, hecha à los hombres sensatos de estos Reynos, contra los abusos de la España Moderna*, Madrid, Imprenta de Francisco Xavier García.

PARCERO, M. (1792): *Afectos de amor divino, expresados en las letras de doce tonadillas,, cantadas al Santísimo Sacramento*, Santiago de Compostela, Imprenta de Ignacio Aguayo.

PAZ Y SALGADO, A. (1747): *Las luces del cielo de la Iglesia difundidas en el emispherio de Guathemala*, México, Imprenta Rivera.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PÉREZ GAYA, F. (1793): "Señores diaristas", *Diario de Madrid*, n. no legible (18-08-1793), pp. 947-949.

PÉREZ GAYA, F. (1793): "Continúa la carta de ayer", *Diario de Madrid*, n. no especificado (19-08-1793), pp. 951-952.

PONZ, A. (1785): *Viaje fuera de España*, Madrid, Imprenta de Joachin Ibarra.

PONZ, A. (1787): *Viaje de España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra.

RODRÍGUEZ CAMPOMANES, P. (1775): *Discurso sobre la educación de los artesanos y su fomento*, Madrid, Imprenta de Antonio de Sancha.

ROXO DE FLORES, F. (1793): *Tratado de recreacion instructiva sobre la danza: su invención y diferencias*, Madrid, Imprenta Real.

RUBIO, B. (1708): *El clarín de la fama y cíthara de Apolo con métricos rasgos a las Reales Fiestas que en el felicísimo nacimiento de El Príncipe Nuestro Señor Don Luis Jacobo, primero el deseado, ejecutó la esclarecida, nobilíssima y muy leal ciudad de Orense y oy consagra a la augusta sombra de la Reyna Nuestra Señora Doña María Luisa Gabriela Emmanuel de Saboya*, Santiago de Compostela, Imprenta de Antonio de Aldemunde.

SAMANIEGO, F. (1781): *Fábulas en verso castellano para uso del Real Seminario Bascongado*, Madrid, Imprenta de José Ybarra, tomo 2.

SAMANIEGO, F.-COSME DAMIÁN. (1781-1787): "Discursos XLVI, LXV, LXXXIV, LXXXVIII, XCII, XCIII, XCV, CXXXV, CLVIII, CLX", en *El Censor,* Madrid.

SARMIENTO, M. (1746/2002): *Coloquio en mil duascentas coplas galegas*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

SARMIENTO, M. (1754/1950): *Viaje a Galicia*, Javier Sánchez Cantón y José Manuel Pita (eds.), Santiago de Compostela, Cuadernos de Estudios Gallegos.

SARMIENTO, M. (1762/2008): *Obra de 660 pliegos*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

SARMIENTO, M. (1775): *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, Madrid, Ibarra.

SERIMAN, Z. (1769): *Viages de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al País de las Monas*, Alcalá, Imprenta de Doña Maria García Briones.

SOMOZA DE MONSORIÚ, F. (1775): *Estorvos i remedios de la Riqueza de Galicia: discurso político-legal*, Santiago de Compostela, Imprenta de Ignacio Aguayo.

SOUTHEY, R. (1797*): Letters written during a short residence in Spain and Portugal*, Bristol, Bulgin and Rosser.

TOWNSEND, J. (1791): *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*, Londres, C. Dilly.

TWISS, R. (1775): *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, London, Becket and Robson.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VALLADARES DE SOTOMAYOR, A. (1799): *Colección de seguidillas o cantares de los más instructivos y selectos, enriquecida con notas y refranes en cada uno, para hacer más fácil su inteligencia y la lección más fértil y agradable. Se ilustran con anécdotas, apólogos, cuentos y sentencias morales, políticas y jocosas. Todo recogido dispuesto y exornado para acreditar que ninguna nación tiene un ramo de literatura tan exquisita y lacónica, tan abundante de conceptos sublimes, de elegantes máximas y de morales sentencias en la Poesía como el que componen nuestras seguidillas*, Madrid, Impretna de Franganillo.

VALLE INCLÁN, F. (1800): *El catón compostelano*, Santiago de Compostela, Imprenta de la viuda de Frayz.

VARIOS AUTORES. (2008): *Primeiros diarios galegos (1808-1809): Diario de Santiago*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

VILLAR Y BERMÚDEZ DE CASTRO, P. (1802): *Discuro imparcial o demostración de los justos límites a que se extienden y reducen los derechos de los hijos naturales y sus descendientes en España*, Madrid, Imprenta de la Adiministración del Real Arbitrio de Beneficencia.

VV.AA. (1792/1996): *Jornal de Modinhas Ano I-Facsimile*, Lisboa, Ministério da Cultura e Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.

VV.AA. (2008): *Primeiros diarios galegos (1808-1809): Diario de Santiago, Apéndice al Primitivo Diario de Santiago, Gazeta de la Coruña, Telégrafo político y Literario de la Coruña*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

ZAVALA Y ZAMORA, G. (1792): *El Amor perseguido y la virtud triunfante: Comedia original en tres actos. Su autor Don Gaspar Zavala y Zamora. La acompaña una Loa alegórica, en que se manifiesta el estado actual de la poesía cómica, y declamación teatral, con un sólida defensa de ambas ; y un Saynete nuevo [Las Besugueras], todo del citado autor*, Madrid, Oficina de Ramón Ruiz.

ZEGLIRCOSAC, F.E. (1800): *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del exercicio cómico*, Madrid, Imprenta de Sancha.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Secundaria

ABASCAL SHERWELL SÁNCHEZ, E. (2019): *La representación de América y lo foráneo en el teatro breve español del siglo XVIII: identidad racial y marginalidad en la España de la Ilustración*, Tesis Doctoral, Germán Labrador (dir.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

ABRUNHOSA DE FIGUEIREDO FERREIRA, P.C. (1998): *Ópera italiana nos teatros do Porto (1760-1820): memorias de um tempo e de uma cidade*, Coimbra, Faculdade de Letras de Coimbra.

ACKER, Y.F. (2007): *Música y danza en el Diario de Madrid 1758-1808: noticias, avisos y artículos*, Madrid, Centro de Documentación de Música y Danza.

ADLER, G. (1885): "Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, v.1, pp. 5-20.

AGUERRI MARTÍNEZ, A. (2003): "La colección de música y teatro en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid: apuntes para su estudio", en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Museo de San Isidro, pp. 93-108.

AGUERRI MARTÍNEZ, A. (2007): "La catalogación de los apuntes de teatro en la Biblioteca Histórica Municipal", *Revista General de Información y Documentación*, vol. 17, n. 1, pp. 133-164.

AGUILAR PIÑAL, F. (1974): *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

AGUILAR PIÑAL, F. (1981): *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

AGUIRRE, Y. (1968): *Apuntes sobre el teatro colonial cubano (1790-1833)*, La Habana, Universidad de La Habana. [En la página 81 se dice que en Cuba se representó *La venida del soldado*, tonadilla en la que hay un gallego].

ALCALÁ GALVE, Á. (2001): *Literatura y ciencia ante la Inquisición española*, Madrid, Laberinto.

ALCALÁ, L.E. Y JIMÉNEZ VILLALBA, F. (2002): *El País del quetzal: Guatemala maya e hispana*, Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

ALCALDE CUEVAS, L. Y REAL RAMOS, C. (1994): "La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII", *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Rainer Kleinetz (ed.), Kassel, Reichenberger, pp. 125-144.

ALCARAZ, E. (2020): "Un acercamiento a las indicaciones expresivas y técnicas en las partes de cuerda de las tonadillas de Luis Misón", en *Estudios Musicales del Clasicismo 5: estudios en torno a Luis Misón*, Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador (eds.), Sant Cugat del Vallès, Arpegio, pp. 129-156.

ALEIXO, R. (2013): "La guitarra en España en los libros de viaje de la segunda mitad del siglo XVIII: elemento de identidad nacional", en *Musicología global, musicología local*, Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 2313-2330.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ALEIXO, R. (2016): *La guitarra en Madrid (1750-1808). Con un catálogo de la música de ese período conservada en las bibliotecas madrileñas*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.

ALÉN GARABATO, M.P. (1985): "Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778)", *Recerca musicològica*, n. 5, pp. 45-83.

ALÉN GARABATO, M.P. (1987): "Integración de los músicos de la catedral en la sociedad compostelana a comienzos del siglo XIX", *Compostellanum*, vol. 22, n. 3-4, pp. 561-573.

ALÉN GARABATO, M.P. (1987): "Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII", en *Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo (eds.), Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 39-49.

ALÉN GARABATO, M.P. (1987): "Músicos italianos en la catedral de Santiago durante el magisterio de Melchor López (1784-1822)", en *Jubilatio: homenaje de la Facultad de Geografía e Historia a los profesores Don Manuel Lucas Álvarez y Don Ángel Rodríguez González*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 751-757.

ALÉN GARABATO, M.P. (1987): "Situación económica de la capilla de música de la catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)", *Revista de Musicología*, vol. 10, n. 1, pp. 221-239.

ALÉN GARABATO, M.P. (1990): "La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del siglo XVIII al siglo XIX", en *De musica hispana et aliis: miscelánea en homenaje al Profesor Doctor José López Calo en su 65 cumpleaños*, Emilio Casares y Carlos Villanueva (coords.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 7-25.

ALÉN GARABATO, M.P. (1991): "Datos para una Historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la catedral de Santiago", *Revista de Musicología*, vol. 14, n. 1-2, pp. 501-509.

ALÉN GARABATO, M.P. (1992): *El compositor italiano Buono Chiodi y su magisterio en Santiago de Compostela*, Tesis Doctoral, Rosario Álvarez (dir.), La Laguna, Universidad de La Laguna.

ALÉN GARABATO, M.P. (1993): "El Cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos italianizados o músicos italianos? (1767-1770)", *Nassarre: revista aragonesa de musicología*, vol. 9, n. 1, pp. 9-32.

ALÉN GARABATO, M.P. (1994): "Músicos italianos en la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1810)", *Revista de Musicología*, vol. 17, n. 1-2, pp. 61-96.

ALÉN GARABATO, M.P. (1995): "El tenor italiano Pietro Ricci en Santiago de Compostela", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 26, pp. 151-155.

ALÉN GARABATO, M.P. (1995): *La capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela: renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*, Sada, Ediciós do Castro.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ALÉN GARABATO, M.P. (1997): "Panorama y reflexiones sobre un cuarto de siglo de Historiografía y actividades musicales en Galicia", *Boletín AEDOM*, n. 2, pp. 5-85.

ALÉN GARABATO, M.P. (2007): "Controversias en torno a la teoría y la práctica musical en las capillas catedralicias españolas en el siglo XVIII", *Quintana*, n. 1, pp. 143-151.

ALÉN GARABATO, M.P. (2007): "Reflexiones sobre un siglo de música gallega (ca. 1808-1916)", *Revista de Musicología*, vol. 30, n. 1, pp. 49-102.

ALÉN GARABATO, M.P. (2009): "De Venecia a Compostela: Cosí el mondo caminando diremo cantando che la birba e un bel mestier…", *Semata: ciencias sociais e humanidades*, vol. 21, pp. 287-311.

ALÉN GARABATO, M.P. (2009): "El poema sacro melo-dramático de Buono Chiodi (Santiago de Compostela, 1773)", *Anuario Musical*, 64, pp. 215-236.

ALÉN GARABATO, M.P. (2009): "La música en las comunidades religiosas de Santiago de Compostela: aportaciones para un estudio necesario", en *Galicia monástica. Estudios en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Raquel Casal, José Miguel Andrade y Roberto López (coords.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 409-432.

ALÉN GARABATO, M.P. (2010): "Música y catedrales: las óperas de Buono Chiodi, un singular legado al margen del culto religioso", *Semata, ciencias sociales y humanidades*, n. 22, pp. 473-494.

ALIER AIXALÀ, R. (1990): *L´Òpera a Barcelona: orígens, desenvolupament i consolidació de l´òpera com a espectacle teatral a la Barcelona del segle XVIII*, Barcelona, Institut d´Estudis Catalans.

ALLANBROOK, W. J. (2014): *The secular commedia: comic mimesis in late eighteenth-century music*, California, University of California Press.

ALMEIDA, I.T. (2017): "*Uma gritaria pavorosa*: A prática musical em Portugal em 1801, segundo a alemã Esther Bernard", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 4, n. 2, pp. 283-308.

ALONSO ASENJO, J. (2018): *La Égloga de Virgine Deipara. Estudio y edición*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

ALONSO CUESTA, J.A. Y PALLARÉS MORENO, J. (1999): *Guzmán el Bueno. Escena trágica unipersonal con música en sus intervalos*, Algeciras, Instituto de Estudios Campogibraltareños.

ALONSO GONZÁLEZ, C. (1998): *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

ALONSO GONZÁLEZ, C. (2006): "Manuel García, compositor de canciones: Bel canto y españolismo musical", en *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Alberto Romero y Andrés Moreno (coords.), Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 175-190.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ALONSO GONZÁLEZ, C. (2010): *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid e Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

ALONSO MONTEAGUDO, J. (2020): "A presenza da música nas historias de Galicia publicadas no século XIX. A busca dunha identidade", *European Review of Artistic Studies*, vol. 11, n. 3, pp. 58-66.

ALONSO MONTERO, X. (1974*): Galicia vista por los no gallegos: cuatrocientos autores, de Estrabón a Laín Entralgo*, Madrid, Júcar.

ALVARADO, P. Y DUARTE, A. (1998): "Música de Guatemala en el siglo XVIII: los villancicos de Tomás Calvo", *Mesoamérica*, 36, pp. 441-498.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. ET AL. (1992): *La comedia de magia y de santos*, José Álvarez, Francisco Javier Blasco, Ermanno Caldera y Ricardo De la Fuente (eds.), Gijón, Júcar.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. ET AL. (1999): "Espectáculos teatrales: siglo XVIII", en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez (coords.), Barcelona, Castalia, pp. 69-86.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. ET AL. (2004): *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, José Álvarez (ed.), Cádiz, Universidad de Cádiz.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2006): "Monarquía y 'Nación española' en el sistema de adornos del Palacio Real de Madrid de Martín Sarmiento", en *Fénix de España: modernidad y cultura propia en la España del siglo XVIII (1737-1766): homenaje a Antonio Mestre Sanchís*, Pablo Fernández Albaladejo (coord.), Madrid, Marcial Pons, pp. 191-214.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2008): "Acerca de la historiografía sobre el teatro breve del siglo XVIII: la musa y la crítica castizas como defensoras de la patria amenazada", en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del XVIII*, Joaquín Álvarez y Begoña Lolo (coords.), Madrid, CSIC y UAM, 13-40.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. ET AL. (2008): *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez y Begoña Lolo (coords.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2013): "Cartas: misantropía y comunicación en los hombres de letras del siglo XVIII. El caso Martín Sarmiento (1695-1772)", *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n. 26, pp. 251-268.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. ET AL. (2014): "Ser 'negro' en la República Literaria española del siglo XVIII", *El autor oculto en la literatura española: siglos XIV a XVIII*, Maud Le Guellec (coord.), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 93-106.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2016): "Para la historia de una amistad: Feijoo (1676-1764) y Sarmiento (1695-1772)", en *Con la razón y la experiencia: Feijoo 250 años después*, Inmaculada Urzainqui y Rodrigo Olay (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII y Ayuntamiento de Oviedo, pp. 489-508.

USC
DE COMPOSTELA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2019): *El actor borbónico (1700-1831)*, Madrid, Asociación de directores de escena de España.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2019): *Martín Sarmiento (1695 1772) . La erudición y la escritura como formas de vida*, Madrid, Fundación Ignacio Larramendi.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. ET AL. (2021): *Goya. La Tirana*, Madrid, Fundación Juan March.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2021): "*Una moneda, una ley, un peso, una medida, una lengua y una religión.* Feijoo y su idea de España y de los españoles", en *Et amicitia et magisterio: estudios en honor de José Manuel González Herrán*, Santiago Díaz, Raquel Gutiérrez, Javier López y Borja Rodríguez (eds.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes y Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 25-33.

ÁLVAREZ BLANCO, R. Y XOVE, X. (2004): "Un testamento do galo de 1786", *Iucundi acti labores: estudio en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, María Teresa Amado, Eva María Castro, Cecilia Criado, Amelia Pereiro y Concepción Cabrillana (coords.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 501-525.

ÁLVAREZ BLANCO, R. (2017): "La lengua gallega en el espejo. Edición y estudio de seis villancicos gallegos cantados fuera de Galicia antes de 1650", *Madrygal, revista de estudios gallegos*, n. 20, pp. 25-39.

ÁLVAREZ BLANCO, R. Y GONZÁLEZ SEOANE, E. (2019): "Os fragmentos en galego do *Desempeño de un empeño* (1771), de Benito A. Godoy Figueroa", *Non haberá illa, pero hai o nome. Homenaxe a Antón Palacio*, Xosé Fernández y Aquilino Alonso (eds.), Vigo, Universidade de Vigo, pp. 55-72.

ÁLVAREZ BLANCO, R. ET AL (2020): *Calen barbas, falen cartas. A escrita en galego na Idade Moderna*, Rosario Álvarez y Ernesto González (eds.), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, X.M. (1959/2008): *Escolma de poesía galega II. A poesía dos séculos XIV a XIX (1359-1830)*, Vigo, Galaxia.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (1993): "La música civil y el ballet en Sevilla durante la ocupación napoleónica", *Revista de Musicología*, vol. 16, n. 6, pp. 3640-3655.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (1995): "Teatros y música escénica: 1790-1840. Del Antiguo Régimen al Estado burgués", en *Música española en el siglo XIX*, Emilio Casares y Celsa Alonso (coords.), Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 123-160.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A. (1996): "La música para teatro. La tonadilla escénica y otros géneros", en *La música en tiempos de Goya*, Madrid, Centro de Documentación Musical de Madrid, pp. 59-78.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S. (1992): "José de Nebra a la luz de las últimas investigaciones", *Anuario Musical*, vol. 47, pp. 153-173.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S. (2007): *Libretos literarios de las obras dramático-musicales de José de Nebra (1702-1768)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ÁLVAREZ SÁNCHEZ, A. (2007): *La Real Universidad de San Carlos de Guatemala. 1676-1790*, Tesis Doctoral, María Luisa Pazos Pazos, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

ÁLVAREZ SELLERS, M.R. (1999): "Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara", en *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*, Patricia Botta (ed.), Ravenna, Longo Editore, pp. 155-174.

ALVES DA COSTA, L. (2018): "Lisboa e a Real Ópera do Tejo: um módulo iluminado, entre atlantes e tritoes", en *Cidades na era digital: explorando o passado, presente e futuro*, Alexandra Gago, Carlo Bottaini, Daniel Alves, Helena Murteira, Hugo Barreira, Maria Leonor Botelho y Paulo Simões (coords.), Porto, CITCEM, pp. 47-62.

AMENEDO COSTA, M. (2003): "Los ingleses en Ferrol en el siglo XVIII", en *Los extranjeros en la España moderna: actas del I Coloquio Internacional*, María Begoña Villar y Pilar Pezzi (coords.), Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación, vol. I, pp. 133-142.

ANDIOC, R. (1973): *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín*, Madrid, Castalia.

ANDIOC, R. (1976): *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Juan March y Castalia.

ANDIOC, R. (2005): "La figura del francés en las tonadillas de finales del siglo XVIII", en *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 39-66.

ANDIOC, R. (2005): "La reforma teatral de 1799-1803", en *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 569-646.

ANDIOC, R. Y COULON, M. (1996): *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII: (1708-1808)*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, vol. II.

ANDRÈS, C. (2011): "El personaje del gallego en algunas comedias de Lope de Vega y de Tirso de Molina", en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, tomo III, pp. 19-29.

ANEIROS, R. ET AL. (2008): *Primeiros diarios galegos (1808-1809): estudos críticos*, Xosé López y Rosa Aneiros (eds.), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

ANGULO DÍAZ, R. (2020): *Baset: oberturas y sinfonías*, Madrid, Ars Hispana.

ANGULO EGEA, M. (1998): "Una tonadilla escénica. *La Anita* de Joaquina Comella, con música de Blas de Laserna", *Salina*, n. 12, pp. 76-90.

ANGULO EGEA, M. (2004): "De Moratín a Valle Inclán. Más de cien años de batalla teatral", *Cuadernos dieciochescos*, n. 5, pp. 189-202.

ANGULO EGEA, M. (2005): "El gracioso en el teatro del siglo XVIII", en *La construcción de un personaje: el gracioso*, Luciano García (coord.), Madrid, Editorial Fundamentos, pp. 383-412.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ANTÓN, F. (2013): "La seguidilla y la guitarra en el estandarte de la españolidad. La conformación de una identidad sonora nacional a comienzos del XIX", en *Musicología global, musicología local*, Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 1291-1304.

ARANA, R. (1906): "El Teatro en Ferrol. Una efeméride", *Almanaque de Ferrol para 1907*, Ferrol, Imprenta de *El Correo Gallego*, pp. 120-128.

ARANGO LINARES, M. A. (1980): "El gracioso: sus cualidades y rasgos distintivos en cuatro dramaturgos del siglo XVII: Lope de Vega, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón y Pedro Calderón de la Barca", *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, vol. 35, n. 2, pp. 377-386.

ARIAS DE COSSÍO, A.M. (1989): "La escenografía teatral en el Madrid de Carlos III: un intento de renovación", *Anales de Historia del Arte,* n. 1, pp. 265-280.

ARMANDO GARCÍA, O. (2018): "La tonadilla escénica: una fuente del disscurso teatral mexicano del siglo XIX", *América sin nombre*, n. 23, pp. 179-185.

ARMSTRONG, J. (1982): *Nations before nationalism*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

ARRANZ LÓPEZ, E. ET AL. (2006): *Catálogo de la Real Biblioteca: catálogo de música manuscrita*, María Luisa López-Vidriero y Pilar Tomás González (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional.

ARREGUI, J.P. (2013): "Escenología, teatrología, musicología. Observaciones sobre una relación académica entre la dependencia y la resistencia", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 25-26, pp. 275-293.

ARTOLA GALLEGO, M. (1989): *Los afrancesados*, Madrid, Alianza Universidad.

ASENJO BARBIERI, F. (1885): "La música y los teatros de Madrid en tiempo del Rey intruso José Napoleón, desde el 22 de enero de 1809 hasta el 12 de agosto de 1812", *La correspondencia musical*, n. 250, sin paginación.

ASTIGARRAGA, J. (2018): "Sujeto histórico e historia intelectual. Reflexiones en torno a un debate historiográfico acerca de la Ilustración Española", en *De Ilustrados a patriotas: individuo y cambio histórico en la Monarquía española*, Teresa Nava (ed.), Madrid, Sílex, pp. 67-85.

ASTUY, I. (2019): "Cómicas de Madrid: libertad, indecencia y ¿reivindicación feminista?", en *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 47-70.

ASTUY, I. (2022): *Arte y oficio de cantatriz. El canto en la compañía de Eusebio Ribera (1783-1788)*, Tesis Doctoral, Germán Labrador (dir.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

AUGUSTO ALEGRIA, J. (1989): *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BALDOMIR CABANAS, J.J. (2010): *A Literatura Galega dos Séculos Escuros e do Prerrexurdimento*, Tesis Doctoral, Luciano Rodríguez (dir.), A Coruña, Universidade da Coruña.

BALLÚS CASÓLIVA, G. (2004): *La música a la collegiata basílica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808. Dades documentals per la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conservat*, Tesis Doctoral, Antonio Ezquerro (dir.), Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.

BAL Y GAY, J. Y MARTÍNEZ TORNER, E. (1973): *Cancionero gallego*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, tomos I y II.

BARBA, M. (2015): "Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII", *Cuadernos dieciochistas*, 16, pp. 165-185.

BARREIRO BARREIRO, X.L. ET AL. (1995): *Sonos e soños da razón: a Ilustración nas coleccións da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

BARREIRO BARREIRO, X.L. (1997): "Ilustración, censura e reivindicación das mulleres. Vicente do Seixo (1747-1802)", en *Censura e Ilustración: XX aniversario da Fundación da Facultade de Filosofía e Ciencias da Educación*, Xosé Luis Barreiro, Luis Rodríguez y Martín González (coords.), Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 95-138.

BARREIRO BARREIRO, X.L. ET AL. (2001): *Ilustración e modernidade: os avatares da razón*, Xosé Luis Barreiro (coord.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

BARREIRO BARREIRO, X.L. (2002): *Martín Sarmiento na Ilustración (1695-1772)*, A Coruña, Baía Edicións.

BARREIRO FERNÁNDEZ, X.R. (1995): *La memoria perdida de los afrancesados (aproximación al afrancesamiento coruñés)*, A Coruña, Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses.´

BARREIRO FERNÁNDEZ, X.R. (1997): "O control ideolóxico na Galicia da Ilustración", en *Censura e Ilustración: XX aniversario da Fundación da Facultade de Filosofía e Ciencias da Educación*, Xosé Luis Barreiro, Luis Rodríguez y Martín González (coords.), Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 139-153.

BARREIRO FERNÁNDEZ, X.R. (2020): "Suspiros de España", *Grial: revista galega de cultura*, n. 225-226, pp. 96-99.

BARREIRO SOMOZA, J. (1972): "El movimiento de los afrancesados gallegos", *Compostellanum*, tomo 7, n. 1-4, pp. 163-187.

BARREIRO, B. (1882): "Las fiestas compostelanas del mes de julio desde el siglo décimo sexto", *Galicia Diplomática*, tomo 1, pp. 14-15, 21-23, 36-37, 55-56, 60-61, 68-70 y 89-91.

BARRIO MOYA, J.L. (2017): *Doña Mariana Alcázar Peña, una célebre tonadillera valenciana del siglo XVIII*, Castelló de la Plana, Sociedad Castellonense de Cultura.

BEC, C. (2016): *Les comédiennes-chanteuses à Madrid au XVIII^e siècle (1700-1767)*, París, Honoré Champion.

BEJARANO PELLICER, C. (2009): "Sociabilidad, música y danza en el siglo XVIII", en *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*, Camilo Fernández, Vitor Migués y Antonio Presedo (coords.), Galicia, Xunta de Galicia, vol. 1, pp. 293-305.

BEJARANO PELLICER, C. (2020): "Músicos antes los tribunales civiles y religiosos (siglos XVII-XVIII), *Historia, instituciones, documentos*, n. 47, pp. 71-96.

BELAUBRE, C. (2008): "El traslado de la capital del Reino de Guatemala (1773-1779). Conflicto de poder y juegos sociales", *Revista Historia*, n. 57-58, pp. 23-61.

BELLO VÁZQUEZ, R. (2010): "Theatrical repertoire models in Portugal: conflict and circulation (1737-1793)", en *A comparative history of literatures in the Iberian Peninsula*, César Domínguez, Ángel Abuín González, Ellen W. Sapega y Fernando Cabo (coord.), vol. 1, pp. 614-629.

BENITO ORTEGA, V. (2012): "La imprenta y las impresiones. Aproximación a las fuentes documentales en el Archivo Histórico Nacional", en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 227-241.

BERAMENDI, J. (1997): "Sociedade, nación e política en Sarmiento e nos ilustrados galegos", *O Padre Sarmiento e o seu tempo: actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995)*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega y Universidade de Santiago de Compostela, vol. 1, pp. 265-282.

BERAMENDI, J. (2007): *De Provincia a Nación: historia do Galeguismo político*, Vigo, Xerais, pp. 29-70.

BERLANGA, M.A. (2016): "Los bailes de jaleo, precedentes directos de los bailes flamencos", *Anuario Musical*, 71, pp. 179-196.

BERNARDES, R. (2016): "A Missa en Dó maior para vozes e orquestra de António Leal Moreira (1758-1819) e a circulaçao dos paradigmas musicais no espaço luso-brasileiro", en *Música, cultura e identidade no bicentenário da elevaçao do Brasil a Reino Unido*, Ruthe Zoboli (ed.), Lisboa, Caravelas-CESEM y Laboratório de Musicologia, p. 351.

BERNARDES, R. (2016): "Ópera em português no século XVIII: estudo das características estilísticomusicais de *A saloia namorada* e *O basculho de chaminé* e sua aplicação na interpretação musical moderna", disertación en Congreso *Português: Palavra e Música*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

BERNARDES, R. (2018): "Building Musical Identities: the absorption of Italian musical styles in Portugal in the 18th century", en *Nasoni, Mateus e a Música de seu Tempo*, João Cabeleira y Ricardo Bernardes (coords.), Portugal, Coleçao Paisagens, Património e Território, pp. 82-91.

BERNARDES, R. (2019): "A farça *A saloia namorada* (1793) de António Leal Moreira e Domingos Caldas Barbosa no contexto do repertório dos primeiros anos do Teatro de São Carlos", en *O Teatro de São Carlos e as Artes do Espectáculo em Portugal*, David Cranmer (ed.), Lisboa, Edições Colibri y Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, en prensa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BERNARDES, R. (2020): "António Leal Moreira (1758-1819): Obras, fases estilísticas e sua presença no *cânone* da musicología portuguesa e luso-brasileira", *Revista Portuguesa de Musicologia,* vol. 7, n. 1, pp. 61-76.

BERNARDES, R. (2022): "Giuseppe Scolari, Nicola Setaro and the Italian Opera in Eighteenth-century Spain and Portugal: trajectories and repertoires", en *Eighteenth-century theatre capitals: from Lisbon to St. Petersburg*, Iskrena Yordanova y José Camões (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 69-78.

BLÁZQUEZ IZQUIERDO, C. (2020): "Bravísimo. De la música que Goya conoció en los teatros de Madrid (1775-1825)", *ArtsEduca*, n. 26, pp. 118-136.

BOGGS, B.A. (2013): "Tomás de Iriarte popularista: su obra a través de la música popular", *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 36, n. 1, pp. 19-36.

BOMBI, A. (2004): "*El mayor triunfo de la mayor guerra* y otras óperas españolas de principios del siglo XVIII", en *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Miguel Ángel Marín y Juan José Carreras (coords.), Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 77-110.

BOMBI, A. (2010): "La justa plegaria de Dominguito: García Fajer y la dramaturgia del oratorio", en *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 137-168.

BOMBI, A. (2019): "¿Hacia una historia del villancico? Problemas historiográficos de un género musical", en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Esther Borrego y Javier Marín (eds.), Kassel, Reichenberger, pp. 3-22.

BONET CORREA, A. (1987): "Tres cajas de órganos en Guatemala", en *El Órgano español: actas del II Congreso Español de Órgano*, Antonio Bonet (ed.), Madrid, RAME, pp. 481-489.

BONET CORREA, A. (2002): "Ciudad y arquitectura en Guatemala. Siglos XVI, XVII y XVIII", en *El país del Quetzal*, Luisa Elena Alcalá y Félix Jiménez (com.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 123-137.

BORDAS IBÁÑEZ, C. (2009): "Coreografía y música en las fiestas ecuestres del siglo XVIII: los juegos de pareja", *Revista de Musicología*, vol. 32, n. 2, pp. 245-267.

BORREGO GUTIÉRREZ, E., TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, Á. Y ZAFRA MOLINA, R. (2001): *Primero y segundo Isaac. Auto Sacramental de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Editorial Alpuerto.

BORREGO GUTIÉRREZ, E. (2015): "Portugal y los portugueses en el teatro cómico breve del siglo XVII: de los entremeses a los villancicos", *Hipógrifo*, vol. 3, n. 2, pp. 49-69.

BORREGO GUTIÉRREZ, E. Y MARÍN-LÓPEZ, J. ET AL. (2019): *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Esther Borrego y Javier Marín (eds.), Kassel, Reichenberger.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BOUZA BREY, F. (1949): "Teatro de carnaval en Galicia: diálogos en verso de tierras de la Ulla y sainete o entremés de Bora", *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo 5, cuaderno 3, pp. 1-9.

BRITES ROSA, M. (2021): "Cartas sobre teatro para um salao literário setecentista", en *Padron mio colendissimo…Letters about Music and the Stage in the 18th Century*, Iskrena Yordanova y Cristina Fernandes (coords.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 721-736.

BRITO, D. (1991): "Os estrangeiros e a música no quotidiano lisboeta em finais do século XVIII", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1, pp. 75-80.

BRITO, M.C. (1982): "Vestigios del teatro musical español en Portugal a lo largo de los siglos XVII y XVIII", *Revista de Musicología*, vol. 5, n. 2, pp. 325-335.

BRITO, M.C. (1989): *Opera in Portugal in the eighteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press.

BRITO, M.C. (1994): "Ópera e teatro musical em Portugal no século XVIII: uma perspectiva ibérica", en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Rainer Kleinetz (ed.), Kassel, Reichenberger, pp. 176-185.

BRITO, M.C. (1996): "Ópera e teatro musical em Portugal: uma perspectiva ibérica", en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Rainer Kleinertz (ed.), Kassel, Reichenberger.

BRITO, M.C. (1999): "El Conde de Aranda y el Marqués de Pombal: dos ilustrados ante la ópera italiana", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n. 75-76, pp. 285-300.

BRITO, M.C. Y CYMBRON, L. (2008): "Opera orchestras in the 18th and 19th centuries in Lisbon and Oporto", en *The Opera orchestra in 18th and 19th century Europe I: the orchestra in society*, Niels Martin Jensen y Franco Piperno (eds.), Berlín, Berliner Wissenschafts-Verlag, pp. 441-476.

BRUGAROLAS, O Y BERTRAN LL. (2022): "La red musical atlántica: circulación de instrumentos musicales entre España y los virreinatos de Nueva España y Nueva Granada (1778–1804)", *Latin American Music Review*, vol. 43, n. 1, pp. 67-107.

BUDYKA JITKOVA, O. K. (2021): *Los espectáculos musicales y la reforma teatral: la Ilustración en los teatros públicos de Madrid*, Tesis Doctoral, José Máximo Leza (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca.

BUJÁN RODRÍGUEZ, M.M. (1996): *Catálogo archivístico del Monasterio de Benedictinas de San Payo de Ante-Altares*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago.

BURKE, P. (2014): *Cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza.

BURNEY, C. (2014): *Viaje musical por Francia e Italia en el siglo XVIII*, Barcelona, Acantilado.

BUSTO MIRAMONTES, B. (2020): "La arquitectura del estereotipo cultural en el cine del régimen franquista: el galaiquismo", *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 9, n. 1, pp. 111-124.

BUSTO MIRAMONTES, B. (2021): *Um país a la gallega: Galiza no NO-DO franquista*, Santiago de Compostela, A Través Editora.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

BUSTOS TÁULER, Á. (2016): *Juan del Encina, Francisco de Madrid y el género de la égloga política sayaguesa*, Criticón, n. 126, pp. 15-29.

BYRNE, C. Y THOMASON, P.B. (2015): *The Eighteenth-Century Theatre in Spain: a Bibliography of Criticism and Documentation*, Londres, Routledge.

CABAÑAS ALAMAN, F.J. (1991): "La jubilación de Pedro Aranaz", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1, pp. 97-104.

CÁCERES-PIÑUEL, M. (2011): "José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932)", *Artigrama*, n. 26, pp. 837-856.

CALDERA, E. (1991): "Sobre los ideales neoclásicos y su realización escénica", en *Teatro español del siglo XVIII*, José María Sala (ed.), Lleida, Universitat de Lleida, vol. 1, pp. 169-180.

CALLAHAN, W.J. (1984): *Church, Politics and Society in Spain 1750-1874*, Cambridge, Harvard University Press.

CAL PARDO, E. (1996): *La música de la Catedral de Mondoñedo*, Lugo, Alvarellos.

CALVO MANZANO, M.R. Y DE ZAYAS, R. (1982): *Luz y norte musical. Lucas Ruiz de Ribayaz*, Madrid, Alpuerto.

CALVO MATURANA, J.A. Y GONZÁLEZ FUERTES, M.A. (2008): "Monarquía, Nación y Guerra de la Independencia: deber y haber historiográfico en torno a 1808", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 7, pp. 321-377.

CALVO MATURANA, J.A. Y CEPEDA GÓMEZ, J. (2012): "La nación antes del nacionalismo", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 11, pp. 9-22.

CALVO MATURANA, J.A. (2014): "*Con tal que Godoy y la reina se diviertan*: en torno a la virtud de María Luisa de Parma y la legitimidad de Carlos IV, *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, n. 31, pp. 81-112.

CAMACHO BLANCO, L.F. (2019): "El casticismo como estrategia de persuasión en las tonadillas escénicas de Blas de Laserna", en *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 193-205.

CAMACHO BLANCO, L.F. (2020): "El medio es el mensaje: metalepsis en las tonadillas de Luis Misón", en *Estudios Musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*, Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador (eds.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 115-127.

CAMÕES, J. (2017): "Antinori-Avondano: a Ópera da Estrela ou fracaso de uma empresa teatral luso-italiana", en *Estudios italianos em Portugal*, Luisa Violo (dir.), Lisboa, Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, n. 12, pp. 225-236.

CAMÕES, J. Y SOUSA, P. (2019): "Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. XVII y XVIII)", *Atalanta*, vol. 7, n. 2, pp. 14-88.

CAMÕES, J. Y MASSERAN, P.R. (2020): "Memórias desgarradas de um ínclito solar: o Teatro Real de Belém", en *Theatre Spaces for Music in Eighteenth-Century Europe*, Iskrena

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Yordanova, Giuseppina Raggi y Maria Ida Biggi (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 93-110.

CAMÕES, J. (2020): "Teatro e política: as primeiras décadas", en *O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no Porto do longo século XIX*, Luisa Cymbron y Ana Isabel Vasconcelos (coords.), Porto, CESEM y Ediçoes Afrontamento, pp. 111-146.

CAMÕES, J. (2022): "De palco giratório a palco fixo: presença de cantores e bailarinos italianos em Lisboa no século XVIII", en *Eighteenth-century theatre capitals: from Lisbon to St. Petersburg*, Iskrena Yordanova y José Camões (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 55-68.

CAMPOS, J. (1969): *Teatro y sociedad en España (1780-1820)*, Madrid, Moneda y Crédito.

CAMPOS CALVO-SOTELO, J. (2007): *Fiesta, identidad y contracultura: contribuciones al estudio histórico de la gaita en Galicia*, Pontevedra, Diputación de Pontevedra.

CANDAU CHACÓN, M.L. (1994): "Teatro e Iglesia en la archidiócesis hispalense durante el siglo XVIII", en *Antiguo Régimen y liberalismo: homenaje a Miguel Artola*, Pablo Fernández y Margarita Ortega (coords.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y Alianza, vol. 3, pp. 451-464.

CANDAU CHACÓN, M.L. (2014): *Las mujeres y el honor en la Europa Moderna*, Huelva, Universidad de Huelva.

CANDAU CHACÓN, M.L. (2016): *Las mujeres y las emociones en Europa y América: siglos XVII-XIX*, Cantabria, Universidad de Cantabria.

CANONICA DE ROCHEMONTEIX, E. (1991): *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Edition Reichenberger.

CAÑAS MURILLO, J. (1992): "Una nota sobre la polémica del teatro en el siglo XVIII. El manifiesto por los teatros españoles y sus actores, de Manuel García de Villanueva", *Anuario de estudios filológicos*, vol. 15, pp. 27-38.

CAPDEPÓN VERDÚ, P. (1999): *La música en el Monasterio de las Delcalzas Reales, siglo XVIII*, Madrid, Editorial Alpuerto.

CAPELÁN FERNÁNDEZ, M. (2013): "La música escénica religiosa en la Venezuela colonial: los Nacimientos y Jerusalenes", en *Musicología global, musicología local*, Javier Marín-López, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 2051-2070.

CAPELÁN FERNÁNDEZ, M. (2015): *Las Reformas Borbónicas y la música venezolana a finales de la Colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica*, Tesis Doctoral, Carlos Villanueva Abelairas (dir.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, vol. 1, pp. 19-24, 46-56, 125-133, 211-237, 325-339.

CAPELÁN FERNÁNDEZ, M. (2016): "Música y teatro como armas bélicas: propaganda profernandina en Venezuela durante la Guerra de la Independencia española", *Quintana*, n. 15, pp. 93-104.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CAPELÁN FERNÁNDEZ, M. (2017): "La tonadilla escénica en Venezuela o el proceso de criollización de un género hispano", *Anuario musical*, n. 72, pp. 137-152.

CAPELÁN FERNÁNDEZ, M. (2019): "Entre el Barroco y el Neoclasicismo: la pugna entre las autoridades y el público por la cartelera teatral venezolana", *Atalanta*, vol. 7, n. 1, 181-195.

CARBALLO CALERO, R. (1981): *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1936)*, Vigo, Galaxia.

CARMENA Y MILLÁN, L. Y BARBIERI, F. (1878): *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*, Madrid, Manuel Minesa de los Ríos.

CARMONA GRAÇA, M. (1994): "Real Theatro de S. João da Cidade do Porto: visitas régias e outros acontecimentos (1798-1908)", *Museu2*, pp. 63-71.

CARMONA GRAÇA, M. (1995): "Actividades artísticas do Real Theatro de S. João (1798-1908): a ópera", *Museu4*, pp. 227-256.

CARNICERO MÉNDEZ-AGUIRRE, J. (2015): *Libros y librerías en la iglesia ourensana durante la modernidad: la organización libraria de los jesuitas en los Colegios de Monterrey y Ourense*, Tesis Doctoral, Marta De la Mano (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca.

CARO BAROJA, J. (1980): *Temas castizos*, Madrid, Istmo.

CARPENTIER, A. (1974): *Concierto barroco*, México, Siglo XXI.

CARPINTERO FERNÁNDEZ, A. (2010): "Federico Moretti, un enigma descifrado", *Anuario Musical*, 65, pp. 79-110.

CARRASCO GONZÁLEZ, J.M. (2020): "La lengua gallega en el teatro de cordel portugués: estudio lingüístico", *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, n. 23, pp. 61-78.

CARREDANO, C. (2004): "Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la *Revista Musical Hispano-Americana* (1914-1918)", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 26, n. 84, pp.119-144.

CARREDANO, C. (2007): *Adolfo Salazar: pensamiento estético y acción cultural (1914-1937)*, Tesis Doctoral, Emilio Casares (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

CARREDANO, C. (2008): *Adolfo Salazar. Epistolario. 1912-1958*, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes, Fundación Scherzo e Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

CARREDANO, C. (2009): "Danzas de conquista: herencia y celebración de Adolfo Salazar", en *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, María Nagore, Leticia Sánchez y Elena Torres, Madrid, ICCMU, pp. 175-198.

CARREDANO, C. Y ELI, V. (2010): "El teatro lírico", en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*: *la música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, pp. 153-220.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CARREDANO, C. (2015): "*Un sendero sobre esta tierra roja*. Miedo, censura, retornos. La experiencia vital de los músicos españoles antes y durante su exilio en México: tres estudios de caso", *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 14, pp. 81-104.

CARREDANO, C. (2021): *Manuel de Falla-Adolfo Salazar. Epistolario, 1916-1944*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes y Fundación Archivo Manuel de Falla.

CARREIRA ANTELO, X.M. (1987): "La estancia del compositor Juan Pedro de Almeyda y Motta en Mondoñedo", en *España en la música de occidente*, José López-Calo, Ismael Fernández y Emilio Casares (coords.), España, Ministerio de Cultura e Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, vol. 2, pp. 99-108.

CARREIRA ANTELO, X.M. (1987): "La tasa y regulación del coliseo de óperas y comedias fabricado por Setaro (A Coruña, 1772)", en *Revista de Musicología*, vol. 10, n. 2, pp. 601-621.

CARREIRA ANTELO, X.M. (1988): "La tonadilla escénica y Tudela de Navarra", *Ritmo*, vol. 60, n. 593.

CARREIRA ANTELO, X.M. (1990): "El teatro de ópera en la Península Ibérica ca. 1750-1775. Nicolá Setaro", en *De musica hispanis et aliis*, Emilio Casares y Carlos Villanueva (coords.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 27-117.

CARREIRA ANTELO, X.M. (1991): "La temporada teatral 1791-1792 en A Coruña (el pleito Cañizares-Nicolini)", *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, n. 26, pp. 109-124.

CARREIRA ANTELO, X.M. (1991): "Recepción del Ballet d'Action en la Península Ibérica c. 1789-1800", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1, pp. 211-227.

CARREIRA ANTELO, X.M. (2000): "Ópera y ballet en los teatros públicos de la Península Ibérica", en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras (eds.), Madrid, Cambridge University Press, pp. 29-40.

CARREIRA ANTELO, X.M. (2002): "Almeida Mota, João Pedro", *Grove Music Online (8th ed.)*, Oxford, Oxford University Press. Recuperado el 07/12/2020 de https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.O900305

CARREIRA, L. (1988): *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

CARRERAS LÓPEZ, J.J. (2001): "Amores difíciles: la ópera de Corte en la España del siglo XVIII", en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, vol. 1, pp. 205-230.

CARRERAS LÓPEZ, J.J. (2004): "Ópera y dramaturgia", en *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Miguel Angel Marín y Juan José Carreras (coords.), Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 23-28.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CARRERAS LÓPEZ, J.J. (2005): "Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural", en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Miguel Ángel Marín, Andrea Bombi y Juan José Carreras (coords.), Valencia, Universitat de València, pp. 17-52.

CARRERAS LÓPEZ, J.J. (2010): "El siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia", en *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 23-56.

CARRERAS LÓPEZ, J.J. ET AL. (2014): *Historia dela música en España e Hispanoamérica: la música en España en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, vol. 5, pp. 151-170, 286-293, 358-363.

CARRIÓN MARTÍN, E. (2017): *La danza en España en la segunda mitad del siglo XVIII: el bolero*, Tesis Doctoral, María del Mar Alberto y Manuel Pérez (dirs.), Murcia, Universidad de Murcia.

CARRO OTERO, J. (1994): "Castrati en la capilla de música de la Catedral de Santiago", *El Correo Gallego* (10/07/1994).

CARRO OTERO, J. (1995): "La ciudad de Santiago durante el Año Santo Compostelano de 1773 a través de un manuscrito inédito del cura de Fruime", en *Actas del Congreso de Estudios Jacobeos*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Promoción do Camiño de Santiago, pp. 79-107.

CARRO OTERO, J. (2020): "Capador al servicio de la Catedral de Santiago", *El Correo Gallego* (31/08/2020). Recuperado el 29/03/2021 de https://www.elcorreogallego.es/santiago/capador-al-servicio-de-la-catedral-de-santiago-CE4413985

CARTER, T. (2005): "El sonido del silencio: modelos para una musicología urbana", en *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, Miguel Ángel Marín, Andrea Bombi y Juan José Carreras (coords.), Valencia, Universitat de València, pp. 53-68.

CARVALHO GEADA, M.C. ET AL. (1988): *Catálogo de libretos da Biblioteca da Ajuda*, Lisboa, Biblioteca da Ajuda.

CASANOVA SÁNCHEZ DE VEGA, M.T. (2019): *El intermezzo en la Corte de España, 1738-1758*, Tesis Doctoral, Álvaro Torrente y José María Domínguez (dirs.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

CASARES RODICIO, E. (1988): *Francisco Asenjo Barbieri: documentos sobre música española y epistolario (legado Barbieri)*, Madrid, Fundación Banco Exterior.

CASARES RODICIO, E. (1994): *Francisco Asenjo Barbieri: el hombre y el creador*, Madrid, ICCMU.

CASARES RODICIO, E. (1994): *Francisco Asenjo Barbieri: escritos*, Madrid, ICCMU.

CASARES RODICIO, E. (1999): "Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera, revista...", en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez (coords.), Barcelona, Castalia, pp. 147-172.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CASARES RODICIO, E. (2001): "La creación operística en España. Premisas para la interpretación de un patrimonio", en *La Ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU.

CASARES RODICIO, E. (2006): "Manuel García, compositor lírico", en *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Alberto Romero y Andrés Moreno (coords.), Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 191-208.

CASARES RODICIO, E. (2010): "Creación y vida operística en la España de finales del siglo XVIII. El entorno lírico hispano durante la vida de Vicente Martín y Soler", en *Los siete mundos de Martín y Soler: Actas del Congreso Internacional Martín y Soler*, Valencia, Institut Valencià de la Música.

CASARES RODICIO, E. (2018): *La ópera en España: procesos de recepción y modelos de creación I. Desde Carlos IV al período fernandino (1787-1833)*, Madrid, ICCMU.

CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, T. (1996-1997): "La formación de la orquesta de la Real Cámara en la corte madrileña de Carlos IV", *Artigrama: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n. 12, pp. 79-98.

CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, T. (2000): "Algunas observaciones sobre el sinfonismo ibérico, 1779-1809", *La música en España en el siglo XVIII*, Juan José Carreras y Malcom Boyd (coords.), Madrid, Cambridge University Press, pp. 167-182.

CASO GONZÁLEZ, J. (1974): "Una biografía inédita de Jovellanos: las *Memorias* de González de Posada", *Boletín del Centro de Estudios del Siglo XVIII*, n. 2, pp. 57-92.

CASSIRER, E. (1943): *Filosofía de la Ilustración*, México, Fondo de Cultura Económica.

CASTAGNA, P. (2003): "A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX", *Apostilla do curso História da Música Brasileira*, n. 9, pp. 1-23.

CASTAÑO, J. (2018): "Las facetas de España en el teatro de Manuel de Figueiredo: estudio preliminar", *Archivum: revista de Filología*, vol. 68, pp. 27-59.

CASTELLANOS DE LOSADA, B. S. (1854): "Discurso histórico-arqueológico sobre el baile en general, escrito en honor á la buena memoria del célebre diplomático y literato el Excelentísimo Señor Don José Nicolás de Azara y Perera", en *Glorias de Azara en el siglo XIX*, Basilio Castellanos (coord.), Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, volumen 2.

CASTRO, P. (2018): "Música para a troca das princesas: estudo comparativo das obras dramáticas comemorativas do duplo enlace entre as monarquias ibéricas (1785)", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 5, n. 1, pp. 39-60.

CAZZATO, E. (2022): "Gli italiani di Parigi: artista, pirotecnici e cavallerizzi al servicio delle scene teatrali di fine Settecento", en *Eighteenth-century theatre capitals: from Lisbon to St. Petersburg*, Iskrena Yordanova y José Camões (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 283-306.

CEBREIRO ARES, F. (2020): *Dinero y crédito en Santiago de Compostela (1768-1809): innovación financiera y hundimiento del Antiguo Régimen monetario*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago y Andavira.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CEBREIROS ÁLVAREZ, E. (1997): *El municipio de Santiago de Compostela a finales del Antiguo Régimen*, Tesis Doctoral, Enma Montanos (dir.), A Coruña, Universidade da Coruña.

CEPEDA ADÁN, J. (1990): "Tipos populares en el Madrid de Carlos III", en *Coloquio internacional Carlos III y su siglo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, vol. 2, pp. 481-503.

CHAILLEY, J. (1958): *Précis de Musicologie*, París, Presses Universitaires de France.

CID RUMBAO, A. (1984): *Historia de Allariz, villa y corte románica*, Ourense, Diputación Provincial de Ourense.

CLARO VALDÉS, S. (1967): "Hacia una definición del concepto de musicología. Contribución a la musicología hispanoamericana", *Revista Musical Chilena*, vol. 21, n. 101, pp. 8-25.

COCKBURN, J. ET AL. (1992): *The Spanish song companion*, Londres, Victor Gollanz.

CONTRERAS ELVIRA, A. (2016): *La puesta en escena de la serie de comedias de magia "Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos" y "Asombro de Salamanca" (1741-1775), de Nicolás González Martínez*, Tesis Doctoral, Fernando Doménech (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

CONTRERAS ELVIRA, A. (2017): "El canto del encanto: los poderes mágicos de la música en la comedia de magia del siglo XVIII", *Acotaciones*, n. 38, pp. 11-43.

CONTRERAS ELVIRA, A. (2019): "Transformaciones estéticas y mutaciones mágicas: lo mágico en el teatro musical del siglo XVIII", en *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 139-164.

CORRAL RODRÍGUEZ, L. Y DE CASTRO Y NEIRA, A. (1962): "Vilancicos da Catedral de Mondoñedo", *Grial*, vol. 16, n. 62, pp. 453-457.

CORREAS, G. (1623/1924 ed.): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana ... : van añedidas las declaraciones y aplicación adonde pareció ser necesaria, al cabo se ponen las frases más llenas y copiosas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

CORREDOR ÁLVAREZ, M. J. (1996-1997): "Aportaciones musicales de la Guerra de la Independencia a un nuevo género nacional: la zarzuela", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 2-3, pp. 51-56

CORTÉS, F. Y ESTEVE, J.J. (2012): *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)*, Barcelona, UAB, pp. 61-110.

CORTIZO RODRÍGUEZ, M.E. (2002): "Tonadilla escénica", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares (dir.), Madrid, SGAE, vol. 10, pp. 343-352.

COSTA, E.V. (2009): "Introduçao ao estudo da emancipaçao política do Brasil", *Brasil em perspectiva, 1808-1831*, Carlos Guilherme Mota (ed), Río de Janeiro, Civilizaçao Brasileira, pp. 137-174.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

COSTA PIMPÃO, A.J. (1962): "La querelle du théâtre espagnol et du théâtre françaix au Portugal dans la première moitié du XVIII ème siècle", *Revista de História Literária de Portugal*, n. 1, pp. 259-287.

COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, L. (1998): "As bases do nacionalismo musical galego no entorno da música relixiosa", en *O feito diferencial galego*, Carlos Villanueva (coord.), Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, pp. 251-292.

COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, L. (1998): "Coralismo, etnicidad y nacionalismo en Galicia", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 6, pp. 49-63.

COSTA VÁZQUEZ-MARIÑO, L. (1999): *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, Tesis Doctoral, Carlos Villanueva (dir.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.

COTARELO Y MORI, E. (1896): *María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra.

COTARELO Y MORI, E. (1897): *Iriarte y su época*, Madrid, Sucesores de Ribadeneyra.

COTARELO Y MORI, E. (1899): *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.

COTARELO Y MORI, E. (1902): *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez.

COTARELO Y MORI, E. (1904): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, pp. 657-660. 666-671, 674-677, 683-685, 691-693, 696-714. [Transcripción de documentos legislativos del XVIII].

COTARELO Y MORI, E. (1917): *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

COTARELO Y MORI, E. (1934). *Historia de la Zarzuela: o sea el drama lírico en España desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, pp. 119 a 212.

COTARELO Y MORI, E. (2007): *Actrices españolas en el siglo XVIII*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España.

COTS VICENTE, M. (1994): "La parodia de Inés de Castro en el teatro francés del siglo XVIII", *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, España, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. 2, pp. 89-96.

COTTICELLI, F. Y YORDANOVA, I. ET AL. (2019): *Diplomacy and the aristocracy as patrons of music and theatre in the Europe of the Ancien Régime*, Francesco Cotticelli e Iskrena Yordanova (coord.), Viena, Hollitzer Verlag.

COUSELO BOUZAS, J. (1925): "Los juegos y danzas en las fiestas compostelanas", *Boletín de la Academia Gallega*, n. 170-171, pp. 44-46.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CRANMER, D. (1991): "Intercambio entre Portugal e Espanha no campo da ópera entre 1793 e 1828", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1, pp. 205-210.

CRANMER, D. (1994*): "*Opera in Portugal or Portuguese Opera? Is there such a thing as Portuguese Opera? David Cranmer examines the operatic Legacy of 18th- and Early-19th-century Portugal", *The Musical Times*, vol. 135, n. 1821, pp. 692-696

CRANMER, D. (1997): *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, Tesis Doctoral, Londres, University of London.

CRANMER, D. (2000): "Operatic relations between Portugal and London during the Napoleonic period", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 10, pp. 11-30.

CRANMER, D. (2008): "Music and the 'Teatro de cordel': in search of a paradigm (Antonio Jose da Silva)", *Portuguese Studies*, vol. 24, n. 1, p. 32-40.

CRANMER, D. (2016): "Uma corte deslocada e a figura de Marcos Portugal", en *Música, cultura e identidade no bicentenário da elevaçao do Brasil a Reino Unido*, Ruthe Zoboli (ed.), Lisboa, Caravelas-CESEM y Laboratório de Musicologia, pp. 11-40.

CRANMER, D. (2017): *Peças de um mosaico. Temas de Història da Música referentes a Portugal e ao Brasil*, Lisboa, Ediçoes Colibri.

CRANMER, D. (2018): "Opera and theatre in Porto in the 1770s: Italianisation, but to what extent?", en *Nasoni, Mateus e a Música de seu Tempo*, João Cabeleira y Ricardo Bernardes (coords.), Portugal, Coleçao Paisagens, Património e Território, pp. 58-67.

CRANMER, D. (2020): "Da inauguraçao aos alvores do Miguelismo: actividades teatrais e repertorios do Teatro de S. João (1798-1827)", en *O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no Porto do longo século XIX*, Luisa Cymbron y Ana Isabel Vasconcelos (coords.), Porto, CESEM y Ediçoes Afrontamento, pp. 147-176.

CRANMER, D. (2022): "*Il disertore* and Maestro Leali, or the Making of a Pastiche and the Invention of a Composer", en *Eighteenth-century theatre capitals: from Lisbon to St. Petersburg*, Iskrena Yordanova y José Camões (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 79-88.

CRAVERI, B. (2020): *La cultura de la conversación*, Madrid, Siruela.

CROCE, B. (1891): *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVIII*, Nápoles, Pierro.

CUERVO CALVO, L. (2016): "La Biblioteca Musical del Infante Gabriel de Borbón y Sajonia (1752-1788)", en *Nuevas perspectivas sobre la música para tecla de Antonio Soler*, Luisa Morales y M. Latcham (eds.), Almería, Leal, pp. 147-162.

CUETO ÁLVAREZ, E. (2014): *La rúa do camiño de Santiago: estudio histórico y reconstrucción de las Casas Reales*, Tesis Doctoral, Ramón Yzquierdo y José Ramón Soraluce (dirs.), A Coruña, Universidade da Coruña.

CYMBRON, L. Y VASCONCELOS, A.I. (2020): "Introduçao", en *O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no Porto do longo século XIX*, Luisa Cymbron y Ana Isabel Vasconcelos (coords.), Porto, CESEM y Ediçoes Afrontamento, pp. 15-55.

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DA FONSECA BENEVIDES, F. (1883): *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo historico*, Lisboa, Typ. Castro Irmao.

DA FONSECA BENEVIDES, F. (1902): *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: memorias 1883-1902*, Lisboa, Typ. e Lith. de Ricardo de Souza e Salles.

D´AVILA, H. (1982): "O compositor Almeida Mota. Esboço da sua personalidade", *Colóquio Artes: revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, n. 54, pp. no especificadas.

D´AVILA, H. (1986): "Vida e obra de Almeida Mota. Revisao e estado actual das investigaçoes", *Colóquio Artes: revista trimestral de artes visuais, música e bailado*, n. 68, pp. no especificadas.

D'AVILA, H. (1991): "Um enigma desvendado: a identidade do compositor João Pedro de Almeida Mota", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1, pp. 135-146.

DAVIS, C. SHERGOLD, D. Y VAREY, J.E. (1986): *Teatros y comedias en Madrid, 1699-1719: estudio y documentos*, Londres, Tamesis.

DAVIS, C. (2004): *Los aposentos del Corral de la Cruz, 1581-1823: estudio y documentos*, Londres, Tamesis.

DE ARRESE MAGRA, J.L., AUNÓS PÉREZ, E. Y JULIO GÓMEZ APARICIO, J. (1952): *El músico Blas de Laserna*, Corella, Biblioteca de Corellanos Ilustres.

DE CASTRO, R. (1863): *Cantares gallegos*, Vigo, Imprenta de Juan Compañel.

DEDIEU, J.P. (2018): "El individuo al servicio del Estado", en *De Ilustrados a patriotas: individuo y cambio histórico en la Monarquía española*, Teresa Nava (ed.), Madrid, Sílex, pp. 41-66.

DE FARIA, J. (1950): "Um século de teatro francês em Portugal (1737-1837)", *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, vol. 1, n. 1, pp. 62-92.

DEFORNEAUX, M. (1990): *Pablo de Olavide, el afrancesado*, Sevilla, Padilla Libros.

DEL ADALID Y GURREA, M. (ca. 1890): *Cantares viejos y nuevos de Galicia*, A Coruña, Canuto Berea y Cía.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, R. (1984): "El personaje del negro en la tonadilla del XVIII", *Revista de Folklore*, vol. 4b, n. 48, pp. 190-196.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, R. (1984): "Los gitanos en la tonadilla", *Revista de Folklore*, vol. 4, n. 1, p. 122.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, R. (1985): "El moro en la tonadilla escénica", *Revista de Folklore*, vol. 5a, n. 49, pp. 32-36.

DE LA FUENTE MONGE, G.L. (2013): "Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX", *Historia y política: ideas, procesos y movimientos sociales*, n. 29, pp. 13-43.

DE LA GRANJA, A. (1989): "La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII", *Cuadernos de teatro clásico*, n. 3, 1989, pp. 79-94.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DE LA GRANJA, A. Y LOBATO, M.L. (1999): *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid, Iberoamericana.

DEL AMO LOBO, J.I. (2010): "Eruditos de la Ilustración. Entre gallegos y benaventanos", *Brigecio: revista de estudios de Benavente y sus tierras*, n. 20, pp. 59-67.

DE LA MORENA, M. (2020): "La documentación de la obra de Luis Misón", en *Estudios Musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*, Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador (eds.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 197-243.

DE LA OSSA, S., IGLESIAS, X., FÜGEDI, J. Y PARGA, J. (2009): *Así fan os bailadores…Repertorio de iniciación aos bailes e danzas de Galicia*, Baiona, Dos Acordes.

DE LA TORRE MOLINA, M.J. (2002): "Música y baile en los relatos de viajeros extranjeros por Andalucía (1759-1833)", *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 87-113.

DE LA TORRE MOLINA, M.J. (2003): "La música y el baile en España a través de la mirada de Wilhelm von Humboldt (1799-1800)", en *Los extranjeros en la España moderna: actas del I Coloquio Internacional*, María Begoña Villar y Pilar Pezzi (coords.), España, Ministerio de Ciencia e Innovación, vol. 2, pp. 751-760.

DE LAS CASAS, A. (1927): *Dos días en Orense*, Madrid, Compañía Ibero-Americana.

DE LA SECA, A. (1932): "Para la historia de Orense: la proclamación de Carlos IV", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, n. 205, pp. 369-372.

DELGADO MARTINS, A.R.P. (2017): *A fábrica do Teatro do Bairro Alto (1761-1775)*, Tesis Doctoral, José Antonio Camilo Guerreiro Camões (dir.), Lisboa, Universidade de Lisboa.

DE LOS REYES PEÑA, M. Y BOLAÑOS DONOSO, P. (1993): "Presencia de comediantes españoles en el Patio de las Arcas de Lisboa (1700-1755)", en *El escritor y la escena: actas del I Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 229-273.

DEL RÍO BARREDO, M.J. (1988): "Represión y control de fiestas y diversiones en el Madrid de Carlos III", en *Carlos III, Madrid y la Ilustración: contradicciones de un proyecto reformista*, Equipo Madrid de Estudios Históricos (coords.), Madrid, Siglo XXI, pp. 299-329.

DE MOLINA, T. (1734 ed.): *Comedia famosa, Mari Hernández la gallega*, Madrid, Doña Theresa de Guzmán.

DE PAULA, R.T. (2018): "Música (e outros sons) para os festejos que celebraram os desposorios dos Infantes de Portugal e Espanha, na Ilha de Moçambique (1786), en *Musicologia transatlántica: um momento para reflexao*, Alejandro Reyes y David Cranmer (coords.), Lisboa, Caravelas-CESEM, p. 338.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DE SÁ MARTINS SILVA, V. (2008): *Circuitos de produçao e circulaçao da música instrumental em Portugal entre 1750-1820*, Rui Vieira Nery (dir.), Tesis Doctoral, Évora, Universidade de Évora.

DE SÁ MARTINS SILVA, V. Y FERNANDES, C. (2014): *A música instrumental no final do Antigo Regime: contextos, circulação e repertorios*, Lisboa, Colibri.

DE SIMONE, P. Y MACCAVINO, N. (2019): "Alfonso Clemente de Aróstegui: musica, arte e mecenatismo nella Napoli Borbonica di Carlo III e Ferdinando IV", en *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, Iskrena Yordanova y Francesco Cotticelli (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 361-450.

DE SOUSA VITERBO, F.M. (1932): *Subsídios para a história da música em Portugal*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

DEVESA VALERA, G. (2020): *La música de Vicente Martín y Soler (1754-1806) a través de los ojos de Georg Druschetzky [Jirí Družecký] (1745 - 1819). Reconstrucción, registro e interpretación, a partir del estudio y análisis comparado, del "Cuarteto para oboe y cuerdas" sobre el primer acto de la Ópera "Una cosa rara"*, Tesis Doctoral, Teresa Cháfer y Vicente LLimerá, Valencia, Universitat Politècnica de València.

DÍAZ DE ESCOVAR, N. (1903): "Siluetas escénicas del pasado. Sebastiana Pereira (La Gallega)", *Revista Gallega*, n. 421, pp. 3-5.

DÍAZ FERNÁNDEZ, J.M. (1993): "El archivo", en *La catedral de Santiago de Compostela*, José Raúl Seoane Prieto y José Manuel García Iglesias (coords.), Santiago de Compostela, Xuntanza Editorial, pp. 429-458.

DÍAZ PAZOS, A. (2016): "Tres pezas de música tradicional galega de fins do século XVIII descoñecidas", *Adra: revista dos socios e socias do Museo do Pobo Galego*, n. 11, pp. 53-85.

DÍAZ PAZOS, A. (2021): "Vilancicos de galegos en América do Sur", *Sermos Galiza*, n. 394 (10/07/2021), p. 25.

DÍAZ RODRÍGUEZ, Á. (2016): "La musicología en la actualidad, una muy breve visión de la musicología en nuestros días", *Societarts: revista de Artes*, vol. 1, n. 1, pp. 1-9.

DÍAZ, J. (1999): "Espectáculos de la fiesta: Edad Moderna y Contemporánea", en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez (coords.), Barcelona, Castalia, pp. 239-260.

DÍEZ-CANEDO FLORES, M. (2005): "La flauta traveresa en las dos orillas. Una sonata de flauta de Luis Misón en México", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 14, pp. 41-72.

DÍEZ RODRÍGUEZ, C. (2009): "Teatro, canciones e himnos patrióticos: la música al servicio de los ideales políticos en el Cádiz de las Cortes", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 18, pp. 7-36.

DÍEZ RODRÍGUEZ, C. (2016): *Cádiz, centro operístico peninsular en la España de los siglos XVIII y XIX (1761-1830)*, Tesis Doctoral, Emilio Casares (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

DODERER, G. (2012): "Té y Sagáu's 'Officina da Música' in Lisbon: a music printing enterprise esported from Spain to Portugal?", en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 111-130.

DOMÉNECH RICO, F. (1997): *Antología del teatro breve español del siglo XVIII*, Madrid, Biblioteca Nueva.

DOMÉNECH RICO, F. (2011): *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Fundamentos.

DOMÉNECH RICO, F. (2019): "Contra el casticismo", en *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 37-46.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1983): "La batalla del teatro en el reinado de Carlos III", *Anales de Literatura Española*, n. 2, pp. 176-196.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, J.M. (2015): "Todos los extranjeros admiraron la fiesta: Farinelli, la música y la red política del Marqués de la Ensenada", *Berceo*, n. 169, pp. 11-53.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, J.M. Y QUIRÓS ROSADO, R. (2019): "Para que la cante mi señora. Aristocracia y circulación musical entre Madrid y Lisboa tras la guerra de Sucesión española", *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 44, n. 2, pp. 511-532.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, J.M. (2022): "*Nitteti* de Metastasio (1756) y la doble edición de libretos para las óperas producidas por Farinelli en Madrid", *Revista de Musicología*, vol. 45, n. 1-2, pp. 93-122.

DO PICO ORJAIS, J.L. Y REI SANMARTIM, I. (2010): *Ayes de mi País: o cancioneiro de Marcial Valladares*, Baiona, Dos Acordes.

DO PICO ORJAIS, J.L. (2015): "Fondo local de música do Concello de Rianxo", en *Guadalupe: Rianxo*, Rianxo, Asociación A Moreniña, pp. 38-40.

DOWNS, P.G. (1998): *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal.

DUARTE E SOUSA REIS, H. (1872/1984): *Apontamentos para a verdadeira história antiga e moderna da Cidade do Porto*, Porto, Biblioteca Pública Municipal do Porto, 4 volúmenes.

DUBERT, I. (2005): *Del campo a la ciudad. Migraciones, familia y espacio urbano en la historia de Galicia, 1708-1924*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago y Nigra.

DUCKWORTH, W. (2005): *Virtual Music*, Nueva York, Routledge.

DUFOUR, G. (1985): *Los afrancesados*, Madrid, Grupo 16.

DURÁN, F. (2017): "Pensamiento, censura y teatro en la España del Siglo de Oro", en *Pensamiento y literatura en los inicios de la modernidad*, Jaime Garau Amengual (coord.), Estados Unidos, Instituto de Estudios Auriseculares.

DURO PEÑA, E. (1996): *La música en la catedral de Orense*, Ourense, Caixa Ourense.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EIRAS ROEL, A. (1984): "Las élites urbanas de una ciudad tradicional: Santiago de Compostela a mediados del siglo XVIII", en *La documentación notarial y la historia. Actas del II Coloquio de metodología histórica aplicada*, Antonio Eiras (coord.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. 1, pp. 117-140.

EIRAS ROEL, A. (1996): *La población de Galicia, 1700-1860: crecimiento, distribución espacial y estructura de la población de Galicia en los siglos XVIII y XIX*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia.

EIRAS ROEL, A. (2008): "El comercio de Galicia y con Galicia en la economía mundial del siglo XVIII. Para un estado de la cuestión", *Obradoiro de Historia Moderna*, n. 17, pp. 155-178.

EIROA, S. (2002): "Galicia y los gallegos, tópicos y contrastes en Tirso de Molina: *Mari Hernández, la Gallega*", *Hesperia: anuario de Filología Hispánica*, n. 5, pp. 51-67.

ELI RODRÍGUEZ, V. (2010): "La tonadilla escénica: repercusiones sociales y musicales", en *Historia de la música en España e Hispanoamérica*: *la música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Consuelo Carredano y Victoria Eli (eds.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, pp. 88-96.

ELI RODRÍGUEZ, V. (2022): "El gallego y el negrito ¿estereotipos o reflejo de la identidad cubana en la escena teatral?", en *Galicia-América (1875-1951): cantos de emigración y exilio*, Montserrat Capelán y Carlos Villanueva (eds.), Santiago de Compostela, Alvarellos, pp. 131-162.

EL SAYED, I. S. (1992): *Don Antonio Valladares de Sotomayor, autor dramático del siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Emilio Palacios (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

ENCISO RECIO, L.M. (2013): *Compases finales de la cultura ilustrada en la época de Carlos IV*, Madrid, Real Academia de la Historia.

ESCOBAR ARRONIS, J. (1988): "La mímesis costumbrista", *Romance Quarterly*, vol. 35, n. 3, pp. 261-270.

ESPINOSA RODRÍGUEZ, J. (1949): *Tierra de Fragoso: notas para la historia de Vigo y su comarca*, Vigo, Talleres de Faro de Vigo.

EZQUERRO ESTEBAN, A. (2002): *Tonos humanos, letras y villancicos catalanes del siglo XVII*, Barcelona, CSIC-Institución Milá y Fontanals.

FARIA, C. ET AL. (2012): *Teatro em cordel. A coleçao do Teatro Nacional D. Maria II*, Lisboa, Bichodomato.

FERNANDES BRAGA, T. (1870-1871): *Historia do Theatro Portuguez*, Porto, Imprensa Portuguesa, volumen 3.

FERNANDES, C. (2010): *O sistema produtivo da música sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, Tesis Doctoral, Rui Nery (dir.), Évora, Universidade de Évora.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FERNANDES, C. (2013): "De la etiqueta de la Real Cámara a las nuevas sociabilidades públicas y privadas: la actividad del violinista y compositor José Palomino en Lisboa (1774-1808)", *Revista de Musicología*, vol. 36, n. 1/2, pp. 141-170.

FERNANDES, C. ET AL. (2014): *Música instrumental no final do Antigo Regime: contextos, circulaçao e repertórios*, Vanda de Sá y Cristina Fernandes (coords.), Lisboa, Colibri.

FERNANDES, C. (2018): "As últimas sonoridades do Absolutismo monárquico: a actividade musical na Patriarcal de Lisboa entre 1792 e 1834", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 5, n. 2, pp. 253-298.

FERNÁNDEZ ALONSO, B. (1897): *El Pontificado Gallego, su origen y vicisitudes. Seguido de una Crónica de los obispos de Orense*, Ourense, Imprenta de El Derecho.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, E. (2009): "Un compositor olvidado en el Madrid de Carlos IV: José María de los Reyes Francesconi y Suffó", *Cuadernos de Música Iberoamerica*, n. 17, pp. 23-60.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, J.P. (2001): "José Castel (1737?-1807): un tonadillero maestro de capilla", *Revista de Musicología*, vol. 24, n. 1-2, pp. 115-134.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, J.P. (2007): *La música en las Casas de Osuna y Benavente (1733-1882). Un estudio sobre el mecenazgo musical de la alta nobleza española*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, J.P. (2007): "Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816)", en *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero y Emilio Ros (eds.), Granada, Universidad de Granada, pp. 437-454.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, J.P. (2010): "La zarzuela ilustrada en la historiografía del siglo XIX. Lagunas musicales y estrategias de legitimación nacionalista", *Revista de Historiografía*, n. 12, pp. 77-83.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, J.P. (2011): *Mujeres y música en la Casa Ducal de Osuna (siglos XVII-XIX). Coordenadas y documentos para un estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, J.P. Y ROS FÁBREGAS, E. (2012): "¿Qué quita a lo noble un airecito de maja? National and gender identities in the zarzuela *Clementina* (1786) by Luigi Boccherini and Ramón de la Cruz", *Early Music*, vol. 40, n. 2, pp. 223-236.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, J.P. (2016): *La fontana del placer: zarzuela en dos actos (1776). José Castel*, Madrid-Barcelona, CSIC-Institución Milá y Fontanals.

FERNÁNDEZ-CORTÉS, J.P. (2017): "Vidas divergentes. Mujeres en la escena musical madrileña del siglo XVIII", *Revista de Musicología*, vol. 40, n. 2, pp. 609-616.

FERNÁNDEZ DÍAZ, R. (2016): *Carlos III: un monarca reformista*, Barcelona, Espasa.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FERNÁNDEZ FALERO, M.R., JESÚS CASTILLA, J. Y TEJEDOR BENÍTEZ, R. (2014): "Presencia escénica de la tonadilla en el Diario Mercantil de Cádiz de 1812", *Revista del Centro de Investigación Flamenco Telethusa*, 7(8), pp. 14-21.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, C.M. (1989): "Espectáculos, ópera y hospitales en España", *Revista de Musicología*, vol. 12, n. 2, pp. 567-589.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, O. (1999): *La comedia de figurón de los siglos XVII y XVIII*, Tesis Doctoral, José María Díaz Borque (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A. (1995): "Los grupos de poder local en Galicia, 1750-1850", *Noticiario de Historia Agraria*, n. 9, pp. 129-153.

FERNÁNDEZ OXEA, X.R. (1957-1958): "A fronteira luso-galaica nos comenzos do século XIX", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, vol. XIX, pp. 197-202.

FERNÁNDEZ SEOANE, P. (2009): "Métodos e problemas para o estudo da intervención institucional nos repertorios culturais do século XVIII: o caso da Universidade de Santiago de Compostela", en *El mundo urbano en el siglo de la ilustración*, Camilo Fernández, Víctor Migués y Antonio Presedo (coords.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, vol. 1, pp. 349-362.

FERREIRA AFONSO, A.J. (2018): "Nos 400 anos da morte de Miguel de Cervantes. Marcas cervantinas na literatura portuguesa com particular relevância na obra de António José da Silva, O Judeu", en *Cultura e humor: homenaxe a Celestino Fernández de la Vega*, María Xesús Vázquez y Alexandre Veiga (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 83-106.

FERREIRA ALVES, J.J. (1988): "A festa barroca no Porto ao serviço da familia real na segunda metade do século XVIII", *História: revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, n. 5, pp. 9-72.

FERREIRA ALVES, J.J. (1994): "Os teatros do Porto na segunda metade do século XVIII", *Revista Poligrafia*, n. 3, separata.

FERREIRA DE ARAÚJO E SILVA, A. (1908): "O Real Theatro de S. João, bosquejo histórico", *O Tripeiro*, n. 9, pp. 131-132 y n. 10, pp. 151-152.

FERREIRA GOMES, F.L.R. (2012): *O teatro da Graça na segunda metade do século XVIII*, Trabajo Fin de Máster, Maria João Oliveira (dir.), Lisboa, Universidade de Lisboa.

FERREIRA MONTERO, H.J. (2009): *Bonifrates no teatro portugués do século XVIII*, Salamanca, Luso-española ediciones.

FERREIRO CARBALLO, D. (2020): "Conrado del Campo y la definición de una nueva identidad lírica española: *El final de Don Álvaro* (1910-1911) y *La tragedia del beso* (1911-1915), *Revista de Musicología*, vol. 43, n. 2, pp. 843-851.

FERREIRÓS ESPINOSA, C. (2018): *O legado dos Valladares de Vilancosta*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FILGUEIRA RAMA, E.M. (2017): "La tonadilla escénica: redescubriendo un género lírico-dramático del barroco español", Trabajo Fin de Máster, Pedro Alexandre Sousa (dir.), Porto, ESMAE.

FILGUEIRA VALVERDE, J. (1940): "San Sebastían de los Mercaderes", en *Guía-anuario de Pontevedra-Marín*, Galicia, Gráficas Torres.

FILGUEIRA VALVERDE, J. (1942): "Introducción y notas bibliográficas", en *Cancioneiro Musical de Galicia de Don Casto Sampedro y Folgar*, José Filgueira (ed.), Pontevedra, Museo de Pontevedra, pp. 7-47.

FILGUEIRA VALVERDE, J. Y FORTES ALÉN, M.X. (1995): *Frai Martín Sarmiento. Epistolario*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

FLÓREZ ASENSIO, M.A. (2006): "Los vientos se paran oyendo su voz: de partes de música a damas de lo cantado. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII", *Revista de Musicología*, vol. 29, n. 2, pp. 521-536.

FLÓREZ ASENSIO, M.A. (2007): *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

FORJAZ DE SAMPAIO, A. (1920): *Subsídios para a história do teatro portugués, teatro de cordel (catálogo da coleçao do autor)*, Lisboa, Imprensa Nacional.

FRA MOLINERO, B. (1995): *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.

FRANCHINI, F. (2018): *La musica a Salò*, Italia, Youcanprint.

FRANCO RUBIO, G.A. (2001): *La vida cotidiana en tiempos de Carlos III*, Madrid, Ediciones Libertarias.

FREIRE LÓPEZ, A.M. (1996): "El definitivo escollo del proyecto neoclásico de la reforma del teatro: panorama teatral de la Guerra de la Independencia", en *El teatro español del siglo XVIII*, Josep María Sala (coord.), Lleida, Universidad de Lleida, pp. 377-393.

FREIRE LÓPEZ, A.M. (2009): *El teatro español entre la Ilustración y el Romanticismo: Madrid durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.

FREITAS MARQUES, A. Y NUNES, A. (2022): "*Pois há ainda galegos?* A figura do galego no teatro breve português do século XVIII", *Revista Galega de Filoloxía*, n. 23, pp. 36-56.

FREIXEIRO MATO, X.R. (1996): *Os Séculos Escuros e a Ilustración galega: antoloxía*, Vigo, A Nosa Terra.

FRENK ALATORRE, M. (1973): "El *canto del caballero* y el caballero de Olmedo", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 22, n. 1, pp. 101-104.

FUBINI, E. (2002): *Los enciclopedistas y la música*, Valencia, Universitat de Valencia.

FUSI AIZPURÚA, J.P. (2000): *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de Hoy.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GAGO DA CÂMARA, M.A.T. (1993): "A teatralidade do Barroco e a representaçao de espaços efémeros-Proposta de leitrua do espaço cénico na ópera setecentista", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3, pp. 147-154.

GALLASCH-HALL DE BEUVINK, A. (2012): *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: os teatros régios (1750-1793)*, Tesis Doctoral, Fatima Nunes y Rui Vieira (dirs.), Évora, Universidade de Évora.

GALLEGO GALLEGO, A. (1988): *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza Música.

GÁMEZ, A. (2019): "Blas de Laserna (1751-1816), una biografía marcada por el teatro", *Quodlibet*, n. 70, pp. 140-165.

GANADE D'ACOL, M. Y MACHADO NETO, D. (2016): "Conhecimento operacional e passivo de esquemas galantes: um estudo de caso sobre José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal", en *Música, cultura e identidade no bicentenário da elevaçao do Brasil a Reino Unido*, Ruthe Zoboli (ed.), Lisboa, Caravelas-CESEM y Laboratório de Musicologia, pp. 312-313.

GÁNDARA EIROA, X.C. (2001): "Enredos de Amor: violones, fiesta y teatro en el noroeste de la Península Ibérica a finales del siglo XVII", *Forum*, n. 29, pp. 105-185.

GÁNDARA EIROA, X.C. (2002): "El acompañamiento con el violón y el contrabajo en la música de los siglos XVII y XVIII", *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 659-682.

GÁNDARA EIROA, X.C. (2009): *Estudio y edición filológica y musical del manuscrito M-471 del Arquivo Distrital de Braga*, Tesis Doctoral, María José Martínez (dir.), A Coruña, Universidade da Coruña.

GÁNDARA FEIJÓO, J. (2016): "Estudio y reflexiones en torno a una obra del Museo Arqueológico Provincial de Ourense", *Boletín Auriense*, n. 46, pp. 159-173.

GÁNDARA FEIJÓO, J. (2022): "América y la figura del indiano en el teatro musical de la Península Ibérica durante la Ilustración", en *Los caminos de América*, Patricia Calvo, Eudald Cortina y Valeria González (coords.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 195-202.

GÁNDARA FEIJÓO, J. (2022): "Disputas sobre el teatro musical en Galicia a finales de la Edad Moderna", en *Musicología en transición*, Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 257-271.

GÁNDARA FEIJÓO, J. (2022): "Entre autóctono y foráneo: el personaje gallego en la tonadilla", *Revista de Musicología*, vol. 45, n. 1-2, pp. 123-148.

GÁNDARA FEIJÓO, J. (2022): "La tonadilla escénica en ámbito cortesano: dos ejemplares conservados en la Real Biblioteca", *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca*, n. 96, pp. 5-7.

GÁNDARA FEIJÓO, J. (2022): "Música boccheriniana en la Catedral de Santiago: la *Scena dell'Ines di Castro*", en *Estudios musicales del Clasicismo 6. Los Boccherini (homenaje a Yves*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gérard), Germán Labrador (coord.), Sant Cugat y Madrid, Editorial Arpegio y Asociación Luigi Boccherini, pp. 43-54.

GÁNDARA FEIJÓO, J. (2022): "Representación a San Roque: teatro bilingüe y música incidental en el Ourense del siglo XVIII", *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 21, pp. 1-19.

GÁNDARA FEIJÓO, J. (2023): "De la Península Ibérica a América: los villancicos de gallego en la Catedral de Guatemala durante el siglo XVIII", en *Músicas iberoamericanas, caminos, redes y circuitos*, Montserrat Capelán, Paulo Castagna y Javier Marín (eds.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, en prensa.

GÁNDARA FEIJÓO, J. (2023): "*Los gustos estragados*: una tonadilla compostelana de 1799", *Resonancias: revista de investigación musical*, n. 53, artículo aceptado para su publicación por el sistema de pares ciegos, en prensa.

GARBAYO MONTABES, F.J. (1996): *La viola y su música en la catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo*, Tesis Doctoral, José López-Calo (dir.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

GARBAYO MONTABES, F.J. (1998): "O esplendor do Barroco musical en Galicia", *O feito diferencial galego*, Santiago de Compostela, Museo do Pobo Galego, pp. 121-178.

GARBAYO MONTABES, F.J. (1998): "La crisis de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela durante los últimos años del magisterio de Melchor López (1808-1822)", en *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, Camilo Fernández, Domingo González y Enrique Martínez (coords.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 217-234.

GARBAYO MONTABES, F.J. (2002): "El archivo de música de la Catedral de Ourense", *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 335-350.

GARBAYO MONTABES, F.J. (2004): *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Ourense*, Santiago de Compostela, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais.

GARBAYO MONTABES, F.J. (2004): "El magisterio de la capilla de música de la Catedral de Ourense entre 1780 y 1819: José Quiroga y Manuel Rábago", *Porta da Aira: revista de historia del arte ourensano*, n. 10, pp. 237-260.

GARBAYO MONTABES, F.J. (2007): "La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la orquesta de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del Maestro Melchor López (1783-1822)", *Anuario Musical*, n. 62, pp. 229-256.

GARBAYO MONTABES, F.J. (2008): "Inventarios de obras e instrumentos musicales en el Archivo Capitular de la Catedral de Ourense: siglos XVIII-XIX", *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, n. 12, pp. 229-256.

GARBAYO MONTABES, F.J. (2013): "Estilo galante y sinfonías de F.J. Haydn en la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(1783-1822): la renovación del repertorio instrumental", *Anuario musical*, n. 68, pp. 263-292.

GARCÍA-ARÉVALO ALONSO, J. (2015): *La impronta musical en la literatura hispana de la Ilustración. Don Lazarillo Vizcardi de Antonio Eximeno*, Tesis Doctoral, Fernando Rodríguez (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca.

GARCÍA BLANCO-CICERÓN, J. (2006): *Viajeros angloparlantes por la Galicia de la segunda mitad del siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

GARCÍA FRAILE, D. (1996): "Un drama heroico en verso castellano: *Glaura y Cariolano* de Joseph Lidón, representado en Madrid, en el tercer centenario del descubrimiento de América", en *Teatro y música en España (siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional*, Rainer Kleinertz (ed.), Kassel, Reichenberger, pp. 145-176.

GARCÍA FRAILE, D. ET AL. (1997): *Glaura y Coriolano drama heroico: ópera seria en dos actos de José Lidón, edición crítica de Dámaso García Fraile*, Salamanca, Asociación Musical Brocarte.

GARCÍA FRAILE, D. (2001): "Reivindicación del castellano en la ópera española de finales del siglo XVIII", en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*, Emilio Casares y Álvaro Torrente (eds.), Madrid, ICCMU, vol. 1, pp. 455-475.

GARCÍA FRAILE, D. (2010): *Glaura y Cariolano: drama heroico. José Lidón. Texto extraído del poema épico La araucana de Alonso de Ercilla. Edición crítica y estudio de Dámaso García Fraile a partir del manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional*, Salamanca, Caja Duero.

GARCÍA GARROSA, M.J. (2015): "Joaquina Comella, autora desconocida de los libretos para siete tonadillas de Blas de Laserna", *Cuadernos dieciochistas*, n. 16, pp. 125-163.

GARCÍA G. LEDO, X.A. Y PARDO DE GUERVARA Y VALDÉS, E. (2008): "Los Garza de Castillón y el origen de los Quiroga. Anotaciones críticas", *Hidalguía*, n. 327, pp. 237-288.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Ó.A. (2018): "La tonadilla escénica: una fuente del discurso teatral mexicano del siglo XIX", *América Sin Nombre*, n. 23, pp. 179-185.

GARCÍA LORCA, F. (2021 ed.): *De viva voz: conferencias y alocuciones*, Victor Fernández y Jesús Ortega (eds.), Barcelona, Penguin Random House-De Bolsillo.

GARCÍA MARCELLÁN, J. (1938): *Catálogo del archivo de música de la Real Capilla de Palacio*, Madrid, Patrimonio Nacional.

GARCÍA-MATÓS ALONSO, M.C. (1981): "Un folclorista del siglo XVIII: Don Preciso", *Revista de Musicología*, vol. 4, n. 2, pp. 295-307.

GARCÍA MENÉNDEZ, J. (2001): "El 'Discurso sobre la corrección del teatro español' (1798) de Diego de Vera y Limón", *Archivo hispalense: revista histórica, literaria y artística*, vol. 84, n. 256-257, pp. 153-170.

GARCÍA MENÉNDEZ, J. (2002): "La configuración de la tragedia neoclásica en España y Portugal", *Theatralia*, n. 4, pp. 245-273.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GARCÍA MENÉNDEZ, J. (2003): "El dicurso sobre hacer útiles y buenos los teatros y los cómicos (1784) del Duque de Híjar", *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 26, n. 2, pp. 295-316.

GARELLI, P. (1997): "Traducciones de tragedias italianas", en *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Francisco Lafarga (ed.), Lleida, Universitat de Lleida, pp. 325-364.

GÁSSER, L. ET AL. (2010): *Estudios sobre Fernando Sor*, Madrid, ICCMU.

GELLNER, E. (1988): *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza.

GEMBERO-USTÁRROZ, M. (2013): "Reflejos de la música revolucionaria francesa en la España napoleónica (1808-1814): cantos y propaganda política en calles y salones", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 25-26, pp. 143-160.

GÉRARD, Y. (1969): *Thematic, bibliographical and critical catalogue of the works of Luigi Boccherini*, Oxford, University Press.

GIL DE GÁLVEZ, J.M. Y PICAZO GUTIÉRREZ, M. (2018): "El violín ibérico en el siglo de las luces: una encrucijada marcada por una disputa estética", *Diagonal: an Ibero-American music review*, vol. 3, n. 2, pp. 25-43.

GJERDINGEN, R.O. (2007): *Music in the Galant Style*, Nueva York, Oxford University Press.

GOLDIN FOLENA, D. (1999): "Inés de Castro e il melodramma italiano, un incontro obbligato", en *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*, Patricia Botta (ed.), Ravenna, Longo Editore, pp. 229-232.

GOMES DA CRUZ, G. (1991): "A modinha, o quotidiano e a tradiçao musical portuguesa em finais do séc. XVIII", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 1, pp. 67-74.

GÓMEZ, J. (1925): "Don Blas de Laserna (I), un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n. 7, pp. 406-430.

GÓMEZ, J. (1925): "Don Blas de Laserna (II). Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n. 8, pp. 531-548.

GÓMEZ, J. (1926): "Don Blas de Laserna (III). Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n. 9, pp. 88-104.

GÓMEZ, J. (1926): "Don Blas de Laserna (IV). Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n. 10, pp. 222-240.

GÓMEZ RODRÍGUEZ, J. (2002): "La música popular y el folklore literario: el siglo XVIII", en *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 1331-1348.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

GÓMEZ URDÁÑEZ, J.L. (2020): *Víctimas del absolutismo. Paradojas del poder en la España del siglo XVIII*, Madrid, Punto de vista editores.

GOMIS COLOMA, J. (2012): "El Pueblo y la Nación: España en la literatura de cordel del siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 11, pp. 49-72.

GOMIS CORELL, J.C. (2000): "La música de tradición popular en los cartones de Goya. Escenas, instrumentos, significados", *Ars longa: cuadernos de arte*, n. 9-10, pp. 111-122.

GONZÁLEZ CRUZ, D. (2009): "El trato hacia los extranjeros en los núcleos urbanos españoles y americanos durante los períodos de guerra del siglo XVIII", en *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*, Ofelia Rey Castelao y Roberto López (coords.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, vol. 2, pp. 529-544.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, J.M. (1996): "El oficio tradicional de la gaita en la Galicia tradicional de los siglos XVII a XIX", *Revista de Musicología*, vol. 19, n. 1-2, pp. 153-177.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M. (1997): "Cartografía del mal (La Ilustración en Galicia a través de los archivos inquisitoriales: registro de cartas y despachos expedidos por el Consejo de la Suprema al Tribunal de Distrito de la Inquisición de Santiago, 1700-1820)", en *Censura e Ilustración: XX aniversario da Fundación da Facultade de Filosofía e Ciencias da Educación*, Xosé Luis Barreiro, Luis Rodríguez y Martín González (coords.), Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 155-262.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M. (2001): "Auto de fe. Filosofía e Inquisición en Galicia, 1700-1770", en *Ilustración e modernidade: os avatares da razón*, Xosé Luís Barreiro (coord.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 15-106.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M. (2005): "El ilustrado Cónsul Jove y la Inquisición de Galicia", en *Historia del pensamiento español*, Jiménez y Ajenjo (eds.), Madrid, Fundación Ignacio Larramendi y Asociación de Hispanismo Filosófico, pp. 155-164.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M. (2008): *El idioma de la Razón: Ilustración e Inquisición en Galicia (1700-1808)*, Santiago de Compostela, Nigratrea.

GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. (2008): "Fiesta y lección, sueños y esperanzas: teatro y vida en la Historia de Ourense", *Porta da Aira*, 12, pp. 15-50.

GONZÁLEZ GARCÍA, M.A. (2020): "San Roque en la devoción, la asistencia y la fiesta en Ourense (II)", *Faro de Vigo* del 23/03/2020. Recuperado el 05/02/2021 de https://www.farodevigo.es/opinion/2020/03/29/san-roque-devocion-asistencia-fiesta-15267197.html

GONZÁLEZ LÓPEZ, E. (1977): *Bajo las luces de la Ilustración: Galicia en los reinados de Carlos III y Carlos IV*, Sada, Ediciones del Castro.

GONZÁLEZ LUDEÑA, C. (2022): *El dramaturgo José de Cañizares (1676-1750) y la música teatral entre 1697-1723*, Tesis Doctoral, Álvaro Torrente y Ester Borrego (dirs.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

GONZÁLEZ LUDEÑA, C. (2022): "Mezcla de estilos y gusto moderno en la comedia española dieciochesca: tres estudios de caso", en *Eighteenth-century theatre capitals: from Lisbon*

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

to St. Petersburg, Iskrena Yordanova y José Camões (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 113-159.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. (2008): "El rey como espectador del teatro indiano: Las palabras a los reyes, de Luis Vélez de Guevara", en *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, Sonia Mattalía, María Pilar Celma y Pilar Alonso (coords.), España, Iberoamericana, pp. 213-234.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I. (2009): "El teatro en la Universidad de Santiago de Compostela durante la Edad Moderna y Loa al Espíritu Santo", *TeatrEsco: Revista del Antiguo Teatro Escolar Hispánico*, n. 3, pp. 1-26.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I. (2016): "El entremés del portugués, pieza teatral jesuítica en gallego del siglo XVIII. Noticia del manuscrito, edición y estudio", *Taller de TeatrEsco*, n. 2, pp. 34-56.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I. (2018): "O Entremés gallego de Salvador Francisco Roel", *A trabe do ouro: publicación galega de pensamento crítico*, n. 108, pp. 135-137.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J.I. ET AL. (2019): *Entremés galego ao feliz e real parto da nosa raíña (1707) de Salvador Francisco Roel*, Santiago de Compostela, Laiovento.

GONZÁLEZ TROYANO, A. (1996): "En torno a la tonadilla escénica", en *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*, Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (coords.), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 487-491.

GRANDELA DEL RÍO, I. (1989): "Reseña de La música de Guatemala en el siglo XVIII", *Revista Musical Chilena*, n. 172, pp. 124-125.

GREENFELD, L. (1992): *Nationalism: five roads to modernity*, Massachusetts, Harvard University Press.

GRIER, J. (2008): *La edición crítica de música: historia, método y práctica*, Madrid, Akal.

GROBA GONZÁLEZ, X. (2011): *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937): o canto galego de tradición oral*, Tesis Doctoral, Carlos Villanueva (dir.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

GUAITA GABALDÓN, J.G. (2022): "Nuevos datos sobre la saga musical de los Acuña: el cantante, pianista y copista Josef Francisco Acuña y Castells (Xàtiva, 1778)", *Cuadernos de investigación musical*, n. 14, pp. 189-222.

GUEDE FERNÁNDEZ, I. (1992): *La música en Orense*, Ourense, Obra Cultural Caixa Ourense.

GUERRERO FERNÁNDEZ, A. (2005): "Presencia de Cuba en la zarzuela española", *Revista de Musicología*, vol. 28, n. 1, pp. 443-454.

GUIDOTTI, M. (2016): "El estereotipo del gallego en el género chico criollo", *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, n. 25, pp. 1-22.

GURBINDO GIL, B. (2001): "José Castel (1737-1807) y la tonadilla, entre Tudela y Madrid", *Nassarre: Revista Aragonesa de Musicología*, vol. 17, n. 1, pp. 243-304.

USC DE COMPOSTELA

HAIDT, R. (2009): "Plato's cave and the stocking-maker's garret shadows of gender and genre in Eighteenth-century sainetes and tonadillas", *Dieciocho: Hispanic enlightenment*, vol. 32, n. 4, pp. 101-113.

HAIDT, R. (2011): "Los majos, el españolísimo gremio del teatro popular dieciochesco: sobre casticismo, inestabilidad y abyección", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 10, pp. 155-173.

HAIDT, R. (2011): *Women, work and clothing in eighteenth-century Spain*, Oxford, Voltaire Foundation.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. (2009): *El primer teatro de la Habana. El Coliseo (1775-1793)*, Santa Cruz de Tenerife, Idea.

HERNÁNDEZ MATEOS, A. (2012): *El pensamiento musical de Antonio Eximeno*, Tesis Doctoral, José Máximo Leza (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca.

HERNÁNDEZ MATEOS, A. (2013): "Maestrazgos de contrapunto, rutineros maquinales, chabacanos seguidilleros. La recepción polémica del pensamiento de Antonio Eximeno en el Diario de Madrid (1796-1804)", *Revista de Musicología*, vol. 36, n. 1-2, pp. 189-224.

HERRERA NAVARRO, J. (1993): *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

HERZOG, T. (2006): *Vecinos y extranjeros: hacerse español en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza Ensayo.

HOBSBAWM, E. (1998): *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica.

HUERTA CALVO, J. ET AL. (2008): *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana.

HUERTAS VÁZQUEZ, E.L. (2005): *Teatro musical popular en el Madrid ilustrado*, Madrid, La Librería.

IGLESIAS BLANCO, A. S. (2008): *La casa de Amarante, siglos XVI-XIX*, Tesis Doctoral, Pegerto Saavedra (dir.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

IGLESIAS DE SOUZA, L. (1991-1996): *Teatro lírico español*, A Coruña, Diputación Provincial da Coruña. [4 volúmenes].

IGLESIAS ESTEPA, R. (2001): "La conflictividad sorda: un estudio sobre la criminalidad a finales del Antiguo Régimen, *Obradoiro de Historia Moderna*, n. 10, pp. 247-273.

IGLESIAS ESTEPA, R. (2007): *Crimen, criminales y reos: la delincuencia y su represión en la antigua provincia de Santiago entre 1700 y 1834*, A Lama, Nigra Trea.

IGLESIAS ESTEPA, R. (2008): "Moral popular y tribunales de justicia en la Edad Moderna", en *Bajtín y la historia de la cultura popular: cuarenta años de debate*, Tomás Mantecón (coord.), Cantabria, Universidad de Cantabria, pp. 305-332.

IGLESIAS ORTEGA, A. (2007): *Guía del Archivo de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Cabildo de la S.A.M.I. Catedral.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

INCIO PIÑEIRO, P. (2017): "A biblioteca do Consulado da Coruña", *Murguía: revista galega de Historia*, n. 35-36, pp. 157-163.

INSTITUTO DA LINGUA GALEGA (ca. 2018): *Gondomar. Corpus dixital de textos galegos da Idade Moderna*, Rosario Álvarez Blanco y Ernesto González Seoane (eds.). Recuperado el 08/02/2021 de http://ilg.usc.gal/gondomar/

INCENGA Y CASTELLANOS, J. (1910): *Cantos y bailes populares de España: Galicia*, Madrid, Unión Musical Española.

IRVINE, D. (1945): *Methods of Research in Music*, Washington, Edward brothers.

ISUSI FAGOAGA, R. (2012): *Sevilla y la música de Pedro Rabassa*, Sevilla, Centro de Documentación Musical de Andalucía y Junta de Andalucía.

IZQUIERDO KÖNIG, J. M. (2016): "El militar retirado de Pedro Jiménez de Abril (Arequipa, 1784-Sucre, 1856): una tonadilla inédita en el Perú Independiente", *Diagonal: an Ibero-American music review*, vol. 1, n. 2, pp. 1-28.

IZQUIERDO KÖNIG, J. M. (2017): *Being a Composer in the Andes during the Age of Revolutions: Choices and Appropriations in the Music of José Bernardo Alzedo and Pedro Ximénez Abrill Tirado*, Tesis Doctoral, Clare Hall (dir.), Cambridge, University of Cambridge.

KALTENECKER, M. (2004): *El rumor de las batallas: ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX*, Barcelona, Paidós.

KENYON DE PASCUAL, B. Y MARTÍNEZ CUESTA, J. (1988): : "El infante Don Gabriel, gran aficionado a la música", *Revista de Musicología*, vol. 11, n. 3, pp. 790-806.

KRIÚKOVA, H.S. (2000): *La tonadilla a escena*, Madrid, Orfeo Ediciones.

KUNTZ, D.M. (2018): "Performing Power in Oratorio at the Court of D. Maria I (1777-91)", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 5, n. 2, pp. 229-252.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2003): *Gaetano Brunetti (1744-1798), un músico en la Corte de Carlos IV*, Tesis Doctoral, Begoña Lolo (dir.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2003): "Música, poder e institución: la Real Capilla de Carlos IV (1788-1808)", *Revista de Musicología*, vol. 26, n. 1, p. 233-264.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2005): *Gaetano Brunetti (1744-1798): catálogo crítico, temático y cronológico*, Madrid, AEDOM.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2005): "Música y vida cotidiana en la corte española (1760-1808): la afición musical en la corte de Carlos III y Carlos IV, *Ad Parnassum*, vol. 3, n. 6, pp. 65-98.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2005-2006): "La colección de instrumentos de Carlos IV (1760-1808): un rastro musical en la contabilidad de palacio", *Música: revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n. 12-13, pp. 55-80.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2006): "Rasgos culturales de trascendencia sonora en la tonadilla escénica: a la búsqueda de un registro 'musicado' de la cultura popular en el Madrid del siglo XVIII", en *III Jornadas Nacionales. Folklore y sociedad*, Ciudad Real, CIOFF-España, pp. 151-172.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. Y LOLO HERRANZ, B. (2006): *La música en los teatros de Madrid I: Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid, Editorial Alpuerto.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2007): "Luces y sombras de una biografía: Luigi Boccherini y la música en la Corte de Carlos III y Carlos IV", en *Boccherini Studies*, Christian Speck (coord.), Bolonia, Ut Orpheus, vol. 1, pp. 3-32.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. Y LOZANO MARTÍNEZ, I. (2007): "New sources, old questions. On the manuscripts of Inés de Castro and the Concierto a piú instrumenti in the Biblioteca Nacional de España", en *Boccherini Sudies*, Christian Speck (coord.), Bolonia, UT Orpheus, vol. 2, pp. 189-214.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2009): *La música en los teatros de Madrid II: la imagen de la monarquía, loas en honor de Carlos IV y María Luisa de Parma*, Madrid, Editorial Alpuerto.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2014): "Sobre la grabación del presente CD. La acción dramática", en CD *Luigi Boccherini. Escena de Inés de Castro, G. 541*, Madrid, Asociación Luigi Boccherini, pp. 11-14.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2014): "Una oportuna revisión de la tonadilla y su puesta en escena: The tonadilla in performance", *Revista de Musicología*, vol. 37, n. 2, pp. 613-621.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2015): "El ideal de la música española en la zarzuela de la ilustración", *Cuadernos dieciochistas*, n. 16, pp. 69-90.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2019): "Cinco compositores de la España de la Ilustración", *Quodlibet: revista de especialización musical*, n. 70, pp. 7-19.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2019): "Gaetano Brunetti (1744-1798): compositor y maestro de música de Carlos IV", *Quodlibet: revista de especialización musical*, n. 70, pp. 113-139.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. Y ROLDÁN FIDALGO, C. (2019): "La folla en los teatros de Madrid durante el siglo XVIII", *Revista de Musicología*, vol. 42, n. 2, pp. 784-789.

LABRADOR LÓPEZ DE AZCONA, G. (2020): "*Delicado Orfeo de este siglo*: Luis Misón en el canon de la música española de mitad del siglo XVIII", en *Estudios Musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*, Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador (eds.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 1-21.

LAFARGA, F. ET AL. (1997): *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Universidad de Lleida.

LAGOA FREIRE, E.M. Y LORENZO MODIA, M.J. (2001): "Relaciones entre Betanzos y el Reino Unido en el siglo XVIII", *Anuario Brigantino*, n. 24, pp. 219-232.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LAIRD, P.R. (1995): "Los villancicos gallegos", *Revista de Musicología*, vol. 18, n.1-2, pp. 435-439.

LAMAS DOMÉNECH, R. (2006): "Zarzuela and the anti-musical prejudice of the Spanish Enlightenment", *Hispanic review*, vol. 74, n. 1, pp. 39-58.

LAMAS DOMÉNECH, R. (2008): *Música e identidad: el teatro musical español y los intelectuales en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza.

LASA ÁLVAREZ, B. (2005): "Inés de Castro en la narrativa europea entre finales del siglo XVII y principios del XIX", *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, n. 2, pp. 58-72.

LAUTARD, L. (1826): *Notice sur le séjour à Marseille dur roi d´Espagne Charles IV, depuis la fin de 1808 jusqu'au printemps de 1812*, par un vieux Marseillais, Marsella, Achard.

LEAL BONMATI, M.R. (2019): "La evolución de la teoría estética a partir de las representaciones de la ópera *Adriano en Siria* en España", en *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 71-97.

LE GOFF, J. ET AL. (1988): *La Nueva Historia*, Bilbao, Mensajero.

LE GUIN, E. (2007): "The Barber of Madrid: Spanish music in Beaumarchais' Figaro plays", *Acta Musicologica* , vol. 79, n. 1, pp. 151-193.

LE GUIN, E. (2012): "Tonadillas and diplomacia in Enlightenment Madrid", *Early Music*, vol. 40, n. 3, pp. 421-440.

LE GUIN, E. (2013): *La tonadilla in performance. Lyric comedy in elightenment Spain*, California, University of California Press.

LE GUIN, E. (2013): "The glory of having a national music: a translation of and a critical commentary on the first two sections of José Subirá´s *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores (1933)*", *Music and Letters*, vol. 94, n. 3, pp. 452-510.

LEMMON, A.E. (1986): *La música de Guatemala en el siglo XVIII*, Antigua Guatemala, CIRMA.

LENHOFF, D. (1994): *Rafael Antonio Castellanos: vida y obra de un músico guatemalteco, Guatemala*, Universidad Rafael Landívar e Instituto de Musicología.

LEÓN TELLO, F.J. (1974): *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Instituto Español de Musicología.

LEZA CRUZ, J.M. (2001): "Aspectos productivos de la ópera en los teatros públicos de Madrid (1730-1799)", en *La ópera en España e Hispanoamérica*, Emilio Casares y Álvaro Torrrente (eds.), Madrid, ICCMU, vol. 1, pp. 231-262.

LEZA CRUZ, J.M. (2002): "Las orquestas de ópera en Madrid en los siglos XVIII y XIX", en *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 115-139.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LEZA CRUZ, J.M. (2004): "*Bellísimo Narciso* y músicas para seguir siéndolo: transformaciones dramatúrgicas en el teatro español entre los siglos XVII y XVIII", en *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Miguel Angel Marín y Juan José Carreras (coords.), Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 47-76.

LEZA CRUZ, J.M. (2009): "El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)", *Revista de Musicología*, vol. 32, n. 2, pp. 503-546.

LEZA CRUZ, J.M. (2010): "Dramaturgia musical en la ópera Pompeo Magno in Armenia de Francisco J. García Fajer", en *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 56-96.

LEZA CRUZ, J.M. (2014): "Los discursos sobre la música", "Hacia la zarzuela burlesca española" y "La diversidad de los géneros escénicos en el fin de siglo", en *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, pp. 98-117, 417-429 y 500-544 (especialmente importantes las pp. 528-536).

LIAÑO PEDREIRA, M.D. (1998): *Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña*, A Coruña, Diputación Provincial.

LIBERAL DA FONSECA, A.M., PEREIRA, R. Y ANDRADE, S.C. (2009): *Casas da Música no Porto: para a história da cidade: séculos XVIII e XIX*, Porto, Fundação Casa da Música.

LIBERAL DA FONSECA, A.M. (2020): "A sala de concertos do Porto do Romantismo", en *O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no Porto do longo século XIX*, Luisa Cymbron y Ana Isabel Vasconcelos (coords.), Porto, CESEM y Ediçoes Afrontamento, pp. 267-298.

LOBO DE ARAÚJO, M.M. (2019): "Galegas no noroeste de Portugal: trabalho e asistencia na Idade Moderna", en *Movilidad, interacciones y espacios de oportunidad entre Castilla y Portugal en la Edad Moderna*, Manuel Fernández y Rafael Pérez (coords.), Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 99-117.

LOLO HERRANZ, B. ET AL. (1993): *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid*, José Peris (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional.

LOLO HERRANZ, B. (2002): "La tonadilla escénica, ese género maldito", *Revista de Musicología*, vol. 25, n. 2, pp. 439-469.

LOLO HERRANZ, B. ET AL. (2003): *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*, Madrid, Museo de San Isidro.

LOLO HERRANZ, B. (2006): "Donde menos se piensa o Manuel García intérprete de tonadillas en los teatros de Madrid (1798-1799)", en *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*, Alberto Romero y Andrés Moreno (coords.), Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 137-158.

LOLO HERRANZ, B. (2007): "La música al servicio de la política en la Guerra de la Independencia", *Cuadernos dieciochistas*, n. 8, pp. 223-245.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LOLO HERRANZ, B. (2008): "Sainetes y tonadillas con música en el Madrid del siglo XVIII (1750-1760). Una revisión del género", en *Teatro y Música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez y Begoña Lolo (coords.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid y CSIC, pp. 41-62.

LOLO HERRANZ, B. (2012): "La imprenta de música de José de Torres: un modelo de desarrollo político y cultural en el siglo XVIII", en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 65-110.

LOMBARDÍA, A. (2020): "From Lavapiés to Stockholm: eighteenth-century violin fandangos and the shaping of musical spanishness", *Eighteenth Century Music*, vol. 17, n. 2, pp. 177-199.

LÓPEZ ALÓS, J. (2013): "Ensayo sobre los afrancesados", en *Gonzalo Díaz y el archivo de la filosofía española*, Murcia, Universidad de Murcia.

LÓPEZ CALO, J. (1963): *La música en la catedral de Granada en el siglo XVI*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta.

LÓPEZ CALO, J. (1972): *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Excelentísima Diputación Provincial de Cuenca.

LÓPEZ CALO, J. (1982): "La Edad Media y el Renacimiento", *Ritmo*, n. º 527, pp. 8-13.

LÓPEZ CALO, J. (1990): *Obras musicales de Fray José de Vaquedano*, Santiago de Compostela, Música en Compostela.

LÓPEZ CALO, J. (1992): *La música en la Catedral de Santiago: catálogo del archivo de música I*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

LÓPEZ CALO, J. (1993): *La música en la Catedral de Santiago: catálogo del archivo de música II*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

LÓPEZ CALO, J. (1993): *La música en la Catedral de Santiago: catálogo del archivo de música III*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

LÓPEZ CALO, J. (1993): *La música en la Catedral de Santiago: catálogo del archivo de música IV*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

LÓPEZ CALO, J. (1995): *La música en la Catedral de Santiago: la Edad Media*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

LÓPEZ CALO, J. (1995): *La música en la Catedral de Santiago: el Renacimiento*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

LÓPEZ CALO, J. (1995): *La música en la Catedral de Santiago: el siglo XVIII (I)*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

LÓPEZ CALO, J. (1995): *La música en la Catedral de Santiago: el siglo XVIII (II)*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LÓPEZ CALO, J. (1996): *La música en la Catedral de Santiago: el siglo XVII*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

LÓPEZ CALO, J. (1997): *La música en la Catedral de Santiago: El siglo XVI (II). Estudios primera parte, el coro y el canto llano, la capilla de música y la polifonía*, A Coruña, Diputación Provincial de A Coruña.

LÓPEZ COBAS, L. (2012): "As dinámicas comerciais como motor dunha realidade musical: Canuto Berea Rodríguez, un exemplo do século XIX", en *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia, metodoloxías para o estudio*, Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo, Carlos Villanueva (coords.), Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, pp.453-476.

LÓPEZ COBAS, L. (2013): *Historia da Música en Galicia*, Sarria, Ouvirmos, pp. 205-206.

LÓPEZ COBAS, L. (2017): *El comercio musical en Galicia en la segunda mitad del siglo XIX: Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*, Tesis Doctoral, Carlos Villar (dir.), Valladolid, Universidad de Valladolid.

LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M.V. (2006): "De monarquía a nación: la imagen histórica de España en el siglo de la Ilustración", *Norba, revista de Historia*, n. 19, pp. 151-173.

LÓPEZ-CORDÓN CORTEZO, M.V. (2018): "Un nuevo poder institucional: los bibliotecarios del Rey", en *De Ilustrados a patriotas: individuo y cambio histórico en la Monarquía española*, Teresa Nava (ed.), Madrid, Sílex, pp. 171-242.

LÓPEZ DE JOSÉ, A. (2006): *Los teatros cortesanos en el siglo XVIII: Aranjuez y San Ildefonso*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

LÓPEZ DÍAZ, M. (2006): "Reformismo borbónico y gobierno municipal (las regidurías compostelanas, siglo XVIII)", *Obradoiro de Historia Moderna*, n. 15, pp. 205-237.

LÓPEZ DÍAZ, M. (2020): "Reformismo, instituciones y espacios de poder en las monarquías ibéricas (siglo XVIII)", *Obradoiro de Historia Moderna*, n. 29, pp 7-14.

LÓPEZ FERREIRO, A. (1898-1909): *Historia de la Santa Apostólica Metropolitana Iglesia de Santiago*, Santiago de Compostela, Imp.y Enc. del Seminario Conciliar Central, 11 volúmenes.

LÓPEZ GARCÍA, J.M. (2020): *La esclavitud a finales del Antiguo Régimen. Madrid, 1701-1837. De Moros de presa a negros de nación*, Madrid, Alianza.

LÓPEZ LÓPEZ, R.J. (1992): "Celebraciones públicas en Galicia durante el siglo XVIII", *Obradoiro de historia moderna*, n. 1, pp. 185-204.

LÓPEZ LÓPEZ, R.J. (1994): "La financiación de las ceremonias públicas en el noroeste de España durante el siglo XVIII", *Espacio, tiempo y forma*, serie 4, vol. 7, pp. 367-382.

LÓPEZ LÓPEZ, R.J. (1995): *Ceremonia y poder a finales del Antiguo Régimen. Galicia, 1700-1833*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LÓPEZ LÓPEZ, R.J. (1997): "Entre la tradición y la modernidad. Las ceremonias públicas gallegas en el reinado de Fernando VII", *Espacio, tiempo y forma*, serie 4, vol. 10, pp. 375-403.

LÓPEZ LÓPEZ, R.J. (2002): "Las ceremonias públicas y la construcción de la imagen del poder real en Galicia en la Edad Moderna: un estado de la cuestión", en *Espacios de poder: Cortes, ciudades y villas (ss.XVI-XVIII)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, vol. 1, pp. 407-427.

LÓPEZ LÓPEZ, R.J. (2011): "Hablar a la imaginación. Las ceremonias de procalmación y jura de la constitución de 1812 en el noroeste peninsular", *Obradoiro de Historia Moderna*, n. 20, pp. 141-173.

LÓPEZ LÓPEZ, R.J. (2020): "Las celebraciones públicas como escenario de confrontación institucional en Santiago de Compostela en el siglo XVIII", *Magallánica: revista de Historia Moderna*, n. 7/13, pp. 225-257.

LÓPEZ MARTÍN, I. (2021): "El costumbrismo en la tonadilla escénica: *El sistema de los preocupados*, de Blas de Laserna", *Cuadernos de Estudios del siglo XVIII*, n. 31, pp. 291-318.

LÓPEZ PRADA, F. (1997): "Desorde e conflictos. Prevención e represión (Panorámica das medidas de mantemento da orde pública na Compostela da segunda metade do século XVIII), en *Censura e Ilustración: XX aniversario da Fundación da Facultade de Filosofía e Ciencias da Educación*, Xosé Luis Barreiro, Luis Rodríguez y Martín González (coords.), Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 263-284.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, J. M. (2002): "El uso de la iconografía: algunas pautas para el estudio de los materiales iconográficos del gaitero en Galicia", en *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 1267-1278.

LÓPEZ RUIZ, L. (2017): *El compositor José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica*, Tesis Doctoral, Javier Suárez-Pajares (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

LÓPEZ SILVA, I. (2004): "Curros Enríquez e o teatro. Desde autos simbólicos ata zarzuelas de salón", en *Actas do I Congreso Internacional Curros Enríquez e o seu tempo*, Xesús Alonso, Henrique Monteagudo y Begoña Tajes (coords.), Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, vol. 1, pp. 673-703.

LÓPEZ-VIDRIERO, M.L. (2012): "Otras maneras de componer: la música y la imprenta en el siglo XVIII", en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 15-34.

LÓPEZ, F. (2016): "Las fuentes manuscritas de tonadillas en Madrid: un estudio de transmisión textual", en *Estudios musicales del Clasicismo 3*, Germán Labrador (coord.), Madrid y Sant Cugat, Editorial Arpegio, pp. 39-71.

LOZANO MARTÍNEZ, I. (2014): "Inés de Castro", en CD *Luigi Boccherini. Escena de Inés de Castro, G. 541*, Madrid, Asociación Luigi Boccherini, pp. 1-10.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

LUZZI TRAFICANTE, M. (2012): "Inquisición, censura y librerías en el Madrid de finales del Antiguo Régimen", en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 167-200.

LUENGO Y MARTÍNEZ, J.M. (1986): Entremés representado en la fiesta de inauguración del Seminario de Astorga en el año 1799, *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, n. 4, pp. 253-264.

LUIS, J.P. (2012): "El afrancesamiento, una cuestión abierta", *Ayer*, vol. 86, n. 2, pp. 89-109.

LUJÁN MUÑOZ, L. (2002): "Las artes populares en Guatemala", en *El país del Quetzal*, Luisa Elena Alcalá y Félix Jiménez (com.), Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, pp. 163-174.

LY, N. (1995): "La Poética de la bobería en la comedia de Lope de Vega. Análisis de la literalidad de *La Dama Boba*", en *La comedia*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Casa de Velázquez, pp. 320-347.

MACHADO SANTOS, M. A. (1958-1968): *Biblioteca da Ajuda. Catálogo de música manuscrita*, Lisboa, Ministério da Educaçao Nacional-Direcçao Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 9 volúmenes.

MACÍAS SÁNCHEZ, C. (2018): "La explosión del son y el fandango jarocho. Las prácticas ritualizadas en la construcción de identidades", en *Música y construcción de identidades: poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España*, Victoria Eli y Elena Torres (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 539-558.

MAGALHAES BASTO, A. (1951): "Uma noite de ópera no Porto em 1762", *O Tripeiro*, serie 5, n. 2, pp. 25-27.

MAIONE, P. (2019): "Fece spiccare la magnificenza del suo padrone: le feste ispaniche per la nascita dell'erede al trono di Napoli (1748)", en *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, Iskrena Yordanova y Francesco Cotticelli (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 325-360.

MALDE MALDE, C. (2012): "El averiguador popular: Ramón de Arana y su cancionero *Cantos, bailes y tonadas de Galicia* (1910)", *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia: metodoloxías para o estudio*, Montserrat Capelán, Luis Costa, Javier Garbayo, Carlos Villanueva (coords.), Pontevedra, Deputación de Pontevedra, vol. 2, pp. 66-88.

MARÍAS, J. (1967): *Diarios: Gaspar Melchor de Jovellanos*, Madrid, Alianza.

MARÍN-LÓPEZ, J. (2007): *Música y músicos entre dos mundos: la Catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI-XVIII)*, Tesis Doctoral, Emilio Ros Fábregas (dir.), Granada Universidad de Granada.

MARÍN-LÓPEZ, J. (2017): "Música, nobleza y vida cotidiana en la Hispanoamérica del siglo XVIII: hacia un replanteamiento", *Acta Musicologica*, vol. 89, n. 2, pp. 123-144.

MARÍN-LÓPEZ, J. (2018): "Mecenazgo musical e identidad aristocrática en el México Ilustrado: Miguel de Berrio y Zaldívar, Conde de San Mateo de Valparaíso (1716–1779)", *Latin American Music Review*, vol. 39, n. 1, pp. 1-29.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MARÍN-LÓPEZ, J. ET AL. (2018): *Músicas coloniales a debate: procesos de intercambio euroamericanos*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

MARÍN-LÓPEZ, J. Y SÁNCHEZ-LÓPEZ, V. (2020): "El pensamiento musical de Pablo de Olavide y Jáuregui (1725-1803): perfiles inéditos de un peruano ilustrado", *Revista musical chilena*, n. 234, pp. 9-34.

MARÍN-LÓPEZ, J. Y SÁNCHEZ-LÓPEZ, V. (2020): "Educación musical en la España del siglo XVIII: realidad, representación y parodia en un villancico de seises de 1726", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n. 211, pp. 275-314.

MARÍN LÓPEZ, M.A. Y TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, A. (2000): *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*, Kassel, Reichenberger.

MARÍN LÓPEZ, M.A. (2004): "La difusión de la música en la Edad Moderna desde una perspectiva transcultural", en *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Miguel Angel Marín y Juan José Carreras (coords.), Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 167-172.

MARÍN LÓPEZ, M.A. (2010): "García Fajer y la Historia de la Música española", en *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 9-22.

MARÍN LÓPEZ, M.A. Y BERNADÓ TARRAGONA, M. (2012): "Hacia una bibliografía descriptiva de la música impresa en España durante la segunda mitad del siglo XVIII", en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 201-226.

MARÍN LÓPEZ, M.A. (2014): "Ecos hispanos del Clasicismo", en *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, pp. 439-552.

MARÍN LÓPEZ, M.A. ET AL. (2014): *Instrumental music in late eighteenth-century Spain*, Miguel Ángel Marín y Màrius Bernadó (eds.), Kassel, Reichenberger.

MARÍN LÓPEZ, M.A. (2021): "Editores, libreros y compradores: el estudio del mercado musical en España (1770-1808)", *Artigrama: revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, n. 36, pp. 137-157.

MARÍN MARTÍNEZ, J.M. (1991): *El caballero de Olmedo: cuadros cronológicos, introducción, texto íntegro, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio*, Madrid, Castalia.

MARIÑO PAZ, R. ET AL. (2008): *Papés d'emprenta condenada: a escrita galega entre 1797 e 1846*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

MARRECO BRESCIA, R. (2012): "El teatro de los mulatos: las actrices de las Casas de Ópera luso-americanas en los siglos XVIII y XIX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 23, pp. 7-21.

MARRECO BRESCIA, R. (2013): "¡Fuego en escena! La representación de incendios en el Teatro Real de Salvaterra de Magos en la segunda mitad del siglo XVIII", en *Musicología global*,

musicología local, Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (coords.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 2229-2240.

MARTÍNEZ BARBEITO, C. (1965): "Las Reales proclamaciones en La Coruña durante el siglo XVIII", *Revista del Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses*, vol. 1, n. 1, pp. 11-63.

MARTÍNEZ MILLÁN, J. (2018): "La música en la Capilla Real durante el siglo XVIII", en *Las capillas de música en el Barroco*, Juan Aranda (coord.), Madrid y Córdoba, Universidad Autónoma de Madrid-Instituto Universitario La Corte en Europa y Ateneo de Música Sacra Villa Cervantina de Castro del Río, pp. 11-70.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1950): *El maestro Barbieri y su tiempo, el madrileño que dignificó la tonadilla: anecdotario*, Madrid, editorial no especificada.

MARTÍNEZ REINOSO, J. (2022): "Las academias místicas y la recepción del repertorio operístico en Madrid a finales del siglo XVIII", en *Eighteenth-century theatre capitals: from Lisbon to St. Petersburg*, Iskrena Yordanova y José Camões (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 101-112.

MARTÍN GAITE, C. (1988): *Usos amorosos del XVIII en España*, Barcelona, Anagrama.

MARTÍN MORENO, A. (1976): *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Ourense, Instituto de Estudios Ourensanos Padre Feijoo.

MARTÍN MORENO, A. (1985): *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 341-456.

MARTÍNEZ MURGUÍA, M.A. (1865): *Historia de Galicia*, Lugo, Imprenta de Soto Freire, vol. 1, pp. 164-183.

MARTÍNEZ RISCO Y AGÜERO, V. (1928): "Provincia de Orense", en *Geografía General de Reino de Galicia*, Francisco Carreras (dir.), Barcelona, Alberto Martín.

MATEO DEL PERAL, R. (2007): "Madrileños…Manolos, majos, chisperos, petimetres y currutacos", *Madrid Histórico*, n. 9, pp. 26-33.

MAURER, G. Y MENA MARQUÉS, M. (2014): *Goya en Madrid: cartones para tapices 1775-1794*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

MAURER, G. (2022): *Paret*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

MAURIZI, F. (2010): "Lucas Fernández: acerca del amor en unas farsas y églogas", *Nuevos caminos del hispanismo: actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (coord.), Madrid, Iberoamericana, vol. 2, p. 43.

MAZZOLENI, E. (2022): "Londra, Parigi, San Pietroburgo: le capital del circo moderno (Astley, Franconi e Guerra)", en *Eighteenth-century theatre capitals: from Lisbon to St. Petersburg*, Iskrena Yordanova y José Camões (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 307-320.

MEDINA ÁLVAREZ, A. (2011): *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, Madrid, ICCMU.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MEDINA ÁLVAREZ, A. (2012): *La misa de gaita. Hibridaciones sacroasturianas*, Gijón, Fundación Valdés-Salas y Muséu del Pueblu d'Asturies.

MEIJIDE PARDO, A. (1982): *Escritos e autores na Galicia da Ilustración*, A Coruña, Fundación Barrié.

MEIJIDE PARDO, A. (1984): El puerto de La Coruña en el siglo XVIII, A Coruña, La Voz de Galicia.

MELCIOR, C.J. (1859): *Diccionario enciclopédico de la Música*, Lleida, Imprenta Barcelonesa de Alejandro García.

MENDOZA, V.T. (1945): "*La solterita*. Tonadilla que se cantaba en el coliseo de México y que aun perdura", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 4, n. 13, pp. 85-92.

MESSER LEVIN, O. (2013): "A rota dos entremeses: entre Portugal e Brasil", *ArtCultura*, vol. 15, n. 27, pp. 181-192.

MICAELO ROSA, D.R. (2013): *O bairro teatral: recreio da vida portuense*, Tesis Doctoral, Maria João Brilhante (dir.), Lisboa, Universidade de Lisboa.

MICAELO ROSA, D.R. (2020): "O bairro teatral", en *O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no Porto do longo século XIX*, Luisa Cymbron y Ana Isabel Vasconcelos (coords.), Porto, CESEM y Ediçoes Afrontamento, pp. 95-110.

MICHELS, U. (1998-1999): *Atlas de Música*, Madrid, Alianza.

MIGUÉS RODRÍGUEZ, V.M. (2002): *As terras, as pousas e os vinculeiros. A fidalguía galega na Época Moderna*, Sada, Ediciós do Castro.

MIGUÉS RODRÍGUEZ, V.M. (2002): *Os arquivos privados e a nobreza: un apuntamento histórico-arquivístico*, A Coruña, Xunta de Galicia.

MIGUÉS RODRÍGUEZ, V.M. (2009): "La Coruña: causas y factores de conflictividad en una ciudad portuaria", en *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*, Ofelia Rey Castelao y Roberto López (coords.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, vol. 2, pp. 329-342.

MITJANA Y GORDÓN, R. (1920/1993): *Historia de la Música en España*, Madrid, INAEM.

MOLINA MARTÍN, Á. (2013): *Mujeres y hombres en la España ilustrada. Identidad, género y visualidad*, Madrid, Cátedra.

MONTANARI, P.V. (2010): "La finta schiava (1754), intermezzo in musica de Francisco Javier García Fajer", en *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 113-136.

MONTERO GARCÍA, J. (2022): "De gallegos y portugueses: villancicos de personajes en la Catedral de Salamanca", en *Musicología en transición*, Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 125-148.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MONTERO Y ARÓSTEGUI, J. (1858): *Historia y descripción de El Ferrol escrita por José Montero y Aróstegui en 1858*, Madrid, Imprenta de Bartolomé Beltrán y Viñas.

MONTENEGRO PICO, L.M. (2011): "A conquista dos palcos: análise das funçons do teatro em Lisboa na segunda metade do século XVIII", en *Lusofonia: tempo de reciprocidades*, Helena Rebelo (coord.), vol. 2, pp. 79-87.

MONTENEGRO PICO, L.M. (2019): *O teatro na Galiza urbana do século XVIII: funcionalidade e confluência com o campo do poder (Ferrol e Corunha: 1768-1806)*, Tesis doctoral, Elías Feijó y Raquel Bello (dir.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

MORALES, N. (2002): "A la sombra del poder. Usos sociales y lucrativos de la comunidad musical palaciega en el siglo XVIII", en *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 67-86.

MORALES ABRIL, O. (2013): "Villancicos de remedo en la Nueva España", en *Humor, pericia y devoción: villancicos en Nueva la España*, Oaxaca, CIESAS, pp. 11-38.

MORALES DE LA FUENTE, J.A. (2018): *Antonio Guerrero (1709-1776), compositor de tonadillas en el Madrid del siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Antonio Martín Moreno (dir.), Granada, Universidad de Granada.

MORALES DE LA FUENTE, J.A. (2020): "Luis Misón y el *Memorial literario* de 1787", en *Estudios musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*, Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador (eds.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 97-114.

MORALES MOYA, A. (2012): "El proceso nacionalizador en la Ilustración: nacionalismo ¿en el siglo XVIII? El patriotismo como impulso", *Revista anthropos: huellas del conocimiento*, n. 236, pp. 41-53.

MOREAU, M. (1999): *O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história*, Lisboa, Hugin.

MORENO ALMENDRAL, R. (2016): "Corrientes teóricas para el estudio de las naciones y el nacionalismo. Crtíticas y alternativas al paradigma modernista", *Revista de Estudios Políticos*, n. 171, pp. 225-253.

MORENO ALMENDRAL, R. (2018): *Nación vivida, Nación narrada: una historia de lo nacional en el Reino Unido, Francia, España y Portugal, c. 1780-1840*, Tesis Doctoral, Mariano Esteban de la Vega (dir.), Salamanca, Universidad de Salamanca.

MORENO ALMENDRAL, R. (2021): *Relatos de vida, conceptos de nación: Reino Unido, Francia, España y Portugal (1780-1840)*, Valencia, Universitat de València.

MOTA, C.G. Y LÓPEZ, A. (2009): *Historia de Brasil. Una interpretación*, José Manuel Santos (trad.), Salamanca, Universidad de Salamanca.

MOZART DE ARAÚJO, J. (1963): *A modinha e o lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*, São Paulo, Ricordi.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

MUÑOZ CÁLIZ, B. (2011): *Fuentes y recursos para el estudio del teatro español I: mapa de la documentación teatral en España*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.

MUÑOZ DE MORALES GALIANA, J. (2022): "*Portugués soy de nación*: heteroimágenes de lo portugués y protonacionalismo español en *El pastelero de madrigal*, de José de Cañizares (1906)", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n. 28, pp. 71-85.

NATTIEZ, J.J. (1987): *Musicologie générale et semiologie*, París, Bourgois.

NAVA RODRÍGUEZ, T. (2018): "Políticos y educadores en la Europa revolucionaria: la instrucción pública del nuevo patriota", *De ilustrados a patriotas: individuo y cambio histórico en la Monarquía Española*, Teresa Nava (ed.), Madrid, Sílex, pp. 423-446.

NAVARRO LALANDA, S. (2020): "Tiranas y polacas en la tonadilla escénica: poesía, música y baile en los escenarios teatrales de la corte madrileña", *Revista de Humanidades*, n. 41, pp. 37-60.

NAVARRO LALANDA, S. (2021): "Repertorio e instrumentos musicales de Carlos Iv en el exilio: inventarios y vicisitudes de los fondos", *Revista de Musicología*, vol. 44, n. 1, pp. 165-214.

NAVARRO PASCUAL, M.L. (2019): "Félix Máximo López (1742-1821), un autor poliédrico", *Quodlibet: revista de especialización musical*, n. 70, pp. 57-84.

NEAL HAMILTON, M. (1971): *Music in Eighteenth Century Spain*, Nueva York, Da Capo Press.

NEUBAUER, J. (1992): *La emancipación de la música. El alejamiento de la mímesis en la estética del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Antonio Machado.

NOHE, H. (2018): "El gracioso como personaje metateatral: funciones y desarrollo a lo largo del Siglo de Oro", *Hipógrifo: revista de literatura y cultura del siglo de oro*, vol. 6, n. 1, pp. 663-679.

NOVAES, F. Y BESSA, R. (2018): "Uma modinha no gabinete do diplomata: a monarquía lusitana na transiçao dos seculos XVIII ao XIX", en *Musicologia transatlántica: um momento para reflexao*, Alejandro Reyes y David Cranmer (coords.), Lisboa, Caravelas-CESEM, pp. 152-166.

NUNES, A ET AL. (2022): "A figura do galego no teatro breve portugués nos séculos XVII e XVIII", *Revista Galega de Filoloxía*, en prensa.

NUNES, A. Y SOUSA, J.P. (2022): "*Que el odio y el amor compitan*: para uma releitura da querela do teatro espanhol e do teatro francés em Portugal no século XVIII", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n. 28, pp. 86-100.

NÚÑEZ NÚÑEZ, F. (2008): *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona, Carena.

NÚÑEZ NÚÑEZ, F. (2020): "Los paisajes de la sal y la música española", *Cuadernos de investigación urbanística*, n. 128, pp. 35-40.

NÚÑEZ SEIXAS, X.M. (2018): *Suspiros de España: el nacionalismo español 1808-2018*, Barcelona, Crítica.

USC SANTIAGO

OLIVEIRA BARATA, J. (1998): *História do teatro em Portugal (séc. XVIII): António José da Silva (o Judeu) no palco joanino*, Lisboa, Difel.

OLIVEIRA MARQUES, A.H. (1973): *História de Portugal*, Lisboa, Ediçoes Ágora y Palas Editores.

OLIVEIRA MARQUES, A.H. (2019): *Brevísima Historia de Portugal*, Lisboa, Tinta da China.

ORTEGA RODRÍGUEZ, J. (2005): "Repertorio musical en la casa de Benavente-Osuna. El *Yndice de músic*a de la condesa-duquesa de Benavente de 1824", *Revista de Musicología*, vol. 28, n. 1, pp. 366-391.

ORTEGA RODRÍGUEZ, J. (2010): *La música en la Corte de Carlos III y Carlos IV (1759-1808): de la Real Capilla a la Real Cámara*, Tesis Doctoral, Cristina Bordas (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

ORTEGA Y GASSET, J. (1950): *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente.

OTERO PEDRAYO, R. (1969): *Síntesis histórica do século XVIII en Galicia*, Vigo, Galaxia.

PACHECO COSTA, A. (2012): "La música de Manuel Ferreira para obras de Calderón de la Barca: apuntes para un estudio del repertorio de música teatral del siglo XVIII", *Studi Ispanici*, n. 37, pp. 83-101.

PALACIOS FERNÁNDEZ, E. (1998): *El teatro popular español del siglo XVIII*, Lleida, Milenio.

PALACIOS GAROZ, M.A. (2019): "Sobre dos estructuras rítmico-melódicas típicas de la música española", *Inter-American Music Review*, vol. 18, n. 1-2, pp. 403-414.

PALACIOS, M. Y SANS, J.F. (2021): "Turnos y tandas en el repertorio bailable de ida y vuelta", *Galicia-América (1875-1951): cantos de emigración y exilio*, en prensa.

PAGÁN RODRÍGUEZ, V.M. (1997): *El teatro de Goldoni en España: comedias con dramas y música entre los siglos XVIII y XX*, Tesis Doctoral, Isabel Colón (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

PAMPLIEGA PEDREIRA, V. (2018): "Al servicio de dos poderes. Los eclesiásticos en la censura gubernativa de la España del siglo XVIII", en *De Ilustrados a patriotas: individuo y cambio histórico en la Monarquía española*, Teresa Nava (ed.), Madrid, Sílex, pp. 351-388.

PARDO GÓMEZ, M.V. (1998): *Catálogo de manuscritos da Biblioteca Xeral*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

PARDO GÓMEZ, M.V. (2001): "A Ilustración nos manuscritos da biblioteca universitaria de Santiago de Compostela: guía para o investigador", en *Ilustración e modernidade: os avatares da razón*, Xosé Luís Barreiro (coord.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 159-176.

PÁSCOA, M. (2016): "Retórica em teoría e prática no ambiente musical luso-brasileiro entre o século XVIII tardío e o inicio do século XIX", en *Música, cultura e identidade no bicentenário da elevaçao do Brasil a Reino Unido*, Ruthe Zoboli (ed.), Lisboa, Caravelas-CESEM y Laboratório de Musicologia, pp. 268-289.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PASQUINI, E. (2021): "Epistolary triangles between Bologna and Madrid: Bernacchi, Farinelli, Raaff and Martini's Storia della Musica", en *Padron mio colendissimo…Letters about Music and the Stage in the 18th Century,* Iskrena Yordanova y Cristina Fernandes (coords.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 347-370.

PATO, E. (2016): "Marlborough-Malbrou-Mambrú o la transculturación de una tradición oral", *Revista de folklore*, n. 416, pp. 43-53.

PAZ Y SALGADO, A. (1747): *Las luces del cielo de la Iglesia difundidas en el emispherio de Guathemala,* México, Imprenta Rivera.

PEDRELL SABATÉ, F. (1894): *Diccionario técnico de la música,* Barcelona, Víctor Berdós.

PEDRELL SABATÉ, F. (1897): *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación,* Barcelona, Tipografía de Víctor Berdós y Feliú.

PEDRELL SABATÉ, F. (1897): *Teatro lírico español anterior al siglo XIX: documentos para la historia de la música española,* A Coruña, Canuto Berea y Compañía.

PEDRELL SABATÉ, F. (1922): *Cancionero musical popular español,* Valls, Eduardo Castells.

PEDROSA BARTOLOMÉ, J.M. (2006): "La canción tradicional en el siglo XVIII y los inicios de la recolección folclórica en España", *Culturas Populares,* n. 3, sin paginar.

PELÁEZ MARTÍN, A. (2006): "En el mundo de las tonadilleras", en *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832),* Alberto Romero y Andrés Moreno (coords.), Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 59-78.

PEREIRA DA SILVA BESSA, R.M. (2001): *O vilancico: um género musical de Santa Cruz de Coimbra,* Coimbra, sin editorial, 2 volúmenes.

PEREIRA PEIXOTO D'ALMEIDA CARVALHAES, M. (1915): *Inés de Castro na opera e na choreographia italianas,* Lisboa, Typ. Castro Irmao.

PERES VIGO, A. (2019): "O estereotipo antigalego cincocentista a través da obra paremiolóxica de Hernán Núñez de Toledo Los Refranes o Proverbios en Romance (1555)", en *Estudos atuais de linguística galego-portuguesa,* Maria Aldina y Xosé Manuel Sánchez (eds.), Santiago de Compostela, Laiovento, pp. 57-87.

PERES VIGO, A. (2020): "Do supremacismo á xenofobia: o idioma galego no pensamento castelán (séculos XV-XVII)", *Revista Galega de Filoloxía,* n. 21, pp. 135-167.

PERES VIGO, A. (2020): *O estereotipo antigalego na literatura española da Idade Moderna: xénese, desenvolvemento e consolidación,* Tesis Doctoral, Manuel Ferreiro (dir.), A Coruña, Universidade da Coruña.

PÉREZ COSTANTI, P. (1913): "El teatro en Galicia en el siglo XVII: comediantes y volatines", *La Voz de Galicia,* 29/08/1913.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PÉREZ COSTANTI, P. (1925-1927/1993): "El teatro en Galicia en el siglo XVII: comediantes y volatines", en *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 207-211.

PÉREZ COSTANTI, P. (1925-1927/1993): "Los dramas sacros en la fiesta del corpus: Santiago y Orense", en *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 213-217.

PÉREZ COSTANTI, P. (1925-1927/1993): "Recuerdos del colegio de Fonseca: las comedias en las fiestas de Pascua", en *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 219-220.

PÉREZ COSTANTI, P. (1925-1927/1993): "Un aspecto de la vida académica compostelana: prohibición de comedias en la temporada de curso", en *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 221-222.

PÉREZ COSTANTI, P. (1925-1927/1993): "El teatro de Santiago: un coliseo en el gran hospital", en *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 223-225.

PÉREZ COSTANTI, P. (1925-1927/1993): "Policía teatral", en *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 227-229.

PÉREZ COSTANTI, P. (1925-1927/1993): "Música…clásica, o gaitas y tamboriles", en *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 255-257.

PÉREZ COSTANTI, P. (1925-1927/1993): "Los gaiteros y las cofradías gremiales de Vigo en el siglo XVII", en *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 259-261.

PÉREZ COSTANTI, P. (1925-1927/1993): "Fiestas con que se celebró el natalicio de dos infantes en 1783"m en *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 481-483.

PÉREZ COSTANTI, P. (1925-1927/1993): "La publicación y jura de la Constitución de 1812", en *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 485-488.

PÉREZ MANCILLA, V.J. (2018): "*La Música*, pero también música: nuevos cánones de Tomás de Iriarte", *Anuario Musical*, 73, pp. 193-200.

PÉREZ MORA, R. (2008): "El villancico de tonadilla, un digno antecedente de la tonadilla escénica", *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez y Begoña Lolo (eds.), Madrid, CSIC y UAM, pp. 84-104.

PÉREZ PASTOR, C. (1901): *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Imprenta de la Revista Española.

PÉREZ RODRÍGUEZ, F. (1995): "Un escenario privilegiado para las Fiestas del Apóstol Santiago: la Plaza del Obradoiro", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. 42, n. 107, pp. 239-272.

PÉREZ TEIJON, J. (1992): "El cortejo en los sainetes y tonadillas del siglo XVIII", *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, n. 2, pp. 85-95.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PERIQUET, F. (1916): *Apuntes para la historia de la tonadilla y de las tonadilleras de antaño*, Barcelona, La Académica.

PERUARENA ARREGUI, J. (2013): "Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española en el siglo XVIII", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n. 19, pp. 221-251.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2006): "Catálogo descriptivo de libretos de tonadilla impresos en Barcelona en el siglo XVIII", *Recerca Musicològica*, n. 16, pp. 15-61.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2006): "*El valiente Campuzano* y *Catuja de Ronda* de Jacinto Valledor como parodia de las comedias de bandoleros", en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, Dolores Fernández y Fernando Rodríguez (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 505-514.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2007): "El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744-1809)", *Revista de Musicología*, vol. 30, n. 1, pp. 9-48.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2008): "Aportaciones al estudio del uso del catalán en el teatro barcelonés del siglo XVIII a partir de la tonadilla escénica", en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*, Joaquín Álvarez Barrientos y Begoña Lolo Herranz (eds.), Madrid, CSIC, INAEM y UAM, pp. 117-132.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2008): *La tonadilla del segle XVIII i Catalunya. Pla. Misson. Esteve. Valledor*, Barcelona, Tritó.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2011): "Catalans, balears i valencians en tonadilles escèniques madridlenyes del segle XVIII", *Journal of Catalan Studies*, n. 14, pp. 86-118.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2012): "Desmontando a Malbrú: la dramaturgia musical de la tonadilla dieciochesca a partir de *La cantada vida y muerte del General Malbrú* (1785) de Jacinto Valledor", *Dieciocho*, vol. 35, n. 2, pp. 301-332.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2012): "Tópicos músico-coréuticos en la tonadilla escénica dieciochesca: funciones semióticas de la música de danzas y bailes en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)", en *Músicas e saberes em tránsito*, Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias (coords.), Portugal, Edições Colibri.

PESSARRODONA PÉREZ, A. Y RUIZ MAYORDOMO, M.J. (2013): "Aproximación corporal al pensamiento coréutico-musical de Luigi Boccherini a partir del célebre minueto", *Estudios musicales del clasicismo 1*, Madrid, Asociación Luigi Boccherini, pp. 43-76.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2013): "Impressió de llibrets de tonadillas a les terres de parla catalana: d'*El sacristán y la viuda* (1773) a Cheroni Bartoleta o *La viuda i l'escola* (1860) de Josep Bernat i Baldoví", en *Teatre breu: procediments, formes i contextos*, Isabel Marcillas y Núria Santamaria (coords.), Valencia, Universitat de València, pp. 51-72.

PESSARRODONA PÉREZ, A. Y RUIZ MAYORDOMO, M.J. (2013): "Sincretismos coréutico-musicales en la España del siglo XVIII: el minuetto a modo di sighidiglia spagnola (1795) de Luigi Boccherini", en *Musicología global, musicología local*, Javier Marín López, Germán Gan

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López (coords.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 2273-2296.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2014): "La tonadilla a la Barcelona del darrer terç del Set-cents més enllà de la Casa de Comèdies", *Scripta: revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, n. 3, pp. 122-142.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2014): "Una tonadilla ilustrada en contexto barcelonés: *El Eclipse* (1778) de Jacinto Valledor", *Cuadernos dieciochistas*, n. 14, pp. 335-366.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2015): "Concertantes, finales y acción en las tonadillas de Jacinto Valledor (1744-1809)", *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, vol. 31, n. 1, pp. 101-137.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2015): "Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico", en *Música y cuerpo: estudios musicológicos*, Teresa Cascudo (ed.), Logroño, Calanda, pp. 109-142.

PESSARRODONA PÉREZ, A. Y RUIZ MAYORDOMO, M.J. (2015): "El gesto coréutico en la música hispánica de la segunda mitad del siglo XVIII: una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango", *Música oral del sur*, n. 12, pp. 666-719.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2015): "La tonadilla a Barcelona al voltant dels anys 1780: el segon període de Jacinto Valledor", *Revista catalana de musicologia*, n. 8, pp. 103-135.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2015): "La tonadilla hoy: tres visiones desde el extranjero", *Matèria*, n. 9, pp. 179-186.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2015): "Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 28, pp. 87-114.

PESSARRODONA PÉREZ, A. Y RUIZ MAYORDOMO, M.J. (2016): "El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto", *Música oral del Sur*, n. 13, pp. 75-104.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2016): "La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca", *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 93, n. 2, pp. 211-238.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2016): "Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico", *Música y cuerpo: estudios musicológicos*, Teresa Cascudo García-Villaraco (coord.), Logroño, Calanda Music, pp. 109-142.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2016): "Representaciones musicales de lo francés en tonadillas dieciochescas", en *La construcción de la Hacienda hispánica en el largo siglo XVIII*, Anne Dubet y Sergio Solbes (coords.), Madrid, Casa Velázquez, pp. 167-196.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2018): *Jacinto Valledor y la tonadilla (1744-1809): un músico de teatro en la España ilustrada*, Barcelona, Arpegio.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2019): "Cimarosa a la Garrotxa:: recepció i pràctica domèstica de l'òpera italiana del segle XVIII i inicis del segle XIX a Olot", *Revista catalana de musicologia*, n. 12, pp. 223-258.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2019): "De la tonadilla a les tonadilleras: la tonadilla setcentista", *Catalunya música: Revista musical catalana,* n. 368, pp. 38-41.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2019): "De la tonadilla a les tonadilleras: l' empremta de la tonadilla", *Catalunya música: Revista musical catalana,* n. 368, pp. 42-45.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2019): "El cuerpo cantante en las tonadillas a solo para Miguel Garrido", *Diagonal: an Ibero-American music review*, vol. 4, n. 2, pp. 1-30.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2019): "Macarrones en tonadillas: representaciones musicales de lo italiano en el teatro lírico breve del siglo XVIII hispánico", en *Intercambios musicales entre España e Italia en los siglos XVIII y XIX*, Víctor Sánchez (coord.), pp. 259-288.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2019): *Jacinto Valledor (1744-1809): tonadillas, obras del período 1768-1778*, Madrid, CSIC.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2020): "Domestic opera in tonadillas: operatic practice in the home, as seen in short lyric comedy in eighteenth-century Spain", en *Theatre Spaces for Music in Eighteenth-Century Europe*, Iskrena Yordanova, Giuseppina Raggi y Maria Ida Biggi (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 147-184.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2020): "Guerrero y Misón en la conformación de la tonadilla como género teatral autónomo", en *Estudios musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*, Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador (eds.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 61-96.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2021): "Los inicios de Lorenza Correa en Madrid: su formación y desarrollo como actriz de cantado a partir del primer repertorio conocido (1787-94)", *Acta Musicologica*, vol. 93, n. 2, pp. 140-176.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2022): "*Viva, viva la Tirana*: clarifying an elusive Spanish dance song", *Journal of Musicology*, vol. 39, n. 4, pp. 469-539.

PESSARRODONA PÉREZ, A. (2022): *Jacinto Valledor (1744-1809): tonadillas, obras a partir de 1785*, Madrid, CSIC.

PERUARENA ARREGUI, J. (2013): "Entre el debate internacional y la adherencia de la tradición o sobre la arquitectura teatral española del siglo XVIII", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n. 19, pp. 221-251.

PINA CABALLERO, C. (2013): "Las compañías italianas de ópera en la segunda mitad del siglo XVIII: la presencia de Constantino Bocucci y Francesco Buccolini en Murcia (1772-1774)", en *Musicología global, musicología local*, Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 2241-2254.

PINA CABALLERO, C. (2020): "El triunfo de la Monarquía: música y arquitectura efímera en Murcia para las proclamaciones reales (1700-1789)", en *Theatre Spaces for Music in 18th-*

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Century Europe, Iskrena Yordanova, Giuseppina Raggi y Maria Ida Biggi (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 185-216.

PIQUER SANCLEMENTE, R. Y RUBIALES ZABARTE, G. (2009): "Music representation and ideology in the paintings of Francisco de Goya and his contemporaries", *Music in Art*, vol. 34, n. 1/2, pp. 177-190.

PLIEGO DE ANDRÉS, V. (2008): *Cánones de don Tomás de Iriarte a tres y cuatro voces más bajo*, Madrid, editorial no especificada.

POLO PUJADAS, M. (2010): *La música de los sentimientos: filosofía de la música de la Ilustración*, Murcia, Universidad de Murcia.

POLO PUJADAS, M. (2019): "La estética ilustrada: de la Querelle des bouffons al teatro neoclásico", en *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Sant Cugat, Arpegio, pp. 1-17.

PORTABALES NOGUEIRA, I. (1923): *Abecedario de la S.I.C.B. de Lugo*, manuscrito no publicado. Existe transcripción no publicada de Montserrat Capelán en lo referente a la música.

PRESAS VILLALBA, A. (2009): "El loco vano y valiente (1771): de ópera italiana a zarzuela española", *Revista de Musicología*, vol. 32, n. 2, pp. 547-562.

PRESAS VILLALBA, A. (2012): "La edición musical de la Imprenta Real en el contexto cultural de la Ilustración", en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 145-166.

PRESAS VILLALBA, A. (2019): "Ni comedia ni tragedia…controversias en torno a la zarzuela en la segunda mitad del siglo XVIII", en *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 99-137.

PRESAS VILLALBA, A. Y SALMERÓN INFANTE, M. (2019): "Introducción: debates en torno al teatro musical", en *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. XI-XVI.

PRESAS VILLALBA, A. (2020): "Reseña de *Dos versiones de la escena de Inés de Castro*", *Cuadernos dieciochistas*, 21, 2020, pp. 626-628.

PRESEDO GARAZO, A. (1999): "O luxo na fidalguía galega a través do exemplo da Casa-Torre de Raíndo, 1798-1800", en *Homenaxe ó Profesor Manuel Quintáns*, Luis Alonso Girgado (coord.), Santiago de Compostela, Follas Novas, pp. 183-207.

PRESEDO GARAZO, A. (2001): "Luxo e cultura nos pazos da fidalguía galega, 1600-1841", *Boletín Auriense*, n. 31, pp. 143-164.

PRIETO MARUGÁN, J. (2018): "Malbrú en la tonadilla, la zarzuela y otras músicas", *Acotaciones: revista de investigación teatral*, n. 40, pp. 11-30.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

PUCHE LORENZO, M.A. (1998): "Nuevos ejemplos de lenguas inventadas en algunas canciones de Navidad (siglos XVII y XVIII)", *ELUA: Estudios de lingüística*, n. 12, pp. 181-193.

PUCCIARELLI, T. (2012): "Teatro y poder político en el siglo XVIII: consideraciones en torno a El jugador, de Pablo de Olavide", *Impossibilia*, n. 3, pp. 67-83.

PUJOL COLL, J. (2021): "*Den lugar a los negrillos*: villancicos y danzas de negro en la España del siglo XVII", *Anuario Musical*, n. 76, pp. 51-71.

QUEIPO GUTIÉRREZ, C. (2015): *Élite, coleccionismo y prácticas musicales en la Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): el fondo musical Adalid*, Tesis Doctoral, Teresa Cascudo García-Villaraco (dir.), La Rioja, Universidad de La Rioja.

QUERALT DEL HIERRO, M.P. (s.a.): "Inés de Castro", *Real Academia de la Historia*. Recuperado el 01/12/2021 de https://dbe.rah.es/biografias/12807/ines-de-castro

QUEROL GAVALDÁ, M. (1987): "Debate sobre el teatro lírico español del barroco y las influencias musicales italianas", *Revista de Musicología*, vol. 10, n. 2, pp. 559-562.

QUINTANA MORENO, H.J. (2007): "El poema *La música* de Tomás Iriarte: a propósito del cultivo del poema didascálico en la sociedad colonial caraqueña", *Extramuros*, n. 28, pp. 51-85.

RABUNHAL CORGO, H. (1994): *Textos e contextos do teatro galego: 1671-1936*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

RADOMSKY, J. (2002): *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*, Sara Ruiz (trad.), Madrid, ICCMU.

RAFFI-BÉROUD, C. (2001): "Teatro musical o político breve: siglo XVIII-principio del siglo XIX, Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda, n. 19, pp. 65-74.

RAGGI, G. (2019): "Lisbona nello specchio di Vienna: le lettere di Giuseppe Zignoni per una nuova visiones sul teatro e sull'ópera italiana in Portogallo", en *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, Iskrena Yordanova y Francesco Cotticelli (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 243-280.

RAGGI, G. (2020): "I teatri regi in Portogallo e il palco reale dell'Ópera do Tejo como spazialità del femminile (1708-1755)", en *Theatre Spaces for Music in Eighteenth-Century Europe*, Iskrena Yordanova, Giuseppina Raggi y Maria Ida Biggi (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 49-92.

RAGGI, G. (2021): "La política del teatro e il teatro della politica: le lettere del nunzio apostolico e altri carteggi sulla musica a Lisbona (1742-1755)", en *Padron mio colendissimo…Letters about Music and the Stage in the 18th Century*, Iskrena Yordanova y Cristina Fernandes (coords.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 187-238.

RAGGI, G. (2022): "Non solo Roma: l'importanza di Bologna e il protagonismo delle donne artista e spettatrici nei teatri d'opera di Lisbona (1708-1760)", en *Eighteenth-century theatre capitals: from Lisbon to St. Petersburg*, Iskrena Yordanova y José Camões (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 3-54.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RAMÍREZ LUEGO, J.L. ET AL. (2017): *Documentos lingüísticos de la Guatemala dieciochesca (1690-1810)*, José Luis Ramírez (ed.), Lugo, Axac.

RAMÍREZ URIBE, C. (2022): "Lo 'negro' en un villancico novohispano del siglo XVII: ¿imaginario del teatro del Siglo de Oro o espejo de realidad?", en *Musicología en transición*, Javier Marín-López, Ascensión Mazuela-Anguita y Juan José Pastor-Comín (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 237-255.

RAMOS LÓPEZ, P. (2002): "Antonio de Eximeno y la historia feminista de la música", en *Campos interdisciplinares de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, Begoña Lolo (coord.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, pp. 1061-1076.

RAMOS LÓPEZ, P. (2007): "Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos", en *Devotional music in the Iberian world, 1450-1800. The Villancico and related genres*, Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.), Adershot, Ashgate, pp. 283-305.

RASCH, R. (2012): "The internationalization of the musica trade in the Eighteenth Century", en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 35-64.

RAYNOR, H. (1972): *A Social History of Music, from the Middle Ages to Beethoven*, Londres, Barrie and Jenkins.

REAL RAMOS, C. (2017): "La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII", en *La palabra esperada. Homenaje a César Leal Ramos*, Lina Rodríguez Cacho y Luis Alcalde Cuevas (coords.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2017, pp. 87-96.

REINECKE, H.P. (1993): "Cybernetics and Musical consciousness", en *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 24, n. 1, pp. 13-22.

REY CASTELAO, O. (1985): *La historiografía del Voto de Santiago: recopilación crítica de una polémica histórica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

REY CASTELAO, O. (1990): "El alto clero gallego en tiempos de Carlos III", en *Coloquio internacional Carlos III y su siglo*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, vol. 2, pp. 579-600.

REY CASTELAO, O. (1993): *El Voto de Santiago: claves de un conflicto*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

REY CASTELAO, O. (1998): "Producción impresa y promoción eclesiástica en la Galicia de fines del Antiguo Régimen", *Semata: ciencias sociais e humanidades*, n. 10, pp. 281-319.

REY CASTELAO, O. (2015): "Casas y cosas en la Galicia occidental en el siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 14, pp. 211-233.

REY CASTELAO, O. (2016): "Crisis familiares y migraciones en la Galicia del siglo XVIII desde una perspectiva de género", *Estudios Históricos de Historia Moderna*, vol. 38, n. 2, pp. 201-236.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

REY CASTELAO, O. (2018): "El Apóstol Santiago y las tradiciones jacobeas en el teatro", en *Subir a los altares: modelos de santidad en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*, Inmaculada Arias, Esther Jiménez, Miguel Luis López y Guadalupe Muñoz (eds.), Granada, Universidad de Granada, pp. 379-399.

REY CASTELAO, O. (2021): *El vuelo corto: mujeres y migraciones en la Edad Moderna*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

REYES PASCUAL, G. (2018): "Breve análisis a los paradigmas clásicos del nacionalismo", *Universitas*, 28, 59-84.

REY SANMARTÍN, I. (2020): *A guitarra na Galiza*, Tesis Doctoral, Javier Suárez y Carlos Villanueva (dir. y tut.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 293, 315-326 y 1061-1085.

RIBERA Y TARRAGÓ, J. (1925): "De música y métrica gallegas", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid, Imprenta de E. Maestre, tomo II, pp. 89-132.

RICE, J.A. (2019): *La música en el siglo XVIII*, Madrid, Akal.

RICO OSÉS, C. (2009): "La contradanza en España en el siglo XVIII: Ferriol y Boxeraus, Minguet e Yrol y los bailes públicos", *Anuario Musical*, 64, pp. 191-214.

RICO VEREA, M. (2018): "Orixe de Canuto Berea Rodríguez", *Alalá: Conservatorio Profesional de Música da Coruña*, n. 10, pp. 35-49.

RILEY, M. Y SMITH, A. (2021): *Nacionalismo y música clásica*, Madrid, Alianza.

ROCHA, L.A. (2016): "Música, Arte e Sociedade: os anões músicos no século XVIII em Portugal", *Acta Musicologica*, 88(1), pp. 35-48.

RODRIGO, A. (1972): *María Antonia la Caramba, el genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*, Madrid, Prensa Española.

RODRIGUES, L. (2016): "Pontos de contato entre obras de Marcos Portugal e do Pe. José Maurício, antes de 1811", en *Música, cultura e identidade no bicentenário da elevaçao do Brasil a Reino Unido*, Ruthe Zoboli (ed.), Lisboa, Caravelas-CESEM y Laboratório de Musicologia, pp. 247-267.

RODRIGUES FERREIRA, L. (2017): "A passagem dos Setaro em Portugal: ópera depois do terramoto de 1755", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 4, n. 2, pp. 273-282.

RODRIGUES FERREIRA, L., HENRIQUES, B. Y MARTINS, R. (2017): "Os teatros públicos de Lisboa na segunda metade do século XVIII", en *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*, Iskrena Yordanova, Giuseppina Raggi y Maria Ida Biggi (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 111-144.

RODRIGUES FERREIRA, L. (2019): *O teatro da Rua dos Condes: 1738- 1882*, Tesis Doctoral, José Camões (dir.), Lisboa, Universidade de Lisboa.

RODRIGUES LAPA, M. (1930): *Os vilancicos: o vilancico galego nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Ed. Lapa.

RODRÍGUEZ CARROS, E. (2003): "El actor y las técnicas de interpretación", en *Historia del Teatro Español. I. De la Edad Media a los Siglos de Oro*, Javier Huerta (dir.), Madrid, Gredos, vol. I, pp. 655-676.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. ET AL. (2014): *O Padre Feijoo, cidadán libre da República Literaria*, Ourense, Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense y Xunta de Galicia.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, A. ET AL. (2016): *Alicerces, evolución urbana de Ourense do século XVI ao XX*, Ourense, Museo Arqueolóxico Provincial de Ourense y Xunta de Galicia.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, M.I. (2002): "El cantor instruido de Manuel Cavaza. Un manuscrito musical inédito en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense", *Revista de Musicología*, vol. 25, n. 1, pp. 189-223.

RODRÍGUEZ MORÍN, F. (2016): "Glaura y Cariolano, una ópera neoclásica de Ignacio García Malo", *Cuadernos dieciochistas*, 17, pp. 329-351.

RODRÍGUEZ SOLÍS, E. (1886): *Majas, manolas y chulas: historias, tipos, costumbres de antaño y ogaño*, Madrid, Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val.

RODRÍGUEZ SUSO, C. (1998): "La trastienda de la Ilustración: el empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España", *Il Saggiatore musicale*, 5(2), pp. 245-268.

ROLDÁN PÉREZ, A. (1991): "Polémica sobre la licitud del teatro: actitud del Santo Oficio y su manipulación", *Revista de la Inquisición*, n. 1, pp. 63-103.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2014): "Las naciones y las provincias: un tema recurrente en el teatro breve de los siglos XVII y XVIII", en *Actas de las VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos*, Ana Llorens (ed.), Madrid, JAM, pp. 197-206.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2015): "Bailes y danzas en los teatros de Madrid (1800-1808)", en *Estudios Musicales del Clasicismo 2*, Sant Cugat, Editorial Arpegio, pp. 51-88.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2016): "La canción española *El Serení* dentro y fuera del teatro (ss. XVIII-XIX), en *III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, Marco Brescia y Rosana Marreco (eds.), Portugal, Tagus-Atlanticus Associação Cultural, pp. 735-745.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2017): "La caracterización de la otredad étnica a través de la música y el cuerpo en el teatro breve español del setecientos", en *España y el continente americano en el siglo XVIII: actas del VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII*, Gloria Ángeles Franco Rubio, Natalia González Heras y Elena de Lorenzo Álvarez (coords.), Asturias, Sociedad Española de Estudios del Siglo XVIII y Trea, pp. 537-546.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2018): "Del llanto a la risa: recepción de *El Mayor Monstruo del Mundo* de Calderón de la Barca en la tonadilla escénica", *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 41, n. 1, pp. 7-22.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2018): "La adaptación española de *La Serva Padrona* de Pergolesi en los teatros públicos de Madrid", en *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*, Begoña Lolo y Adela Presas (coord.), Madrid, SEdeM, pp. 629-646.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ROLDÁN FIDALGO, C. (2019): "Música y baile al servicio de la fiesta: el villancico y la pastorela en el teatro de Navidad del siglo XVIII", en *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)*, Esther Borrego y Javier Marín (eds.), Kassel, Reichenberger, pp. 403-422.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2019): *La folla en los teatros del Madrid del siglo XVIII*, Tesis Doctoral, Germán Labrador (dir.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2019): "The appropriation of a French dance: the *Minué de la corte* in Spanish stages at the beginning of 19 th century", en *Music, individuals and contexts: dialectical interaction*, Nadia Amendola, Alessandro Cosentino y Giacomo Sciommeri (coords.), Italia, Universitalia, pp. 157-170.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2019): "Tras la pista de Don Quijote en el teatro breve dieciochesco", *Hipógrifo*, vol. 7, n. 1, pp. 665-683.

ROLDÁN FIDALGO, C. Y ABASCAL SHERWELL SÁNCHEZ, E. (2019): "Visiones de la alteridad en el teatro musical español del siglo XVIII: la imagen del extranjero en la tonadilla escénica", en *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 207-234.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2020): "La pintura del gesto: una aproximación a las relaciones de comedias y su puesta en escena", *Hipógrifo*, 8(1), pp. 553-566.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2020): "Música de los coliseos para entretener a los príncipes: follas en el Real Sitio de Aranjuez", *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 97, n. 10, pp. 1055-1074.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2021): "Baile, ruido y algarabía: un acercamiento a la interpretación de las folías portuguesas", *Revista Historia Autónoma*, n. 18, pp. 43-57.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2021): *El espectáculo de la variedad: la folla en los teatros de Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Maia.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2021): "Semíramis en clave cómica: una parodia dieciochesca de *La hija del aire*", *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 9, n. 1, pp. 1267-1283.

ROLDÁN FIDALGO, C. (2022): "Cantantes y bailarines a examen: los inicios de la crítica musical a finales del siglo XVIII", *Anales de Literatura Española*, n. 36, pp. 217-238.

ROLDÁN PÉREZ, A. (1998): "Censura civil y censura inquisitorial en el teatro del siglo XVIII", *Revista de la Inquisición*, n. 7, pp. 119-136.

ROMERO FERRER, A. (1991): "Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n. 1, pp. 105-128.

ROMERO FERRER, A. (2008): "El sainete y la tonadilla escénica en los orígenes del costumbrismo andaluz", en *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del XVIII*, Joaquín Álvarez y Begoña Lolo (coords.), Madrid, CSIC y UAM, 237-264.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

ROMERO FERRER, A. (2013): "*Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas*: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración", *Anuario de Estudios Filológicos*, n. 36, pp. 123-145.

ROMERO FERRER, A. (2015): "La Ilustración y el redescubrimiento del Pueblo: el sainete y la tonadilla escénica o el teatro como pintura exacta de la vida civil y de las costumbres españolas", en *Los viajes de la Razón: Estudios dieciochistas en homenaje a María-Dolores Albiac Blanco*, María Dolores Gimeno y Ernesto Viamonte (coords.), Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 237-247.

ROMERO FERRER, A. (2017): "Notas adicionales sobre costumbrismo y teatro en el siglo XVIII (sobre la construcción y representación del imaginario peninsular)", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n. 23, pp. 277-285.

ROMERO PEÑA, A. (2012): "Usos espurios de la historia: Mariano Luis de Urquijo y la historiografía reaccionaria", en *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, Carlos Navajas y Diego Iturriaga (coords.), La Rioja, Universidad de la Rioja, pp. 119-130

ROMERO PEÑA, M.M. (2007): *El teatro en Madrid a principios del siglo XIX (1808-1814), en especial el de la Guerra de la Independencia*, Tesis Doctoral, Emilio Palacios (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

ROMERO PEÑA, M.M. (2007): "Proyectos empresariales en los Caños del Peral a principios del siglo XIX", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n. 25, pp. 211-221.

ROMEU I FIGUERAS, J. (2000): *Recerques d´etnologia i folklore*, Barcelona, Publicacions de l´Abadia de Montserrat.

ROSAL NADALES, F.J. (2019): "Ópera italiana, corte portuguesa, embajador español. El VI Conde de Fernán Núñez y su labor como organizador musical en la Lisboa de 1785", en *Diplomacy and the Aristocracy as Patrons of Music and Theatre in the Europe of the Ancien Régime*, Iskrena Yordanova y Francesco Cotticelli (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 301-321.

ROSSEL, C. (2022): "El sonido como pensamiento. Consideraciones sobre una epistemología moderna de la música", *Resonancias*, vol. 26, n. 50, pp. 187-206.

ROSENDE VALDÉS, A.A. (2013): *Compostela 1780-1907: una aproximación a la ciudad decimonónica*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago de Compostela.

ROSHWALD, A. (2006): *The endurance of nationalism: ancient roots and modern dilemmas*, Cambridge, Cambridge University Press.

RUANO DE LA HAZA, J.M. Y ALLEN, J.J. (1994): Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia, Barcelona, Castalia.

RUBIO CALZÓN, S. (1979): *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*, Cuenca, Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca.

RUBIO CALZÓN, S. (1979): *Siete villancicos de Navidad. Padre Antonio Soler*, Cuenca, Instituto de la Música Religiosa de la Excelentísima Diputación de Cuenca.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RUBIO JIMÉNEZ, J. (1989): "Melodrama y teatro político en el siglo XIX. El escenario como tribuna política", *Castilla: Estudios de literatura*, n. 14, pp. 129-149.

RUIZ JIMÉNEZ, J. Y LIZARÁN RUS, I.J. (2018): "Historical soundscapes (c. 1200-c.1800): an online digital platform", en *Hearing the city in Early Modern Europe*, Tess Knighton y Ascensión Mazuela (eds.), Turnhout, Brepols, pp. 355-371.

RUIZ MAYORDOMO, M.J. (1999): "Espectáculos de baile y danza: de la Edad Media al siglo XVIII", en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez (coords.), Barcelona, Castalia, pp. 273-318.

RUIZ MAYORDOMO, M.J. (1999): "Espectáculos de baile y danza: siglo XIX", en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez (coords.), Barcelona, Castalia, pp. 319-334.

RUIZ MAYORDOMO, M.J. (2012): "Danza impresa durante el siglo XVIII en España: ¿inversión o bien de consumo?", en *Imprenta y edición musical en España (ss. XVIII-XX)*, Begoña Lolo y José Carlos Gosálvez (eds.), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 131-144.

RUIZ RODRÍGUEZ, A. (2015): "De las tonadillas escénicas irrepetibles de José Castel (1737?-1807) en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid: estudio, catalogación y edición crítica", *Música: Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, n. 22, pp. 111-152.

RULL, A.M. (1998): "Vicente Martín y Soler: una aproximación a su figura", *Pedralbes: revista d'historia moderna*, vol. 18, n. 1, pp. 447-454.

RUPÉREZ ALMAJANO, M.N. (2011): "De arquitecto a empresario y rentista: perfil humano de Andrés García de Quiñones", *De Arte*, n. 10, pp. 157-196. [Aquí se habla del *Almacén de los herederos de Jerónimo Hijosa*, que fue utilizado como teatro en Coruña].

SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P. (1994): "La consolidación de las ferias como fiestas profanas en la Galicia de los siglos XVIII y XIX", *Sémata. Ciencias Sociais e Humanidades*, n. 6 (1994), pp. 279-296.

SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P. (1994): *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona, Crítica.

SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P. (1995): "La vida cotidiana en la perfieria de la civilización: los campesinos de Galicia en los siglos XVII-XIX", *Ayer*, n. 19, pp. 101-133.

SAAVEDRA FERNÁNDEZ, P. (2003): "La vida en los pazos gallegos: entre la Literatura y la Historia", *Revista Pedralbes*, n. 23, pp. 285-316.

SAAVEDRA, P. Y SOBRADO CORREA, H. (2004): *El siglo de las Luces: cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis.

SADIE, S. ET AL (2001): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 17, Nueva York, Grove.

SAGE, J. (1956): "Calderón y la música teatral", *Bulletin hispanique*, vol. 58, n. 3, pp. 275-300.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SAGLIA, S. (1994): *Desenzano: storia e itinerari*, Italia, Grafo.

SAINZ DE ROBLES, F.C. (1981): *Madrid, teatro del mundo*, Madrid, Emiliano Escobar.

SALAS AUSÉNS, J.A. (2004): "Inmigrantes en una tierra de emigración: extranjeros en Galicia en la segunda mitad del siglo XVIII", *Obradoiro de Historia Moderna*, n. 13, pp. 163-194.

SALAÜN, S. (1996-1997): "La zarzuela, híbrida y castiza", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 2-3, pp. 235-255.

SALA VALLDAURA, J.M. ET AL. (1996): *El teatro español del siglo XVIII*, José María Sala (coord.), Lleida, Universitat de Lleida.

SALA VALLDAURA, J.M. (2006): "Luis Francisco Comella y Blas de Laserna. Doña Inés de Castro, escena trágico lírica", *Dieciocho: Hispanic Enlightenment*, vol. 29, n. 2, pp. 286-289.

SALAZAR CASTRO, A. (1928): "La música española en tiempos de Goya: Nacionalismo y casticismo en la música española del siglo XVIII y comienzos del XIX", *Revista de Occidente*, n. 66, pp. 334-377.

SALMERÓN INFANTE, M. ET AL. (2019): *Debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio.

SALMERÓN INFANTE, M. (2019): "Estéticas académica, mundana y popular del teatro musical español en la segunda mitad del dieciocho: Iriarte, Nipho y Laserna", en *Debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 19-36.

SALTER, L. (1980): "Tonadilla", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres, Macmillan, vol. 19, p. 50.

SAMPEDRO Y FOLGAR, C. (1942): *Cancionero musical de Galicia*, Pontevedra, Museo de Pontevedra, 2 tomos.

SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, M.R. (2018): "Un asunto con mala pinta: el testimonio de las imágenes en el pleito sobre el voto de Santiago en el siglo XVIII", *Medieval Studies in honour of Peter Linehan*, Francisco Hernández, Rocío Sánchez y Emma Falque (eds.), Florencia, Sismel, pp. 809-850.

SÁNCHEZ BAENA, J.J. (2007): "Sobre la identidad de la tierra en Cuba a través de algunos manuscritos e impresos de los siglos XVII y XVIII", en *De ida y vuelta. América y España: los caminos de la cultura*, Pilar Cagiao y Eduardo Rey (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 73-88.

SÁNCHEZ BLANCO, F. (2007): *La Ilustración goyesca: la cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

SÁNCHEZ GARCÍA, J.A. (1997): *La arquitectura teatral en Galicia*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SÁNCHEZ LÓPEZ, M.V. (2012): "*España de la guerra (1808)*: la difusión internacional del cancionero de la Guerra de la Independencia", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 23, pp. 23-43.

SÁNCHEZ LÓPEZ, G. (2016): "Música para la Real Familia: Fray Juan de Cuenca y las jornadas de El Escorial en tiempos de Carlos IV", *Estudios musicales del Clasicismo 3*, Germán Labrador (coord.), Madrid y Sant Cugat, Editorial Arpegio, pp. 195-224.

SÁNCHEZ LÓPEZ, G. (2019): "Antonio Soler (1729-1783), monje ilustrado y músico incansable", *Quodlibet: revista de especialización musical*, n. 70, pp. 20-55.

SÁNCHEZ LÓPEZ, G. (2019): "Villancicos navideños representados: danzas y bailes en el repertorio dieciochesco del monasterio del Escorial", en *Estudios musicales del Clasicismo: estética del teatro musical*, Miguel Salmerón y Adela Presas (eds.), Barcelona, Editorial Arpegio, pp. 235-262.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ DE CASTRO, M.C. (1997): "El Real Consulado de La Coruña: impulsor de la Ilustración en Galicia", en *Censura e Ilustración: XX aniversario da Fundación da Facultade de Filosofía e Ciencias da Educación*, Xosé Luis Barreiro, Luis Rodríguez y Martín González (coords.), Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 79-93.

SÁNCHEZ ROJO, A. (2017): "Prensa, opinión y música teatral en Madrid, 1780-1791", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n. 30, pp. 23-55.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, P.A. (2009): "Una tonadilla escénica para la Navidad: *Los Payos y el Alcalde*, del señor Marcolini", en *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coords.), Madrid, Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 621-636.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, X.M. (2008): *Catálogo de manuscritos do arquivo-biblioteca da catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega.

SANJUÁN ASTIGARRAGA, J.A. (2019): "Los libretos en el ballet pantomímico: hacia una estética de la danza desde la palabra", en *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, Adela Presas y Miguel Salmerón (coords.), Madrid y Sant Cugat, Arpegio, pp. 165-191.

SANS, J. F. (2012): *Los bailes de salón en la Venezuela del siglo XIX: géneros, interpretación y estilo*, Tesis Doctoral, David de Los Reyes (dir.), Venezuela, Universidad Central de Caracas.

SANS, J. F. (2016): "Analfabetos-analfatics-analfanotas: reflexiones en voz alta para la recuperación de la sindéresis epistemológica en la música", *Universalia Música*s, n. 3, pp. 6-19.

SANTOS CONDE, H. (2019): "Definiciones y usos del término 'concierto' en la documentación catedralicia española entre c. 1750 y c. 1830", *Resonancias*, vol. 23, n. 44, pp. 13-35.

SANTOS CONDE, H. (2019): *Música orquestal en las catedrales españolas entre c. 1770 y c. 1840: funciones, géneros y recepción*, Tesis Doctoral, Miguel Ángel Marín (dir.), Rioja, Universidad de La Rioja.

SANTOS GAYOSO, E. (2014): *Historia de la prensa gallega: cuatro siglos de publicaciones periódicas (1800-2012)*, A Coruña, Centro de impresión digital Conde.

SANTOS PUERTO, J. (2002): *Martín Sarmiento: Ilustración, educación y utopía en la España del siglo XVIII*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

SANTAMARINA, A. Y SCHUBARTH, D. (1984-1995): *Cancioneiro Popular Galego*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 7 volúmenes.

SARABIA VIEJO, M.J. Y ARENAS FRUTOS, I. (2007): "La querella de los sexos ante el matrimonio: memoriales en verso de Cádiz y México (1803-1804)", en *De ida y vuelta. América y España: los caminos de la cultura*, María del Pilar Cagiao y Eduardo Rey (coords.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 175-188.

SARRAILH, J. (1957): *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.

SAVATER, F. (1997): "Censura en la Europa ilustrada", en *Censura e Ilustración: XX aniversario da Fundación da Facultade de Filosofía e Ciencias da Educación*, Xosé Luis Barreiro, Luis Rodríguez y Martín González (coords.), Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 23-35.

SCHERPEREEL, J. (1985): *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SCHERPEREEL, J. (1999): "Patrocínio e *Performance Practice* em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 9, pp. 37-52.

SCHIZZANO MANDEL, A. (1999): "Inés de Castro´s afterlife in France", en *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*, Patricia Botta (ed.), Ravenna, Longo Editore, pp. 187-198.

SHERGOLD, N.D. Y VAREY, J.E. (1986): *Teatro y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L. (1987): "Villancicos representados en el siglo XVII: el de ángeles y pastores de Diego Durón (1692)", *Revista de Musicología*, vol. 10, n. 2, pp. 547-558.

SIERRA PÉREZ, J. (1981): "Música del P. Antonio Soler para obras de Calderón", *Revista de Musicología*, vol. 4, n. 1, pp. 137-144.

SIERRA PÉREZ, J. (1983): *Antonio Soler (1729-1783). I. Música escénica*, Madrid, Ediciones Escurialenses y Editorial Patrimonio Nacional.

SIERRA PÉREZ, J. (1987): "La música escénica en El Escorial: el P. Antonio Soler y la tradición calderoniana", *Revista de Musicología*, vol. 10, n. 2, pp. 563-580.

SIERRA PÉREZ, J. (1993): "La música de escena y tonos humanos en el Monasterio del Escorial", en *La música en el Monasterio del Escorial: actas del simposium*, Francisco Javier Campos (coord.), El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 267-319.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SIERRA PÉREZ, J. (2000): *P. Antonio Soler (1729-1783). IV-1. Música escénica*, El Escorial, Ediciones Escurialenses.

SIERRA PÉREZ, J. (2000): *P. Antonio Soler (1729-1783). IV-2. Música escénica. Pedro Calderón de la Barca*, El Escorial, Ediciones Escurialenses.

SIERRA PÉREZ, J. (2005): *La música escénica de Antonio Soler en el marco del monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Ángel Berenguer (dir.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.

SIERRA RODRÍGUEZ, M.J. (2020): "Catro bibliotecas valdeorresas e noticias doutras ourensáns do XVIII e principios do XIX", *Boletín Auriense*, n. 50, pp. 325-382.

SINGER, D. (2016): "Música colonial: otredad y conflicto en la Catedral de Santiago de Guatemala", *Temas americanistas*, n. 37, pp. 88-104.

SINGER, D. (2019): "De músicas amenazantes a músicas devocionales: los sonidos indígenas en el imaginario colonial de Guatemala (siglos XVI al XVIII)", *Estudios de Historia Novohispana*, 60, pp. 107-128.

SINGER, D. (2019): "Políticas de inclusión/prácticas de subalternización: la construcción de etnicidad en los villancicos de negros de la Catedral de Santiago de Guatemala (siglos XVI-XVIII)", *Revista de Historia*, n. 80, pp. 11-32.

SINGUL, F. (2001): *La ciudad de las luces. Arquitectura y urbanismo en Santiago de Compostela durante la Ilustración*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago.

SIXTO BARCIA, A.M. (2021): *Letras entre ruecas, redes y arados: mujeres y cultura letrada en Galicia (siglos XVII-XIX)*, Santiago de Compostela, Andavira.

SHERGOLD, D. (1967): *A History of Spanish stage from Medieval Times until the end of the seventeenth century*, Michigan, Clarendon.

SLEMIAN, A. (2015): "Portugal, o Brasil e os Brasis: a diversidade dos territórios e as disputas pela soberania na construção de um novo Império monárquico na América", *Claves. Revista de Historia*, n. 1, pp. 91-120.

SMITH, A. (1986): *The ethnic origin of Nations*, Oxford, Blackwell publishing.

SOARES CARNEIRO, L. (2020): "O Teatro de S. João e a sua envolvente urbana: a construçao da cidade a partir do edifício do teatro", en *O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no Porto do longo século XIX*, Luisa Cymbron y Ana Isabel Vasconcelos (coords.), Porto, CESEM y Ediçoes Afrontamento, pp. 59-94.

SOARES CARNEIRO, L. (2020): "Teatros portugueses do século XVIII. Um processo de importaçao e aculturaçao", en *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*, Iskrena Yordanova, Giuseppina Raggi y Maria Ida Biggi (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 23-48.

SOBRADO CORREA, H. (2016): "Algunas notas acerca de la vida cotidiana del campesinado gallego en la Edad Moderna", *Revista Portuguesa de História*, n. 47, pp. 129-152.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SOBRADO CORREA, H. ET AL. (2021): *Gañar a vida cruzando a raia*, Camilo Fernández, Domigo González y Hortensio Sobrado (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Xunta de Galicia y Alvarellos.

SOBRAL, J.M. (2003): "A formaçao das naçoes e o nacionalismo: os paradigmas explicativos e o caso português", *Análise Social*, vol. 37, n. 165, pp. 1093-1126.

SOBRAL, J.M. (2012): *Portugal, portugueses: uma identidade nacional*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.

SORALUCE BLOND, J.R. (1988): "El espacio del espectáculo: los primeros teatros de Galicia", *Boletín Académico*, n. 9, pp. 26-37.

SORIA TOMÁS, G. (2009):"La junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)", *Acotaciones*, n. 23, pp. 9-32.

SORIANO FUERTES, M. (1855): *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, Madrid, Bernabé Carrafa.

STEIN, L.K. (1991): "Opera and the Spanish Political Agenda", *Acta Musicologica*, n. 63, fasc. 2, pp. 125-167.

STEPANOVA, T. (2018): *El ballet prerromántico en Madrid (1787-1833)*, Tesis Doctoral, Emilio Casares (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

STEVENSON, R. (1974): *Christmas music from Baroque Mexico*, Berkeley, University of California Press.

STIFFONI, G.G. (2010): "La evolución de los intermezzi a mediados del siglo XVIII: el caso de La pupilla puesta en música por García Fajer entre 1755 y 1763", en *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 97-112.

SUÁREZ GOLÁN, F. (2009): "Entre la realidad y la apariencia. La dimensión material de los arzobispos de Santiago en la época de la Ilustración", en *El mundo urbano en el siglo de la Ilustración*, Ofelia Rey Castelao y Roberto López (coords.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, vol. 2, pp. 423-439.

SUÁREZ-PAJARES, J. (1998): *Tonadillas I*, Madrid, ICCMU.

SUBIRÁ PUIG, J. (1924): "El hispanismo y el italianismo musicales en la época de la tonadilla", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n. 3, pp. 401-404.

SUBIRÁ PUIG, J. (1924): "Una batalla musical inédita: El asalto de Galera", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n. 2, pp. 186-202.

SUBIRÁ PUIG, J. (1927): *La música en la Casa de Alba: estudios históricos y biográficos*, Madrid, Tipografía sucesores de Ribadeneyra.

SUBIRÁ PUIG, J. (1927): *Tonadillas satíricas y picarescas*, Madrid, Paez.

SUBIRÁ PUIG, J. (1928): *La tonadilla escénica. Concepto, fuentes y juicios: origen e historia*, Madrid, Tipografía de Archivos.

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

SUBIRÁ PUIG, J. (1929): *En pro de la tonadilla madrileña,* Madrid, Imprenta Municipal.

SUBIRÁ PUIG, J. (1929): *La tonadilla escénica. Morfología literaria, morfología musical*, Madrid, Tipografía de Archivos.

SUBIRÁ PUIG, J. (1930): *La tonadilla escénica. Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices,* Madrid, Tipografía de Archivos.

SUBIRÁ PUIG, J. (1932): *Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*, Madrid, Tipografía de Archivos.

SUBIRÁ PUIG, J. (1933): *La tonadilla escénica*, Barcelona, Labor.

SUBIRÁ PUIG, J. (1934): "La tirana: su familia y su resurrección", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n. 41, pp. 105-109.

SUBIRÁ PUIG, J. (1934): "Un fondo desconocido de tonadillas escénicas", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n. 43, pp. 338-342.

SUBIRÁ PUIG, J. (1945): *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Labor.

SUBIRÁ PUIG, J. (1947): "La participación eventual de instrumentos no orquestales en la tonadilla", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, n. 55, pp. 241-266.

SUBIRÁ PUIG, J. (1949-1950): *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*, Barcelona, Instituto Español de Musicología del CSIC.

SUBIRÁ PUIG, J. (1953): *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat.

SUBIRÁ PUIG, J. (1963): "El filarmónico D. Tomás de Iriarte", *Anuario de Estudios Atlánticos*, n. 9, pp. 441-464.

SUBIRÁ PUIG, J. (1965): *Catálogo de la sección de música de la Biblioteca Municipal de Madrid: teatro menor, tonadillas y sainetes,* Madrid, Sección de Cultura.

SUSTAETA LLOMBART, I. (1993): *La musica en las fuentes hemerográficas del siglo XVIII español. Referencias musicales en la "Gaceta de Madrid" y artículos de música en los papeles periódicos madrileños*, Tesis Doctoral, Emilio Casares (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

TAFALL ABAD, S. (1931): "La capilla de música de la Catedral de Santiago: notas históricas. Discurso que Don Santiago Tafall Abad tenía escrito y dispuesto para su recepción como académico de número", *Boletín de la Real Academia Gallega*, tomo XX, n. 229-234, passim.

TAÍN GUZMÁN, M. (2010): "Arquitecturas festivas catedralicias: los castillos y las fachadas de los fuegos del Apóstol Santiago", *Semata: ciencias sociais e humanidades*, n. 22, pp. 495-518.

TAÍN GUZMÁN, M. (2011): "Las tres fiestas en honor a Santiago: el martirio, la traslación y la aparición de Clavijo", en *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago: 800 aniversario Catedral de Santiago*, Jesús Aguilar, José María Díaz y Ramón Yzquierdo

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

(coords.), Santiago de Compostela, Cabildo Metropolitano y Consorcio de Santiago, pp. 230-261.

TAÍN GUZMÁN, M. (2013): "Corografías de Santiago de Compostela: la vista de la ciudad monumental del arquitecto Juan López Freire, hijo (1799)", *Cuadernos de estudios gallegos*, vol. 60, n. 126, pp. 295-335.

TAMAYO RUBIO, J.A. (1944): "Madrid por Carlos III. Fiestas reales en la Villa y Corte", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, n. 50, pp. 293-368.

TEIJEIRO FUENTES, M.A. (1996): "Galicia y los gallegos en la literatura española del Siglo de Oro", *Scriptura*, n. 11, pp. 203-246.

TEJERINA, B. (1999): "Doña Inés de Castro de Luciano Francisco Comella: génesis de una leyenda europea", en *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*, Patricia Botta (ed.), Ravenna, Longo Editore, pp. 199-228.

THOMASON, P.B. (2005): *El coliseo de La Cruz, 1736-1860: estudio y documentos*, Woodbridge, Tamesis.

TOJO RAMALLO, J.A. (1996): *Fiestas del Apóstol 1500-1985: una aproximación a la historia del ocio y el tiempo libre en la ciudad de Santiago a través de sus fiestas patronales*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago.

TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, A. (2010): "*Misturadas de castelhanadas com o oficio divino*: la reforma de los maitines de Navidad y Reyes en el siglo XVIII", en *La ópera en el templo: estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, Miguel Ángel Marín (coord.), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 193-236.

TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, A. (2016): "Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados", en *Historia de la música en España e Hispanoamérica: el siglo XVII*, Álvaro Torrente (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, pp. 193-247.

TORRENTE SÁNCHEZ-GUISANDE, A. (2020): "El destierro de la zarabanda (1585): una lectura poética desde la British Library", *Revista de Musicología*, vol. 43, n. 2, pp. 529-585.

TORTELLA CASARES, J. (1998): *Luigi Boccherini y el Banco de San Carlos: un aspecto inédito*, Madrid, Tecnos, 1998.

TORTELLA CASARES, J. (2002): *Boccherini, un músico italiano en la España ilustrada*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.

TORTELLA CASARES, J. (2014): "Julian Marshall and Boccherini's *Scena dell'Ines de Castro*", en *Understanding Boccherini's manuscripts*, Rudolf Rasch (ed.), Cambridge, Scholars Publishing, pp. 171-201.

TORTELLA CASARES, J. (2019): "Luigi Boccherini (1743-1805), una vida dedicada a la música", *Quodlibet: revista de especialización musical*, n. 70, pp. 85-111.

TOURIÑÁN MORANDEIRA, L. (2020): *Marcial del Adalid (1826-1881): biografía, catalogación de su obra musical y su vinculación con la creatividad cultural socio-identitaria*, Carlos

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Villanueva Abelairas (dir.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

TRAPERO, M. Y SIEMENS, L. (1982): *La pastorada leonesa: una supervivencia del teatro medieval*, Madrid, Sociedad Española de Musicología.

TRILLO, J. Y VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (1980): *Vilancicos galegos da Catedral de Santiago*, Sada, Ediciós do Castro.

TRILLO, J. (1982): "Grandeza y decadencia de las capillas de música", *Ritmo*, n. º 527, pp. 20-24.

TRILLO, J. Y VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (1987): *La música en la Catedral de Tui*, A Coruña, Diputación de A Coruña.

TRILLO, J. Y VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (1993): *El archivo de música de la Catedral de Mondoñedo*, Mondoñedo, Estudios Mindonienses.

URZAINQUI MIQUELEIZ, I. (1992): "Crítica teatral y secularización: el *Memorial liteario* (1784-1797)", *Bulletin Hispanique*, vol. 94, n. 1, pp. 203-243.

URZAINQUI MIQUELEIZ, I. (2000): "La crítica literaria en la prensa del siglo XVIII. Elementos de su discurso teórico", *Bulletin Hispanique*, vol. 102, n. 2, pp. 519-559.

VALLEJO GONZÁLEZ, I. (1993): *Introducción a la comedia de santos en el siglo XVIII*, Santiago de Chile, Universidad Internacional SEK.

VALLEJO MOREU, I. (2020): *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*, Madrid, Siruela.

VARELA DE VEGA, J.B. (1981): "La tonadilla escénica española y lo popular", *Revista de Folklore*, n. 12, pp. 26-31.

VARELA DE VEGA, J.B. (1992): "Dos tonadillas de Pablo del Moral en el archivo de música de la Catedral de Valladolid", *Revista de Musicología*, vol. 15, n. 1, pp. 221-230.

VARELA JÁCOME, B. (1951): *Historia de la literatura gallega*, Santiago de Compostela, Porto y Cía.

VARELA OROL, C. (2001): "*Quien no moliniza janseniza*. Lecturas prohibidas nas bibliotecas compostelanas", en *Ilustración e modernidade: os avatares da razón*, Xosé Luís Barreiro (coord.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 107-158.

VARELA OROL, C. (2007): *A biblioteca pública da Real Universidade de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

VARELA OROL, C. (2012): *Crebas e naufraxios. A biblioteca do Colexio de Fonseca nos séculos XVIII e XIX*, A Coruña, Universidade da Coruña.

VARELA OROL, C. Y AMENEIROS RODRÍGUEZ, R. (2016): "La biblioteca de Martín Sarmiento: distinguir para unir", *Anales de documentación*, vol. 19, n. 1, pp. 1- 15.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VARELA OROL, C. (2017): "Los libros de la nación. Libros raros y patrimonio en Martín Sarmiento", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, n. 23, pp. 107-124.

VARELA SILVARI, J.M. (1874): *Galería biográfica de músicos gallegos*, A Coruña, Establecimiento tipográfico de Vicente Abad.

VAREY, J.E. (1959): *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños.

VAREY, J.E. (1972): *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid (1758-1840): estudio y documentos*, Londres, Tamesis.

VAREY, J.E. (1995): *Cartelera de los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840: estudios y documentos*, Madrid, Tamesis.

VÁZQUEZ LIJÓ, J.M. (2011): "Alimentación, ocio y cultura en el pazo de Goiáns en el siglo XVIII", *Espacio, tiempo y forma*, t. 24, pp. 163-174.

VÁZQUEZ MARÍN, J. (1992): *El costumbrismo español en el siglo XVIII*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

VEGA SALVATIERRA, Z. (2017): "Siluetas en la oscuridad: el maestro de capilla Cayetano Rodríguez (Arequipa, Perú, Siglo XVIII). Ejemplo del uso de las fuentes no musicales en la reconstrucción de la historia de la música colonial de Sudamérica", *Resonancias*, vol. 21, n. 40, pp. 33-46.

VENUSO, M. (2022): "Giuseppe de Dominicis de Rossi e Domenico Rossi: due italiani in Europa tra XVIII e XIX secolo", en *Eighteenth-century theatre capitals: from Lisbon to St. Petersburg*, Iskrena Yordanova y José Camões (eds.), Viena, Hollitzer Verlag, pp. 267-279.

VERA, A. (2010): "¿Decadencia o progreso? La música del siglo XVIII y el nacionalismo decimonónico", *Latin American Music Review*, vol. 31, n. 1, pp. 1-39.

VERA GARCÍA, R.F. (2018): "Primer acercamiento al estudio de la tonadilla escénica en Nuevo México durante el siglo XVIII: edición de la letra de la tonadilla a solo: *Ya tienes México Grande, sobre la crítica que se hace de las cosas de teatro*", *Revista de literaturas populares*, vol. XVIII, n. 1, pp. 158-190.

VERA GARCÍA, R.F. (2019): "Un ejemplo de teatro musical popular novo hispano del siglo XVIII: el caso de la tonadilla a solo *Los retratos yrónicos*", *Estudios de Historia Novohispana*, n. 61, pp. 141-149.

VERA GARCÍA, R.F. (2021): "Una edición anotada del apunte de teatro de la tonadilla a tres *Los cómicos de México* o *Los indianos mexicanos* de Don Blas de Laserna", *Dieciocho*, vol. 44, n. 1, pp. 159-188.

VIAR, P. ET AL. (2016): *Trilogía de tonadillas*, Madrid, Fundación Juan March y Teatro de la Zarzuela.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

VIEIRA DE CARVALHO, M. (1993): *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional.

VIEIRA NERI, R. (2018): "As músicas luso-brasileiras do Antigo Regime: matrizes, trocas e síntesis", en *Musicologia transatlántica: um momento para reflexao*, Alejandro Reyes y David Cranmer (coords.), Lisboa, Caravelas-CESEM, pp. 10-34.

VIEITES GARCÍA, M.F. (2005): *Historia do teatro galego: unha lectura escénica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.

VIEITES GARCÍA, M.F. (2019): "Ilustración, educación y teatro en España a finales del siglo XVIII. Algunas claves", *Espacio, Tiempo y Educación*, vol. 6, n. 1, pp. 199-224.

VIGO TRASANCOS, A.M. (2007): *A Coruña y el Siglo de las Luces: la construcción de una ciudad de comercio (1700-1808)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela y Universidade da Coruña.

VIGO TRASANCOS, A.M. ET AL (2011): *Galicia y el siglo XVIII. Planos y dibujos de Arquitectura y urbanismo (1701-1800)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

VIGO TRASANCOS, A.M. Y VÁZQUEZ CASTRO, J. (2021): "Santiago de Compostela en 1759. La proclamación de Carlos III en la aguda pluma del Cura de Fruíme, Diego Cernadas de Castro", *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte*, n. 20, pp. 1-13.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (1989): *Los villancicos gallegos de la Catedral de Mondoñedo*, Tesis Doctoral, José López-Calo (dir.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (1994): *Los villancicos gallegos*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (2002): "Los villancicos de los siglos XVII y XVIII como crónica de la vida diaria", en *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, Camilo Fernández, Domingo González y Enrique Martínez (coords.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. 2, pp. 203-216.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (2005): "La música española en Alejo Carpentier", en *Alejo Carpentier y España: actas del Seminario Internacional*, María Yolanda Novo, Francisca Martínez y José Antonio Baujín (coords.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 323-376.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (2009): "Adolfo Salazar y la crítica musical. Las otras orillas", en *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, María Nagore, Leticia Sánchez y Elena Torres, Madrid, ICCMU, pp. 221-264.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (2009): "Relaciones de la música española con Portugal y América", *Revista de Musicología*, vol. 32, n. 1, pp. 123-143.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (2011): "Contra los villancicos de Nochebuena, o la gran fiesta al Dios que se hace hombre", en *Cerimonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago: 800*

USC DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Aniversario Catedral de Santiago, Ramón Yzquierdo et al (coords.), Santiago, Consorcio de Santiago y Cabildo de la Catedral de Santiago, pp. 278-294.

VILLANUEVA ABELAIRAS, C. (2013): "¡Santiago y a ellos! Fiestas reales en Compostela durante el magisterio de José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral (1681-1711)", *Sebastián Durón y la música de su época*, Paulino Capdepón y Juan José Pastor (eds.), Pontevedra, Academia del Hispanismo, pp. 161-186.

VILLARES PAZ, R. (2004): *Historia de Galicia*, Vigo, Galaxia, pp. 230-247.

VILLARES PAZ, R. (2017): *Identidade e afectos patrios*, Vigo, Galaxia.

VILLARES PAZ, R. (2019): *Galicia: una nación entre dos mundos*, España, Pasado y Presente.

VILLAR GARCÍA, M.B. ET AL. (2003): *Los extranjeros en la España moderna: actas del I Coloquio Internacional*, María Begoña Villar y Pilar Pezzi (coords.), Madrid, Ministerio de Ciencia e Innovación.

VILLAVERDE CABRAL, M. (2003): "A identidade nacional portuguesa: conteúdo e relevancia", *Dados. Revista de Ciências Sociais*, vol. 46, n. 3, pp. 513-533.

VINAGRE, D. (2018): "João Baptista André Avondano: um percurso formativo invulgar sob patrocínio real", *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 5, n. 2, pp. 203-228.

VIRGILI BLANQUET, M.A. (1985): "La música teatral en Valladolid en el siglo XVIII", *Revista de Musicología*, vol. 8, n. 1, pp. 119-123.

VIVES ROFES, G. (2000): *Polémicas teatrales del siglo XVIII en España y en Inglaterra*, Tesis Doctoral, Francisco Lafarga Maduell (dir.), Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.

VV.AA. (1989): *Catálogo de impresos musicales del siglo XVIII en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura.

VV.AA. (2013): *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Danuta Mirka (ed.), Oxford, Oxford University Press.

VV.AA. (2016): *Identidades y fronteras culturales en el mundo ibérico de la Edad Moderna*, José Luis Beltrán, Bernat Hernández y Doris Moreno (eds.), Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

VV.AA. (2020): *Theatre Spaces for Music in 18th-Century Europe*, Iskrena Yordanova, Giuseppina Raggi y Maria Ida Biggi (eds.), Viena, Hollitzer Verlag.

VV.AA. (2020): *The Old Theater of S. João (1798-1908): theater and music in Porto from the long 19th century*, Luisa Cymbron y Ana Isabel Vasconcelos (coords.), todavía no publicado.

VV.AA. (2022): *Entre lo italiano y lo español: músicas, influencias mutuas y espacios compartidos (siglos XVI-XX)*, Paulino Capdepón y Luis Antonio González (coords.), Valencia, Tirant lo Blanch.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

WAISMAN, L.J. (2007): *Vicente Martín y Soler. Un músico español en el Clasicismo europeo*, Madrid, ICCMU.

WAISMAN, L.J. (2014): "La música en la América española", en *Historia de la música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII*, José Máximo Leza (ed.), Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, pp. 553-651.

WAISMAN, L.J. (2016): "Periodización historiográfica y dogmas estéticos: un ejercicio sobre villancicos coloniales", *Resonancias: revista de investigación musical*, vol. 20, n. 38, pp. 55-69.

WAISMAN, L.J. (2020): "Subalternidad en músicas novohispanas: dos fragmentos", *De Nueva España a México: El universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, Javier Marín (ed.), Andalucía, Universidad Internacional de Andalucía, pp. 591-607.

WAISMAN, L.J. (2020-2022): *La negrilla en España y América*, Argentina, Grupo de Musicología Histórica Córdoba.

WEBER, W. (1997): "Did people listen in the 18th century?", *Early Music*, vol. 25, n. 4, pp. 678-691.

YORDANOVA, I. (2013): *Contributos para o estudo da oratória em Portugal: contexto de criaçao e ediçao da "Morte d'Abel" de P.A. Avondano (1714-1782)*, Tesis Doctoral, Vanda de Sá y Angela Romagnoli (dirs.), Évora, Universidade de Évora.

ZAPICO BRAÑA, A. (2020): "Texto introductorio", en *Baset. Symphonies. Madrid, 1753*, Aaron Zapico (coord.), Múnich, Winter and Winter, pp. 2-5.

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

RELACIÓN DE OBJETOS

Ejemplos musicales

Ejemplo musical 1. Gaita en *Las provincias españolas unidas con el placer* (1789) 100
Ejemplo musical 2. Gaita en tonadilla y villancico 134
Ejemplo musical 3. Patrones rítmicos de muiñeira en el folclore gallego 135
Ejemplo musical 4. Villancico gallego con ritmo de muiñeira 136
Ejemplo musical 5. Topos "tantarantán, que los higos son verdes" en diferentes obras 138
Ejemplo musical 6. Células rítmicas de tonadilla, gaita y tirana-gaita..... 140
Ejemplo musical 7. Transcripción de la primera intervención de la gallega en notación actual 181
Ejemplo musical 8. Comparación de fragmentos musicales 181
Ejemplo musical 9. Compases 7-8 del violín I en *Gelido il cor mi sento* (ACS) 244
Ejemplo musical 10. Compases 7-8 del violín I en *Gelido il cor mi sento* (BNE) 244
Ejemplo musical 11. Compases 7-8 del violín I *Gelido il cor mi sento* (BNF) 244
Ejemplo musical 12. Inicio de *Tu me dame dividi* (ACS) 246
Ejemplo musical 13. Inicio de las voces en la muiñeira perteneciente a *Los gustos estragados*..... 271
Ejemplo musical 14. Ritmos dáctilos en el papel de tiple perteneciente al villancico gallego *Da Ulla a meu cabo veño*, compuesto por Melchor López en 1790 (vid. Villanueva, 1994, pp. 415-416) 271
Ejemplo musical 15. Gaita en los papeles de voz pertenecientes a la tonadilla madrileña *La gallega*, creada por Blas de Laserna en 1783 (Real Biblioteca, Música manuscrita, MUS/MS/1639) 271
Ejemplo musical 16. Tercera sección de una muiñeira sin letra del cancionero *Ayes de mi país*, elaborado por Marcial Valladares en 1865 (vid. Do Pico y Rei, 2010, p. 133..... 272
Ejemplo musical 17. Comienzo de la pieza 332 para gaita del Cancionero musical de Galicia (Sampedro, 1942, p. 87). Está categorizada como ribeirana y fue recogida en Pontevedra 272
Ejemplo musical 18. Inicio de la pieza 335 para gaita del *Cancionero musical de Galicia* (Sampedro, 1942, p. 89). Está categorizada como ribeirana y fue recogida en Poio (Pontevedra) 272
Ejemplo musical 19. Primera parte de la pieza 372 para gaita del *Cancionero musical de Galicia* (Sampedro, 1942, p. 127). Está categorizada como danza de espadas y fue recogida en Bouzas (Pontevedra) 273
Ejemplo musical 20. Inicio de una jota perteneciente a la pieza 81b del *Cancioneiro Popular Galego* (Santamarina y Schubarth, 1984, vol. I, p. 131), recogida en Xaviña ¡(Camariñas). Atiéndase especialmente a la interválica y ritmo del compás 3 para ver las similitudes con el estrambote de López..... 273

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Gráficos

Gráfico 1. Presencia de lo gallego en la muestra seleccionada de 563 ítems..... 127

Gráfico 2. Tonadillas de gallegos por compositores 127

Gráfico 3. Tonadillas de gallegos por año..... 128

Gráfico 4. Idioma de los personajes gallegos en el género tonadillesco (muestra de 563 títulos) 132

Gráfico 5. Presencia de la gaita-pastoral en tonadillas con personajes gallegos dentro de la muestra de 563 títulos..... 134

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Tablas

Tabla 1. ..... Situación actual de los lugares donde se ubicaban los teatros lisboetas durante la segunda mitad del siglo XVIII. Fotografías propias 149

Tabla 2. ... Situación actual de los lugares donde se ubicaban los teatros portuenses durante la segunda mitad del siglo XVIII. Fotografías propias 153

Tabla 3. ..... Compañías escénicas con actividad registrada documentalmente en Galicia entre 1750 y 1814.....198

USC
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figuras

Figura 1. Manuscrito de la tonadilla *La academia* con una alusión a España como nación. © Memoria de Madrid 26

Figura 2. Trazado reticular de la *Baixa* (Lisboa), impulsado por el Marqués de Pombal y su entorno como parte del programa reformista dieciochesco. Fotografía propia 32

Figura 3. *El majo de la guitarra*, tapiz conservado en la Catedral de Santiago de Compostela proveniente de Madrid. © Google Arts & Culture y Fundación Catedral de Santiago (la obra se configuró a partir de un cartón pintado por Goya en 1779, hoy custodiado en el Museo Nacional del Prado; la sala de investigadores de la Real Biblioteca madrileña también posee un tapiz resultante de dicho cartón) 33

Figura 4. *Los cómicos ambulantes*, por Goya en 1793. © Museo Nacional del Prado 36

Figura 5. Impreso dieciochesco del poema satírico que el cura de Fruime escribe a la fallecida María Ladvenant. © Biblioteca Nacional de España 41

Figura 6. Impreso de 1771 con La Caramba como religiosa. © Simurg CSIC 43

Figura 7. Inicio del listado con los libros prohibidos en la Universidad de Santiago de Compostela, fechado en 1800. © Minerva-Universidad de Santiago de Compostela 45

Figura 8. Portada del manuscrito musical *La disputa de los teatros*. © Real Biblioteca 49

Figura 9. Gaspar Melchor de Jovellanos, retratado por Goya en 1798. © Museo Nacional del Prado 51

Figura 10. Retrato de Pablo de Olavide. © Real Academia de la Historia 56

Figura 11. Portada del libreto impreso *A saloia namorada*. © Biblioteca Nacional de Portugal 66

Figura 12. Primera página de la partitura correspondiente a *A vingança da cigana*. © Biblioteca Nacional de Portugal 66

Figura 13. Portada de *Representación a San Roque*, donde se especifican los personajes de la obra. Fotografía tomada por el propietario del documento. 71

Figura 14. Referencia a la zarabanda en el manuscrito de *Representación a San Roque*. Fotografía tomada por el propietario del documento. 73

Figura 15. Fachada del coliseo de Caños del Peral por el arquitecto Francisco Sánchez ca. 1788. © Radio Televisión Española 83

Figura 16. Planta del coliseo de Caños del Peral por Virgilio Rabaglio ca. 1737. © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 84

Figura 17. Zona donde se situaba el coliseo de Caños del Peral. Fotografía propia 84

Figura 18. Fachada del coliseo de La Cruz ca. 1785. © Biblioteca Miguel de Cervantes 86

Figura 19. Fachada para el coliseo del Príncipe ca. 1744 por Sacchetti. © Museu Nacional d'Art de Catalunya 87

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 20. Lugares en que se encontraban los coliseos de La Cruz y El Príncipe. Fotografías propias 87

Figura 21. Planta del coliseo del Buen Retiro por Carlier a inicios del XVIII. © Biblioteca Miguel de Cervantes 88

Figura 22. Solar donde estaba el coliseo del Buen Retiro. Fotografía propia 89

Figura 23. Interior del Real Coliseo de Carlos III (San Lorenzo del Escorial). Fotografía propia 89

Figura 24. Concertante en *La conquista del Perú.* © Memoria de Madrid 92

Figura 25. *Baile en máscara*, pintura de Paret. © Museo Nacional del Prado 96

Figura 26. Gallegos en el sainete *Las naciones*. © Memoria de Madrid 99

Figura 27. *Alegoría de Galicia*, pintada por Paret (1789). © Museo Nacional del Prado 100

Figura 28. Retrato de Polonia Rochel ca. 1777, habitual intérprete de personajes gallegos. © Biblioteca Nacional de España 110

Figura 29. El actor Miguel Garrido ca. 1788, quien también hizo de gallego. © Memoria de Madrid 110

Figura 30. Portadas de *La venida del soldado* conservadas en Madrid y Galicia. © Memoria de Madrid y Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela 113

Figura 31. Entrada de María del Rosario Fernández como gallega en el fin de fiesta *Theatro de Navidad Federico II 2ª parte.* © Memoria de Madrid 130

Figura 32. Inicio de la tirana-gaita perteneciente a la tonadilla *Los gallegos de la siega.* © Memoria de Madrid 140

Figura 33. Inicio de libreto en *Theatro comico Portuguez ou Colleção das operas Portuguezas*. © Biblioteca Nacional de Portugal 145

Figura 34. *Terreiro do Paço* antes del terremoto de 1755 según un conjunto de azulejos en el mirador de Santa Luzia (Lisboa). En las inmediaciones de dicha plaza (hoy denominada “do Comercio") se encontraba la Ópera do Tejo. Fotografía propia 147

Figura 35. Señalización de los teatros dieciochescos de Lisboa (símbolos verdes). Elaboración propia partiendo de Google Maps 149

Figura 36. Señalización de los teatros dieciochescos de Porto (símbolos verdes). Elaboración propia partiendo de Google Maps 153

Figura 37. Piano de mesa en la Casa de Mateus. Fotografía propia 158

Figura 38. Portada del libreto perteneciente a *Il barone spazzacamino* para su representación en el lisboeta Teatro de São Carlos. © Library of Congress 164

Figura 39. Inicio del libreto correspondiente a *Só o amor faz impossiveis*. © Biblioteca-Arquivo do Teatro Dona Maria II 166

Figura 40. Impreso de 1781 con *O criado de dois amos*, donde se refiere la presencia de un personaje gallego. © Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian 168

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Figura 41. Impreso de 1777 con *Os destemperos de hum bazofia.* © Biblioteca de Arte da Fundação Gulbenkian 175

Figura 42. Impreso dieciochesco de *O velho surdo e peralta*. © Biblioteca-Arquivo do Teatro Nacional Dona Maria II 177

Figura 43. Portada de *Enredos de amor fingidos.* © Arquivo Distrital de Braga 180

Figura 44. Intervención inicial de la mujer gallega y número siguiente con la imitación de ronco gaitero (f. 299r). © Arquivo Distrital de Braga 180

Figura 45. Galán cantando dáctilos (f. 299v). © Arquivo Distrital de Braga 181

Figura 46. Vista general del mapa sonoro creado. Elaboración propia partiendo de Google Maps 188

Figura 47. Detalle del mapa sonoro sobre la ciudad de Santiago de Compostela. Elaboración propia 188

Figura 48. Colegio de Fonseca, donde hubo funciones escénicas. © Museo Virtual-Universidad de Santiago de Compostela 192

Figura 49. Solicitud de mayor sueldo por la actriz Esperanza Fuertes. © Archivo Histórico Municipal de Coruña 207

Figura 50. Condiciones a Setaro para poder representar en Ferrol. © Archivo Municipal de Ferrol 211

Figura 51. Plaza Mayor de Ourense en la actualidad, lugar preferente para esceneficaciones durante la Edad Moderna. © Turismo de Ourense 213

Figura 52. Portada del pleito pontevedrés por los palcos teatrales. © Archivo del Reino de Galicia 216

Figura 53. Inmueble en el que se ubica el Real Consulado desde 1785. © La opinión de A Coruña 224

Figura 54. Portada de la loa de Gondar. © Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela 228

Figura 55. Libreto de *El maestro de capilla* impreso en Santiago durante 1768. © Biblioteca de la Fundación Pedro Barrié de la Maza 236

Figura 56. Manuscrito compostelano de *Gelido il cor mi sento*. © Archivo de la Catedral de Santiago 248

Figura 57. Manuscrito compostelano de *Caro mio sposso*. © Archivo de la Catedral de Santiago 248

Figura 58. Melodia manuscrita en el impreso compostelano de *La fineza acreditada vence el poder del destino.* © Minerva-Universidad de Santiago de Compostela 251

Figura 59. Partitura del dúo adaptado perteneciente a *La Ysabela* en el conocido como *Cuaderno del francés.* © Archivo documental del Museo de Pontevedra 257

Figura 60. Inicio del manuscrito compostelano de *Los gustos estragados*. © Archivo de la Catedral de Santiago 265

USC UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

La presente tesis se centra en la interrelación de sucesos escénicos e identitarios a finales del Antiguo Régimen, prestando atención al papel ambivalente de lo gallego. Para lograrlo, se analizan desde una perspectiva interdisciplinar y etnosimbolista algunos géneros como la tonadilla madrileña o el entremés lisboeta, además de la propia actividad teatral que entonces se desarrolló en el noroeste peninsular ibérico. Con este fin, fueron consultadas fuentes primarias conservadas en más de 35 archivos y bibliotecas de ciudades como Madrid, Lisboa, Coímbra, Porto, Santiago de Compostela o A Coruña, entre otras. A partir de la investigación, se concluye que el teatro musical no solamente reflejó variadas identidades colectivas a finales del Antiguo Régimen, sino que también influyó en la conformación de las mismas.